

## Significación y permanencia de Horacio y Tibulo en el «Desengaño de amor en rimas» de Pedro Soto de Rojas

GREGORIO CABELLO PORRAS  
Colegio Univer. de Soria

La poética de Soto de Rojas, expuesta en el discurso que pronunció el autor en la apertura de la Academia Selvaje<sup>1</sup> y que recogió entre los preliminares del *Desengaño*, se imbrica en una línea normativa propia de la estética clasicista del Manierismo. Como ha señalado E. Orozco Díaz, «es en el periodo del Manierismo cuando el clasicismo, sobre todo con el imperio de la interpretación de Aristóteles, lleva a una estética normativa en todos los aspectos de la creación literaria (...). La tendencia a la regla, al precepto, es pues algo característico de la época y esencial de la estética clasicista manierista»<sup>2</sup>. Es esto mismo lo que se propone Soto de Rojas en su discurso, comparando su labor a la trompeta y al tambor que dan cuenta en la batalla de la voluntad del general:

<sup>1</sup> Sobre las circunstancias que rodean la lectura de este discurso, las opiniones vertidas por la crítica más reciente y el contenido del mismo, cfr. A. Chicharro Chamorro, «En torno a una oración académica de Soto de Rojas: el *Discurso sobre la Poética*», en *Al Ave el Vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, 1984, pp. 13-31. Cfr. también J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, 1961, p. 103 y W. F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, 1963, p. 48. Las citas del *Discurso* irán referidas, en el interior del texto al *Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia Selvaje, por el Ardiente*, en Pedro Soto de Rojas, *DESENGAÑO DE / AMOR EN RIMAS. / Del Licenciado Pedro Soto de Rojas. / A don Gaspar de Guzman, Conde de Olivares, / Sumiller de Corps, y Cavallero mayor de su / Magestad, Alcayde de los Alcazares Reales de / Sevilla, y Comendador de Biboras de la / orden de Calatrava. / CON PRIVILEGIO. / En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin, 1623*. El *Discurso* ha sido publicado posteriormente en R. de Balbín, «La poética de Soto de Rojas», *RIE*, II (1944), pp. 91-100, y en *Obras de don Pedro Soto de Rojas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, 1950, pp. 25-33.

<sup>2</sup> E. Orozco Díaz, «Características generales del siglo XVII», *Historia de la literatura española*, II, Madrid, 1980, p. 428. Cfr. también el apartado «De la poética manierista al texto como realización genérica» de J. Lara Garrido en *Poética manierista y texto plural (Luis Barahona de Soto en la lírica española del siglo XVI)*, Málaga, 1980, pp. 11-20.

«No de otra suerte, yo bronze inspirado de un mandato, piel herida de la violencia de un blando imperio, doy aviso del ejercicio de las letras, al prevenido escuadrón de sabios, para que embistan contra la ignorancia, y contra las fuerzas del tiempo, reduziendola a ella a respeto y esclavitud, y a el a perpetuo vencimiento. Y pues a los antiguos Capitanes, y a los mas exercitados en la milicia, se advierte el modo de pelear, y se recuerdan los preceptos de la guerra; vosotros doctos yngenios, no admitays mal, que os trayga a la memoria lo que ha tantos años que sabeys...»

(*Desengaño*, fol. 3 vto.)

Este discurso, sin embargo, deja entrever su carácter barroco y contrarreformista cuando el autor anuncia la causa final de su poesía:

«debaxo de una especie de deleytar, persuadir al bien, reprehendiendo los vicios en Iambos, y exaltando las virtudes en Epicos».

(*Desengaño*, fol. 5 rto.)

Es esto mismo lo que Soto explicita en el Prólogo al *Desengaño*: sus versos amorosos deben ser leídos alegóricamente, ya que se proponen como señales morales de aviso para aquellos que pudieran incurrir en la senda errada del amor humano<sup>3</sup>.

Para Soto de Rojas la poesía es en lo fundamental un arte mimética:

«La forma sustancial de la poesia, es la imitacion variada con la narracion de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas».

(*Desengaño*, fols. 3vto.-4 rto.)

No obstante, este principio aristotélico debe ser acordado con el concepto manierista de la poesía como ciencia. Al tratar de los sujetos de la poesía Soto reclama para el poeta la condición de sabio universal<sup>4</sup>:

<sup>3</sup> Para una lectura de las rimas de Soto de Rojas en este sentido alegrórico remito a mi trabajo «El motivo de la *peregrinatio* en Soto de Rojas: sumarización ejemplar de un itinerario en la vida y en la literatura», *AMal*, (en prensa).

<sup>4</sup> Cfr. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, México, 1976, sobre el sabio como ideal colectivo (p. 417), la consideración del poeta erudito en el helenismo (p. 427) y de cómo Virgilio era para Dante y Macrobio el representante de todos los conocimientos humanos, *ibid.*, II, pp. 512 ss.

«Los subiectos, acerca de los cuales se ocupa el Poeta, son todas las cosas divinas, y humanas, cuyo conocimiento es bien que tenga siendo general en todas las ciencias, y artes liberales, como lo advierte Mancinelo, (diziendo)

Sepa todas las ciencias el Poeta,  
Que en otro tiempo el Sabio fue el Poeta»

(*Desengaño*, fol. 5 rto.)

En cuanto a la creación artística, al tratar de la causa eficiente, el poeta plantea la conjunción necesaria entre el genio neoplatónico, la idea interior del manierismo, con la necesidad de una reglamentación poética que el escritor debe aprender, de un *ars* basado en las grandes creaciones literarias de la clasicidad<sup>5</sup>:

«La eficiente es, en el que escribe el ardor natural, el *quid divinum*, el *est Deus in nobis*, ayudado del arte»

(*Desengaño*, fol. 4 vto.)

En relación a esta exigencia de un *ars* junto a la inspiración aparecería el hecho de que el poeta deba poseer una amplia erudición, lo cual debería ir acompañado de la existencia de autores que como «caudillos» guiasen a los nuevos escritores en el camino de la imitación<sup>6</sup>. Soto de rojas es consciente de que la poesía castellana, como en otros tiempos ocurrió con la griega y la latina, se encontraba aún en un primer estado de imperfección:

«pues todas las artes, y disciplinas en sus principios no tuvieron perfeccion, y en el principio de la lengua Latina, los versos de algunos antiguos, como Enio, carecieron de ella, hasta que en tiempo de Virgilio, y Catulo, se acabaron de saber medir. Esto mismo afirma Xenofon en el lib. de sus equivocos, que sucedio entre los Griegos».

(*Desengaño*, fol. 7 rto.)

Sin embargo, Soto de Rojas pasa por alto este punto. Una cuestión tan candente, y quizás tan espinosa, como era la de la teoría de la erudición poética entendida como conocimiento e imitación de los autores clásicos y de los poetas toscanos queda reducida a las notas breves sobre el poeta como sabio universal.

<sup>5</sup> Cfr. A. García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, II, Murcia, 1980, pp. 368-369.

<sup>6</sup> A. Vilanova, *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora*, I, Madrid, 1957, p. 19.

Pero aunque Soto no lo reconozca explícitamente Soto se acerca a los presupuestos herrerianos y a las teorías de la erudición y de la imitación sustentadas en la escuela sevillana<sup>7</sup>. Del examen de las imitaciones poéticas de Soto podemos extraer una serie de factores:

1) Tal como quedaba expuesto en Herrera, y también en Barahona de Soto, el poeta granadino, de acuerdo con la poética manierista, buscará la innovación personal a través de la combinación y complicación de una pluralidad de modelos<sup>8</sup>.

2) Como también recomendaba Herrera, el texto poético es el resultado en Soto de una mezcla de los modelos antiguos y de los italianos. Horacio, Virgilio y Ovidio se acuerdan con Petrarca, Guarini y Marino<sup>9</sup>.

3) Garcilaso, así lo proponía Herrera en las anotaciones, es el modelo español que los poetas debieran imitar. Su manera de entender el concepto de imitación, como seguidor de los pasos de los autores latinos y toscanos, procurando alcanzarlos y aun superarlos, tiene importantes repercusiones en la obra de Soto.

4) En relación a la polémica de antiguos y modernos (Rioja defendió a Herrera de las acusaciones por no haber incluido en sus versos imitaciones de los clásicos grecolatinos)<sup>10</sup>, Soto define claramente su actitud si examinamos sus modelos poéticos: imita a los clásicos, pero lo hace en un número considerable de ocasiones a través de fray Luis de León. Y entre sus modelos más frecuentados encontramos a F. de Medrano, casi coetáneo del poeta granadino<sup>11</sup>.

5) Su «inclinación a los modernos» se extrema si consideramos que ya en algunos fragmentos del *Desengaño* aparece una precipitada asimilación de los grandes poemas gongorinos, hecho que atrasa en unos años la finalización del *Desengaño* con respecto a la fecha que se viene considerando normalmente, el año 1611.

<sup>7</sup> *Ibid.*, I, pp. 19-21.

<sup>8</sup> Tómese como referencia el concepto de imitación que expone F. Lázaro Carreter en «Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*», en *Academia Literaria Renacentista*, I, *Fray Luis de León*, Salamanca, 1981, pp. 193-222.

<sup>9</sup> Sobre la presencia de Virgilio, Ovidio y Guarini en Soto, A. Gallego Morell, *Estudios sobre poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, 1970, p. 171. En cuanto a Petrarca, cfr. A. Prieto, «El *Desengaño de amor en rimas* de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista», *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, 1983, pp. 403-412. Para las influencias de Marino, J. M. Rozas, «Marino frente a Góngora en la lírica de Soto de Rojas», *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, 1975, pp. 583-594; recogido en *Sobre Marino y España*, Madrid, 1978, pp. 89-106. También A. Soria Olmedo, «*Fuegos de amor abrasan mis escritos: La conciencia literaria en el Desengaño de amor en rimas*», *Al Ave el Vuelo*, Granada, 1985, pp. 139-157.

<sup>10</sup> A. Vilanova, *op. cit.*, I, p. 20.

<sup>11</sup> Remito a mi trabajo «Francisco de Medrano como modelo de imitación poética en la obra de Soto de Rojas», *AMal*, V (1982), pp. 33-47.

## 1. Un ejemplo de imitación compuesta: Horacio, Petrarca y Garcilaso en Soto.

El soneto I,21 *Inclinacion en parte fuera del curso natural* es el resultado de un proceso de imitación compuesta en el que convergen diversos tramos poéticos de Horacio (*Odas* I, i), de Petrarca (*Canzoniere*, XXII y L) y Garcilaso de la Vega (Egloga I). El resultado de este trayecto imitativo ha sido descrito por O. H. Green:

«Pedro Soto de Rojas aplica la ciencia astrológica a su propio caso particular de *amant désesperé*. Según su psicología, todo instinto reclama aquella firma especial de expresión que le asignaron las estrellas en el momento de su nacimiento. El astro particular de cada hombre le inclina a las armas, a la caza, al arado o al timón. Sólo tiene una excepción esa ley de la Naturaleza: el poeta, nacido para el amor, sólo recoge lágrimas en el ejercicio de su impulso instintivo.»<sup>12</sup>

### 1.1. Oda I,i (Horacio) - Versos 1-8 (Soto de Rojas).

En los cuartetos Soto nos detalla cuatro casos en los que los hombres siguen el destino «a que la estrella en que nació le influye»: el guerrero, el cazador, el labrador y el marinero.

En la canción XXII de Petrarca el elemento que sirve de comparación contrastiva con su yo poético es «qualunque animale alberga in terra» (*Canzoniere*, XXII, v. 1)<sup>13</sup>. En la canción L encontramos a «la stanca vecchiarella pellegrina» (*Canzoniere*, L, v. 5), «l'avarozappador» (v. 17), el pastor (v. 27), los navegantes (v. 40) y los bueyes regresando al atardecer (v. 55). El tema, común a ambas canciones, y los símiles de la canción L, presentes en Garcilaso como «las aves y animales y la gente» (Egloga I, v. 73)<sup>14</sup>, componen un punto de arranque inicial al que Soto superpone una seriación de imágenes procedentes de la Oda I,i de Horacio, que en su lugar de origen poseen una funcionalidad muy distinta. Los casos que describe Horacio como inclinación natural no establecen una relación contrastiva con el suyo propio. Al contrario, legitiman y reafirman su tendencia natural a la poesía y, por tanto, su canto laudatorio a Mecenas. Debo añadir que, muy posiblemente, Soto

<sup>12</sup> O. H. Green, *España y la tradición occidental*, II, Madrid, 1969, p. 261.

<sup>13</sup> Las citas corresponden a Petrarca, *Canzoniere*, texto crítico e introducción de G. Contini, introducción de D. Ponchirolí, Turín, 1980.

<sup>14</sup> Cito a Garcilaso de la Vega por *Obras Completas*, ed. E. L. Rivers, Madrid, 1981.

conocía, además del original latino, la traducción o traducciones de fray Luis de León, como podremos comprobar en otros casos que expondré más adelante, aunque en este poema las semejanzas no sean tan evidentes. No obstante, acompañaré en nota los textos de las traducciones, remarcando las escasas concomitancias textuales.

El primer símil escogido por Soto es el del guerrero, remitiendo a los versos 23-25 de la oda horaciana y vinculándose a su diseño retórico:

Horacio

«*Multos castra iuvant et lituo tubae  
permixtus sonitus bellaque matribus  
detesta...*»

(*Odas* I,i, vv. 23-25)<sup>15</sup>

Soto

«A muchos les agrada el son mezclado  
Del sordo parche, y resonante trompa»<sup>16</sup>

(*Desengaño*, I,21; vv. 1-2)

A continuación Soto acude a la imagen del cazador:

Horacio

«... Manet sub Iove frigidus  
venator tenerae coniugis inmemor,  
seu visa est catulis cervae fidelibus,  
seu rupit teretis Marsus aper plagas.»

(*Odas*, I,i, vv. 25-28)

<sup>15</sup> Las citas de Horacio corresponden a *Odes et épodes*, ed. F. Villeneuve, París, 1970.

<sup>16</sup> El primer texto de fray Luis de León pertenece a la traducción de la oda horaciana en versos libres, y el segundo a la escrita en liras de seis versos. Cito por *Poesías*, ed. A. C. Vega, Barcelona, 1970:

«*Ama* los escuadrones el soldado,  
*y el son del atambor...*»

(*Poesías*, p. 196, vv. 28-29)

«Los escuadrones *ama*  
*y el son del atambor* el que es guerrero;  
*y a la trompeta* que llama  
el fiero acometer...»

(*Poesías*, p. 199, vv. 31-34)

Soto

«Y a muchos ver, que el javalí les rompa  
La tresdoblada red con diente ayrado»<sup>17</sup>

El segundo cuarteto se inicia con el símil del labrador, presente en Petrarca. A señalar cómo el término de comparación horaciano, el navegante, es reducido por Soto a «la vagabunda pompa»:

Horacio

«*Guadantem patrios findere sarculo  
agros Attalicis condicionibus  
nunquam demoveas, ut trabe Cypria  
Myrtoum pavidus nauta secet mare.*»  
(*Odas*, I,i, vv. 11-14)

Soto

«Al labrador, del trabajoso arado  
No apartará la vagabunda pompa»<sup>18</sup>  
(*Desengaño*, I,21; vv. 5-6)

Finaliza el segundo cuarteto con un símil que también docu-

<sup>17</sup> «El que la caza sigue, persevera  
al hielo y a la nieve, descuidado  
de su moza mujer, si acaso han visto  
los perros algún corzo, o si ha rotpido  
el bravo jabalí las puestas redes»  
(*Poesías*, p. 196, vv. 31-35)

«El que la caza sigue,  
de su mujer está al hielo olvidado,  
si el perro fiel persigue  
tras del medroso ciervo, o si ha dejado  
la red despedazada  
el jabalí cerdoso en la parada»  
(*Poesías*, p. 199, vv. 37-42)

<sup>18</sup> «Con quien gusta del campo y su labranza  
no será parte de Atalá el tesoro  
a menearle dél...»  
(*Poesías*, p. 196, vv. 12-15)

«Aquel que en la labranza  
sosiega de las tierras que ha heredado  
aunque en otra balanza  
le pongas del rey Atalo el estado,  
del mar Mirtoo dudoso,  
no será navegante temeroso»  
(*Poesías*, p. 198, vv. 13-18)

mentábamos en Petrarca, el del navegante. La versión, en este caso, se aleja un tanto del modelo, sumalizando la acción representada en él y transformando al mercader en marinero:

Horacio

«Luctantem Icaris fluctibus Africum  
mercator metuens otium et oppidi  
laudat rura sui; mox reficit rates  
quassas, indocilis pauperiem pati.»  
(*Odas*, I,i, vv. 15-18)

Soto

«Ni ay temor de borrasca, que interrompa,  
El curso al marinero exercitado»  
(*Desengaño*, I,21; vv. 7-8)<sup>19</sup>

1.2. «*Canzoniere*», XXII y L (*Petrarca*) - *Egloga I* (*Garcilaso*)  
*Versos 9-11* (*Soto de Rojas*).

El primer terceto se presenta como abstracción de lo expuesto en los cuartetos, a modo de consecuencia necesaria inducida de los casos particulares:

«Acude todo instinto al exercicio,  
A que la estrella en que nacio le influye,  
Y alcanca en el descanso y alegria»  
(*Desengaño*, I,21; vv. 9-11)

Esta idea, implícita en Horacio, es la base sobre la que van

---

<sup>19</sup> «Mientras que al mercader le dura el miedo,  
de cuando el vendaval conmueve guerra  
al golfo Icario, loa a boca llena  
los prados de su pueblo y el sosiego;  
mas luego, a la pobreza no se haciendo  
se torna a rehacer la rota vela»  
(*Poesías*, p. 196, vv. 16-22)

«El miedo mientras dura  
del fiero vendaval al mercadante,  
alaba la segura  
vivienda de su aldea; y al instante,  
como no sabe hacerse  
-al ser pobre, en la mar torna a meterse»  
(*Poesías*, p. 198, vv. 19-24)

engarzándose las imágenes que el poeta latino enumera. También está implícita en la canción XXII de Petrarca, concretamente en la primera estancia:

«A qualunque animale alberga in terra,  
se non se alquanti c'hanno in odio il sole,  
tempo da travagliare e quanto è 'l giorno;  
ma poi che 'l ciel accende le sue stelle,  
qual torna a casa e qual s'anida in selva  
per aver posa almeno in fin a l'alba.»

(*Canzoniere*, XXII, vv. 1-6)

Y a lo largo de la canción L va reiterándose en cada estancia. El contenido de la primera se acerca a lo expuesto en Soto. Refiriéndose a la «vecchiarella pellegrina»:

«al fin di sua giornata  
talora è consolata  
d'alcun breve riposo, ov'ella oblia  
la noia e 'l mal de la passata via.»

(*Canzoniere*, L, vv. 8-11)

Sin embargo, a pesar de que el modelo aducido comúnmente para el motivo del contraste entre la mutabilidad de las cosas y la inmutable tristeza del poeta suele ser Petrarca, en este caso, Soto, aun teniendo en cuenta el factor petrarquista, ha acudido a la tematización de Garcilaso en la Egloga I:

«El sol tiende los rayos de su lumbre  
por montes y por valles, despertando  
las aves y animales y la gente:  
quál por el ayre claro va bolando,  
quál por el verde valle o alta cumbre  
paciendo va segura y libremente,  
quál con el sol presente  
*va de nuevo al officio*  
*y al usado exercicio*  
do su natura o menester l'inclina»

(*Egloga I*, vv. 71-80)

El título que da Soto a su poema posiblemente enlaza con este último verso. Lo que no encontramos en Garcilaso es la vincula-

ción de la inclinación natural con la determinación astrológica. El verso de Soto.

«A que la estrella en que nacio le influye»  
(*Desengaño*, I,21; v. 10)

está prefigurado en la canción XXII de Petrarca, cuando el poeta afirma:

«lo mio fermo desir vien da le stelle»<sup>20</sup>  
(*Canzoniere*, XXII, v. 24)

### 1.3. «*Canzoniere*» L (Petrarca) - Versos 12-14 (Soto de Rojas).

El segundo terceto establece el contraste con las estrofas anteriores, a partir de la oposición entre la mudanza inmanente de la naturaleza y la permanencia del poeta en su dolor<sup>21</sup>, siguiéndose en ambos casos la vía prescrita por los astros. Se amplifica así la acción nuclear del verso de Petrarca, convirtiéndolo en eje de ambos tercetos:

«De mi solo que asido al duro oficio  
*De amar nace por fuerte estrella mia,*  
el alegría y el descanso huye»<sup>22</sup>  
(*Desengaño*, I,21; vv. 12-14)

En la Egloga I de Garcilaso se establece idéntica relación contrastiva:

<sup>20</sup> Para la fe en el poder de las estrellas sobre las inclinaciones amorosas de los seres humanos y la tradición literaria que ésta engendra, cfr. A. Martinengo, *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura*, Madrid, 1983, p. 145.

<sup>21</sup> Cfr. D. Alonso y S. Reckert, *Vida y obra de Medrano*, II, Madrid, 1958, pp. 297-298, sobre la filiación petrarquesca del contraste entre la mutabilidad de las cosas y la inmutable tristeza del poeta, motivo que ascendería hasta el *panta rei, ouden menei* de Heráclito.

<sup>22</sup> Recuérdese el soneto 48 de las *Rimas* de Lope de Vega (*Obras poéticas*, I, ed. J. M. Blecua, Barcelona, 1969, p. 51):

«Dejan las aves con la noche el vuelo,  
el campo el buey, la senda el peregrino,  
la hoz el trigo, la guadaña el lino:  
que al fin descansa cuanto cubre el cielo.  
Yo solo, aunque la noche con su manto  
esparza sueño y cuanto vive aduerma,  
tengo mis ojos de descanso faltos».

«siempre 'stá en llanto esta ánima mezquina,  
quando la sombra el mundo va cubriendo,  
o la luz se avezina.»

(*Egloga I*, vv. 81-83)

Sin embargo, los versos de Soto guardan en este caso mayor analogía con los versos 25-27 de la canción L:

«ch'i' pur non ebbi ancor, non dirò lieta,  
ma riposata un'ora,  
né per volger di ciel né di pianeta.»

(*Canzoniere*, L, vv. 25-27)

## 2. Oda III,x (Horacio) - Desengaño I,86 (Soto de Rojas)

La canción I,86 *Noche de Invierno a su puerta* es una imitación libre de Horacio, concretamente de la Oda x del libro III. Como en otros casos, también aquí se hace evidente que Soto de Rojas conocía la traducción de fray Luis de León. Incluso adopta la misma forma estrófica con liras de cinco versos (7A, 11B, 7A, 7B, 11B). Por el contrario, el poema de Soto no presenta ninguna analogía destacable con la versión de Medrano, en su Oda IX<sup>23</sup>.

2.1. La primera estrofa sigue fielmente el modelo, con alguna modificación. Se suprime la alusión al Tanais y al marido cruel, aunque el calificativo aplicado al esposo es proyectado sobre la figura de la dama, originando una nota primera sobre la fiereza insensible de la dama:

«Extremum Tanain si biberes, Lyce,  
saevo nupta viro, me tamen asperas  
porrectum ante foris obicere incolis  
plorares Aquilonibus.»

(*Odas III,x*, vv. 1-4)

Soto

«Aunque de marmol fuera

<sup>23</sup> Ni siquiera en el paradigma estrófico, ya que la estrofa asclepiadea del original ha sido imitada por Medrano con una distinta combinación de endecasílabos y heptasílabos: 11A, 11B, 11A, 7B, 7A.

tu pecho siempre de *aspereza armado*<sup>24</sup>,  
*lastimarse pudiera*  
*del que a tu puerta echado*  
*sufre el ceño del cierzo delicado»*<sup>25</sup>  
 (Desengaño, I,86; vv. 1-5)

Esta estrofa guarda un parecido absoluto, tanto en el diseño retórico<sup>26</sup> como en la construcción sintagmática, con la traducción de fray Luis de León, suprimidas las alusiones ya citadas:

«*Aunque de Scitia fueras,*  
 y aunque más *bravo* fuera tu marido  
*condolerte debieras,*  
*Lice, del que ofrecido*  
*al cierzo tienes en tu umbral tendido.»*  
 (Poesías, p. 228, vv. 1-5)

2.2. La segunda estrofa horaciana presenta tres símiles que aluden a la tempestad invernal: el viento hace crujir la puerta y brama entre los árboles del jardín, las nieves se convierten en hielo. Soto suprime la referencia a la puerta, y transforma la última imagen: el hielo aprisiona la corriente del arroyo. El parecido con fray Luis de León es más difuso en esta ocasión:

Horacio

«*Audis quo strepitu ianua, quo nemus*  
*inter pulchra satum tecta remugiat*  
*ventis, et positas ut glaciet nives*  
*puro numine Iuppiter?»*  
 (Odas, III,x, vv. 5-8)

<sup>24</sup> A. Egido, «Sobre la iconografía amorosa del *Desengaño* de Soto de Rojas», *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, Granada, 1985, p. 137, comenta estos versos como exponentes de la obsesión de Soto por la dura calidad de su amada Fénix.

<sup>25</sup> En el soneto X de Francisco de Rioja, imitación de esta oda horaciana, encontramos también, aunque ya en la parte final, la acepción «ceño»: «que no siempre tu ceño y tus enojos» (*Poesía*, ed. B. López Bueno, Madrid, 1984). Para la imagen del enamorado cubierto de rocío o de hielo después de haber pasado la noche junto a la puerta de su amada, cfr. R. Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Gongora y Argote*, Burdeos, 1967, p. 198.

<sup>26</sup> Recojo el marbete acuñado por F. Lázaro Carreter, *loc. cit.*, p. 204, designando «dentro de la estructura del poema, la secuencia de ciertos rasgos característicos, normalmente gramaticales, en posiciones relevantes, que articulan el fluir del discurso poético» y que afecta directamente no sólo al ritmo, o la sintaxis, sino también a las transiciones de contenido.

Fray Luis de León

«¿La puerta, *la arboleda*  
oyes, del *fiero viento combatida*,  
cuál brama? ¿cuál se queda  
la nieve ya caída,  
del aire agudo en mármol convertida?»  
(*Poesías*, p. 228, vv. 6-10)

Soto

«No miras *combatidos*  
con blancas flechas del ayrado cielo,  
*los árboles* crecidos?  
no ves como entre el yelo  
se esconde mudo el facil arroyuelo?»<sup>27</sup>  
(*Desengaño*, I,86; vv. 6-10)

El verso 7, «con blancas flechas del ayrado cielo», puede estar originado en una *contaminatio* del símil de la nieve (*Odas* III,x, v. 7) con la traducción de fray Luis, «del aire agudo en mármol convertida» (*Poesías*, p. 228, v. 10). Puede quedar sugerida en esta forma la imagen de las «blancas flechas» y del «ayrado cielo».

Los versos 9 y 10 podríamos vincularlos, atendiendo a un proceso de imitación por recomposición selectiva, a la Oda ix del libro I de Horacio. Ahí encontramos además, al inicio de la estrofa, el verbo *Vides* comenzando un período interrogativo, tal como ocurre en Soto:

Horacio

«*Vides* ut alta stet nive candidum  
Soracte nec iam sustineant onus  
silvae laborantes *geluque*  
*flumina constiterint acuto?*»  
(*Odas*, I,ix, vv. 1-4)

Soto

«No ves como entre el yelo  
se esconde mudo el facil arroyuelo?»<sup>28</sup>  
(*Desengaño*, I,86; vv. 9-10)

<sup>27</sup> Recuérdese la selva de invierno, probablemente de Ginovés, que A. Egido comenta en *La poesía aragonesa del siglo XVII (Raíces culteranas)*, Zaragoza, 1979, pp. 219-221, como «símbolo de la tiranía y de la negación de todo».

<sup>28</sup> En la versión de Francisco de Medrano:

2.3. La tercera estrofa de Horacio es traducida muy libremente. Soto aprovecha alguno de sus contenidos y los proyecta en sus estrofas tercera y cuarta. La petición horaciana dirigida a la dama para que deponga su orgullo va a ser reiterada por Soto, con distintas formulaciones, al principio de cada una de las estrofas restantes. Se suprime la imprecación amenazadora sobre el cambio negativo de la fortuna, y desaparece el *Tyrrhenus parens*, dando lugar a la aparición del Genil:

«*Ingratam Veneri pone superbiam,  
ne currente retro funis est rota:  
non te Penelopen difficilem procis  
Tyrrhenus genuit parens.*»  
(*Odas*, III, x, vv. 9-12)

Soto

«*Toma dolor del mio  
o tu de agrado, y de rigor exceso,  
buelve, mira, que el frio,  
quizà, como a traviesso,  
con grillos de cristal me tiene presso.  
Un rayo de luz pura  
desipara el horror de mi tristeza,  
buelve a mi tu hermosura  
desnuda de braveza,  
que no enseña el Genil tanta aspereza*»<sup>29</sup>  
(*Desengaño*, I, 86; vv. 11-20)

2.4. De la cuarta estrofa de Horacio pasan a la quinta de Soto algunos de sus elementos: la petición de piedad del verso 16 y la alusión al color pálido del enamorado (v. 14). El resto se enmarca dentro de una paráfrasis desligada del original:

«¿Vees Fabio, ya de nieves coronados  
los montes? ¿vees el soto ya desnudo?  
¿y con el yelo agudo,  
los arroyos parados?»

Cito por la edición de D. Alonso y S. Reckert, *op. cit.*, II.

<sup>29</sup> En estas estrofas la traducción de fray Luis de León queda muy alejada del texto de Soto:

«Deja, que es desamada  
de Venus ésa tu soberbia vana,  
no te halles burlada;  
no te engendró Toscana  
a ser, como Penélope, inhumana»  
(*Poesías*, p. 228, vv. 11-15).

Horacio

«O quamuis neque te munera nec preces  
*nec tinctus viola pallor amantium*  
 nec vir Pieria paelice saucius  
 curvat, *supplicibus tuis*  
*parcas...*»

(*Odas*, III, x, vv. 13-17)

Soto

«Buelve, y daras *piadosa*  
 saetas no, remedios sí, a mi herida;  
 buelve la vista hermosa,  
 será restituyda  
 ya que no el alma, *la color perdida*»<sup>30</sup>  
 (*Desengaño*, I,86; vv. 21-25)

2.5. En la última estrofa Soto recupera el modelo original y la traducción de fray Luis, transformando la comparación de la dama con la encina y las serpientes en el término «piedra» y en el calificativo de «elada». El final queda perfectamente vinculado a los modelos:

Horacio

«..., nec rigida mollior aesculo  
 nec Mauris animum mitior anguibus:  
*non hoc semper erit liminis aut aquae*  
*caelestis patiens latus.*»  
 (*Odas*, III, x, vv. 17-20)

Fray Luis de León

«un poco de blandura  
 usa conmigo, oh sierpe, oh más que yerta  
 encina y roble dura:  
*que no siempre* tu puerta  
*podré sufrir* al aire descubierta.»  
 (*Poesías*, p. 229, vv. 21-25)

<sup>30</sup> En fray Luis de León:

«o, aunque a domeñarte,  
 ni tu marido de otro amor tocado,  
 ni ruego ni oro es parte,  
 ni del enamorado  
 la amarillez teñida de violado»

(*Poesías*, p. 229, vv. 16-20)

Soto

«O piedra, siempre elada!  
 hazle a tu tiranía resistencia,  
 oye mi voz cansada,  
*que no siempre*, en tu ausencia,  
*podré sufrir del cielo la inclemencia»*<sup>31</sup>  
 (Desengaño, I,86; vv. 26-30)

### 1.3. Oda I,v (Horacio) - Soneto VII (Garcilaso) - Egloga IV, VV. 459-466 (Soto de Rojas).

Los versos 459-466 de la Egloga cuarta (I,157), aunque anuncian un tema tópico<sup>32</sup>, podemos remitirlos al tratamiento horaciano (*Odas*, I, v) y, posiblemente, a su adopción garcilasiana (Soneto VII). En ellos, el amor humano es poetizado como naufragio y el amante como náufrago que, una vez en tierra firme, ofrecerá sus vestiduras mojadas, en cumplimiento de su voto, a los dioses, colgándolas de las paredes del templo:

Horacio

«... Me tabula sacer  
 votiva paries indicat uvida  
 suspendisse potenti  
 vestimenta maris deo.»  
 (Oda, I, v, vv. 13-16)

Garcilaso

«Tu templo y sus paredes é vestido  
 de mis *mojadas ropas* y adornado,  
 como acontece a quien ha ya escapado  
*libre de la tormenta en que se vido.»*  
 (Son. VII, vv. 5-8)

Soto

«ya con *devota* mano,  
 cuelga en su *templo* triste

<sup>31</sup> El diseño retórico del último terceto del soneto X de Rioja es idéntico al de fray Luis y al de Soto:

«*que no siempre* tu ceño y tus enojos  
*podré sufrir*, ni el mustio invierno elado  
 ni del Bóreas la saña impetuosa»

<sup>32</sup> Cfr. las anotaciones de Fernando de Herrera a Garcilaso (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, 1972, pp. 328-332).

el gavan, en sus fuegos encendido:  
 el *moxado vestido*,  
 con lagrimas presenta  
 a sus altas paredes;  
 la tierra besar puedes  
*pues libre ya te ves de la tormenta.»*  
 (Desengaño, I,157; vv. 459-466)

Como ha indicado A. Prieto, a propósito del soneto de Garcilaso, «desde el Brocense y Herrera se ha destacado lo que este soneto tiene de lugar común entre poetas latinos e italianos», y afirma que «desde el Brocense señalado, en Horacio y Virgilio, pertenece esta liberación a un tópico de situación deseada»<sup>33</sup>. Lo mismo podría predicarse de los versos de Soto, ya que el tópico está puesto en boca de Menalca, como deseo de que el amigo Feniardo, tras el frustrado intento de suicidio, acceda al desengaño.

#### 4. Oda I,xiv (Horacio) (Fray Luis de León) - Desengaño I,160 (Soto de Rojas).

La canción I,160 *A la alma sensitiva* es imitación de Horacio, de la Oda xiv del libro primero, a través de la traducción realizada por fray Luis de León, traducción que figuraba junto a las de Juan de Almeida, Francisco Sánchez el Brocense y Alonso de Espinosa en el apéndice a la edición realizada por Quevedo de las poesías de Francisco de la Torre<sup>34</sup>. Soto de Rojas sigue en su imitación la disposición estrófica adoptada por fray Luis, en estrofas aliradas de seis versos y con el esquema 7A, 11B, 7A, 11B, 7C, 11C.

En el original horaciano se trataba de una alegorización de la nave del estado. Horacio imprecaba a ésta, en demanda de prudencia, advirtiéndole sobre el peligro de correr nuevos riesgos. En Soto la alegoría se proyecta hacia la imagen del alma-barca, lugar común en la tradición literaria, adquiriendo una función concreta: la de advertirse a sí mismo sobre una posible recaída en el engañoso amor humano, una vez alcanzado el desengaño y dispuesto a emprender el camino hacia la libertad y el conocimiento.

En la estrofa primera de Soto se imprecaba a la nave su posible

<sup>33</sup> A. Prieto, notas a su edición de Garcilaso de la Vega, *Cancionero*, Barcelona, 1982, p. 136.

<sup>34</sup> Cfr. Francisco de la Torre, *Poesía completa*, ed. M.ª Luisa Cerrón Puga, Madrid, 1984, pp. 312-319.

intención de hacerse nuevamente a la mar, abandonando el puerto seguro<sup>35</sup>:

Horacio

*«O navis, referent in mare te novi  
fluctus. O quid agis? fortiter occupa  
portum...»*

(*Odas*, I, xiv, vv. 1-3)

Fray Luis de León

*«¿Tornarás por ventura  
a ser de nuevas olas, nao, llevada  
a probar la ventura  
del mar, que tanto tienes ya probada?  
¡Oh! ¡que es gran desconcierto!  
¡Oh, toma ya seguro estable puerto!»<sup>36</sup>*

(*Poesías*, p. 201, vv. 1-6)

Soto

*«Intentas por ventura,  
o nao, de nuevas olas ser llevada  
del mar por tu sobervia examinada?  
mira que es desatino,  
querer a un golfo sugetar un pino»*

(*Desengaño*, I, 160; vv. 1-6)

Soto ha suprimido la alusión al puerto, transponiéndola a los versos 29-30.

En la segunda estrofa, que corresponde en Horacio a los versos 3-9, avisa a la nave sobre su desmantelamiento:

<sup>35</sup> Desde el punto de vista religioso, R. Senabre apunta como origen del símil del sujeto contemplativo y del mar de la vida un texto de la exhortación II *A Teodoro Caído* de S. Juan Crisóstomo, imagen recogida por fray Luis de León en el «abismo inmenso embravecido» —vida y el «seguro puerto»— Cristo (*Tres estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, 1978, p. 43).

<sup>36</sup> La versión que figura al final de las poesías de Francisco de la Torre presenta variantes en los dos primeros versos:

*«¿Quieres por aventura,  
o nao, de nuevas olas ser llevada»*

y en el cuarto:

*«del mar, que tanto ya tienes probada?»*

Las citas corresponden a Francisco de la Torre, *op. cit.*, p. 318.

Horacio

«... Nonne vides ut  
 nudum remigio latus,  
 et *malus celeri saucius Africo*  
*antemnaeque gemat ac sine funibus*  
 vix durare carinae  
 possint imperiosius  
 aequor?...»

(*Odas*, I, xiv, vv. 3-9)

Fray Luis de León

«¿No ves desnudo el lado  
 de remos, y cuál crujen las antenas,  
 y el mástil quebrantado  
 del abrego ligero, y cómo apenas  
 podrás ser poderosa  
 de contrastar así la mar furiosa?»

(*Poesías*, pp. 201-202, vv. 7-12)

Soto

«De fuerza estás desnuda:  
 no te corrige el mástil quebrantado?  
 no escuchas como aguda,  
 la jarcia silva en puerto sosegado?  
 buelve, y mira, que apenas  
 un Zefiro resisten tus Antenas».

(*Desengaño*, I, 160; vv. 7-12)

En la tercera estrofa continúa el aviso sobre el estado ruinoso de la nave, haciendo hincapié en la inutilidad del envanecimiento, frente al abandono de los dioses:

Horadio

«... non tibi sunt integra lintea,  
 non di, quos iterum pressa voces malo.  
 Quamvis Pontica pinus,  
 silvae filia nobilis,  
 iactes et genus et nomen inutile»

(*Odas*, I, xiv, vv. 9-13)

Fray Luis de León

«No tienes vela sana,  
no dioses a quien llames en tu amparo,  
aunque te precies vana-  
mente de tu linaje y nombre claro  
y seas noble pino  
hijo de noble selva en el Euxino.»  
(*Poesías*, p. 202, vv. 13-19)

Soto

«No tienes vela sana,  
ni deidades que invoques en tu amparo,  
aunque te precies vana  
por todo el mar de tu principio claro,  
y seas noble haya  
hija de nobles montes de Vizcaya»  
(*Desengaño*, I,160; vv. 13-19)

La cuarta estrofa de Soto se separa del modelo horaciano y de la traducción de fray Luis de León. Bien procede de otra fuente, que no he alcanzado a documentar, bien es resultado de la libre *inventio* del poeta. En la primera parte presenta los restos de un naufragio devueltos a la orilla por el mismo mar. La segunda compone una evocación de la fortaleza de la nave al enfrentarse a un primer naufragio:

«No tomaste escarmiento  
en los baupreses, arboles, y quillas,  
que a mas honor del viento  
remolca, el mar temido en sus orillas?  
no te viste mas fuerte  
casi rendida en brazos de la muerte?»  
(*Desengaño*, I,160; vv. 19-24)

A partir del verso 25, Soto continúa el proceso de imitación. En la primera parte se invoca admonitoriamente la prudencia temerosa del marinero, para luego alabar el descanso y la paz del seguro puerto:

Horacio

«*nil pictis timidus navita puppibus  
fidit. Tu, nisi ventis  
debes ludibrium, cave.*»  
(*Odas*, I, xiv, vv. 14-16)

Fray Luis de León

«*Del navío pintado  
ninguna cosa fia el marinero  
que está experimentado,  
y teme de la ola el golpe fiero:  
pues guárdate con tiento,  
si no es que quieres ser juego del viento*»<sup>37</sup>  
(*Poesías*, p. 202, vv. 19-24)

Soto

«*Del leño mas pintado  
teme (y no sin razón) el marinero  
mas experimentado,  
si le entrega a las olas del mar fiero:  
conserva tu descanso  
en el abrigo del puerto manso*»  
(*Desengaño*, I,160; vv. 25-30)

La analogía formal entre el verso 22 de fray Luis («y teme de la ola el golpe fiero») y el verso 28 de Soto («si le entrega a las olas el mar fiero») confirma cómo éste se sirvió en su poema de la oda horaciana a través de la traducción española. A propósito de dicho verso A. C. Vega afirma que «esto es añadidura de fray Luis»<sup>38</sup>. Por otra parte, en los versos 29 y 30 vuelve a alejarse Soto de la *dispositio* original. En este caso remonta la oda y acude a los versos 2 y 3 de Horacio (v. 6 en fray Luis), no imitados en su lugar correspondiente:

Horacio

«... fortiter occupa  
portum.»  
(*Odas*, I, xiv, vv. 2-3)

Fray Luis de León

«¡Oh, toma ya seguro estable puerto!»  
(*Poesías*, p. 201, v. 6)

<sup>37</sup> Los versos 23 y 24 presentan una redacción distinta en la versión que sigue a las poesías de Francisco de la Torre (*op. cit.*, p. 318):

«procura pues guardarte,  
si no es que has de perderte y anegarte»

<sup>38</sup> A. C. Vega, notas a fray Luis de León, *op. cit.*, p. 202.

Soto

«conserva tu descanso  
en el abrigo deste puerto manso»  
(*Desengaño*, I,160; vv. 29-30)

La estrofa final supone en Soto una proyección del símil a su yo poético, a partir del posesivo del verso 31. Compone así la imprecación definitiva, donde pasado y presente se aúnan para contemplar un futuro en el que, si no hay temor a la borrasca de la vida, sí que hay conciencia de la propia debilidad para afrontarla:

Horadio

«*Nuper sollicitum quae mihi taedium,  
nunc desiderium curaque non levis,  
interfusa nitentis  
vites aequora Cycladas.*»  
(*Odas*, I, xiv, vv. 17-20)

Fray Luis de León

«¡Oh tú mi causadora  
ya antes de congoja y de pesares,  
y de deseo agora,  
y no poco cuidado! Huye las mares  
que corren peligrosas  
entre las islas Cieladas hermosas.»  
(*Poesías*, p. 202, vv. 25-30)

Soto

«O tu! mi loco empleo  
ya un tiempo de congoja, y de pesares  
qual oy de un gran desseo,  
y no menos cuydado, si las mares  
no temes alteradas;  
teme tus fuerças pues están gastadas.»  
(*Desengaño*, I,160; vv. 31-36)

Respecto al verso 26 de fray Luis, «ya antes de congoja y de pesares», afirma A. C. Vega que «el *ya* es de la edición Brocense primitiva, y de varios códices de Quevedo y de todos los de la familia Lugo-Jovellanos. Debe darse por lección última luisiana»<sup>39</sup>.

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 202.

Puede completar estas anotaciones sobre la localización de la redacción manejada por Soto el cotejar el verso 34 de Soto con las distintas redacciones de fray Luis. En Soto encontramos la variante «menor» que aparece en la traducción incluida al final de las poesías de F. de la Torre:

«y no menor cuidado: huye las mares»<sup>40</sup>

Soto

«y no menor cuydado, si las mares»  
(*Desengaño*, I,160; v. 34)

##### 5. Oda IV,i (Horacio) - (Fray Luis de León) - *Desengaño* II,35 (Soto de Rojas)

El madrigal II,35 *En unas memorias* es imitación de la primera oda del libro cuarto, a través, nuevamente, de la traducción de fray Luis de León. Horacio compone esta oda en su vejez, enfrentando un resurgimiento de la lascivia. En Soto, la oda, convertida en madrigal, sostendría una función temática análoga. Ya en la etapa final del decurso desengañado, Soto rememora su antigua pasión amorosa, y en ese hacer presente el sentimiento pasado hay una nueva ocasión para el peligro y la recaída<sup>41</sup>. El poeta, no obstante, rechaza una memoria conceptuada como tentación.

Soto ha operado un proceso de reducción sobre los textos de Horacio y fray Luis a fin de acomodar la oda al reducido espacio de un madrigal. En concreto, los versos que selecciona de Horacio son: 1-2, 7-8, 9-11 y 12, equivalentes en fray Luis a 1-4, 11-12 y 13-16:

Horacio

«Intermissa, Venus, diu  
rursus bella moves? parce precor, precor.»  
(*Odas*, IV,i, vv. 1-2)

<sup>40</sup> F. de la Torre, *op. cit.*, p. 319.

<sup>41</sup> La legitimación de este tema, dentro de una ordenación de cancionero, ya venía dada en Petrarca, en su *Canzoniere*, LV:

«Quel foco ch'i' pensai che fosse spento  
dal freddo tempo e da l'eta men fresca,  
fiamma e martir ne l'anima rinfresca».

Fray Luis de León

*«Después de tantos días,  
oh Venus, ¿otra vez soplas el fuego  
de tus duras poñas?  
No más, por Dios, no más, por Dios, te ruego»*  
(*Poesías*, p. 236, vv. 1-4)

Soto

*«Pasados tantos años,  
Amor segunda vez soplas el fuego  
de tus ciegos engaños?  
no más por Dios: no más por Dios te ruego»*  
(*Desengaño*, II,35; vv. 1-4)

Soto suprime los versos horacianos referentes a la vejez y a la imposibilidad física de amar, retomando el discurso en el verso 7:

Horacio

*«... abi  
quo blandae iuvenum te revocant preces.»*  
(*Odas*, IV,i, vv. 7-8)

Fray Luis de León

*«Revuelve allá tu llama  
sobre la gente moza, que te llama.»*  
(*Poesías*, p. 237, vv. 11-12)

Soto

*«allá introduz tu llama  
será bien admitida,  
(no en mi luz conocida)  
sobre la gente que sin luz te llama»*  
(*Desengaño*, II,35; vv. 5-8)

En los versos siguientes Soto se ajusta al modelo con mayor libertad, a partir de un proceso de *simplificatio* de la imagen descrita por Horacio en los versos 9-12:

Horacio

*«Tempestivius in domum  
Pauli purpureis ales oloribus*

comissabere Maximi,  
si torrere iecur quaeris idoneum»  
(*Odas*, IV,i, vv. 9-12)

Fray Luis de León

«Si un corazón *procuras*,  
cual debes, *abrasar*; y si *emplearte*  
debidamente curas,  
con *Máximo* podrás *aposentarte*.  
*Haz allí* tu manida,  
que de nadie serás más bien servida»  
(*Poesías*, p. 237, vv. 13-18)

Soto

«Yo quiero aconsejarte  
aunque *procuras* tu de mi vengarte,  
sin averte ofendido:  
*emplea en nueva parte*  
tus *cuidados* Cupido,  
que en mí tan solo atizas  
en vez de fuego, inútiles cenizas»  
(*Desengaño*, II,35; vv. 9-15)

Los dos últimos versos podrían vincularse al contenido del verso 12 de Horacio: «si torrere iecur quaeris idoneum», en conjunción con los versos 29-32:

Horacio

«Me nec femina nec puer  
iam nec spes animi oredula mutui  
nec certare iuvant mero  
nec vincire novis tempora fluribus»  
(*Odas*, IV,i, vv. 29-32)

Fray Luis de León

«A mí ya no me agrada  
ni mozo ni mujer ni aquel ligero  
esperar; que pagada  
me es ya la voluntad; ni menos quiero  
coronarme de rosa,  
ni la embriagada mesa me es gustosa.»  
(*Poesías*, p. 238, vv. 43-48)

## 6. TIBULO (Un nuevo caso de imitación a través de fray Luis de León.)

El soneto I,55 *Ausentandose* inicia el ciclo poemático dedicado a la estancia de Fénix en la aldea, suponiendo una ruptura en la introspección petrarquizante sobre la que Soto venía estructurando su cancionero<sup>42</sup>. En este caso el modelo imitado ha sido Tibulo, en concreto la elegía II, iii. Pero al original latino se superpone la traducción que fray Luis de León hizo de este poema. Por tanto, se hace necesario contrastar tanto el texto latino como la traducción española, atendiendo a las inflexiones realizadas por Soto.

El primer cuarteto constata la marcha de Félix a la aldea, y el dolor que procura al amante esta ausencia y la imposibilidad de que éste permanezca en la ciudad a la espera del regreso de la dama:

«*Al campo Fenix vays? vays a la aldea,  
Para que esté quando bolvays difunto?  
Pues si estuviere en la ciudad un punto,  
De vos mi amor aborrecido vea.*»  
(*Desengaño*, I,55; vv. 1-4)

El contenido de estos versos se vincula perfectamente a los versos iniciales de la elegía de Tibulo, con excepción del verso 2. Tibulo no alude a la muerte necesaria para el amante en ausencia:

«*Rura meam, Cornute, tenent villaeque puellam;  
ferrens est, heu! heu! quisquis in urbe manet*»<sup>43</sup>  
(*Elegías*, II, iii, vv. 1-2)

La traducción de fray Luis de León presenta el mismo diseño retórico que Soto en su movimiento inicial, además de ciertas analogías léxicas que implican una indudable relación imitativa:

«*Al campo va mi amor, y va a la aldea,  
el hombre que morada un punto solo  
hiciere en la ciudad, maldito sea.*»  
(*Poesías*, p. 256, vv. 1-3)

<sup>42</sup> Sobre este soneto escribe A. Egido, «La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas», *Al Ave el Vuelo*, p. 49: «El arte combinatoria y un lenguaje poético próximo a Góngora ofrece, sin embargo, curiosas novedades, como en el soneto *Ausentandose*, en el que la dialéctica *corte / aldea* formula la distancia entre el poeta que se queda y la amada que marcha al campo».

<sup>43</sup> Las citas de Tibulo proceden de *Elégies*, ed. M. Ponchont, París, 1968.

Soto ha aplicado lo que es caso general («quisquis», «el hombre») a su yo poético. De ahí que «ferrens est», «maldito sea» devenga una actitud insospechada de la dama ante la quietud del poeta.

El segundo cuarteto funciona a modo de resolución del problema de la ausencia planteado en la estrofa anterior. El principio platónico de que el alma del amante habita en la amada, y no donde anima queda trascendido: el poeta no desea la distancia física y se propone seguir a la dama. Ello implica una transformación del yo poético y del «assunto»:

«Desde oy (Bootes de esa luz) me emplea  
Amor al carro perezoso junto,  
Y sin dispensación mi dulce assunto,  
Azada, reja, y hoz, quiere que sea»  
(*Desengaño*, I, 55; vv. 5-8)

En Tibulo y en la traducción de fray Luis de León la dama es equiparada a Venus, y Amor-Cupido se traviste en labrador:

Tibulo

«ipsa Venus latos iam nunc migravit in agros,  
verbaeque aratoris rustica discit Amor.»  
(*Elegías*, II, iii, vv. 3-4)

Fray Luis de León

«La misma Venus deja el alto polo,  
y a los campos se va; y el dios Cupido  
se torna labrador por ésto sólo»  
(*Poesías*, p. 256, vv. 4-6)

Soto de Rojas ha operado un cambio en la imagen primera, aunque no en la acción. Posiblemente el símil «Bootes de esa luz», y la alusión astral al «carro perezoso»<sup>44</sup> pueda provenir de la misma elegía. El verso 8 presenta al poeta siguiendo a los bueyes y determinado por la luz amada:

<sup>44</sup> En los Apuntamientos incluidos al final del *Desengaño* Soto escribe sobre Bootes: «Estrella Artofilax llamada, va delante del Plaustro, su fábula refiere Higino. *Et more bubulci plaustrum sequivideatur*» (fol. 182 vto.).

## Tibulo

«agricolaeque modo curvum sectarem aratum,  
dum subigunt steriles arva serenda boves!»  
(*Elegías*, II, iii, vv. 7-8)

## Fray Luis de León

«y en hábito de aldea disfrazado,  
siguiera el paso de los bueyes lento,  
de tus hermosos ojos sustentado!»  
(*Poesías*, p. 256, vv. 10-12)

La relación entre el labrador siguiendo a los bueyes y la del poeta atado a los pasos de la dama ha sido plasmada metafóricamente a través de la fábula de Arcas y Calisto, y la caracterización del primero en la constelación del Boyero<sup>45</sup>.

La transformación del «dulce asunto» va referida en Soto a la propia materia poética, alejándose en esto del original. En efecto, avanza aquí el tono que va a seguir su cancionero, poetizando a Fénix en un marco natural, tratando su pasión desde una perspectiva icónica afin al entorno (pajarillos, palomas arrullándose, motivo del árbol de la esperanza...), y permitiéndole relatar a la dama las fiestas de Granada que no pudo ver por hallarse ausente (I,81).

En el primer terceto, el poeta señala la alegría que conlleva la transformación rústica, a pesar del cambio de vestimenta y de los efectos negativos del trabajo campesino sobre su cuerpo:

«Vivirè quan gozoso: quan ufano,  
Aunque en vez de escarpin, y guante estrecho  
Begigas calce el pie, llagas la mano»  
(*Desengaño*, I,55; vv; 9-11)

El terceto supone una síntesis de los versos 5 y 6 (la idea del goce) y 9-10 (la imagen de las llagas), unida al «*agricolaeque modo*» del verso 7:

## Tibulo

«O ego, cum aspicerem dominam, quam fortiter illic  
versarem valido pingue bidente solum  
agricolaeque modo...»  
(*Elogías*, II, iii, vv. 5-7)

<sup>45</sup> En A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, 1975, p. 473, Artofilace significa el «guardián de la osa». Para la fábula de Calisto y Arcas, cfr. fray Baltasar de Vitoria, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, 1737, pp. 224-229.

Fray Luis de León

«¡Ay yo con qué placer —si permitido  
me fuera ir do estás—, con el arado  
rompiera el fértil campo endurecido,  
y en hábito de aldea disfrazado»

(*Poesías*, p. 257, vv. 7-10)

Tibulo

«Nec quererer, quod sol graciles exureret artus,  
laederet et teneras pussula rupta manus»

(*Elegías*, II, iii, vv. 9-10)

Fray Luis de León

«Si me abrasara el sol, ningún tormento  
sintiera, ni dolor, aunque la esteva  
las manos me llagara en partes ciento»

(*Poesías*, p. 256, vv. 13-15)

El último terceto se aleja ya del modelo, aunque el concepto de servicio y sacrificio del amante, a fin de agradar a Amor, también es desarrollado en la elegía, a partir de la figura de Apolo enamorado, guardador de las vacas de Admeto. Fray Luis de León finaliza así su traducción:

«El cabello que al oro despreciaba,  
revuelto le traía y desgreñado;  
que el duro Amor así se lo mandaba.  
¡Oh, venturosa edad! ¡Siglo dorado!  
cuando sin deshonor ni inconveniente,  
aun a los mismos dioses era dado  
servir al dulce Amor abiertamente»

(*Poesías*, p. 257, vv. 34-40)

El texto de Soto halla su complemento significacional en el pasaje citado:

«Y si la llaga antigua de mi pecho  
No tiene satisfecho a amor tirano;  
Quedarà en las rezientes satisfecho»

(*Desengaño*, I,55; vv. 12-14)