

PEDRO DE SOLÍS Y VALENZUELA Y LOPE DE VEGA,
POETAS DEL DESIERTO

MANUEL CALDERÓN CALDERÓN

(Centro de Estudios de Teatro – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa)

CITA RECOMENDADA: Manuel Calderón Calderón, «Pedro de Solís y Valenzuela y Lope de Vega, poetas del desierto», *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 32 (2026), pp. 318-362.

DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.591>>

Fecha de recepción: 10 de junio de 2025 / Fecha de aceptación: 27 de septiembre de 2025

RESUMEN

Analizo la función que desempeñan la poesía religiosa y los autos sacramentales contenidos en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (c. 1650), del santafereño Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711), relacionándolos con su contexto barroco y, específicamente, con la lírica y los autos sacramentales de Lope de Vega.

PALABRAS CLAVE: Pedro de Solís y Valenzuela; Lope de Vega, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*; *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*; Auto sacramental; *Rimas sacras*.

ABSTRACT

I analyse the role played by religious poetry and sacramental plays contained in *El desierto prodigioso y prodigio del desierto* (c. 1650) by Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711) from Santa Fe de Bogotá, relating them to their Baroque context and, specifically, to the poetry and sacramental plays of Lope de Vega.

KEYWORDS: Pedro de Solís y Valenzuela; Lope de Vega; *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*; *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*; Auto sacramental; *Rimas sacras*.



© del autor

Universitat Autònoma de Barcelona
Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura, 32 (2026), pp. 318-362
ISSN 2014-8860 - <https://revistes.uab.cat/anuariolopedevega>

El desierto prodigioso y prodigio del desierto es un libro misceláneo en prosa y verso, escrito en Santa Fe de Bogotá aproximadamente entre 1650 y 1673, que recrea la primera salida que Pedro de Solís y Valenzuela (1624-1711) emprendió al desierto de la Candelaria,¹ con ocho años de edad, acompañado por su hermano don Fernando (1616-1677), luego cartujo de El Paular (Rascafría, Madrid). Los otros dos acompañantes fueron don Andrés, quien tomaría el hábito de agustino recoleto en el convento de la Candelaria (Mansión X del libro) y el pintor Antonio Acero de la Cruz.² Don Pedro rememora y recrea aquella excursión en este libro donde los cuatro protagonistas (incluido el autor ficcionalizado) se dan a componer poesías y reproducir o parafrasear las de otros, glosando acontecimientos narrados e idealizando algún detalle del paisaje para expresar su fe, catequizar y reclamar cierto reconocimiento social (Atehortúa Atehortúa 2013:32).

A su vez, el “peregrino en su patria” Lope de Vega escribió una gavilla de poesía religiosa (*Rimas sacras* y *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*) y autos sacramentales que, por su inspiración cartuja y epitalámica, se relacionan estrechamente con la poesía lírica y dramática, de tema exclusivamente sagrado, del *Desierto prodigioso*. Mi propósito, en esta ocasión, es analizar la función que desempeñan ambos géneros en la obra del santaferense, relacionándola con su contexto barroco, en especial con la lírica y el teatro religiosos de Lope de Vega.

1. Se trata de un topónimo («desierto de...», que también sirve para denominar al convento, desierto o casa de religiosos). No se corresponde con una realidad geográfica, sino que alude al desierto místico del Éxodo, figurado en la Cuaresma, y al de los Padres del desierto de los primeros siglos del cristianismo. Tal el desierto de Chartreuse, donde san Hugo y san Bruno fundaron la Cartuja en 1088.

2. En el manuscrito más extenso, conservado en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (c. 1650) y disponible en <https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=3420>, la obra editada por Rubén Páez Patiño en el Instituto Caro y Cuervo (1984) está dividida en veintidós Mansiones, distribuidas en dos tomos: I-XI (tomo I) y XII-XXII (tomo II). El manuscrito posterior de Yerbabuena (c. 1673), reproducido en el tercer tomo, solo trae las tres primeras Mansiones, amplificadas con grabados y poesías distribuidas en distinto orden. Sobre el marco histórico del autor y la obra, véase Briceño Jáuregui [1983:58-78].

SENTIDO Y ESTRUCTURA DE *EL DESIERTO PRODIGIOSO*

Los Solís y Valenzuela eran una de aquellas familias de criollos pudientes, ilustrados y optimates de la sociedad santafereña de mediados del siglo xvii. Pedro de Solís, descendiente de uno de los conquistadores de la expedición de Gonzalo Jiménez de Quesada, participó en la fundación de Santa Fe de Bogotá. Estudió en el colegio jesuita de San Bartolomé y, a semejanza de otros criollos de su condición, fue “clérigo” en el doble sentido de escritor y sacerdote. El padre de los Solís, don Pedro Fernández de Valenzuela, había estudiado medicina en Alcalá y era un hombre extremadamente piadoso que, además de escribir libros sobre el poder curativo de las plantas indígenas, permanecía en silencio durante meses, se mortificaba con disciplinas y ayunos y tenía en un aposento el ataúd, la mortaja y toda la cera que había de gastarse en su entierro. Siendo viudo, se retiró en oración al Desierto de Guaduas a los ochenta años de edad. Tres de sus hijas eran ya monjas; Fernando ingresó como cartujo en El Paular y su otro hijo, el homónimo autor de *El desierto prodigioso*, fundó el monasterio y la iglesia de Monserrate en Santa Fe, tenía su propia capilla con altar y «un lecho o tumba honorífica, cubierta de terciopelos morados y carmesíes» (Briceño Jáuregui 1983:138-144, 159-166). Cuanto conservaba en su escritorio para escribir *El desierto prodigioso* tenía que ver con los cuatro tiempos novísimos de las postrimerías (la muerte, el juicio particular y el destino eterno: la salvación o la condenación) (Briceño Jáuregui 1983:364-365).

En un escalón social inferior al de estos prohombres, la rutina del neogranadino de clase media era prácticamente la misma:

El santafereño oye misa de siete y una hora después, abre su oficina o almacén. Almuerza entre las doce y la una, duerme la siesta. Si va de visita, entra diciendo «Dios sea en esta casa». Suele tomar el chocolate a las cinco y cena entre nueve y diez, después de rezar el rosario. En tiempo de Cuaresma va a las ferias y en Semana Santa concurre a alumbrar en las procesiones. Las casas son fortalezas amplias y acogedoras, con poyos en la fachada, zaguán con la imagen de san Ignacio, amplios corredores que se pierden en la penumbra, patios con arcos poderosos que se asoman a un florido jardín donde crecen desordenadamente clavellinas, rosas, miosotis, violetas, geranios y, a la sombra de los naranjos, mejorana y hierbabuena. De uno de los extremos del corredor, arranca la escalera labrada en piedra de Hatoviejo o de las canteras vecinas. «En el descansillo, un San Cristóbal colosal nos detiene. Todo asume pretensiones de

eternidad. Como sombra entre sombras, pasa la esclava con su basquiña blanca de bordados negros y su falda roja». El silencio solo es interrumpido por el murmullo de la fuente, el paso de las cabalgaduras, el toque de las campanas, el canto de los gallos, los ladridos y los gritos ambulantes (Briceño Jáuregui 1983:89-90).

El desierto prodigioso y prodigio del desierto se abre con un laberinto literario (1, p. 7) de fray Bruno, el hermano cartujo de don Pedro, quien le corresponde con un jeroglífico (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 1, lámina XIX) en el que los versos de una redondilla pueden leerse de muchas maneras, al modo de un espejo que los multiplicara al infinito. El propio *Desierto prodigioso* viene a ser metáfora del laberinto que han de atravesar los cuatro jóvenes protagonistas,³ cuya excursión por el Desierto de la Candelaria constituye su marco narrativo.⁴ La acción de la obra transcurre entre la entrada de los hermanos don Pedro y don Fernando, su primo don Andrés y el amigo pintor, Antonio, en lo que, parafraseando a Calderón de la Barca, podríamos llamar el «laberinto del mundo» y su salida de él (don Andrés y don Fernando lo abandonan tomando los hábitos en el transcurso de la narración),⁵ y el laberinto literario, a su vez, cesa cuando la narración se interrumpe en la vigésima Mansión.

Entre tanto, los cuatro jóvenes presencian la ordenación de don Andrés como agustino recoleto, lo que celebran con la representación de *El hostel*, pieza atribuida al dominico fray Juan del Rosario, pero perdida antes de la encuadernación del

3. El padre Nieremberg presenta el universo como un «laberinto poético» y un jeroglífico: «así imagino yo al mundo ser un panegírico de Dios con mil laberintos de sus excelencias»; como el que Porfirio dedicó al emperador Constantino, «que consta de diecisiete laberintos artificiosísimos, juntando y eslabonando un verso con otro de diversas maneras, celebrando las alabanzas del César por todas partes: por los principios, por los medios, por los fines de los versos y, al través, desde la primera letra del primero hasta la última del último, atravesando por las demás de los de en medio, la segunda del segundo, tercera del tercero, con otras mil ocurrencias de sentidos» (*Curiosa y oculta filosofía*, II, lib. 2, cap. 11).

4. El comienzo del *Desierto prodigioso* es un tópico. Briceño Jáuregui [1983:367] y Pineda Botero [1999:58] recuerdan apenas dos antecedentes, entre otros: sendos episodios del *Poema de Fernán González* (mediados del siglo XIII), estrofas 226-227, y del cuarto libro de *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas Villandrando (1603). Pedro de Solís reemplaza el jabalí por un ciervo y el resto del *Desierto prodigioso* vendría a desarrollar esta figura, según Briceño Jáuregui, asimilándola al «ciervo herido» de Salmos 42:1.

5. El tema de *El laberinto del mundo* es el «nuevo nacimiento» (Juan 3:2), «nueva creación» (Gal 6:15; 2 Cor 5:17) o «primera resurrección» y «renacimientos espirituales» (san Agustín, *De Civitate Dei*, XIII, 23-24) propiciados por el Bautismo, la Penitencia y la Eucaristía instituidos por Jesucristo (Teos), mediador en la nueva alianza entre Dios, el hombre seguidor de Cristo y la Iglesia.

manuscrito (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 1, p. 521). En la segunda visita de los cuatro al convento de la Candelaria, asisten a la *Representación del bautismo que en la persona de Cristo, Señor Nuestro, hizo S. Joan Baptista en las riberas del Jordán*, también atribuida a fray Juan del Rosario (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 2, pp. 466-503), a la que siguen un romance y dos «chanzone-tas» dialogadas (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 2, pp. 505-521), una *Danza de un pastor y gitanas al Smo. Sacramento* (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 2, pp. 524-528 y Calderón Calderón 2025) y un auto sacramental en cinco actos, atribuido asimismo a fray Juan del Rosario (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 2, pp. 535-683).

Aparte de los anteriores textos dramáticos, *El desierto prodigioso* incluye abundante poesía religiosa, meditaciones ascéticas y leyendas cuyo tema principal es la muerte. De manera que la acción mínima consiste en la asistencia a representaciones, lectura de poesías propias y ajenas y narración de vidas y leyendas en un acarreo de textos que enlentece sobremanera el discurso de lo narrado, incluidas las cartas que se intercambian don Fernando (fray Bruno), desde el monasterio por entonces segoviano de El Paular, y su hermano don Pedro. Los cuatro protagonistas son, fundamentalmente, lectores y oyentes de poesía sagrada, de historias ejemplares (la del ermitaño Arsenio, la de Leoncio y Roselinda, la del Hijo Pródigo y la leyenda de Pedro Porter),⁶ de un sueño que tiene don Pedro y de sendas historias del convento de la Candelaria y del monacato, la segunda de las cuales incluye el relato de la vida de san Bruno. Incluso los propios textos mantienen entre sí una suerte de diálogo: véanse los dos sonetos de *El desierto prodigioso* (1, pp. 39-41 y 3, pp. 56-57 y los veinte que cuentan la *Historia del hijo pródigo* (1, pp. 241-251).

Si hubiera que resumir el tema y el argumento del *Desierto prodigioso*, diríamos que plantea tres itinerarios hacia la vida eremítica (san Bruno, Arsenio y los Solís y Valenzuela) en tres escenarios geográficos de forma circular (Europa, el mar y América). En el Viejo Mundo, con los derroteros de san Bruno (1030-1101) —por Colonia, Reims, Molesmes, las montañas de Chartreuse en Grenoble, Roma y Calabria— y de

6. No se trata de Pedro Porter Casanate (1610-1662), explorador de California, almirante de la Flota del Mar del Sur y Gobernador de Chile, al que se refiere Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, discurso XXIX; sino al de una leyenda catalana de principios del siglo xvii, tomada de documentos de la Cartuja del Paular (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 1, pp. 478-480). Sobre esta leyenda, véase el *Viatge a l'infern d'en Pere Porter: Entre la realitat i la ficció*, Vidal i Valenciano [1876], Miquel i Planas [1914], Bechara [1997] y Mahiques Climent [2006].

Arsenio —por Granada—. ⁷ En el Nuevo Mundo, con los del mismo Arsenio (el mar, las selvas de Cartagena de Indias y el Desierto de la Candelaria), más los de los hermanos Solís y Valenzuela (el Desierto y convento de la Candelaria y sus alrededores, cerca del pueblo de Ráquira, Guaduas y México), uno de los cuales, don Fernando, hace el camino inverso de Arsenio regresando al Viejo Mundo: a la Cartuja del Paular, en Rascafría.

CAJÓN DE SASTRE FICCIONAL

Orjuela [1983] y otros (Pineda Botero 1999 y Fajardo Valenzuela 2002) se refieren a esta miscelánea como novela, e incluso primera novela hispanoamericana, dando mayor protagonismo a lo narrado en prosa que a la profusa versificación lírica y dramática. Aunque su autor «no logre una novela ni fuera su intención» (Briceño Jáuregui 1983:363-364), ⁸ es cierto que en *El desierto prodigioso* hay descripciones que recuerdan a las de los libros de pastores y de caballerías (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 1, pp. 535-536 y 3, p. 7) y que la heterogeneidad de los materiales lo asemejan a una novela bizantina como *El peregrino en su patria*, pero también se distancia de este género por la limitadísima acción de los personajes (salvo Arsenio, pues tampoco se narra el viaje de don Fernando a España, con escala en México, acompañando el cadáver del arzobispo Bernardino de Almansa) y por la abundancia de poesías y teatro sagrados, que son los verdaderos ejes en torno a los cuales orbitan los personajes y los demás materiales literarios.

Tanto es así que las reiteradas interrupciones afectan siempre al material narrativo, que funciona como un tenue hilo conductor en el que se sobreponen, en primer plano, las piezas dramáticas y, sobre todo, las poesías que escriben, leen o comentan los protagonistas. A pesar de su extensión, poesías y autos no se interrumpen en ningún momento con comentarios, siendo unas y otras, no lo olvidemos, de contenido exclusivamente religioso. ⁹ La forma de hacer avanzar la narra-

7. La entrada de san Bruno en el desierto de Chartreuse se da en torno a la solemnidad de San Juan Bautista (24 de junio de 1084) y la *Representación del bautismo en las riberas del Jordán* se desarrolla la víspera de su festividad.

8. Intención que Pineda Botero [1999:49] desprecia, apelando a la Teoría de la Recepción.

9. Hay romances de hasta 520 versos (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 298-317), la «Historia del Hijo pródigo» en veinte sonetos, una «Égloga piscatoria» de 429 versos (I, pp. 343-363), un «Sueño piadoso» de don Pedro con 1252 versos (2, pp. 200-264) y el mencionado auto sacramental de 2992 versos.

ción, interrumpida por otras narraciones, poesías y textos dramáticos, se debe a que *El desierto prodigioso* es una obra en marcha, cuyo autor aparece como un personaje más escribiendo aquello que estamos leyendo.

Por otro lado, Hernán Ramírez [2015] relaciona el teatro inserto en *El desierto prodigioso* con la fiesta barroca de la Monarquía Hispánica, sin reparar en que dichas representaciones forman parte de la ficción.¹⁰ Pedro de Solís las introduce sin atender a la realidad histórica, igual que ficcionaliza la escena en que los frailes de la Candelaria hospedan en su monasterio los restos incorruptos del arzobispo Bernardino de Almansa, que don Fernando había exhumado en secreto de Villa de Leiva e iban disimulados en un cajón (Briceño Jáuregui 1983:369). En cambio, en *El desierto prodigioso* (2, pp. 465-466 y 686) todos los frailes veneran el cadáver y no hay secreto alguno. Como también es ficticio el entorno de la Candelaria, donde no existían umbrosos bosques que alojaran ciervos y animales de caza, sino un paisaje árido de greda, rocas y montañas en torno al río Candelaria. Ni la ermita de la Santa Cruz (*El desierto prodigioso*, 2, p. 418) ni cuevas con salas que dieran paso a huertos (Briceño Jáuregui 1983:373-374).

Lope de Vega, por su parte, integra la tradición libresca (bíblica o profana) en los recuerdos personales de su juventud, haciendo pasar por experiencia personal lo que es mera erudición (Lezcano Tosca 2008:44). Eso cuando no mezcla vida y literatura, como hacen los ficticios Celio, Nise y Pánfilo dentro de la ficción de *El peregrino en su patria*.

CIRCULACIÓN Y APROPIACIÓN DE LA POESÍA

Los peregrinos de *El desierto prodigioso* se reúnen en mansiones o descansaderos, a veces siguiendo el protocolo de las academias literarias,¹¹ aunque sin sus reglas y

10. «Las representaciones teatrales eran cosa desusada entre los agustinos recoletos del desierto de la Candelaria y terminantemente prohibida en el cap. IX de las *Normas de vivir*» (Briceño Jáuregui 1983:227).

11. La moda italiana de las academias, con que también se designaban los torneos literarios, pasó a España de la mano de la Compañía de Jesús, que en 1564 inauguró sus colegios de enseñanza general en los que se organizaban veladas poéticas. Lope de Vega frecuentaba la Academia Mantuana (por la Mantua Carpetana); y Góngora y Soto de Rojas, la Academia Selvage, ambas en Madrid; en Huesca, Gracián y los Argensola hacían lo propio en la del conde de Andrade, presidida por Vicencio Juan de Lastanosa... (Gállego 1984:56-58). Barella [1988] aporta bibliografía sobre el tema.

«ápices» o «sutilezas» (1, p. 237 y 2, p. 269). Escriben autos sacramentales y poesías religiosas para la ocasión, se intercambian las de otros poetas del Siglo de Oro (a menudo, ocultando su procedencia y reelaborándolas) o componen las propias, en una suerte de justas poéticas, unas veces a partir de un tema dado y otras no.¹² Así, valga de ejemplo, sentados junto a una risueña fuente, Antonio le dedica un soneto¹³ y don Pedro replica con otro («Risa del monte, de las aves lira»), incluido en la *República literaria*, de Saavedra Fajardo.¹⁴ Dice don Diego Saavedra que este epigrama pertenece a la tradición literaria española, mientras que Tirso y Gracián ocultan el nombre del autor, aunque afirman que es un «príncipe de Castilla» (Díez de Revenga 1969:7-8). Lo que no impide a Pedro de Solís darlo como propio («va mi concepto en otro epigrama que brevemente he discurrido»).

No es la única vez que don Pedro suplanta desempachadamente al autor,¹⁵ sin temer que lo llamen «pirata do verso alheio» (Carreira 1994:236) como al brasileño

De España pasaron a América. En la misma Tunja, unos sesenta kilómetros al este de la Candelaria, hubo en 1662 un certamen poético documentado por Gómez Restrepo [1954:83-99]. «Los virreyes trataron de resucitar la tradición de los mecenas. Tan pronto como el teatro moderno se hizo pasatiempo de moda, construyeron teatros privados en sus palacios de México y Lima. Algunos tuvieron salones o verdaderas academias literarias, como la Academia de los Esquecidos, fundada por el Conde de Sabugosa en Bahía (1724). Tres de los virreyes del Perú fueron poetas: el Príncipe de Esquilache, el latinista Conde de Santiesteban del Puerto y el Marqués de Castell-dos-Ríus» (Henríquez Ureña 1978:66).

12. La Naturaleza, como la del *desierto* de la Candelaria, es también una academia en *Los encantos de la culpa*, de Calderón (vv. 968-969), donde la Penitencia escribe «en el papel de los cielos» los consejos que el Hombre necesita, según el tópico que se encuentra en Salmos 18:2-5 (*Los encantos de la culpa*, vv. 540-543).

13. Al margen, tachado, se atribuye a Manuel de Salinas y Lizana, canónigo de la catedral de Huesca.

14. Saavedra Fajardo (*República literaria*, p. 104). También lo citan Tirso de Molina, en los *Cigarrales de Toledo* (cigarral IV) y Gracián en la *Agudeza y arte de ingenio* (discurso XIII) como ejemplo de agudeza por semejanza en los cuartetos. Adolfo de Castro, en su *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII* (p. 157), anota que Mayans se lo atribuye al conde de Villamediana, referencia que dan los editores del *Desierto prodigioso* (1, pp. 320-321). Díez de Revenga [1969], siguiendo a Vicente García de Diego en su edición de la *República literaria* (p. 135), opina que podría ser de Saavedra Fajardo y atribuye a Tirso la lectura del undécimo verso («se cuenten las guijuelas de tu estrado») que, en realidad, es de Gracián (los *Cigarrales* trae «hijuelas», no *guijuelas*). Por otro lado, el comienzo del verso octavo, en la lectura de la *República literaria*, es «por lo que en ti», no *que lo que en ti*. Solís sigue la lectura de Gracián excepto en la rima del verso oncenno («estado» por «estrado»).

15. Así ocurre en Solís y Valenzuela (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 336-337; «Si culpa al [*sic*] concebir; nacer, tormento», soneto XX de las *Rimas* de Lope de Vega, tal como señalan los editores del *Desierto*). Y en Solís y Valenzuela (2, pp. 402-403 y 3, p. 52; «¿Quién eclipsó los rayos de tus ojos...?»), que los editores creen que es de Solís, pero se trata del «Soneto a Jesús muerto», de Andrés Froes de Macedo OMD o fray Andrés de Cristo, autor de *Amores divinos y humanos* (Pedro Craesbeeck, Lisboa, 1631), de donde lo transcribe García Peres [1890:243-244].

Gregório de Matos Guerra (1636-1696), cuyos hurtos de Góngora y otros poetas del Siglo de Oro eran notorios.¹⁶ Cuando Solís y Valenzuela introduce variantes en una poesía ajena, para adaptarla al contexto de la narración, también da por sentada la coautoría añadiendo su nombre junto al del autor;¹⁷ pues, al parecer, no le importaba tanto su originalidad como saber traerla a colación, con un gesto que su verdadero autor sabría agradecer, en opinión de don Pedro.¹⁸

La nueva junta peregrina, parafraseando el *Persiles* (p. 286), formada por don Pedro, don Fernando, don Andrés y Antonio,¹⁹ va llenando con letras las páginas en

16. Compárese Solís y Valenzuela *El desierto prodigioso*, 1, pp. 291-295; canción «Virgen que el sol más pura», del maestro fray Luis de León, con variantes para adaptarla a la narración. Y Solís y Valenzuela *El desierto prodigioso*, 1, pp. 596-610: la canción, con muchas variantes, «Hijo del rayo y del tronido fuerte», dedicada a Santiago, patrón de España y de las Indias, de Pedro Rodríguez de Ardiola (*Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, p. 40). Otras veces, siempre sin mencionar la fuente, Solís apenas toma el primer verso ajeno, ya sea en un contexto semejante (*El desierto prodigioso*, 1, p. 37; cfr. Garcilaso, *Égloga II*, v. 297), ya sea distinto (*El desierto prodigioso*, 3, p. 68: «Comience a venerar el mortal hombre» que coincide con el quinto verso del soneto «a la muerte del rey, nuestro señor, Felipe Segundo», del conde de Villamediana). En Solís y Valenzuela (*El desierto prodigioso* 3, p. 62), el primer cuarteto del soneto («Oliva, lirio, rosa, palma, estrella / ciprés, plátano, cedro levantado, / templo, torre, ciudad, huerto cerrado / escala que se sube a Dios por ella») tiene resonancias de Lope de Vega (*El sol parado*, vv. 2958-2961: «Santa María, Señora, / laurel, palma, huerto, fuente, / ciprés, rosa, oliva y lirio, / Madre y Virgen ahora y siempre») o bien parafrasea a Góngora al comienzo de una glosa (*El desierto prodigioso*, 1, p. 115).

17. Además del citado soneto XX de las *Rimas* de Lope, es el caso de la cuarteta de Quevedo (*Sueños*, pp. 205-206), glosada con variantes en Solís y Valenzuela (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 74-76 y 3, pp. 103-105). Y de la canción «Por las rosadas puertas del Oriente» (1, pp. 364-366), de la primera parte de las *Flores de poetas ilustres de España*, de Pedro Espinosa (II, f. 172r-175v; cfr. Simón Díaz 1955:IV, 229), atribuida al «Dotor (*sic*) [Agustín] Tejada». Los cuarenta y cinco versos que lee don Fernando contienen variantes y faltan los ciento veintiocho restantes.

18. «No ha de ser solo Antonio, dijo Arsenio, el que nos gane en hacer este gustoso latrocinio de versos trayéndolos a tan sazonados tiempos» (Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso*, 1, p. 461); «y aunque haya servido en otra boda, yo sé que su dueño tendrá por bien que sirva e ésta, y aun se holgara de que sus escritos penetren a los desiertos» (1, p. 624). En la fábrica del auto sacramental *El divino Narciso*, sor Juana Inés de la Cruz incrustará, como calicanto, versos de la comedia de Calderón, *Eco y Narciso*. Y el auto quiteño *Celos del señor san Joseph para el festejo del Niño Dios*, copiado en un cuaderno de la segunda mitad del siglo XVIII, está compuesto con fragmentos de obras del teatro español del siglo XVII (Chacón Zhapán 1982; Landázuri Suárez 2021:401-409). Cervantes mismo justifica estas apropiaciones en la *Adjunta al Parnaso*: «Ítem se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y le encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto o toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco» (*Viaje del Parnaso*, p. 320).

19. En *La segunda esposa* (vv. 730-735) y en *La nave del mercader* (vv. 1233-1235), de Calderón, el Hombre es un peregrino que avanza con un hacha por un mundo del que se sabe extranjero. Cfr. Génesis 23:4 («advena sum et peregrinus») y Hebreos 11:1. Y en la *República literaria*, Demócrito resume la filosofía platónica: «este mundo que le dieron [al hombre] para su alojamiento falso y inconstante es un campo de batalla ... Ni en él ni en el hombre se puede hallar felicidad cumplida. En otro lugar y otro ser la hemos de buscar» (Saavedra Fajardo 2008:132).

blanco de los cartapacios encontrados (como el del *Quijote*, p. 109)²⁰ y con los grabados añadidos en el manuscrito de Yerbabuena, a lo largo de su travesía del «desierto» de la Candelaria, escenario de una peregrinación interior a través del retiro y desapego de los afectos del mundo, a imitación de los ermitaños de la Cartuja y el Carmelo.²¹

POESÍA NOVÍSIMA

Las doscientas veintiocho poesías del *Desierto prodigioso* (trece de ellas en latín más un pentámetro retrógrado),²² así como las demás piezas en verso (una danza eucarística, el auto o representación sobre el bautismo de Cristo y el auto sacramental inspirado en el Cantar de los Cantares), funcionan como un hilo de Ariadna entre materiales y géneros diversos: novelescos, hagiográficos, doctrinales y cronísticos. Por su carácter misceláneo, por la alternancia de prosa y verso y la inclusión de poesías en latín y en romance (a veces fruto de la emulación en academias o certámenes poéticos), guarda cierta semejanza con el *Ramillete de varias flores poéticas recogidas ... por el maestro Xacinto de Evia, natural de la ciudad de Guayaquil, en el Perú* (Alcalá de Henares, 1675), que además de dos centenares de poesías, incluye un sueño, trece loas y un coloquio (Landázuri Suárez 2021:152-153); con la diferencia de que en *El desierto* no hay cabida para la lírica profana. Su autor

discurrió cómo la poesía espiritual era órgano del cielo, que a celestial música conbidaba. ¡O cuánto malogra el tiempo quien la gasta en la 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 (*El desierto prodigioso*, 1, 32)

20. Libro que, comenta Alatorre [1990:651], no debían de haber leído los protagonistas del *Desierto prodigioso*, porque los ovillojos les parecían una «fábrica nueva e ingeniosa» (1, p. 378).

21. Juan de Yepes, que en Duruelo «buscó y ensayó una vida de cartujo carmelita» (*Libro de las Fundaciones*, 3, 17; Thompson 2002:76), pudo haberse unido a los cartujos de no haberse cruzado con Teresa de Ávila, como ella misma reconoce.

22. La contabilidad que ofrece Cuartero y Huerta [1966:46-47] es de estrofas, no de poesías (los veinte sonetos de la «Historia del Hijo pródigo», valga de ejemplo, forman una sola composición poética).

A tenor de esta declaración, Pedro de Solís y Valenzuela parte de una poética que se remonta a Dante y al *cenacolo padovano* del siglo XIII, para quienes la poesía era una segunda teología (Curtius 1989:307); tópico que se iría extendiendo a medida que el antropocentrismo humanista fuera sustituyendo al teocentrismo escolástico. «¿Qué es la poesía sino una llama de Dios, encendida en pocos?» —opina Saavedra Fajardo (*República literaria*, p. 141). Solís y Valenzuela lo expresa diciendo que la poesía es «la que da alcance a las recónditas verdades» (*El desierto prodigioso*, 1, p. 70).

¿A quién no levanta el espíritu oír el *Pange lingua*? ¿A quién no obliga a llorar el himno *Vexilla regis prodeunt*? ¿Qué cosa más dulce que el *Ave maris stella*? Demás que veo a la poesía acreditada no menos que por Moisés, David, Salomón, Job y los profetas Ezequías, Jeremías y Habacuc, y por otros doctores amplísimos como San Paulino, San Próspero, San Gregorio Nazianceno, Juvenco, Arador, Sedulio, Prudencio, Ambrosio, Hilario, el abad Zacarías, Benedicto Cartujano y otros, y aun los gentiles creían que con la poesía traerían a la tierra a la luna.²³

Esta lírica penitencial o purgativa gira en torno a las «meditaciones» sobre los novísimos, desarrolladas en las Mansiones II, VII y VIII, «traslado» de un desconocido *De Sacramentis* (*El desierto prodigioso*, 2, p. 415). En las meditaciones referidas al primer novísimo, la muerte se ofrece al apetito intelectual del hombre como admonición contra las vanidades del mundo (*memento mori*), igual que en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, de Calderón.²⁴ En una de las planas del cartapacio, don Fernando «descubre muy bien dibujada la muerte» (1, p. 76). Poco después, se describe la agonía, al modo de las *Artes moriendi*.²⁵ En la Mansión XX (*El desier-*

23. Solís y Valenzuela, *El desierto prodigioso* (2, pp. 266-267) y Virgilio, *Églogas* (VIII, 69). Cfr. la hechicera Canidia en la palinodia de Horacio, *Epístolas*, 17: «et polo deripere lunam vocibus possim meis». Para san Juan de la Cruz, el pensamiento y lenguaje humanos, insuficientes para alcanzar la plenitud de la verdad, pueden ofrecernos un atisbo de realidad trascendente a través de la poesía. Y el lenguaje de la suya —opina Thompson— tiene «una cualidad pentecostal y sacramental» [2002:145 y 164].

24. Horacio (*Odas*, I, 28 y II, 3) y Kempis (*De la imitación de Cristo*, I, 23). El auto sacramental escenifica el conflicto entre el apetito intelectual y el apetito sensitivo (*Summa Theologica*, I, q. 80, a. 2, ad 3), durante el cual la Muerte corteja al primero y el Pecado, al segundo. Pero la conjunción de cuerpo y alma forman un solo hombre responsable, con Memoria (que en los autos de Calderón sirve, principalmente, para recordar al hombre su mortalidad y la caducidad de los bienes terrenos, a fin de que obre bien ejerciendo el libre albedrío), Entendimiento y Voluntad. Es una diferencia sustancial con respecto a las *Artes moriendi*, donde el pleito por el alma del hombre *in articulo mortis* se da en un plano sobrehumano, con los ángeles enfrentados a los demonios, no en el interior de la persona.

25. Solís y Valenzuela (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 84-85 y pp. 88-89). Cfr. Gil Vicente, *Sermón predicado en Abrantes* (vv. 161-174) y Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial* (vv. 1350-1357).

to prodigioso, 2, pp. 340-343) Arsenio sueña dormido sobre una calavera con el cadáver de Casimira en descomposición.²⁶ Y en el manuscrito de Yerbabuena (*El desierto prodigioso*, 3, pp. 116-117) Solís interpola un romance cuyo tema es el «no tengas en cuenta nuestros pecados sino la fe de tu Iglesia» del ordinario de la Misa. Pues la penitencia es, junto con los tópicos de la *vanitas*, el *memento mori* y el desengaño, el cuarto elemento de la vía ascético-poética de *El desierto prodigioso*. Lágrimas penitenciales que Lope de Vega derrama abundantemente en su sexto soliloquio, para dar salida al dolor de atrición y contrición.²⁷

Esas lágrimas abren el camino de la salvación en el soneto «A una mujer y a Cristo, sed ardiente», compuesto por el ermitaño Arsenio; donde Cristo y la Samaritana «sedientos se contemplan y piadosos» y piden «agua de eficacia» para «su incendio santo» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 321-322). En el *Cántico espiritual*, la Amada también desea mirar a los ojos del Amado; Él la contempla a ella, significando con la mirada la unión y, como en este soneto, «hállanla al fin los dos, pues, amorosos, / ella le ofrece un golfo de su llanto / y Él un mar le concede de su gracia» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 321-322).²⁸ Sin embargo, la intención y uso que hace Lope de su poesía religiosa difieren, como veremos, de los de Solís y Valenzuela.

26. «Porque el olvido de la muerte es causa de vivir los hombres engañados y todos metidos en cosas de la tierra ... Importa mucho se acuerde el cristiano que ha de venir a parar a manos de la muerte, y resolverse en tierra y gusanos hediondos la carne, que tanto procura regalar para mayor perdición» (Nieremberg 1651:132).

27. Como prescriben las técnicas de meditación de san Buenaventura e ignacianas (Lezcano Tosca 2006:26, 48, 67 y 81; 2008:239, nn. 7-8; 241, nn. 20-21). El llanto es signo de arrepentimiento del pecador y llave que abre el cielo porque incita al perdón de Dios. Recuérdese Mateo 5:5: «beati qui lugent quoniam ipsi consolabuntur», que comenta san Agustín (*Sermón* 53 A, 8: «el llanto es cosa triste cuando es el gemido del arrepentido. Pues todo pecador debe llorar. ¿A quién se llora sino a un muerto? ¿Y hay cosa más muerta que un malvado? Cosa admirable: llore por sí mismo y revivirá; llore con arrepentimiento y será consolado con el perdón»); san Máximo de Turín (*Sermones*: «las lágrimas son como plegarias calladas, no invocan el perdón y ya lo merecen; no defienden la causa y, a pesar de ello, obtienen misericordia; así la intención de las lágrimas es más eficaz que las palabras») en Peinado [1992:núm. 448]. En todo caso, sirven para dar satisfacción por los pecados, pero no para ganar la bienaventuranza: «es cierto / que llorando satisfago, / si llorando no merezco» (Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*, vv. 1432-1434).

28. Son las mismas lágrimas de «Riberas de los ríos», paráfrasis de Salmos 136 en *Pastores de Belén* (libro IV), personificadas por Ananías en el auto sacramental calderoniano *Mística y real Babilonia*, donde el canto de *Super flumina Babylonis* adormece a Nabucodonosor, después penitente en el desierto, y llevan la salvación a los judíos (vv. 1655-1660). La paráfrasis de Malón de Chaide en silvas forma parte de la conversión de María Magdalena (Lucas 7:36-50), paradigma de la verdadera penitencia (P. Ribadeneyra, *Flos Sanctorum*, p. 383a) y modelo para la poesía lopesca del ciclo del arrepentimiento.

POESÍA ASCÉTICA

Uno de los cartapacios de *El desierto prodigioso* contiene meditaciones sobre el desengaño y es designado «el cartapacio de las conversiones» (2, p. 440), las de don Andrés y don Fernando, entre otros; porque en eso consiste la progresión de los peregrinos en el laberinto poético de *El desierto*: en despojarse de los afectos (*contemptus mundi*) (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 54-63 y 3, pp. 90-98),²⁹ y en la paulatina revelación de Dios, dos temas que dan unidad y sentido a la acumulación de textos, narraciones orales y situaciones que se presentan como aviso o ejemplo. Esta intención didáctica la sintetiza el soneto palinódico «Yo soy aquel que, un tiempo tan perdido» con el que don Andrés, «que de próximo estaba determinado de renunciar al mundo y sus engaños, quería sacar el fruto de todo lo que se había leído» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 112-113).³⁰

La palinodia suele tener un aire desengañado (v. 9). «*Felix* conclusión y *felix* locura, respondieron todos, feliz ha sido esta facción» ('expedición'), evocando las palabras de la liturgia de la Vigilia Pascual: «O felix culpa, quae talem ac tantum meruit habere Redemptorem». Al soneto sigue una redondilla («cuando tocan la campana, / no la tocan por el muerto, / sino por que estés despierto, / que será por ti mañana») glosada dos veces,³¹ cuyos versos Antonio recita «poniendo los ojos en la calavera a cuyo pie pusimos el famoso soneto de Lope» (*El desierto prodigioso*, 1, p. 115).³² La primera glosa apela a la memoria y hace re-

29. Cfr. los soliloquios de san Buenaventura, cuyo objetivo final es llegar al menosprecio del mundo de Tomás de Kempis (Lezcano Tosca 2006:48); y *Los encantos de la culpa*, de Calderón, sobre las peripecias del peregrino Ulises y el mito de Circe, interpretado a la luz de la tradición cristiana que arranca del IV libro de *De Consolatione Philosophiae*, de Boecio, y llega hasta *La Dorotea*, *La Circe* y *Lo fingido verdadero*, entre otras obras del Siglo de Oro.

30. Cfr. Horacio (*Odas*, I, 34): «Parcus deorum cultor et infrequens, / insanientis dum sapientiae / consultus erro, nunc retrorsum / vela dare atque iterare cursus».

31. Cfr. John Donne, *Devociones para circunstancias inminentes*, libro XVI: «Et properare meum clamant, e turre propinqua, obstreperae campanae aliorum in funere, funus». Los cuatro primeros versos de la primera glosa («Hombre, si aprendes en mí / lo que va de ayer a hoy, / pues muerto una sombra soy / de la estatua que ayer fui») parafrasean la famosa letrilla de Góngora (*El desierto prodigioso*, 1, p. 115). Sobre otras paráfrasis, véase Pedrosa [1998].

32. Igual que Manuel Pereira representa a san Bruno (*El desierto prodigioso*, 2, lámina XLV) y José Ribera a la Magdalena en meditación, a San Pablo ermitaño y a San Jerónimo. En la primera Mansión, don Andrés entra en la cueva de un ermitaño y «corriendo una cortina que, al parecer, cubría una alacena, halló un esqueleto o armadura de humanos huesos, cuya vista al más animoso 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

ferencia a «la estatua que ayer fui» (1, p. 115).³³ La segunda glosa es una paráfrasis de Mateo 25:1-13.

El autor de *El desierto prodigioso* se refiere, en la cita anterior, al soneto XLI-II de las *Rimas sacras*, que empieza: «Esta cabeza, cuando viva, tuvo», reproducido en I, 108-109, con tema y motivos semejantes a otro soneto de Manuel de Faría y Sousa («Esto que pronta la razón advierte»; *El desierto prodigioso*, 1, pp. 107-108 y 3, pp. 108-109). En el manuscrito de Yerbabuena (3, p. 109), Solís hace alusión explícitamente a la calavera del emblema-colofón de *Idea de un príncipe político cristiano*, de Saavedra Fajardo, titulado *Ludibria mortis* («Este mortal despojo, oh caminante»), que Díez de Revenga [1969:15-19] comenta y, cerrando el círculo, relaciona con el soneto de Lope. Sin embargo, el manuscrito de Yerbabuena no reproduce el soneto del murciano, sino otro del propio Pedro de Solís («El que, mudo, contemplas, vacilante»), con tema y motivos comunes al epigrama de Saavedra Fajardo (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 110-111 y 3, pp. 107-108).

Podríamos seguir con los paralelismos.³⁴ El soneto añadido en *El desierto pro-*

y, en ella, escritos estos antiguos versos con su moderna glosa»: las quintillas «A una calavera», que empiezan «Tú, que me miras a mí», de Gregorio Silvestre, en *Romancero y Cancionero sagrados*, p. 331 (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 29-32 y 3, pp. 35-36). «En el cuarto libro de las Vidas de los Padres [Dionisius Cartusianus, *Liber quatuor hominis novissimis*] se lee que andando el Santo Padre Macario por el yermo, encontró una cabeza de un difunto y le preguntó animoso quién era, y le respondió la cabeza, permitiéndolo así Dios: yo fui sacerdote de los gentiles, y tú eres el Abad Macario, amigo de Dios. Cuanto dista el cielo de la Tierra tanto fuego hay debajo de nuestros pies y encima de nuestra cabeza, y estando en medio del fuego, uno no se ve a otro. Y dijo entonces el viejo llorando: ¡ay del hombre que traspasó y quebrantó los preceptos de Dios y no hizo verdadera penitencia!» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 387-388). Cfr. el esqueleto que ve Cipriano en la tercera jornada de *El mágico prodigioso* (vv. 2541-2550).

33. Cfr. «Sin oír, hablar ni ver, / en noche continua estoy; / si nada antes de ser soy, / ¿qué seré después de ser?» (Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*, vv. 219-222). El hombre como estatua con «ojos para no ver, / oídos para no oír; / ... para no discurrir, / memoria; entendimiento / para no obrar» (Calderón de la Barca, *El jardín de Falerina*, vv. 1086-1093). El hombre estatuario es la imagen de Dios que el Apetito devuelve difunta hasta el punto de ser comparado con un ídolo babilónico, en *Lo que va del hombre a Dios* (vv. 1466-1468 y 1473-1484). Cfr. el auto sacramental *La vida es sueño*, vv. 1264-1270; Salmos 115:4-7, 134:15-18; Mateo 26:30 y Marcos 14:26. Es imagen de la corrupción moral en Isaías 6:9-10; Mateo 13:14-15 y Juan 12:40. En *La cena del rey Baltasar*, la Vanidad quita al rey, que sueña con una estatua ecuestre a la que la Idolatría lleva del freno, el «libro de memorias» o «memorial» de la Muerte. En cambio, en la disputa de la Culpa y el Entendimiento por el Hombre, que se debate entre la muerte y la vida espirituales, quien vence es «la memoria de la muerte» (Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*, vv. 1176-1177).

34. El último verso del citado soneto de Faría y Sousa, sobre el tópico de la *vanitas* («¡Oh, vida! ¡Oh sombra! ¡Oh, sueño! ¡Oh, punto! ¡Oh, nada!»), recuerda el último verso del gongorino «Mientras por competir con tu cabello», citado por Gracián en *Agudeza* (tratado XXIX) como ejemplo de agudeza sentenciosa. El cual es, además de un *carpe diem*, una *vanitas*. En *Los encantos de la culpa* (v.

digioso (3, p. 135), «Por ser del todo libre, me cautivo», comparte con el soneto XV («¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado...!») y el romance «Los esclavos de la Tierra», de las *Rimas sacras* de Lope, el tema del cautiverio de los afectos; que en la jaculatoria LVII de los *Soliloquios* y en el romance-letrilla «Hoy por esclavo me escribo», de las *Rimas sacras*, se convierte en cautiverio amoroso en la Cruz y del Pan de amor en el viril.

San Agustín, interpretando el Eclesiastés en *De Civitate Dei*, XX, 3, opone al reino ontológico de la *vanitas*, en el que están las criaturas y que es fugaz, volandero, caduco, aparente, transitorio, superficial y engañoso, el reino teleológico de la *veritas*, que es cierto, firme, duradero, real, perenne, sólido y eterno.³⁵ Sobre este tópico, Antonio recita el soneto XXXVII («¿Con qué artificio tan divino sales...?») de las *Rimas sacras*. Y en la segunda Mansión de *El desierto prodigioso*, don Andrés muestra unos papeles hallados en la cueva del ermitaño Arsenio que «ablandan a los empedernidos corazones» con sus «verdades y desengaños». Don Fernando lee allí unas coplas de pie quebrado, escritas «en el estilo de don Jorge Manrique» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 54-63 y 3, pp. 90-98 con variantes), que despliegan un bestiario alegórico: lince (apetito), cocodrilo (hipocresía), camaleón (valimiento, adulación), áspides (envidia, veneno, maldad), voz sirena (difamación) y gusano (caducidad), que en *El desierto prodigioso* (1, p. 392) será «el gusano de la conciencia» y, en el soneto de fray Pedro de Padilla (*El desierto prodigioso*, 1, p. 38), el gusano de seda que nos enreda y envuelve en los afectos del Mundo.³⁶ Los mismos «lazos y redes

1217) las viandas del festín de los sentidos (cada uno emparejado con las damas de Circe o Culpa, entre ellas la Murmuración, que preside los *Soliloquios* de Lope) son desvanecidas gongorinamente por el viento «en humo, en polvo y en nada». En otro auto sacramental de Calderón, *Mística y real Babilonia* (vv. 642), la Idolatría infunde su sacrílego espíritu «en oro, en plata, en bronce, en hierro, en barro». Y cuando la piedra que rueda Monte del Testamento abajo da en los pies de la estatua idolátrica de Nabucodonosor, «su simulacro volvió / en nada, humo, polvo, viento» (vv. 923-924).

35. Lo que, ante todo, importa al hombre durante los días engañosos que le toca vivir es si opone resistencia o si acata la verdad; si está ajeno o si cumple la verdadera religión. Y no precisamente con miras a conseguir los bienes o librarse de los males de esta vida, tan fútiles y huidizos, sino con la intención puesta en el juicio que ha de venir (tema de las meditaciones de la Mansión VII de *El desierto prodigioso*), puerta que dará acceso a los bienes para los buenos y a los males para los malos. Así que el maestro de la Asamblea concluye: «Teme a Dios y guarda sus mandamientos, porque esto es ser hombre perfecto» (Eclesiastés 12:13-14). Y lo repetirá Segismundo en la comedia *La vida es sueño* (vv. 2424-2427): «obrar bien es lo que importa. / Si fuere verdad, por serlo; / si no, por ganar amigos / para cuando despertemos».

36. Cesare Ripa representa al Pecado como joven ciego y desnudo, con «un gusano en su costado izquierdo que, penetrándole dentro, le ha de estar royendo el corazón» [1987:II, 188]. En el auto sacramental *El divino Jasón*, vv. 577-578, es «el corazón humano / una vez casi Dios y otra gusano».

lúbricas» de los que habrán de desprenderse los compañeros de san Bruno (cuya hagiografía ocupa las Mansiones XIV a XVIII de *El desierto prodigioso*), entregados a una vida penitente en el yermo.

POESÍA EMBLEMÁTICA

El desierto prodigioso no solo contiene letras, sino también imágenes. Los tópicos de la *vanitas* y el desengaño se expresan con lenguaje forense ante un tribunal donde la Virgen María ejerce de abogada (1, pp. 119-120 y 3, pp. 76-77);³⁷ e iconográficamente, mediante el simbolismo de espejos, calaveras y velas.³⁸ La décima del manuscrito madrileño de *El desierto*, sobre la pauta de las *Artes moriendi*, está presidida en el de Yerbabuena por el grabado de una calavera sin maxilar inferior, un omóplato y una clavícula (*El desierto prodigioso*, 1, p. 171 y 3, pp. 106-107). El esqueleto era muy popular en la Baja Edad Media y la calavera solitaria, entonces una novedad formal, se convertiría en un elemento decorativo habitual, ya fuera a los pies de la Cruz, en los altares, en la cueva de un penitente o sobre un escritorio (Mâle 2001:256-257; Rodríguez de la Flor 2000:348-349; Arellano 2004:17). Gállego [1984:205] aclara que no tenía un sentido macabro, sino de resurrección. El pintor Antonio Acero de la Cruz repara en que al final del cartapacio que Fernando está leyendo, hay «una calavera muy bien dibujada» y a su dictado, este último escribe

«No soy un hombre, sino un gusano» (Salmos 22:6), pues el hombre sale de la tierra y vuelve a la tierra (Génesis 3:19; san Agustín, *Sermones*, sermón 335k, 1).

37. El romance «Divina Madre de gracia» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 99-102 y 3, pp. 157-161) es, según los editores, de «Gabriel de Moncada, abogado de los consejos que murió religioso capuchino», pero Sánchez Mateos [2020:314-316] lo atribuye a fray Damián Cornejo OFM (1629-1707). La décima glosada en *El desierto prodigioso* (1, pp. 70-74 y 3, pp. 99-103) avisa de que en la angosta puerta del cielo solo se salva el justo. En la Mansión VII, los protagonistas se representan el juicio en que Cristo pide cuentas de cómo hemos correspondido a los beneficios espirituales y temporales que Él nos ha dado. Y en *El desierto prodigioso* (3, pp. 119-121) don Pedro interpola un romance sobre la penitencia, la redención y «el león de Judá, / origen de la justicia / y fuente de la piedad».

38. «Espejo sea, pues, la sepultura / que, si me miro en él, será bastante / a darme suficientes desengaños» (*El desierto prodigioso*, 1, p. 124 y 3, pp. 175-176); «mírate, pasajero que me miras / como en espejo en esta calavera» (2, p. 345 y 3, p. 70). El espejo que refleja con una calavera o un cadáver al que se mira en él, o en las aguas de una fuente, como en los autos sacramentales de Calderón *El veneno y la triaca* (vv. 1004-1008), *Andrómeda y Perseo* (vv. 39-50) y *El pintor de su deshonra* (vv. 667-676), es símbolo del desengaño. Y la calavera simboliza la fugacidad de la vida (Sebastián 1981:95-104; Arellano 2004). Uno y otra se unen en *El espejo de la muerte*, de Carlos Bundero (Jorgio Gallet, Amberes, 1700), citado por Rodríguez de la Flor [2000:349, n. 63].

el citado soneto de Manuel de Faría y Sousa, «Esto que pronta la razón advierte» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 107-108 y 3, pp. 108-109). En el manuscrito de Yerbabuena, don Pedro añade un emblema o «jeroglífico» de las postrimerías con una calavera que sirve de pedestal a un reloj de arena, unas alas y el lema «momentum unde pendet aeternitas» (3, p. 134), que recuerdan los jeroglíficos de Antonio de Pereda y Juan de Valdés Leal (Gállego 1984:206-208; Valdivieso 2002).

La inmanente y distante constatación del no ser ante la calavera de Yorik, en *Hamlet*, se convierte ahora en una exhortación a buscar el ser perdurable, comprometiendo la vida en esa búsqueda.³⁹ El romance «Oh, cómo esta infante antorcha» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 64-70 y 3, pp. 143-148, con emblema incluido), que lee don Fernando, desarrolla la siguiente alegoría con las partes de una vela encendida: vive con luz a ciegas, la propia luz la ciega (engaño); la luz altanera (vida) se resuelve en humo; la lengua de fuego nos habla contraponiendo la luz que arde (conciencia) a las tinieblas que queman (obras muertas); el algodón con cuerpo de cera acaba siendo pabilo, despojo que ha muerto viviendo, pero se embebe y tiembla cuando entiende lo que le espera; la mariposa es, a la vez, luz que alumbra y que la quema. Y termina con una antanaclasis: «al fin conoció la luz / después que hubo estado en vela, / que era su esperado logro / el malograrse en sí misma. / Vele siempre el alma» (*El desierto prodigioso*, 1, p. 70 y 3, p. 148).⁴⁰

Los predicadores también empleaban elementos figurativos en sus sermones para estimular la visión. La poesía del *Primus Calamus*, de Juan Caramuel, contiene laberintos circulares que remedan la *amplificatio* de la predicación, al igual que Solís y Valenzuela amplifica literaria e iconográficamente las tres primeras Maniones de su *Desierto* en el manuscrito de Yerbabuena. Tampoco escasean las mues-

39. «Ser quiero, que es error / no ser si en mi mano está» (Calderón de la Barca, *El pleito matrimonial*, vv. 229-230); pues «quien te hizo a ti no te justificará sin ti» (san Agustín, *Sermones*, sermón 169, p. 13. El medio para alcanzar el autodomínio del «ser» *persona* —unidad sustancial de materia (Cuerpo) y forma (Alma, en el sentido de Espíritu, ontológicamente incommunicable con el prójimo, pero teleológicamente comunicable con Dios)— es el libre albedrío con ayuda de la luz de la Gracia (auto calderoniano *La vida es sueño*, vv. 646-657).

40. Cfr. la Magdalena con dos velas, una calavera y un espejo, en el cuadro de Georges de La Tour (Gállego 1984:224); el emblema «Quotidie morimur», de los *Emblemas* de Juan de Horozco y Covarrubias (II, 9), en frase tomada de Séneca (*Epístolas*, 4, 20) y de san Pablo (1 Corintios 15:31), con una calavera que sostiene una vela encendida y una octava real que reza: «el que vive, en parte es ya difunto; / pues como vela ardiendo se deshace / comenzando a morir desde que nace»; y las palabras de la Vida en *El pleito matrimonial* de Calderón (vv. 1373-1376): «fácil llama fui nomás / y así en humo me resuelvo. / Con luz vine, a oscuras voy; / soplo soy, llevome el viento».

tras de ingenio: véanse el jeroglífico de Solís y Valenzuela en *El desierto prodigioso* (1, lámina XIX); el laberinto literario (1, p. 7), una poesía que puede leerse en romance y en latín al mismo tiempo (3, pp. 45-46), más los textos que el autor toma de otros poetas y que sirven a Gracián de ejemplos en su *Agudeza*...⁴¹

Las descripciones pictóricas de los *Soliloquios* de Lope de Vega muestran, asimismo, la influencia de la literatura emblemática (Lezcano Tosca 2008:66). Si san Juan de la Cruz combina el comentario en prosa de sus canciones con los dibujos del *Monte de perfección*, Lope de Vega comienza cada uno de sus *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* con unos versos que luego parafrasea en prosa. Un procedimiento semejante al de Alonso de Orozco y Saavedra Fajardo en sus *Empresas*, el segundo de los cuales parte de un emblema cuyo simbolismo explica en el correspondiente ensayo breve, huyendo del desabrimiento del tratado para dar a sus meditaciones un tono más personal y directo.⁴²

Lope se sirvió del mismo recurso para insistir en el tema recurrente de la envidia, que también asoma en el prólogo de los *Soliloquios*. Al frente de *La Arcadia* (1598) y del *Isidro* (1599), se retrata dentro de una orla formada por una humilde caña y una serpiente que se muerde la cola, símbolo de inmortalidad. El lema que figura en la base, «Quid Humilitate invidia?» («¿Qué puede hacer la envidia contra la humildad?») insinúa que es víctima de ese pecado capital, al tiempo que proclama sus orígenes humildes, remedando a Horacio (*Odas*, II, 20): «Neque in terris morabor / longius invidiaque maior / urbis relinquam. Non ego, pauperum / sanguis pa-

41. La octava real «Esta hora que corre tan aprisa» (*El desierto prodigioso*, 1, p. 39 y 3, p. 55; traducción de Manuel de Salinas y Lizana, canónigo de la catedral de Huesca, de un texto latino de Jaime Juan Falcó, citado en la *Agudeza* de Gracián, discurso XXIX); los sonetos de Francisco López de Zárate «Esta a quien ya se le atrevió el arado» (*El desierto prodigioso*, 1, p. 94 y 3, p. 140; *Agudeza*, disc. XII) y «Esta sombra del sol, si no primera» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 151-152; *Agudeza*, disc. II); el de Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz, «El costado de Cristo que, inhumana» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 325; *Agudeza*, disc. XXXVI); el que empieza «Risa del monte, de las aves lira» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 320-321; *Agudeza*, disc. XIII) y la octava real «¿Yo para qué nací? Para salvarme» (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 338-340; *Agudeza*, disc. XLIII), cuya glosa es de Lope de Vega.

42. Lezcano Tosca [2006:56]. Aurora Egido, en el estudio introductorio a *Los encantos de la culpa*, de Calderón, observa que la pintura también podía representar una síntesis de la comedia, en forma de jeroglífico, antes de la representación. Es el caso de *Fieras afemina amor* (1660), escrita para festejar el cumpleaños de la reina madre María de Austria, donde las pinturas del frontispicio del teatro, con sus figuras mitológicas (Hércules derrotando a las fieras con un dardo de Cupido), mascarones y el doble lema o mote («Fieras Afemina Amor», *Omnia vincit Amor*) formaban un jeroglífico anticipador del argumento. De hecho, en autos sacramentales como *La redención de cautivos*, Calderón emplea «jeroglíficos» a modo de «prácticos conceptos» (conceptos que, por medio de figuras representadas, se ofrecen a la vista).

rentum / obibo». Y al frente de *La hermosura de Angélica* (1602), encabeza su retrato con el lema *Hic tutior fama* («En la muerte es más segura la fama»), con que da a entender que su genio solo recibirá el merecido reconocimiento cuando haya muerto y esté a salvo de la envidia (Cuenca-Romero *et alii* 2013:26, cat. 23; 30, cat. 13; 68, cat. 50).

CARISMA CARTUJANO

La historia del monacato, resumida a orillas de la laguna de Ráquira por Arsenio, ocupa las Mansiones XII-XIV de *El desierto prodigioso* y concluye con la exposición histórico-apologética de la vida de san Bruno (1030-1101), «segundo Melquisedec» por su sacerdocio y «segundo Bautista» por su predicación (*El desierto prodigioso*, 2, p. 45 y p. 48).⁴³ Es famoso el episodio de su vocación monástica, a raíz del milagro sucedido durante las exequias de un famoso doctor de París, según el relato de Arsenio. En el momento en que el sacerdote pronunciaba la lección cuarta del Oficio de difuntos (*responde mihi quantas habeo iniquitates*), el difunto levantó la cabeza y «con horrendo y lamentable grito» profirió: *iusto Dei iudicio accusatus sum* (*El desierto prodigioso*, 2, p. 53). Escena que se repitió durante tres días consecutivos. Bruno, Landuino, los dos Estéfano, Hugo y los seglares Andrés y Guarino decidieron entonces buscar consejo no en los sabios y prudentes del siglo, sino en el Evangelio («si no hiciéredes penitencia, todos pereceréis juntamente») y en san Juan Bautista («haced penitencia porque ya se acerca el reino de los cielos»; *El desierto prodigioso*, 2, p. 88). Finalmente, encontraron el desierto y la soledad que buscaban (Salmos 54:8) en la comarca montañosa de Grenoble; pero antes de que comunicaran su proyecto al obispo Hugo, él había tenido un sueño: en lo alto de la montaña llamada Cartuja, vio a Jesucristo edificar una casa, ayudado por los ángeles y los santos, y contornando el edificio había siete estrellas: san Bruno y sus seis compa-

43. San Bruno fue maestro y luego consejero de Urbano II, quien excomulgó y venció a Enrique IV, emperador de Alemania, y a Felipe I de Francia; restauró la disciplina eclesiástica, prosiguió la reforma gregoriana para propiciar una vida conforme al Evangelio en la sociedad, y llamó a la Primera Cruzada (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 157-159). Don Pedro lee una descripción en octavas reales («Triunfales carros, bélico laureles») de la Iglesia militante cartujana, que acude con sus armas alegóricas a Roma, llamada por el nuevo Papa Urbano II (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 139-142). Él mismo escribió la *Fénix cartuxana. Vida del gloriosísimo Patriarca San Bruno* (Madrid, 1647), en octavas.

ñeros. Así fue como en 1084, un año antes de la muerte de Gregorio VII, Hugo les dio posesión de la Cartuja, «cerca de la natividad de San Joan Bautista, al cual tiene desde entonces esta orden por especial patrón, así por esto como por haber sido tantos años ermitaño y solitario y haber hecho tan áspera penitencia, procurando conformarse con la aspereza de su vida»⁴⁴ (*El desierto prodigioso*, 2, p. 98).

Lope de Vega se hace eco de lo anterior en el prólogo de sus *Soliloquios*, aunque refiriéndolo a un amigo del santo y reduciendo el triple oficio de difuntos a uno solo, como en *El mayor desengaño*, de Tirso de Molina.⁴⁵ Pero así como Bruno y sus seis compañeros se entregaron a la vida eremítica «con retiros vergonzosos de ignorancias afectadas, de paliadas ambiciones y disfrazadas tiranías» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 46), el autor de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios* manipula el episodio de la vida del colonés para criticar a los que murmuraban de su turbulenta, celestinesca (sirviendo al duque de Sessa) y sacrílega (siendo sacerdote) vida sentimental. A fin de contrarrestar esa mala reputación una vez más, como en el prólogo del *Peregrino en su patria* y en *La villana de Getafe*, Lope se oculta ahora tras el anagrama de Gabriel Padecopeo.

En el prólogo de los *Soliloquios*, Lope fantasea sobre los motivos que llevaron a Gabriel Padecopeo a la Gran Cartuja, donde supuestamente los escribió «desengañado de las cortes y de sus tres enemigos: servir, amar y pretender»; las mismas tres acciones que el san Bruno libertino de Tirso de Molina emprende en *El mayor desengaño*.⁴⁶ Lo cual diferencia una vez más a Padecopeo-Lope de san Bruno y los

44. Los peregrinos de *El desierto* también llegan al convento de Nuestra Señora de la Candelaria la víspera del día de San Juan Bautista. Después de oír la misa con sermón y concurrir a la procesión en el claustro y patio de los naranjos, asisten a la *Representación del bautismo que en la persona de Cristo, Señor Nuestro, hizo S. Joan Baptista en las riberas del Jordán*, a cargo de los estudiantes de la ciudad de Tunja y Villa de Leiva (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 465-466). Se trata, como hemos dicho, de una licencia del autor, ya que las representaciones teatrales estaban terminantemente prohibidas entre los agustinos recoletos del desierto de la Candelaria (Briceño Jáuregui 1983:227).

45. Raynié [2004:75-76], Lezcano Tosca [2008:136 y 141, nn. 8-9]. Cfr. *San Bruno, biografía...* (p. 98): «Hallose presente San Bruno a este trágico suceso y concibió su alma de la cara de Dios airado, filial y santo temor de sus juicios, y parió el saludable espíritu de la vida penitente y cartujana». Preguntando don Fernando sobre el crédito que había que dar a ese milagro, Arsenio refuta a todos los que dudan de él (*El desierto prodigioso*, 2, 55).

46. Comedia en la que Lope debió de inspirarse, a juicio de Raynié [2000:75], pues su protagonista, en el primer acto, ama; en el segundo, sirve; en el tercero, pretende; en los dos primeros es víctima de la maledicencia y, en el último, ve condenarse a su amigo Dion (el doctor de París en el relato de Arsenio) por vanagloriarse de sus méritos, sin contar con la ayuda de la Gracia y dando por sentada la salvación.

peregrinos de *El desierto prodigioso*, cuyas poesías exhortan insistentemente a la conversión y la penitencia, mientras que Lope busca, sobre todo, conmover a Cristo con las lágrimas para que lo perdone.⁴⁷

Los cuatro primeros *Soliloquios*, dedicados al arrepentimiento (ciclo al que también pertenecen las *Rimas sacras* y *Pastores de Belén*), los había publicado en 1612, recién ingresado en la Orden Tercera del Seráfico Francisco; pero los dos últimos los publicó catorce años después, cuando aún vivía amancebado, siendo presbítero, con Marcia Leonarda (Amarilis). Por eso, en el sexto soliloquio apela hábilmente a la emotividad de las lágrimas redentoras, que une a las de la Virgen en su traducción del *Stabat Mater* y feminiza al yo poético, en el último, ante un galán a lo divino.⁴⁸

Bruno, en cambio, acude a Roma en contra de su voluntad, reclamado por Urbano II. Pero vueltos a la Gran Cartuja quienes lo habían acompañado, empiezan a sentir hastío por la frugalidad y aislamiento de su regla, que «les parecía contra el natural del hombre, definido por animal sociable» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 149). Don Landuino, el prior, los conforta contraponiendo la religión y la soledad al mundo, que define con palabras de Petrarca a Lombardo de Serico, evocadas también por Fernando de Rojas en el planto de Pleberio y por fray Luis de Granada en su *Guía de pecadores*. Bruno, a su vez, rechaza el arzobispado de Ríxoles (Reggio di Calabria) y «acautelándose contra las humanas ambiciones con la más cruda resistencia de quien, en las Indias de la humildad, de los mayores santos de la Iglesia han sido Colones las historias todas», prefiere «la amable joya del soliloquio divino» y «la familiaridad con Dios» (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 161-162). Lope, en cambio, intenta sacar provecho social de las obras religiosas escritas durante el ciclo del

47. A diferencia de Job 40:4 («me taparé la boca con la mano»), de san Juan de la Cruz (*Entreme donde no supe*, vv. 1 y 12-13; «era la ciencia perfecta, / en profunda soledad») y del propio san Bruno, a medida que Lope avanza en sus *Soliloquios*, «el pasado pecaminoso va quedando atrás. El soliloquio tiene un final marcado por la resurrección, no la de Cristo, como sucede en los *Ejercicios* [de san Ignacio], sino la del yo literario, que comienza una nueva vida» (Lezcano Tosca 2008:42).

48. La imagen de la ronda del galán a lo divino es característica del género del soliloquio (Lezcano Tosca 2006:22 y 2008:55-60). Cfr. el Matrimonio, caracterizado como galán en *La segunda esposa* (vv. 600-608) y *Triunfar muriendo* (vv. 591-599), de Calderón de la Barca. La unión de Dios con la segunda esposa (o segunda alianza de Dios con el género humano) mediante la Encarnación, está simbolizada por el matrimonio entre el Esposo y la naturaleza humana. La Muerte mata al Esposo hecho hombre, pero su resurrección supone la victoria sobre aquella, el nacimiento de la Iglesia (cuerpo místico de Cristo o segunda esposa) y la garantía de nuestra vida perdurable (san Gregorio Magno, *Homiliae in Evangelia*, 38).

arrepentimiento con la segunda versión de sus *Soliloquios*, que coincide con el comienzo del ciclo *de senectute* (Lezcano Tosca 2008:11).

TEATRO SACRAMENTAL DE ESPAÑA Y NUEVA GRANADA

Si la lírica de *El desierto prodigioso* va pautando la vía ascético-eremítica de los peregrinos, su teatro sacramental (la *Representación* del bautismo de Jesús y la *Danza eucarística*) y epitalámico, inspirado en el Cantar de los Cantares, apunta a la vía mística o unitiva, común al pequeño drama de la *Noche oscura*, de san Juan de la Cruz, y a los autos sacramentales (*Auto de los cantares*; *Bodas entre el Alma y el Amor divino*; *La Maya*) y la moralidad (*El Hijo pródigo*) de Lope de Vega, cuya parábola (Lucas 15:11-32) parafrasea en veinte sonetos (*El desierto prodigioso*, 1, pp. 241-251).

El peregrino Pánfilo y los dos extranjeros que han venido «a la católica España» (Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, p. 247), huyendo de los errores que ponían en peligro su salvación, emprenden la ascensión a Montserrat, visitando cada ermita que encuentran. En una de ellas, el ermitaño Laudomio narra la vida de un cantor de capilla del virrey de Valencia que se hizo cartujo después de oír un sermón. Poco después, mientras dormía en la playa, el Peregrino es asaltado por los moros que solían desembarcar de sus galeotas en aquellas calas, «guiados de algún renegado o vendidos [esos lugares] por la traición de sus moriscos» (*El peregrino en su patria*, p. 302). Atado a un árbol, encuentra a Everardo y juntos llegan a Morviedro o Sagunto, cuyo teatro romano sugiere a Everardo un soneto sobre la vida humana como teatro en ruinas («Vivas memorias, máquinas difuntas», en *El peregrino en su patria*, p. 305). Finalmente, entran en Valencia coincidiendo con las fiestas por la reciente boda de Felipe III y Margarita de Austria, donde se está representando el auto sacramental *Bodas entre el Alma y el Amor divino*, que es como sigue.

Cinco arqueros (los sentidos) salen con una dama «de blanco rostro y ojos azules / de la color de los cielos» (la Fe). Todos los arqueros yerran al intentar conocer el Pan eucarístico o «pan de azúcar», «que naturaleza y arte / son cortos en tal misterio»; solo la Fe acierta en el blanco.⁴⁹ «Mal nuestra ciencia desalma / es-

49. 2 Timoteo 4:7-8. «Quoniam sagittæ tuæ infixæ sunt mihi, et confirmasti super me manum tuam» (Salmos 37:3); «Deus nos posuit ad certamen, ut semper in hoc pugnemus. Vallis lacrymarum non est pacis, non est securitatis, sed certaminis atque bellorum» (san Jerónimo, *Breviarum in Psalmos*).

tos divinos conceptos» (*El peregrino en su patria*, p. 314) —añade el Pecado. Y la Fama confirma:

Si Dios no te sustentara,
Mundo, ¿qué fuera de ti?
Y si el Pan no te dejara
transubstancial, ¿con qué, di,
vieras hasta ver su cara?

(*El peregrino en su patria*, p. 318)

El Pecado rompe el noma de la carta traída por la Fama, «que es el cerrado / libro al Cordero guardado» (*El peregrino en su patria*, p. 321), o sea, el de los siete sellos que solo el León de Judá abrirá en el Apocalipsis 5:5. Pero una vez abierta, lee que «el rey Cristo» envía ayuda de costas al Alma Margarita, para que se traslade a Valencia «en las galeras famosas de la fe» (*El peregrino en su patria*, p. 323) a ser esposa del Amor divino.

En la *Danza de un pastor y gitanas*, de la que me he ocupado en otro lugar (Calderón Calderón 2025), la Gitana 2 también relaciona la eucaristía con la *militia* del cristiano contra la muerte del alma:⁵⁰

Dios vivo, que os dais todo acá en la Tierra
por modo inusitado y peregrino,
y sustentáis las almas en la guerra
con misterio tan alto y tan divino,
cuya sangre santísima se encierra
en especies de vino sin ser vino.

(*El desierto prodigioso*, 2, p. 525)

mos, 83, en Migne, *Patrologia latina*, 26, cols. 1072-1073); «Bella premunt hostilia; / Da robur, fer auxilium» (santo Tomás de Aquino, *O Salutaris Hostia*). «Herísteme, Señor, con tus saetas» (*Rimas sacras*, p. 487). En el auto calderoniano de *La vida es sueño* (acotación al v. 116), ábrese un Monte donde sube la Cruz y, en su remate, la Hostia y el Cáliz o racimo de Caleb. A continuación, tiene lugar la oblación de pan y vino de Melquisedec, a la que los sentidos tiran flechas (al blanco: antanacsis pan / diana) en ejercicio místico, pues son armas de amor que significan la *militia* del hombre en la Tierra (auto sacramental *La vida es sueño*, vv. 140-145).

50. Alejo de Venegas identifica tres muertes: la corporal (opuesta a la vida de naturaleza), la del pecado mortal (opuesta a la gracia) y la eterna (opuesta a la vida de gloria); véase Martínez Gil [1984:24-25].

Cuando Celio pasa por Zaragoza, en el tercer libro de *El peregrino en su patria*, ve que a la puerta del Pilar están representando el auto sacramental *La Maya*. «Descubriéndose una cortina, se vio un cáliz de notable altura y grandeza, y en él, una hostia con dos puertas de la proporción de la medida de un hombre», por donde aparece Cristo «vestido como se pinta en la Resurrección, con su manto rojo y bandera» (*El peregrino en su patria*, p. 460).⁵¹

En otros lugares de *El peregrino en su patria* se mencionan otras puertas: la cerrada en Ezequiel 44:1-2, que prefigura a la Virgen (p. 260; y en las octavas reales de la p. 601), y la abierta por la que el hombre sale a descubrir el Mundo, del que nos previene el romance inicial de *El hijo pródigo*:

Abre los ojos del alma,
pues los del cuerpo te ciegan,
¡oh, tú que vienes al mundo
y estás llamando a la puerta!
Mira que sales al mar,
aunque sales a la tierra,
donde mayores peligros
y más naufragios te esperan.⁵²
(*El peregrino en su patria*, p. 511)

Que Solís y Valenzuela parafrasea:

Con poco años y experiencia poca
navegar por el mundo es peligroso,
que apenas hay piloto tan famoso
que no dé con su nave en una roca.
Tu daño vas buscando; considera
que te lleva engañado un loco brío,
que así se llama bien la edad primera.
(*El desierto prodigioso*, 1, p. 243)

51. Son las dos puertas del nacer a la gracia (el Bautismo) y del renacer (la Redención), a las que hace referencia la *Representación del bautismo de Cristo* (*El desierto prodigioso*, 2, 501-502). Puertas que el Hombre puede franquear en sentido contrario: al Pecado y la Muerte de su espíritu en *La segunda esposa* (vv. 995-996) de Calderón de la Barca.

52. Lope de Vega en este romance y Calderón de la Barca en *Los encantos de la culpa* reiteran el sentido moral que la tradición cristiana da a las aventuras de Ulises en la *Odisea*.

El tono grave y uniforme de la *Historia del hijo pródigo* del santaferoño contrasta con el plurilingüismo macarrónico y jocoso de Juego, personaje alegórico caracterizado como un *zanno* de la *Commedia dell'Arte*, en la moralidad de Lope. En esta pieza su autor parece volver a mezclar vida y literatura cuando evoca, con el ropaje pastoril y los tópicos,⁵³ un episodio de su accidentada vida sentimental, literaturizado en los sonetos de los mansos y en *La Dorotea* (Lázaro Carreter 1992). Montano (el señor de ganados que empleará al hijo pródigo), además de acusar a los que murmuran (*El peregrino en su patria*, p. 561: «cuál se queja de todos, / cuál de todos murmura»), como en el prólogo de los *Soliloquios*, vive «no envidioso jamás, siempre envidiado» y sufre el robo de un borrego y un choto a manos del prendador de la dehesa de abajo, a quien Lope compara con los que «para defensa / de sus confusos pleitos, / ... sin descansar trabajan / para subir por donde algunos bajan» (*El peregrino en su patria*, pp. 560-561).⁵⁴

TEATRO EPITALÁMICO

Volviendo a los peregrinos de *El desierto prodigioso*, «fray Joan del Rosario les dijo cómo al día siguiente, que era el de San Joan, celebraba aquel convento [del *Ecce-Homo*] el octavario del Smo. Sacramento con toda solenidad [sic], y que tenía preparada para la tarde otra representación muy a propósito para este misterio» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 504). Se trata del *Famoso auto sacramental sacado del Cantar de los Cantares* (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 535-683), escrito con el paradigma compositivo de una comedia de capa y espada.⁵⁵ Sus 2992 versos están dis-

53. Los motivos del robo del ganado (Virgilio, *Églogas*, III, 17-18) y los estoico-epicúreos (Cicerón, *De senectute*, XIV, 49; Horacio, *Odas*, II, 16; Séneca, *Ad Lucillium*, XCII, 2) de la «Oda a la vida solitaria», de fray Luis de León. Repárese en que la imagen del hijo pródigo es característica del género del soliloquio; y en que Juan Bernal Díaz de Luco (1541) entona el *beatus ille* en el suyo, que se desarrolla en un escenario campestre como los bucólicos y ficticios alrededores del desierto de la Candelaria y la laguna de Ráquira, en *El desierto prodigioso* (2, pp. 2 y 169), y como el de la Cartuja en los *Soliloquios* de Lope; aunque integrándolos en el discurso, a diferencia de Lope, quien añade el *locus amoenus* cartujano al principio para no volver a acordarse de él (Lezcano Tosca 2006:22 y 63-64).

54. Cfr. «yo de ninguno fui envidioso, / siendo de mil pastores envidiado» (soneto «Vireno, aquel mi manso regalado») y «¿por qué montañas ásperas subistes / que tal selvaticuez el alma os toca?» (soneto «Querido manso mío que venistes»), ambos poemas en Lázaro Carreter [1992:151].

55. Como el *Soliloquio* séptimo y algunos autos sacramentales de Calderón de la Barca (*El orden de Melquisedec*, *El divino Orfeo*, *Tu prójimo como a ti*, *El verdadero dios Pan*, *La nave del mercader*,

tribuidos en veinte formas estróficas: hexámetros latinos, versículos, endecasílabos blancos, silvas, estancias, octavas reales, una octava irregular, un soneto, cuartetos, serventesios, tercetos encadenados, pareados, una décima, una sexta rima, sextetos lira, liras, quintillas, redondillas, romances y villancicos.

Empieza la obra con una «letra cantada», en lugar de la loa.

Al convite del Esposo alegre el alma camina, tan perdida por amante que se gana de perdida. ⁵⁶	
Gallardamente se entona	5
por buscar, la peregrina, no en el traje, sí en lo fino, que se excede ya a sí misma.	
.....	
Que a quien le pide, de gracia	15
da favores de justicia.	
A virgíneos himeneos en esta mesa convida. ⁵⁷	
.....	
Unida el alma a su amante,	21
entonen voces divinas aplausos de enamorada y feudos de agradecida. ⁵⁸	

El pastor Fido, Andrómeda y Perseo...). En el *Auto de los cantares*, donde la Esposa es agredida por la Envidia y la Malicia (el diablo viste de amarillo y negro), Lope combina hasta cuatro paradigmas compositivos: el pastoril, el vaquero, el del hortelano y el de capa y espada.

56. Cfr. el *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz: «Pues ya si en el ejido / de hoy más no fuere vista ni hallada, / diréis que me he perdido, / que andando enamorada / me hice perdidiza, y fui ganada» (vv. 141-145).

57. El alma, purificada por la Penitencia, recibe la Eucaristía como en la Encarnación la Virgen María recibe al Espíritu Santo. Cfr. las imágenes nupciales en Oseas, Cantar de los Cantares, Efebios y Apocalipsis, y en los poemas en liras de san Juan de la Cruz, así como en sus romances trinitarios (referidos al amor no ya del alma y Dios, sino del Padre y el Hijo, de la Creación y de la Encarnación); especialmente, el séptimo romance, cuyos últimos once versos definen la misión del Amado: ir al mundo a buscar a la Esposa, a cargar sobre las espaldas todos sus sufrimientos y morir por ella, y salvarla del lago de fuego y azufre de Apocalipsis 20:10.

58. Los méritos del hombre, que quedaron muertos por el pecado, reviven por la penitencia (santo Tomás, *Summa Theologica*, III, q. 89, a. 5). La práctica de la penitencia, como predicaba san Juan Bautista, podía llevar a los pecadores a un reconocimiento sincero de sus pecados, sin cuyo arrepen-

.....
 Que en cuerpo, tras su Esposa Christo sale⁵⁹ 30
 y entre apacibles dichas, cante el suelo
 que es el alma de Dios un nuevo Cielo
 (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 535-537)

En el *Auto de los cantares* de Lope, la Esposa sale en busca del Esposo que, acudiendo a su encuentro «por huertos, zarzas y espinas, / todo quedará rasgado» (p. 183a). Él viste un gabán encarnado —el Competidor dirá, jugando con el vocablo, «en María encarnado / (capa en que está disfrazado» (p. 188a) — con la que cubre a la Esposa y Él «queda en cuerpo con una tunicela blanca [el Pan o *Corpus Christi*] llena de estrellas» (p. 191a).

En el acto primero del auto de Solís y Valenzuela, «*la Esposa salió al tablado como quien anda de noche buscando a otro*» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 537). Igual que en la *Noche oscura*, de san Juan de la Cruz, el alma tiene que abandonar su casa terrenal y seguir el camino incierto de la fe para unirse al Amado:

Solo que no te olvides te encomiendo
 de quien por ti de todo está olvidada,
 y en cuanto la memoria me durare,
 de mí me olvide yo si me olvidare.
 (*El desierto prodigioso*, 2, p. 539)

Es el «olvideme» en la Sión celestial de la «Noche» sanjuanista, después de dejar atrás la Babilonia del mundo. Al final del auto, la Esposa repite esta idea dirigiéndose al Santísimo Sacramento, antes de que la música entone el *Tantum ergo*:

timiento no podrán entrar en el Reino de los Cielos. El dolor de contrición y el propósito de enmienda (*Summa Theologica*, III, q. 85, 3) es una virtud que se recomienda insistentemente en el Antiguo Testamento (Ezequiel 18:30 y 33:11; Jeremías 18:11 y 25:5) y en el Nuevo (Mateo 3:2 y 4:17; Hechos 2:38) para el perdón de los pecados.

59. Dilogía: 'con ropa ceñida' y el 'Cuerpo de Cristo' (el Esposo que recibe el alma: la Esposa). La Iglesia o Cuerpo Místico de Cristo es la Esposa a la que Cristo amó, entregándose por ella, para santificarla (Efesios 5:25-26). Si queremos entrar con Él a las nupcias cuando acabe el plazo de esta vida terrena (Hebreos 9:27), hemos de merecer ser contados entre los escogidos (Mateo. 25:31-46); porque el peregrinar de cada uno hacia la eternidad acaba con el Juicio particular; y el de toda la Iglesia, con el Juicio universal.

¡Oh, si no se apartase
tal memoria de mí ni hacer morada
en cosa me dejase
ni asiento alguno en nada,
mas solo en vos, Dios mío,
que sabéis derretir el yelo frío.

(*El desierto prodigioso*, 2, p. 682)

La Esposa «entró vestida de blanco con una rica mantellina al hombro y con una corona de reina en la cabeça, tocada muy a lo honesto» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 537).⁶⁰ Le salen al paso Rugero y Rodolfo (como la Envidia y la Malicia en el *Auto de los cantares* lopesco), galanes que tienen que burlar a sus padres cuando quieren salir de fiesta. Condición diferente es la de los «galanes de noche» Don Urgel y Don Leonís. El primero no tiene padre y su madre se lo tolera todo. El segundo ya ha heredado y no tiene que rendir cuentas a nadie. Hacen alarde ante la Esposa de sus merecimientos, pero ella no los reconoce. Rugero asegura que «a pedazos echaría el cielo acá en el suelo» por obtener la beldad de la Esposa. A lo que ella responde que el Esposo se funda «en basas de humildad» (2, p. 551). Y Rodolfo incita a la Esposa a olvidar al Esposo, pues la ha dejado y en cambio él, Rodolfo, «se ha criado / en mil deleites, fiestas y saraos». A lo que ella responde que el Esposo «quiere los corazones libres de aficiones» (2, p. 552).

D. Urgel y D. Leonís acaban arrepintiéndose, pero Rugero y Rodolfo se mojan de ellos: «santones», «¡y qué saben para engañar la triste doncellita!» (2, p. 553). A continuación, aparecen tres estudiantes (Theóphilo, Lucio y Pamachio) conversando sobre astronomía y ejercicios literarios. La Esposa recita y parafrasea diversos lugares de los Salmos, del Cantar de los Cantares, del Eclesiastés, de la primera carta a los Corintios y a los Colosenses, así como de la égloga I de Garcilaso.

60. La corona que recibe la Esposa para celebrar su unión con el Esposo (Cantar de los Cantares 4:8) es aludida también en el *Soliloquio* VII de Lope («corona de tus flores a tu Esposa»), en relación con la corona de espinas; como en el auto sacramental de Calderón de la Barca, *Los alimentos del hombre* (vv. 1440-1443). La guirnalda de la Gracia, en *El Año santo en Madrid* (vv. 185-234 y 797-814), es lozana al principio, pero se marchita y deshace al caer el Hombre en las tentaciones. En los *Soliloquios... sobre la salutación angélica del Ave María*, de Sebastián Francisco de Medrano (1629), «en la corona, dize la Esposa, con que le coronó su Madre [Cantar de los Cantares 3:11], y no con la corona, [porque] Dios se da en la corona, en el sacramento» (citado por Lezcano Tosca 2006:101).

El acto segundo se inicia con la aparición de Lucifer, rabioso por la venida de Cristo a la Tierra y porque los galanes que ha enviado no han conseguido seducir a la Esposa.

LUCIFER ¿No ves, Cielo, que es traidor
 el hombre y solo yo llevo
 la pena y el disfavor?
 (*El desierto prodigioso*, 2, p. 573)

Pues el hombre es redimido por el sacrificio de Cristo y, en virtud del Bautismo y la Penitencia, haciendo uso de su libre albedrío y con ayuda de la Gracia, puede reconciliarse con Dios. En cambio, el Demonio teme la salvación del hombre y, dado que ignora la misericordia divina,⁶¹ prefiere que «venga / de su justicia movido / a castigar riguroso» (Calderón de la Barca, *El indulto general*, vv. 883-885).

LUCIFER ¿No bastan —responde, oh Cielo—
 los agravios que me has hecho?
 ¿No basta que vino al suelo
 Dios a quitarme el derecho
 y a dar al hombre consuelo?

 Mas ya el grande desconsuelo
 rompe todas mis entrañas,
 viendo hacer tales hazañas:
 que suba y quede en el suelo
 Dios a descubrir mis mañas.
 (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 573-574)

En *El indulto general*, de Calderón, Adán se arrepiente y por eso puede esperar el perdón, como David entonando el *Miserere* (Salmos 50). Asimismo, en *El gran mercado del mundo* (vv. 1182-1183) la Penitencia vende «miserias, / llantos, penas, desconsuelos» a cambio de «una confesión vocal / con un arrepentimiento»; lo cual compra Buen Genio, porque son las «joyas» verdaderas.

61. Celebrada por Lope de Vega en el soneto XXXII de sus *Rimas sacras* (p. 310); soneto II: «que quien de lo perdido se arrepiente, / aun no puede decir que lo ha perdido» (p. 297).

LUCIFER De blanco queda vestido,
 en el altar disfrazado,
 hecho manjar se ha quedado
 para que yo destruido
 quede siempre y arruinado.
 Porque si esto se supiere,
 ninguno habrá que me siga
 y con cuanto⁶² yo les diga,
 los llevará do quisiere.
 (*El desierto prodigioso*, 2, p. 576)

Lucifer, en vista de que ni los cuatro galanes ni los tres estudiantes que había enviado distrajeron a la Esposa de su búsqueda de Dios, se confabula con cuatro demonios para desanimarla, los cuales reciben ayuda de otros demonios: el Desconsuelo, el Temor y la Desesperación.

DEMONIO 1 Si el hombre llega a comerlo,
 yo haré no le entre en provecho.
 Procuraré de apartarle
 con demasiado temor,
 que aun dejos de adorarle,
 le cause espanto y pavor.

 DEMONIO 3 Que venga el hombre a tener
 su pecho tan afligido
 que juzgue es mejor partido
 el no llegar a comer
 que verse allí tan perdido.
 (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 578-579)

62. *con cuanto*: 'por más que'. «Todos ese feliz día, / Señor, esperamos; pero / no llorando, sino dando / gracias», dice Salomón en el auto sacramental de Calderón, *El indulto general* (vv. 386-389); «que el día del Señor / también es culto el contento», añade David (vv. 394-395). En la misa o sacrificio incruento de la eucaristía hay contento, pues como afirma el Príncipe (Cristo Redentor), «Justicia y Misericordia / son los polos entrambas / de la nueva monarquía / que en nuestros hombros descansa» (vv. 1240-1243). Lucifer, por el contrario, me induce a desconfiar de que allí donde mis fracasos son enormes, hasta el punto de creer que he perdido mi dignidad de hijo a ojos del Padre, «sobrea-bunde la gracia» (Romanos 5:20).

En el auto sacramental calderoniano *Los encantos de la culpa*, el sueño convierte a los sentidos del Hombre en fieras, «entorpecidos por los vicios» y «desesperados» (vv. 287 y 294-295), es decir, sin esperanza. Lo que a juicio de Periandro y Auristela, en el *Persiles* cervantino, es «agraviar a Dios poniendo tasa y coto a sus infinitas misericordias» (*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 97), pues el Demonio cree, pero no espera, sino que desespera.⁶³ Para sujetar al hombre bajo su dominio, *El diablo mudo*, de Calderón, acude al Apetito (concupiscencia) con la orden de incitar al Hombre a que actualice la culpa original en pecado consentido actual. El Apetito pronto convence al hombre, porque se cree perdido sin remedio. Pero la Naturaleza Humana canta un Salmo penitencial que alude a la importancia del arrepentimiento y de confiar en la bondad y misericordia de Dios para no desesperar.⁶⁴ El cristiano no se resigna a la desesperanza ni confía en un humanismo prometeico, por lo que acude a una realidad más allá de la experiencia sensible, ajena a la nada, al absurdo y a todo gnosticismo: la Palabra revelada por Cristo.⁶⁵

El acto tercero transcurre en una ciudad amurallada.⁶⁶ Cuando el personaje del Caboescuadra dice que preferiría entrar en combate contra «calvinistas y luteranos», oyen «el tierno lamentar de una doncella» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 606). Es la Esposa que recita y parafrasea Salmos 118:139, doliéndose de

63. *La redención de cautivos* (vv. 135-138 y 382-383); cfr. 2 Corintios 4:7-10. Lucifer me induce a «sentir constantemente la tentación de revolcarme en mi perdición y olvidar mi bondad original, la humanidad que Dios me dio, para dejar que los poderes de la muerte ganen terreno» (Nouwen 1997:55-57). Esa desconfianza, añade Nouwen, se ve reforzada porque mi experiencia humana me dice que el perdón se reduce a la voluntad del otro de renunciar a la venganza y mostrarme algo de caridad.

64. *El diablo mudo*, vv. 264-270. El Demonio comparte con Caín el fatalismo que le hizo desesperarse por su conciencia de culpa. Pero le saldrá el tiro por la culata, porque el Hombre, para escapar del poder del Demonio, pone su confianza en la Virgen, segunda Eva que aplastará a la serpiente (Génesis 3:15). Asimismo, Job, desesperado y sujeto a la Culpa, apela al arca del Diluvio, figura de la Iglesia peregrina que llega a la salvación por medio del madero en que estuvo pendiente el mediador entre Dios y los hombres (san Agustín, *De Civitate Dei*, XV, 26). Cfr. «La blanca palomica / al arca con el ramo se ha tornado» (san Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*, vv. 161-162). Muchos soliloquios de Lope de Vega terminan también con la plenitud de un encuentro con la divinidad y la seguridad del abrazo con Cristo (Lezcano Tosca 2006:37).

65. Romanos 8: 28-39 y Calderón, *Sueños hay que verdad son*, vv. 747-748.

66. La Iglesia se representa como un fuerte que opone sus defensas ante las asechanzas del diablo *In Acta Apostolorum*, homilía XVII, de san Juan Crisóstomo; en *La Ciudad de Dios*, de san Agustín; en *Las Moradas*, de santa Teresa y en los autos sacramentales de Calderón *La Iglesia sitiada*, *El socorro general*, *Lo que va del hombre a Dios*, *El cubo de la Almudena* y *La segunda esposa*, donde figura «una plaza de armas de la vida contra la Muerte» (vv. 34-38) con forma «piramidal» (vv. 215-216), pues la pirámide aparenta llegar hasta el sol por su altura y el rayo benéfico que procede del cielo se conecta a través de ella (Cristo y la Iglesia, respectivamente) con la Tierra.

...cuán olvidados
 viven mis enemigos de tu Cielo;
 ciegos en sus errores y pecados,
 echan tus santas leyes por el suelo.
 Tus siervos son por ellos enfrentados
 y tú con ellos, manso y no severo
 y a mí me olvidas, que te busco y quiero.
 (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 605-606)

En el *Auto de los cantares*, de Lope, la Envidia y el Competidor del Esposo se disponen a destruir la huerta (la Iglesia) con la colaboración del Judío, Calvino, Arrio, Melanchón, Lutero y otros mil.

ENVIDIA	Árbol de Pan, Agua y Vino, dime, ¿de qué Indias vino?
COMPETIDOR	Del Nombre de Dios vendrá, Puerto Rico donde está aquel árbol Uno y Trino.

(Lope de Vega, *Auto de los cantares*, p. 189a)

La Esposa del auto de Solís y Valenzuela, al preguntar a la guardia por el Esposo, sigue recitando y parafraseando el Cantar de los Cantares 3:3. El Capitán se ofrece a serlo, pero ella responde con Proverbios 31:25 y 1 Reyes 2:2. El Capitán la empuja, mandándole que se vaya a casa, pues la toma por una «melancólica». Encarga de ello al Sargento, quien también la toma por una «loquilla» y, al tiempo que la amenaza con «hacerle las cejas» (romperle la frente), en *El desierto prodigioso* (2, pp. 607-609), hace ademán de golpearla con el cabo de la alabarda. El Soldado 1 le da dos espaldarazos para que camine, pero ante el temor de que la ciudad se alborote, la dejan «a su riesgo» (2, p. 610) arrebatándole la mantellina.

Aparecen el Desconsuelo, el Temor y la Desesperación para convencerla de que ha sido abandonada por el Esposo. Después de lo cual la Esposa queda de rodillas, «como en oración» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 617); se presenta primero el Amor Divino, que echa al Temor y evoca a Rebeca, que encontró esposo (Génesis 24:62-65); y a continuación, la Fe, que evoca a Rut 2:3, y la Esperanza, que evoca a Sara, a quien Dios le dio un esposo (Tobías 6 y 8). Queda la Esposa sola en el escenario y salen los Músicos a cantar una letra al Cristo yacente o «galán sacramentado» [El Esposo], que por [Nuevo]

«Testamento de sus bienes» y para provecho del alma, «no podrán decir que muere / y que no deja una blanca» [la Eucaristía] (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 621-622).

No os embocéis la cara,
querido amante
de amor galante,
Señor del alma.
No os embocéis la cara,
quítad el velo,
consolad esta alma
que, enferma de amores,
yace en calma.⁶⁷

(*El desierto prodigioso*, 2, p. 622)

Cristo, imagen de Dios invisible, se comunica mediante el Espíritu con la Iglesia o Cuerpo Místico de Cristo, que a su vez une a los cristianos, mediante los sacramentos, con Cristo resucitado.⁶⁸ Lo cual ocurre ya en la Eucaristía. En *El segundo blasón del Austria*, de Calderón de la Barca, Maximiliano hace un repaso de las distintas *figuras* de la Eucaristía, a la que llama «Dios escondido» (v. 1401). La Fe también la llama así en *El sacro Pernaso* (v. 1373); lo cual en ningún caso hay que entenderlo como el *Deus absconditus* de neoplatónicos, gnósticos, averroístas, cusanos, luteranos y maritainianos.⁶⁹

En el acto cuarto vienen tres sacerdotes: Anastasio, Valerio y Cornelio, que hablan en latín y quedan aparte escuchando lo que dicen don Leonís y don Urgel. Los jóvenes se arrepienten de la vida disipada y engañosa que han llevado. Dicen que les «ha predicado una doncella» que encontraron de noche en medio de la calle. A lo que los

67. Cfr. «el ausente y el presente» de la *Representación del bautismo de Cristo* (*El desierto prodigioso*, 2, p. 484).

68. «Abscondisti hæc a sapientibus, et prudentibus, et revelasti ea parvulis» (Mateo 11:25); «Modicum, et iam non videbitis me; et iterum modicum, et videbitis me. Et vos igitur nunc quidem tristitiam habetis, iterum autem videbo vos, et gaudebit cor vestrum: et gaudium vestrum nemo tollet a vobis» (Juan 16:16 y 22).

69. «Pese a la declaración explícita de San Pablo (Romanos 1:10-15), la rígida concepción luterana del *Deus absconditus* corta de raíz toda posibilidad para el hombre de acercarse a Dios fuera o antes de nuestra fe, negando categóricamente todo conocimiento natural de Dios, como castigo del pecado original» (Fabro 1977:607). Al final del auto sacramental calderoniano *El tesoro escondido*, el propio infante Jesús toma la palabra manifestando «que soy la verdad mesma» (v. 2104) y el tesoro escondido, primero, en las Leyes Natural y Escrita; ahora en los velos de la Humana naturaleza y, disfrazado después «en una cándida oblea / en cuerpo y alma» (vv. 2118-2119).

prestes, en principio, no dan crédito. Al hacer todos mutis, salen a escena el Rey, Rugero, Rodolfo, Metrodoro y un Paje. Rugero y Rodolfo cuentan al Rey el caso de la hermosa mujer, «con corona de reina en la cabeza», la cual anda por las calles buscando al Esposo «con un nuevo lenguaje nunca oído» (*El desierto prodigioso*, 2, pp. 630-631).

REY	Decid, Rugero, el traje que traía esa extraña mujer y el talle suyo.
RUGERO	Era, señor, de un uso peregrino, en toda estas partes jamás visto, rico en grande manera y, juntamente, que a honestidad a todos convidaba.
REY	¿Y el tocado?
RUGERO	Todo diferente de los que usan las damas desta corte: los dorados cabellos no enrizados, sino sueltos, el rostro hermoso cubren Y una rica corona los ceñía. No vi bien lo demás por ser de noche. ⁷⁰ (<i>El desierto prodigioso</i> , 2, pp. 633-634)

El Rey sale a buscarla, en compañía del mercader, porque la desconocida podría ser de linaje real y «no pienso será difícil cosa / acabar me reciba por esposo» (*El desierto prodigioso*, 2, 635). Cuando la Esposa declama: «Mira que se pasó la noche oscura / respóndeme, Señor, ¿dónde estuviste?» (2, p. 636), el Rey cree que se refiere a él, pero ella replica recitando y parafraseando diversos lugares de las Sagradas Escrituras que no dejan lugar a dudas: su Rey y Esposo es el *Dominus Sabaoth* y Cristo Rey. Así que el de la ciudad terrenal, desengañado, termina convirtiéndose con deseos de conocer al Esposo.

Los interlocutores del quinto acto son las vecinas doña Casilda, doña Mencía, doña Violante, doña Rosela y Dorotea, doncellas que no entienden a la Esposa cuando recita y parafrasea el Cantar de los Cantares 5:8; Mateo 11:8 y 22:8; Apocalipsis 19:9; Mateo 19:12; y le replican en clave cortesana. Mas, al fin, acaban comprendiendo. En un soliloquio, la Esposa recita y parafrasea Proverbios 31:30. «Sola

70. La crítica suele identificar a la pequeña mujer de *La ronda nocturna* (1642), de Rembrandt, con Saskia van Uylenburgh (1612-1642), primera esposa del pintor, muerta prematuramente el año en que fue pintado el lienzo. Saskia era habitual modelo de muchos de sus retratos.

aquella mujer será loada / que tiene a Dios y está desengañada» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 661). A continuación, entran en escena Fe, Esperanza, Amor Divino y Fortaleza «con las nuevas del consuelo» (2, p. 662). Anuncian el encuentro con el Esposo y se dirigen a ella como «virgen» y «santa Esposa» (2, pp. 662-663).

Luego se presentan tres sacerdotes (Anastasio, Valerio y Cornelio) parafraseando en latín Proverbios 9:1-2; Salmos 110:4 y Deuteronomio 4:7. Don Leonís y don Urgel llegan también sin ver a la Esposa, que se desmaya cuando evoca Salmos 12:1; las Virtudes se acercan para animarla y ella replica con Lamentaciones 1:13.

Corriose en esto una cortina, que estaba hasta aquí echada de propósito al altar mayor, y apareció la Custodia con el Santísimo, luces y todo el ornato de aquel día, y la Esposa se volvió hacia él haciendo modestas acciones de alegría.

ANASTASIO ¿No es blanco y colorado tu querido,
 porque es hombre? Pues blanco allí ha quedado.
 Tiene cabeza de oro esclarecido,
 porque es Dios, pues la misma allí ha guardado
 Al fin allí Dios hombre está escondido,
 tu dulce Esposo, tu querido Amado.
 Oye su voz, porque te está llamando
 y de nuevo a tu puerta golpes dando.

(El desierto prodigioso, 2, pp. 666-667)

En el *Auto de los cantares* lopesco, el Esposo llama a la puerta con el cabello «todo lleno de rocío / de la noche rigurosa» (p. 189b); pero la Esposa está desnuda y teme ensuciarse. Y cuando se decide a abrir, Él se va. «Yo he tenido / la culpa, que vino helado» —se reprocha (p. 190a).⁷¹ A su vez, en «La Fuente», de san Juan de la Cruz, la ocultación del Esposo, más allá de la capacidad humana de comprensión, se revela en el Cristo encarnado (estrofa 7), que se convertirá en «pan vivo» (Juan 6:35). Dios se hace presente y visible en la Eucaristía, es la *corriente* del manantial, la Encarnación (estrofas 7-8). En la misma poesía, podemos identificar la búsqueda de Nicodemo por la noche (Juan 3:1-21) con la sed de la Samaritana junto al pozo. Ambos, apartándose de la duda, acaban encontrando el pan de vida, que es la luz

71. Cf. el soneto XVIII de las *Rimas sacras* (p. 304): «que a mi puerta cubierto de rocío / pasas las noches del invierno oscuras».

del mundo y el agua viva. Dios, que está más allá del origen (manantial, *fuentes*), se revela en la corriente del tiempo, donde no lo acogen (Juan 1:5).

«Aquí entró el Gozo Espiritual, vestido de varios colores, coronado de flores y un ramo de oliva en la mano, y ninguno haga mudamiento, por que representasen cosa espiritual» (*El desierto prodigioso*, 2, 667). Es decir, que solo lo ve la Esposa, porque está en Gracia. La Esposa termina reuniéndose con el Esposo (Jesús Sacramentado), a quien el Rey de la ciudad terrenal hace los honores, postrándose de rodillas y echando su corona y cetro en tierra. Y como en el último de los *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, de Lope de Vega, el Esposo

Sale de galán compuesto
el divino enamorado
buscando al alma, su Esposa, 2865
hecho de flores un mayo.

.....

Es alexandrina rosa,
de las flores el milagro,
cuya hermosura entre espinas
es de la Pasión retrato.
Candideces de azucena 2875
ostentando está en lo blanco,
cuyo olor es de Dios hombre
y es hombre Dios humanado.

.....

Es deshojado clavel 2885
que, esparcido por el campo,
brotó fuentes de rubíes
a labradores tiranos.

También es flor de junquillo,
pues los del pueblo judaico 2890
con ellos sus sacras sienes
como a Rey le coronaron.

Es dichoso azar del hombre.⁷²

(*El desierto prodigioso*, 2, pp. 678-679)

72. *azar*: 'infortunio', con lo que vendría a significar 'felix culpa'; pero está escrito *azaar*, creando una díloga, según anotan los editores de *El desierto prodigioso*.

CONCLUSIÓN

El conjunto de poesías propias y ajenas (a menudo reescritas) de *El desierto prodigioso* constituye una antología de la poesía del Siglo de Oro (Gregorio Silvestre, Pedro de Padilla, Bartolomé Leonardo de Argensola, Lope de Vega, Paravicino, Faría y Sousa, Saavedra Fajardo, Quevedo, Trillo y Figueroa, Calderón) que gira en torno a los tópicos barrocos de la *vanitas*, el desengaño y la muerte (*memento mori*). Esta poesía de los novísimos combina la letra con la imagen gráfica (grabados y emblemas) y la enigmística (jeroglíficos y laberintos literarios).

Lo alegórico y hermético, finalmente revelado, abunda también en *Pastores de Belén, contrafactum* de la *Arcadia* narrado y escrito por Belardo (Lope), que combina los recursos de la predicación con los de la escena teatral. Los *Soliloquios* de Lope (poesía, prosa, meditaciones, comentarios, traducciones, jaculatorias) comparten el carácter misceláneo de *El desierto prodigioso*; obra esta última compuesta por abundantes poesías sobre un fondo narrativo en el que se van engarzando relatos, unas y otros enmarcados en el transcurso del amanecer hasta la puesta del sol, como hacían los libros de pastores del siglo anterior, el *contrafactum* de Lope y *La Galatea* cervantina, que es un laberinto de amor con debates académicos, una teatralidad sustancial, más allá de la égloga dramatizada en el tercer libro, y personajes como Meliso, «en cuya visión [de Dios] se goza y mira / la suma gloria más perfecta y buena» (*La Galatea*, vv. 122-123) o el ermitaño Silerio, encarnación del desengaño humano... hasta que conoce a Blanca.

El hecho de que tanto en los textos líricos como dramáticos de *El desierto prodigioso* prime «el asunto», la «moralidad y enseñanza» sobre cualquier otro elemento estético (1, p. 120) contribuye a hacer de él un relato farragoso, con materiales mal ensamblados que reflejan descuidos y falta de imaginación (Briceño Jáuregui 1983:365-366). El propio Solís y Valenzuela (1, p. 109) reconoce que «al decir de Lope no llegará nuestro rústico pensar»; por lo que se excusa añadiendo que «mi devoción no me ha permitido que observe las leyes rigurosas de la poesía, así en lo conciso y comprehensivo como en el metro. Quédese esto para el que quiera granjear el aplauso vano de entendido y de heroico, que yo me contento con el título de devoto y piadoso» (2, pp. 264-265).

La lírica apelativa, penitencial y admonitoria de *El desierto* contrasta con el tono intimista y emotivo de la poesía religiosa de Lope de Vega; con la lírica del *Auto*

de los cantares, que tiene la función de resumir la *Vita Christi*, y con los soliloquios personalizados de Lope, hasta el punto de que percibimos la voz y circunstancia del autor, aunque él trate esconderse detrás de un sosias. Las poesías de Pedro de Solís y de Lope responden también a intereses distintos: en *El desierto*, a la salvación del alma; y en los *Soliloquios*, a corregir la mala reputación de su emisor.

Si la lírica sacra de *El desierto prodigioso* es un traslado de la ascética cartuja, los representaciones y autos sacramentales exploran la vía unitiva o mística carmelita. Pero fray Juan del Rosario, supuesto autor de tales textos, se guía por el mismo criterio de don Pedro que acabamos de exponer: «humildísimamente se excusaba diciendo que no extrañasen su rusticidad, pues les había 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 aun poeta solo, pues habrían visto en algunas cláusulas de lo representado que no había versos sino prosa y aquellos lugares latinos» (*El desierto prodigioso*, 2, p. 684).

En lo que sí coinciden el teatro sacramental, moral y epitalámico de Lope de Vega y la poesía de Pedro de Solís y Valenzuela es en su relación con la emblemática (la caracterización del Alma y las tres virtudes teologales, en Lope); pero se diferencia del teatro circunspecto y uniforme de *El desierto prodigioso* por combinar el tono y los personajes graves y festivos, así como por las interferencias, una vez más, entre lo literario y la vida personal del autor. Como don Diego Saavedra Fajardo observó atinadamente, Lope «despreció las sequedades y estrechezas del arte. En sus obras se ha de entrar como en una rica almoneda donde escogerás las joyas que fueren a tu propósito, que hallarás muchas» (*República literaria*, p. 93).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, San, *De Civitate Dei contra paganos*, en *Obras Completas de... XVI-XVII*, ed. bilingüe Santos Santamata del Río y Miguel Fuertes Lanero, introd. y notas Victorino Capanaga, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2007, 2 vols.
- AGUSTÍN, San, *Sermones*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1981-1985, 6 vols.
- ALATORRE, Antonio, «Perduración del ovillejo cervantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38, 2 (1990), pp. 643-674.
- AQUINO, Santo Tomás de, *Suma teológica*, ed. bilingüe, dir. Francisco Barbado Viejo, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2010-2019, 13 vols.
- ARELLANO, Ignacio, «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo», en *Quevedo en Manhattan. Actas del Congreso Internacional (Nueva York, noviembre, 2001)*, coord. Ignacio Arellano Ayuso y Victoriano Roncero López, Visor, Madrid, 2004, pp. 15-33.
- ATEHORTÚA ATEHORTÚA, Arbey, «La función de la poesía en *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, de Pedro de Solís y Valenzuela», en *Representaciones e imaginarios de la ciudad colonial y metropolitana en la prosa hispano-americana (siglos XVI al XVIII)*, *Vanderbilt E-Journal of Luso-Hispanic Studies*, ed. David Solodkow y Hugo Ramírez, 9 (2013), pp. 32-43.
- BARELLA, Julia, «Bibliografía sobre Academias», *Edad de Oro*, 7 (1988), pp. 189-195.
- BECHARA, Zamir, «El otro mundo en *El Desierto prodigioso y prodigio del desierto*: procedencia de la leyenda de Pedro Porter», *Hispanic Review*, 65 (1997), pp. 25-45.
- BIBLIA SACRA IUXTA VULGATAM CLEMENTINAM, ed. Alberto Colunga O.P. y Laurentio Turrado, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1985.
- BRICEÑO JÁUREGUI S.I., Manuel, *Estudio histórico-crítico de «El desierto prodigioso y prodigio del desierto», de don Pedro Solís y Valenzuela*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1983.
- CALDERÓN CALDERÓN, Manuel, «Ecos vicentinos: *Ciganas* en Nueva Granada», *Ponto. História do Teatro em Portugal Revista*, 3 (2025), pp. 9-32.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los alimentos del hombre*, ed. Miguel Zugasti, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2009.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Ruano de la Haza, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1995.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El año santo en Madrid*, ed. Ignacio Arellano y Carlos Mata, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El diablo mudo*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1999.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (atribuido), *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano Ayuso y Ángel L. Cilveti, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los encantos de la culpa*, introd. Aurora Egido, ed. Juan Manuel Escudero, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran mercado del mundo*, ed. Ana Suárez Miramón, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2003.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El indulto general*, ed. Ignacio Arellano Ayuso y Juan Manuel Escudero, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El jardín de Falerina*, ed. Luis Galván y Carlos Mata Induráin, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2007.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Lo que va del hombre a Dios*, ed. María Luisa Lobato, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2005.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, ed. Bruce W. Wardropper, Cátedra, Madrid, 1985.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Mística y real Babilonia*, ed. Françoise Gilbert, estudio Klaus Uppendahl, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La nave del mercader*, ed. Ignacio Arellano, con la colaboración de Blanca Oteiza *et al.*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1996.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. Alan K.G. Paterson, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pleito matrimonial*, ed. Mònica Roig, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La redención de cautivos*, ed. Marcella Trambaioli, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2013.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El sacro Parnaso*, estudio introductorio de Antonio Cortijo Ocaña, ed. Alberto Rodríguez Rípodas, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2006.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La segunda esposa. Triunfar muriendo*, ed. Víctor García Ruiz, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El segundo blasón del Austria*, ed. Ignacio Arellano y M^a Carmen Pinillos, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Sueños hay que verdad son*, ed. Michael McGaha, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1997.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El tesoro escondido*, ed. A. Robert Lauer, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El veneno y la triaca*, ed. Juan Manuel Escudero, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Evangelina Rodríguez Cuadros, Espasa-Calpe, Madrid, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Fernando Plata Parga, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2012.
- CARREIRA, Antonio, *Nuevos poemas atribuidos a Góngora*, Quaderns Crema, Barcelona, 1994.
- CASTRO, Adolfo de, ed., *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, 42), Madrid, 1857, tomo 2.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *La Galatea*, ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Cátedra, Madrid, 1995.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Juan Bautista Avallé-Arce, Castalia, Madrid, 1992.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, ed. Miguel Herrero García, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1983.
- CHACÓN ZHAPÁN, Juan, ed., «Celos del señor san Joseph para el festejo del Niño Dios, obra del señor don Juan Toledo, quien la compuso para la señora Santa Bárbara», *Revista del Archivo Nacional de Historia, Sección del Azuay*, 4 (1982), pp. 107-150.
- 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 Pualar», *Thesaurus*, 21, 1 (1966), pp. 30-75.
- CUENCA-ROMERO, Luis, José Manuel LUCÍA MEGÍAS y Antonio CARPALLO BAUTISTA, *Lope de Vega en la piel de Brugalla. La Colección Lope de Vega de la Biblioteca Histórica Municipal*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 2013.

- CURTIVS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1989.
- DÍAZ, José Simón, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1955, vol. 4.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Dos sonetos de Saavedra Fajardo», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 50 (1969), pp. 6-19; reed. en *De Don Juan Manuel a Jorge Guillén. Estudios literarios relacionados con Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982, vol. 1, pp. 145-161.
- DONNE, John, *Devociones para circunstancias inminentes y Duelo por la muerte*, trad. Jaime Collyer, Navona, Barcelona, 2018.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España, dividida en dos libros*, Luis Sánchez, Valladolid, 1605.
- FABRO, Cornelio, *Drama del hombre y misterio de Dios*, Rialp, Madrid, 1977.
- FAJARDO 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*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 2002, pp. 49- 69.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura del Siglo de Oro*, Cátedra, Madrid, 1984.
- GÁLLEGO MORELL, Antonio, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, Gredos, Madrid, 1972.
- GARCÍA PERES, Domingo, *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, Madrid, 1890.
- GÓMEZ RESTREPO, Antonio, *Historia de la Literatura Colombiana*, Ministerio de Educación Nacional, Bogotá, 1953.
- GREGORIO MAGNO, San, *Obras de...*, trad. Paulino Gallardo, notas e índices Melquiasdes Andrés, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1958.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978.
- HERNÁN RAMÍREZ, Hugo, *Una fiesta teatral en la Nueva Granada del siglo XVII*, Iberoamericana, Madrid, 2015.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Epístolas. Arte poética*, ed. bilingüe Fernando Navarro Antolín, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2002.

- HORACIO FLACO, Quinto, *Odas y Épodos*, ed. bilingüe Bonifacio Chamorro, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, Juan de, *Emblemas morales*, Juan de la Cuesta, Segovia, 1589; reed. de Carmen Barbo-Villasante, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1978.
- JERÓNIMO, San, *Obras completas de San Jerónimo I*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1999.
- JUAN DE LA CRUZ, San, *Cántico espiritual y poesía completa*, ed. Paola Elia y María Jesús Mancho, Crítica, Barcelona, 2002.
- KEMPIS, Tomás de, *De la imitación de Cristo y menosprecio del mundo*, trad. P. Juan Eusebio Nieremberg, Apostolado de la Prensa, Madrid, 1951.
- LANDÁZURI SUÁREZ, Carlos Andrés, *Las representaciones dramáticas en la Real Audiencia de Quito, siglos XVII y XVIII*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, 2021.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Lope, pastor robado. Vida y arte en los sonetos de los mansos», en *Estilo barroco y personalidad creadora*, Cátedra, Madrid, 1992, pp. 149-167.
- LEZCANO TOSCA, Hugo, *El género del soliloquio en la literatura hispánica (desde San Agustín a Lope de Vega)*, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2006.
- LEZCANO TOSCA, Hugo, ed., *Soliloquios amorosos de un alma a Dios*, Lope de Vega, Alfar, Sevilla, 2008.
- MAHIQUES CLIMENT, Joan, «El Viatge de Pere Porter a l'Infern'. Tradició literària i context barroc», en *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. (Universitat de Girona, 9-12 de setembre de 2003)*, coord. Sadurní Martí, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2006, vol. 1, pp. 211-225.
- MÂLE, Émile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Encuentro, Madrid, 2001.
- MARTÍNEZ GIL, Fernando, *Actitudes ante la muerte en el Toledo de los Austrias*, Ayuntamiento de Toledo, Toledo, 1984.
- MIQUEL I PLANAS, Ramon, *Llegendes de l'altra vida*, Fidel Giró, Barcelona, 1914.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Curiosa y oculta filosofía: primera y segunda parte de las maravillas de la Naturaleza, examinadas en varias cuestiones naturales...*, Alcalá de Henares, s.n., 1649.
- NIEREMBERG, Juan Eusebio, *Práctica del catecismo romano y doctrina cristiana, sacada principalmente de los catecismos de Pío V y Clemente VIII, compuestos conforme al decreto del santo Concilio Tridentino*, Administración del Apostolado de la Prensa, Madrid, [1651].

- NOUWEN, Henri J. M., *El regreso del hijo pródigo. Meditaciones ante un cuadro de Rembrandt*, PPC, Madrid, 1997.
- ORJUELA, Héctor H., «El desierto prodigioso y prodigio del desierto, de Pedro Solís y Valenzuela, primera novela hispanoamericana», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 38, 2 (1983), pp. 261-324, disponible en: <https://bibliotecadigital.caroycuervo.gov.co/id/eprint/622/1/TH_38_002_001_1.pdf>. Consulta del 24 de octubre de 2025.
- PEDROSA, José Manuel, «“Aprended, flores, de mí”: reescrituras líricas y políticas de una letrilla de Góngora», *Criticón*, 74 (1998), pp. 81-92.
- PEINADO, Miguel, *La predicación del Evangelio en los Padres de la Iglesia*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1992.
- PINEDA BOTERO, Álvaro, «El desierto prodigioso y prodigio del desierto (hacia 1650-1673)», en *La fábula y el desastre, estudios críticos sobre la novela colombiana 1650-1931*, Universidad EAFIT, Medellín, 1999, pp. 29-93.
- QUEVEDO, Francisco de, *Sueños*, ed. Ignacio Arellano y M^a Carmen Pinillos, Espasa-Calpe, Madrid, 1998.
- RAYNIÉ, Florence, «Silencio *pro Deo* y elocuencia *pro domo*: San Bruno instrumentalizado por Lope de Vega», *Criticón*, 92 (2004), pp. 65-84.
- RIBADENEYRA S. J., Pedro de, *Flos Sanctorum, de las vidas de los santos*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1761.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, Akal, Madrid, 1987, 2 vols.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «La sombra del Eclesiastés es alargada. *Vanitas* y deconstrucción de la idea de mundo en la emblemática española hacia 1500», en *Emblemata aurea*, eds. Rafael Zafra y José Javier Azanza, Akal, Madrid, 2000, pp. 337-365.
- ROMANCERO Y CANCIONERO SAGRADOS, *Colección de poesías cristianas, morales y divinas*, ed. Justo de Sancha, Rivadeneyra (Biblioteca de Autores Españoles, 35), Madrid, 1872.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *República literaria*, ed. Vicente García de Diego, La Lectura, Madrid, 1923.
- SAAVEDRA FAJARDO, Diego de, *República literaria*, ed. Francisco Javier Díez de Revenga, Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 2008.
- SAGRADA BIBLIA, *versión directa de las lenguas originales*, trads. Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1988.

- SAN BRUNO, *BIOGRAFÍA Y CARISMA (1030-1101)*, por un monje cartujo, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2001.
- SÁNCHEZ MATEOS, Zoraida, *Estudio y edición crítica de la poesía de fray Damián Cornejo*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2020.
- SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza, Madrid, 1981.
- SÉNECA, Lucius Anneus, *Lettres à Lucilius*, ed. François Prêchac, trad. Henri Noblot, Les Belles Lettres, Paris, 1959-1962, 4 vols.
- SOLÍS Y VALENZUELA, Pedro, *El desierto prodigioso y prodigio del desierto*, ed. Rubén Páez Patiño, introd. y notas Jorge Páramo Pomareda, Manuel Briceño Jáuregui y Rubén Páez Patiño, Bogotá, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1977-1985, 3 vols.
- TERESA DE JESÚS, Santa, *Obras Completas*, ed. Efrén de la Madre de Dios O.C.D. y Otger Steggink O. Carm., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1967.
- THOMPSON, Colin P., *Canciones en la noche. Estudio sobre San Juan de la Cruz*, Trotta, Madrid, 2002.
- VALDIVIESO, Enrique, *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 2002.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Auto de los cantares*, en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, ed. Eduardo González Pedroso, Atlas, Madrid, 1952.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Pastores de Belén*, ed. Antonio Carreño, PPU, Barcelona, 1991.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El peregrino en su patria*, ed. Julián González-Barrera, Cátedra, Madrid, 2016.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Rimas sacras*, en *Obras poéticas*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1989, pp. 275-526.
- VEGA CARPIO, Lope de, *El sol parado*, ed. Fernando Plata, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XVII*, coords. Daniele Crivellari y Eugenio Maggi, Gredos, Madrid, 2018, vol. 2, pp. 349-512.
- VIATGE A L'INFERN D'EN PERE PORTER: *Entre la realitat i la ficció*, ed. Josep Maria Pons i Gurí, Fundació Pere Coromines, Barcelona, 1999.
- VICENTE, Gil, *Sermón predicado en Abrantes*, en *As obras de Gil Vicente*, dir. José Camões, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, vol. 2, pp. 447-459.
- VIDAL I VALENCIANO, Gaietà, «Lo món invisible en la literatura catalana», *La Renaixensa*, 6, 9-10 y 11-12 (1876), pp. 321-327 y 393-403.