



Universidad de Valladolid



Facultad de
Filosofía y Letras

Máster Universitario en Iniciación a la Investigación en
Textos de la Antigüedad Clásica y su Pervivencia

Tradición clásica en las églogas incluidas en el *Desengaño de amor en rimas* (1624) del licenciado Pedro Soto de Rojas

Alonso Martín Fernández

Tutor: José Antonio Izquierdo Izquierdo

Departamento de Filología Clásica

Curso: 2024-2025

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es buscar las fuentes, primeras o transmitidas secundariamente, de la tradición literaria clásica presente en las cinco églogas del poemario intitulado *Desengaño de amor en rimas* del licenciado y poeta granadino Pedro Soto de Rojas. Dado el carácter bucólico de estas composiciones eglógicas, nos centraremos especialmente en analizar la tradición que empezó Teócrito de Siracusa pero que, sobre todo, fundamentó Virgilio, acudiendo a sus textos para comprender las referencias intertextuales que a ellos hace Soto en el *Desengaño*. Tangencialmente, analizaremos otras referencias cuya fuente primaria la constituyen Ovidio, Plinio el Viejo y Plutarco. Veremos también el contacto entre esta literatura de Soto y otras, vernáculas y clásicas, especialmente con aquella de Garcilaso, por la cual se ve principalmente influido y con la de Cervantes, contemporáneo suyo.

PALABRAS CLAVE: Tradición clásica, Églogas, Virgilio, Teócrito, Soto

ABSTRACT: The aim of this work is to search the sources, primary or secondarily transmitted, of the classical literary tradition present in the five eclogues of the poetry collection *Desengaño de Amor en Rimas* written by the graduate and poet, Pedro Soto de Rojas from Granada. Given the bucolic nature of this type of poetic composition, our attention will be specially focused on analysing the tradition that Theocrytus of Syracuse initiated but that, above all, Vergil substantiated. We will do so by referring to their texts so as to understand the intertextual references that Soto includes in the *Desengaño*. Tangentially, we will analyse other references whose primary source is in Ovid, Pliny the Elder and Plutarch. We will also examine the connection between Soto's literature and other literary traditions, both vernacular and classical, specially that of Garcilaso, by whom Soto is especially influenced, and that of Cervantes, his contemporary.

KEY WORDS: Classical tradition, Eclogues, Vergil, Theocritus, Soto



0. METODOLOGÍA DEL TRABAJO

A instancia de nuestro tutor, hemos tenido siempre como referencia para nuestro trabajo la metodología empleada por Vicente Cristóbal López en su tesis doctoral por la Universidad Complutense, dirigida por Antonio Ruiz de Elvira: *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, un estudio que marca un verdadero hito en la investigación de la tradición clásica del bucolismo y de la fijación de las *Bucólicas* de Virgilio como modelo del género bucólico.

Esa metodología seguida por Cristóbal es la de buscar en Teócrito y especialmente en Virgilio los cimientos literarios del edificio bucólico que se ha ido erigiendo a lo largo de la tradición literaria clásica, investigando a continuación las perdurables huellas que han dejado estos dos autores en el género bucólico posterior que les ha seguido; es decir, su pervivencia.

En nuestro caso, nos hemos ceñido a buscar las influencias de los dos autores clásicos en las églogas de una obra concreta: las de el *Desengaño de amor en rimas* del licenciado granadino Pedro Soto de Rojas. Para ello, no hemos fijado una serie de motivos de la poesía bucólica virgiliana y buscado su precedente teocriteo, pues esa labor ya la había realizado Vicente Cristóbal y hubiese sido arar sobre terreno ya roturado. En cambio, sí que nos hemos valido de los tópicos ya establecidos por el académico complutense para poder detectar con mucha más facilidad la pervivencia de esos tópicos en las églogas de Pedro Soto de Rojas.

Nosotros hemos acudido pasaje por pasaje a las églogas de Soto para poder realizar una comparación con los dos poetas antiguos, una búsqueda de fuentes o *quellenforschung*. Mostrando primero los pasajes del licenciado granadino que presentan ecos claros o imitaciones, hemos presentado después precisamente los pasajes clásicos que le inspiraron.

Cuando Soto se inspira en un pasaje de Virgilio que el mantuano tomó a su vez de Teócrito de Siracusa, entonces creamos una cadena de tradición entre los tres autores para ver cómo ha cambiado o se ha mantenido fija la forma y el fondo de los pasajes imitados, emulados, o de los que se presenta un eco.

Pero no sólo hemos hecho esto con estas imitaciones o ecos de los dos más importantes poetas bucólicos clásicos; lo mismo hemos hecho cuando hemos detectado ecos de otros autores clásicos, como Ovidio, Plinio el Viejo o Plutarco de Queronea, e incluso cuando hemos encontrado que se imitan las églogas de Garcilaso. Asimismo, hemos buscado puntos de contacto entre esta literatura de Soto y la de otros autores contemporáneos suyos, especialmente con Cervantes.

Analizamos las églogas en el orden que presenta el *Desengaño*, que no es otro que el orden cronológico en que se desarrolla la trama de la historia del poemario, cuyo más importante desarrollo tiene lugar, precisamente, en estas largas églogas. Las églogas de Soto las hemos transcritto tomando de referencia la edición de Gallego Morell, que hemos transcritto, por lo general y salvo excepciones, adaptando su grafía a las normas ortográficas del castellano actual.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA BUCÓLICA

La tradición literaria clásica bucólica ha sido extensísima, notabilísima e ininterrumpida, desde la aparición del género en la poética de Teócrito hasta hoy, pasando por los bucólicos latinos menores, posteriores a Virgilio, por la edad media, el renacimiento y la edad moderna. Para entender un poco mejor cómo pudo llegar el género bucólico hasta los días en que Soto de Rojas escribió su *Desengaño*, vamos a trazar una breve historia del género desde su posible origen más remoto hasta el mundo barroco en que se incardina la obra del licenciado granadino.

1.2. LA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES DE LA BUCÓLICA

Los orígenes de la bucólica son discutidos. Autores como García Teijeiro y Molinos Tejada (1986: 29-31) defienden que existe una diferencia entre los cantos de pastores ficticios plasmados en la literatura bucólica de los cantos y otros cantos que ejecutan los pastores en la realidad. Según este tipo de visión, son muchos los pastores, diacrónicamente y a través de diversas geografías, que se han dedicado, en sus momentos de ocio pastoril, a fabricar instrumentos para producir música que pueda entretenérles, así como para preparar tonadas.

Recientemente (Monesma: 2022 [vídeo de YouTube]), se documentó en 2005, en nuestra España, a un viejo pastor turolense que mostró y explicó a la cámara el proceso artesanal de una “flauta de capolla”, o gaita de pastor, con un trozo de madera de pino y un cuerno de toro, alegando que en su época unos cuantos ocupaban sus ratos libres para esos menesteres.¹ Otro testimonio lo tenemos en un vídeo-documental del mismo autor, en que aparece otro pastor turolense fabricando una flauta, en su caso con el hueso cúbito de un buitre (Monesma, 2021). Mi propio abuelo paterno, Jesús Martín Duque, me dice haber visto con frecuencia durante la infancia en su pueblo natal vallisoletano, Encinas de Esgueva, a pastores manufacturando flautas a partir de algún tipo de ramas, y utilizándolas para producir músicas.

Todo esto nos indica sin duda la veracidad de la distinción entre los cantos (o, al menos, de los instrumentos) de pastores reales y los de la bucólica que subrayaron Teijeiro y Molinos, estudiosos de la bucólica y el folclore.

1.2.1. Los orígenes del canto pastoril según los antiguos escoliastas

Sin embargo, y como bien dicen estos dos mismos autores (1986: 29-31), los comentaristas antiguos no tuvieron en cuenta esta distinción cuando quisieron ofrecer su hipótesis sobre el origen de los cantos pastoriles. Ellos, en sus escolios a Virgilio y Teócrito, expusieron varias teorías sobre cómo fue creada la bucólica.

Etiología mitológica²

Por un lado, en las propias églogas de Virgilio encontramos referencias al origen mítico del instrumento pastoril de viento, que habría creado el dios Pan; es la misma explicación que da Ovidio en sus *Metamorfosis*.

¹ Agradecemos al profesor Pedro Pablo Conde Parrado el descubrirnos este vídeo en su comunicación inédita: *Bukoliká: sobre pastores y lireratura* el 14 de marzo de 2024, en la Fundación Joaquín Díaz de Urueña, dentro del marco del seminario ‘Escuchando el patrimonio: leyendas, mitos, tradiciones orales’ organizado desde nuestra facultad por un comité encabezado por el prof. J. M. Nieto Ibáñez.

² Seguimos, a partir de aquí, el magnífico estudio de Vicente Cristóbal (1980: 29-32)

En cuanto a la relación de la mitología con la bucólica, Virgilio nos presenta a personajes míticos que cantaron o cantan bucólicamente: el tebano Anfión, Lino, Orfeo, Adonis y Dafnis.³

Explicación muy importante, que aparece tanto en los escolios a Teócrito como en los escolios a Virgilio, es la que alude a Orestes como inventor de la bucólica. El héroe, llegando a Sicilia a causa de una tempestad, después de partir de Escitia con una imagen robada de Diana, tras de un año de estancia en la Trinacria celebró con himnos una fiesta en honor de la diosa, junto a sus marineros y a pastores del lugar. A partir de estas fiestas habría quedado la costumbre del canto entre los pastores sicilianos. Según otras versiones, los lugareños acostumbraron a celebrar a la diosa delia con cantos, después que Orestes fundase un templo en su honor en la isla.

Etiología histórica⁴

Probo expone la hipótesis de que cuando Jerjes invadió Grecia, las mujeres lacedemonias abandonaron sus ciudades y se refugiaron en lugares desiertos. Cuando los hombres volvieron victoriosos de Maratón, se debían realizar los ritos en honor de Diana Cariátide; ante la ausencia de las muchachas que acostumbraban a celebrarla, los hombres llamaron a pastores de los alrededores, quienes entonaron unas cantilenas. Estas cantilenas se llamaron “bucólicas” porque entre los pastores cantantes había boyeros, y sus vacas sobresalían muy por encima del resto del ganado pastoril.

Según Servio, en cambio, como los lacedemonios se escondían refugiados dentro de sus muros, sólo los pastores pudieron dar culto a una Diana que tendría su templo en el campo. Filargirio dice que el culto se celebró en una ciudad de pastores ante el miedo de las mujeres espartanas a salir de sus muros durante la invasión de Jerjes. Esto mismo dicen Donato, Diomedes e Isidoro.

Otra hipótesis es la de que en unos certámenes cantados en honor a Diana Lyea en Sicilia, en que el ganador era agasajado con distintos premios, los pastores comenzaron su costumbre de cantos agonísticos y del canto en general.

La tercera explicación que proponen los escoliastas es la del surgimiento de estos cármenes pastoriles en una época pretérita en que todos los humanos eran pastores.

1.2.2. Los orígenes según teóricos modernos⁵

Algunos teóricos modernos defienden, de forma similar a los antiguos escoliastas, una hipótesis ritualista, según la cual los cantos de pastores surgieron en rituales en honor a Ártemis.

Otra hipótesis es la de J. Duchemin, quien defiende que toda poesía tiene origen en cantos pastoriles, por lo que la bucólica iría primero, y la poesía después.

1.2.3. Conclusiones

Ante todas estas hipótesis antiguas u otras modernas, nos decantamos por una poligénesis folclórica como la que indicaron Teijeiro y Molinos.

³ A este le pasa por alto Cristóbal: creemos sin duda que, cuando en el verso 61 de la quinta bucólica de Virgilio dice Menalca que el bueno de Dafnis ama los ocios (*amat bonus otia Daphnis*), se refiere el pastor a que el bueno de Dafnis ama los ratos libres que los pastores dedican a cantar y tocar sus instrumentos; pues ese es el significado de la palabra *otium* en la obra bucólica de Virgilio, como demostraremos más abajo (como Cristóbal no advirtió esto, no contó la referencia como testimonio de la actividad poética o musical de Dafnis). Sin embargo, bien indica Cristóbal que Eliano (Hist. Var. X, 18), Diodoro Sículo IV, 84 y Diomedes (Art. Gram. III, 486 ss. Keil) dan noticia mitológica de, precisamente, Dafnis como inventor de la bucólica.

⁴ Continuamos siguiendo el estudio de Vicente Cristóbal (1980: 33-36).

⁵ Seguimos de nuevo a Cristóbal (1980: 37-39).

1.3. BREVE HISTORIA DEL BUCOLISMO HASTA EL BARROCO ESPAÑOL

Para comprender mejor cómo el género literario de la bucólica llegó hasta los días de Pedro Soto de Rojas, esbozemos una breve historia del género.

1.3.1. Edad antigua: surgimiento y consolidación de la poesía bucólica

Precedentes de la bucólica

En la edad antigua, como decimos, la bucólica surge con Teócrito, aunque encontramos precedentes que nos hablan, al menos, de oficios bucólicos parejos a los que quedarán objetivados en la poesía teocritea, aunque no de los cantos pastoriles. Mención especial requieren el cíclope Polifemo de la *Odisea* y el porquero Eumeo de la misma obra homérica. Polifemo será tomado como arquetipo del pastor deforme o feo en la literatura bucólica de Teócrito, en un idilio que imitará Virgilio y que a su vez será imitado por el propio Soto en su primera égloga del *Desengaño*. Tenemos también la historia del inicio de Hesiodo en la poesía; tal como él mismo cuenta, fue llamado por las Musas para ser poeta mientras apacentaba sus rebaños al pie del Helicón. Esto, aunque no nos hable de poesía bucólica, sí relaciona a un gran poeta con el mundo ganadero o rústico.

Surgimiento de la poesía bucólica y sus causas

Pero será precisamente Teócrito quien afiance las bases del género y parece ser el indiscutible pionero, sin precedentes, del mismo. A él le siguen Bión y Mosco y tenemos también unos poemas-figura atribuidos a ellos tres, de rasgo bucólico, como *La siringa*.

Muchos son los estudiosos que han defendido la teoría dominante sobre el origen de la bucólica de Teócrito, a saber:

Que con la caída de las ciudades-estado griegas a la llegada del imperio de Alejandro Magno, la sociedad helenística, agrupada en grandes urbes como Alejandría, sin un papel claro como el que habían tenido los individuos en la vida político-social de las ciudades-estado independientes, recurrieron a un cambio no sólo de “infraestructura económico-social” sino también de “superestructura”, si se nos permite hablar en términos marxistas. Así, adquirieron gran vigor las nuevas filosofías, estoicismo y epicureísmo, que, como es bien sabido, son sistemas de pensamiento que establecen unos nuevos fines en la actividad filosófica, el principal de los cuales es proporcionar al individuo herramientas para conseguir una vida moralmente feliz.

A la par, y precisamente por huir en cierto sentido de esas megalópolis, Teócrito habría fundado una poesía que trasladase al lector a un entorno antagónico al de las grandes aglomeraciones urbanas: el entorno de la vida rústica de los pastores y demás los personajes bajos que poco tienen que ver con las ciudades.

Virgilio y el establecimiento de su bucólica como modelo del género

Después de Teócrito, Bión, Mosco y los elementos bucólicos que se pueden encontrar en los epigramas alejandrinos⁶, llegamos a Virgilio, que será el poeta que verdaderamente establezca un modelo del género para la tradición literaria clásica posterior.⁷

⁶ Vid. Cristóbal, 1980: 47-8.

⁷ A este respecto, a parte de la propia tesis doctoral que venimos citando de Vicente Cristóbal, se pueden consultar del mismo autor: el apartado “Pervivencia” en la introducción a su edición de las *Bucólicas* de Virgilio (Cátedra, pp. 44-51) y el artículo “Las églogas de Virgilio como modelo de un género” (2002 en el volumen *La égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coordinado por Begoña López Bueno, págs. 23-56).

Virgilio crea una obra que, si escribió en el orden que se nos ha transmitido, tuvo una disposición y una arquitectura de conjunto verdaderamente reseñables, lleguemos o no a admitir relaciones numéricas como los que propuso P. Maury. Sin embargo, no hay duda de la correspondencia temática, que podemos ilustrar rápidamente con esta imagen:



Y fue tal la maestría formal y de contenido de cada una de las breves (ninguna de las églogas llega a superar en mucho los cien versos) composiciones del conjunto, y su éxito entre los lectores y críticos, que muchísimos elementos de ellas quedaron como modelo o espejo para el resto de los poetas bucólicos que vinieron después.

Además, son muchos los autores que han defendido que Virgilio creó un nuevo mundo ideal, alejado de la realidad y sólo presente en su poesía. En efecto, es este uno de los grandes aportes de Virgilio al género.

Ese alejamiento que Teócrito había buscado de la aglomerada ciudad se había quedado “a medio camino entre lo real y lo imaginario” (Teijeiro y Molinos, 1986: 31). En cambio, con Virgilio se crea un mundo nuevo, que pareciera completamente idílico. De los defensores de esta tesis o interpretación del microcosmos creado por Virgilio en su poesía, sin duda uno de los estudios o ensayos de mayor relevancia ha de ser el capítulo “La Arcadia: el descubrimiento de un paisaje espiritual”, de Bruno Snell, en su libro *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*.

Bucólicos menores⁸

Ya pronto la fama de las *Bucólicas* de Virgilio se expandió, de forma que se pueden encontrar temas bucólicos en otros poetas augústeos (Cristóbal, 1980: 63-65), pero verdaderamente importantes son las obras de Nemesiano y Calpurnio Sículo, que componen ellos mismos églogas de forma íntegra. También son relevantes los *Carmina Einsiedlensis*. Asimismo, los *poetae novelli* se acercan a lo bucólico y, en lengua griega, destacan las pastorales de Longo.

1.3.2. Antigüedad tardía y Edad Media

⁸ Vid. Cristóbal, 1980: 63-75.

En la antigüedad tardía encontramos bucolismo en San Paulino de Nola y en Santo Severo Endelequio y su obra *De mortibus boum*. (Cristóbal, 1980: 75-84)

En la Edad Media se hallan vivos los temas bucólicos virgilianos en el renacimiento carolingio, destacando el *Conflictus hiemis et veris* de Alcuino de York, y en la poesía goliárdica (Cristóbal, 1980: 84-93).

En España, tenemos una *Égloga* de Francisco de Madrid, llena de tradición clásica, y las *Coplas de Mingo Revulgo*, terribles y agresivas, que se difunden por la corte castellana hacia 1464 y que están escritas resaltando la rusticidad de los pastores, creando así un efecto cómico. Es esta obra, según Lázaro Carreter (1969: 80), la otra cara de la moneda de los refinados e idealizados pastores las *Bucólicas*. Nos cabe destacar que la presencia de Virgilio en las aulas de salamanca, donde acaso se escribieron esas églogas, era muy importante (Lázaro, 1969: 80).

1.3.3. El renacimiento

Del renacimiento se ha pensado que ha podido ser algo así como la Arcadia del género bucólico (Holloway, 2023: 1), es decir, un momento histórico altamente propicio para el florecimiento de escritos de índole pastoril.

En 1504 Jacobo Sannazaro publicó en Nápoles su *Arcadia*, novela pastoril con doce composiciones eglógicas internas. Esta obra fue de tremendísima influencia para el bucolismo posterior. Cristóbal le llama “manual de pastoralismo” (1980: 83).

En España, destaca por encima de todos Garcilaso de la Vega, el indiscutible príncipe del bucolismo español, que introdujo la “moda” de la égloga a la península. Contemporáneos de Garcilaso que escribieron bucólicas fueron Hurtado de Mendoza y Acuña. Por otro lado, Begoña López Bueno señala (2002: 13) cómo en el siglo XVI casi todos los poetas de primera fila fueron autores de églogas.

1.3.4. La bucólica en el barroco español

En España en concreto, parece ser que desde las *Églogas* de Garcilaso las abundantes composiciones poéticas pastoriles no pueden deslindarse del proyecto imperial y del anhelo español de producir una potente literatura vernácula que caminase a la par del poderío político del Imperio (Holloway, 2017: 1-2). Por otro lado, en el barroco español hay en parte ruptura y en parte continuidad respecto a lo pastoril del renacimiento (Holloway, 2017: 3).

Entre 1558 y 1559,⁹ Jorge de Montemayor publica *Los siete libros de Diana*, conocidos como la *Diana*, que es la primera novela pastoril española, impresa en Toledo. Alonso Pérez publica la *Segunda Diana* en Valencia en 1563, en la imprenta de Juan Mey. En el mismo lugar, un año después, Gaspar Gil Polo publica la *Diana enamorada*. En 1582, en Madrid, se publica *El pastor de Filida* de Gálvez de Montalvo. El genial Cervantes publica su *Galatea* en la imprenta de Juan Gracián de Alcalá en 1585. Lope de Vega publica su *Arcadia* en la imprenta de Luis Sánchez de Madrid en 1598. En 1608 Bernardo de Balbuena publica *Siglo de Oro en las Selvas de Erífile*, en Madrid.

La influencia de Virgilio en todas estas obras de índole bucólica es innegable. Podemos citar aquí las palabras de Aurelio Espinosa Pólit, que es férreo y claro al hablar de la innegable referencia que las *Églogas* del mantuano constituyeron para estos escritores del siglo de oro:

Pocas obras de la literatura romana habrán sido tan leídas en España, tan comentadas y traducidas como las *Bucólicas* de Virgilio, hasta el punto de haber contribuido a la aparición de un género literario propio, la novela pastoril. Llenos están de Virgilio, en sus *Églogas*, Garcilaso, y en la *Galatea*, lo mismo que en numerosos

⁹ Nos servimos de los datos de Eugenia Fosalba (2002: 159-182).

capítulos del *Quijote*, Cervantes. Las *Bucólicas* virgilianas eran conocidas por los ingenios del Siglo de Oro español, verso por verso.¹⁰

Sobre el bucolismo en el siglo de oro español y sobre la influencia de Virgilio en este tiempo, son estudios de referencia las obras clásicas: *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1550)* de Marcial José Bayo (Madrid, ed. Gredos, 1959). *Los libros de pastores en la literatura española. La órbita previa*, de Francisco López Estrada (Madrid, ed. Gredos, 1974) y *La novela pastoril española* de Juan Bautista Avalle-Arce (Madrid, ed. Istmo, 1975).

Debemos destacar, sin embargo, que en ninguna de estas obras hay un tratamiento de las églogas del *Desengaño de amor en rimas*.

Sobre la idealidad del bucolismo, transmitida hasta el barroco

Antes habíamos dicho que se ha defendido que Virgilio creó un mundo ideal. Ese mundo ideal de Virgilio se transmitió por medio de la tradición literaria hasta la época del barroco.

Así, podemos traer a colación un pasaje de *El coloquio de los perros de Cervantes*, en el que se nos presentan las reflexiones que el perro Berganza dijo haber hecho en los momentos de siesta rural en que descansaba de su ocupación de perro pastor, una clara descripción de la diferencia entre los pastores de la bucólica y los pastores reales:

En aquel silencio y soledad de mis siestas, entre otras cosas, consideraba que no debía de ser verdad lo que había oído contar de la vida de los pastores; a lo menos, de aquellos que la dama de mi amo leía en unos libros cuando yo iba a su casa, que todos trataban de pastores y pastoras, diciendo que se les pasaba toda la vida cantando y tañendo con gaitas, zampoñas, rabeles y chirumbelas, y con otros instrumentos extraordinarios. Deteníame a oírla leer, y leía cómo el pastor de Anfriso cantaba estremada y divinamente, alabando a la sin par Belisarda, sin haber en todos los montes de Arcadia árbol en cuyo tronco no se hubiese sentado a cantar, desde que salía el sol en los brazos de la Aurora hasta que se ponía en los de Tetis; y aun después de haber tendido la negra noche por la faz de la tierra sus negras y escuras alas, él no cesaba de sus bien cantadas y mejor lloradas quejas. No se le quedaba entre renglones el pastor Elicio, más enamorado que atrevido, de quien decía que, sin atender a sus amores ni a su ganado, se entraba en los cuidados ajenos. Decía también que el gran pastor de Fílida, único pintor de un retrato, había sido más confiado que dichoso. De los desmayos de Sireno y arrepentimiento de Diana decía que daba gracias a Dios y a la sabia Felicia, que con su agua encantada deshizo aquella máquina de enredos y aclaró aquel laberinto de dificultades. Acordábame de otros muchos libros que deste jaez la había oído leer, pero no eran dignos de traerlos a la memoria. (...)

Digo que todos los pensamientos que he dicho, y muchos más, me causaron ver los diferentes tratos y ejercicios que mis pastores, y todos los demás de aquella marina, tenían de aquellos que había oído leer que tenían los pastores de los libros; porque si los míos cantaban, no eran canciones acordadas y bien compuestas, sino un "Cata el lobo dó va, Juanica" y otras cosas semejantes; y esto no al son de chirumbelas, rabeles o gaitas, sino al que hacía el dar un cayado con otro o al de algunas tejuelas puestas entre los dedos; y no con voces delicadas, sonoras y admirables, sino con voces roncas, que, solas o juntas, parecía, no que cantaban, sino que gritaban o gruñían. Lo más del día se les pasaba espulgándose o remendando sus abarcas; ni entre ellos se nombraban Amarilis, Fílidias, Galateas y Dianas, ni había Lisardos, Lausos, Jacintos ni Riselos; todos eran Antones, Domingos, Pablos o Llorentes; por donde vine a entender lo que pienso que deben de creer todos: que todos aquellos libros son cosas soñadas y bien escritas para entretenimiento de los ociosos, y no verdad alguna; que, a serlo, entre mis pastores hubiera alguna reliquia de aquella felicísima vida, y de aquellos amenos prados, espaciosas selvas, sagrados montes, hermosos jardines, arroyos claros y cristalinas fuentes, y de aquellos tan honestos cuanto bien declarados requiebros, y de aquel desmayarse aquí el pastor, allí la pastora, acullá resonar la zampoña del uno, acá el caramillo del otro. (Cervantes, *El coloquio de los perros* folios 244 v-245 r)

¹⁰ A. Espinosa Pólit (s. a.) "Un latinismo en el *Quijote*" *El «Quijote» en Ecuador* (Recopilación de Julio Pazos Barrera) y este a su vez dentro de *El «Quijote» en América*, agrupación de antologías realizada por el CVC.

1.4. PEDRO SOTO DE ROJAS (1584-1658)

1.4.1. Breve biografía del autor¹¹

Pedro Soto de Rojas fue un poeta granadino, que ha venido siendo considerado seguidor del movimiento culteranista que encabezaría el también andaluz Luis de Góngora. Nacido en Granada, hijo de Martín de Rojas y Ana de Soto, fue bautizado en la parroquia del Sagrario Corazón el diez de enero de 1584. Tras acabar sus *studia humanitatis* se matriculó en la Universidad de Granada, donde obtuvo el grado de bachiller en Cánones, Humanidades y Teología el 27 de septiembre de 1610.

Entonces intentó buscar un sitio en la escena poética de la corte madrileña. En 1611 y 1614 aparece plenamente integrado en los círculos de las academias literarias de la Corte, pero más tarde abandonó sus afanes literarios y, tras conseguir un puesto en la canonjía de la Iglesia Colegial del Salvador, en el barrio del Albaicín de Granada, comenzó una vida de clérigo provinciano.

Durante su etapa de canónigo, Soto demostró un temperamento que se ha denominado con razón como “díscolo e irascible” (Trueblood, 6: 1996) pues, en efecto, y como documentan los escritos recogidos por Gallego Morell (1948), Soto disputaba con sus colegas canónigos, acalorándose por problemas como por la pureza de sangre entre ellos y faltaba a las reuniones de la canonjía, a veces ausentándose durante meses, seguramente para ir a Madrid, según Trueblood (6: 1996) y Cabello Porras (2012: 465). Estas disputas llegaron a tal extremo que la canonjía del Salvador le obligó a quedar encerrado en su domicilio.

De todas formas, es también en esta época, entre 1619 y 1626, cuando recibe su herencia paterna y además alcanza un bien remunerado cargo de abogado del Santo Oficio.

Estando en esa nueva situación, comienza a adquirir una serie de terrenos y casas en el barrio del Albaicín, buscando poder llegar a construirse un “carmen”, una gran casa rodeada de amplios jardines que le sirviese de hogar, *locus amoenus* y refugio del siglo. Estos planes fueron tomando forma hasta que en el trienio de 1629-1632 consiguió edificar su carmen, denominó el *Carmen de los Mascarones*, todo un palacio rodeado de jardines dispuestos en siete terrazas.

1.4.2. Obra literaria¹²

En 1611, a sus veintisiete años, escribe Soto su *Desengaño de amor en rimas*, que es su primera obra, de juventud, y que publica en 1623, a instancias, según él mismo dice en su introducción de la obra, de su amigo Lope de Vega; en esta obra Soto se encuentra influenciado (Egido, 1992) por autores como Tasso, Marino y Guarini y por el *Canzioner* de Petrarca; cancionero que, en efecto, subyugó a toda Europa a su influencia (Gómez Moreno, 2013: 63).

Hacia 1619, Soto compone una fábula mitológica, *Los fragmentos de Adonis*, que no saldría impresa hasta cuarenta años más tarde. En 1639 publica *Los rayos del Faetón*, otro epílio; estas dos obras se encuentran influenciadas por el *Polifemo* de Góngora.

En 1652 se imprime su más famosa obra, el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, una obra cuyo título hace referencia tanto a su “Carmen de los Mascarones” como al estilo culterano del poema. Esta obra constituye una de las cumbres de la poesía descriptiva

¹¹ Seguimos a partir de ahora a Ponce Cárdenas (s. a.) *Pedro Soto de Rojas – Biografía*. Historia Hispánica – Real Academia de la Historia (web) y a Cabello Porras “Pedro Soto de Rojas”, entrada del *Diccionario filológico de la literatura española* editado por Pablo Jauralde Pou (vol. II, pp. 464-478)

¹² Continuamos siguiendo el estudio de Ponce Cárdenas.

barroca y la cumbre de su producción poética, y se encuentra influenciada por Luis de Góngora, en concreto por las *Soledades*.

La importancia de Soto como uno de los principales adalides de la “nueva poesía” barroca solo puede parangonarse con otro miembro de la primera promoción de la escuela culta, Juan de Tassis, conde de Villamediana.

1.4.3. El *Desengaño de amor en rimas* (1624)

El *Desengaño de amor en rimas* es un poemario escrito por el Licenciado Pedro Soto de Rojas y que consta de 206 poemas: 126 sonetos, 52 madrigales, 17 canciones, 5 églogas, 2 estancias en octavas, 2 elegías, 1 elogio y 1 fábula. Se imprimió este poemario en 1624, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín. Sin embargo, la suma del privilegio está fechada en el trece de septiembre de 1614. El propio Soto cuenta en su epístola dedicatoria al Conde Duque de Olivares, en este poemario, que hacía doce años que había escrito esta obra (“Doce años ha, señor excelentísimo, que la mía [musa] cantó estos rudos sonecillos y nueve que tengo privilegio para estamparlos”), lo que sitúa la composición de la obra en la trayectoria vital de un Soto que aún no había cumplido los treinta años, constituyendo así un poemario de juventud. También Lope de Vega, en el elogio que hace del granadino en este libro, comenta que doce años lleva sin ver la luz la obra. Por supuesto, Soto pudo aprovechar este gran paréntesis temporal para añadir o suprimir poemas, limar asperezas o incluso cambiar la disposición de sus composiciones versificadas.

El *Desengaño* se compone de doscientos seis poemas, que los críticos han visto claro se dividen en dos partes diferenciadas.¹³ Según Toro (2002: 325), todas las composiciones se agrupan en las siguientes dos partes.

La primera, consta de ciento sesenta y cinco poemas que presentan el amor que Fenijardo experimenta por Fénix, el engaño de la amada, que accede al amor de un mayoral, el intento de suicidio de Fenijardo y el Desengaño del amante, que renuncia a perseguir el amor carnal

La segunda consta de cuarenta y un poemas que incluyen composiciones contra los pecados capitales, laudatorias de las llegadas de reyes y arzobispos, relatos mitológicos de intención moralizadora, elegías, poemas funerarios y poesía religiosa.

1.4.4. Estado de la cuestión del estudio de la tradición clásica en las églogas incluidas en el *Desengaño de amor en rimas*

El *Desengaño de amor en rimas* ha sido objeto de numerosos estudios, la mayoría desde una perspectiva “hispánica” o “hispano-itálica” moderna.

Antonio Gallego Morell, granadino, dedicó su tesis doctoral a realizar una edición crítica de la obra completa hasta entonces conocida del licenciado, así como a buscar en archivos relevantes informaciones biográficas sobre el autor y a estudiar su obra.

Bernardo Toro Valenzuela trata las églogas de Soto “El género de la égloga en el *Desengaño de amor en rimas*”.

La hispanista Anne Holloway en su monografía de 2013 *The potency of pastoral in the hispanic baroque*, dedica un capítulo a lo bucólico o pastoril en la poesía de Soto, intitulado “‘Con no tan dulce y más sentido canto’: A Baroque Pastoral in the Poetry of Pedro Soto de Rojas”.

¹³ Cfr. Egido, A. (1992) y Toro Valenzuela, B. (2002).

Más importante para la tradición clásica, sobre todo en cuanto a los valores estoicos se refiere, es el estudio introductorio que realiza la académica de la lengua Aurora Egido a su edición facsímil del propio *Desengaño de amor en rimas*.

Más importante el camino que abrió nuestro tutor en su tesis doctoral *Virgilio en el siglo XVII español*, donde se indican ya elementos de tradición clásica en las églogas del *Desengaño* y en la obra general del granadino.

Si tuviésemos que destacar un estudiioso de la tradición clásica en el *Desengaño*, sin duda sería Gregorio Cabello Porras. Este investigador redactó el modélico artículo “Significación y permanencia de Horacio y Tibulo en el *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas”, donde busca las huellas de los dos poetas clásicos en el poemario de Soto. Pero más importante aún es su volumen *Barroco y cancionero. El Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*, el más relevante de todos desde el punto de vista de la tradición clásica, pues, aunque hispanista, el ya fallecido estudioso se retrotrae numerosas veces a los autores latinos para buscar sus huellas en el poeta granadino.

Sin embargo, pese a estos trabajos de Cabello Porras, no ha habido hasta ahora ningún trabajo monográfico dedicado a analizar la tradición clásica presente en las más importantes y extensas composiciones del poemario, las églogas, que es lo que se centra en acometer este trabajo. Esta ausencia de estudios monográficos previos sobre la tradición literaria bucólica en las églogas del *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas no son sino un aliciente para nuestro trabajo y una ratificación de la originalidad de nuestro estudio.

Por otro lado, desde el punto de vista de manuales de referencia de tradición clásica, no hablan de Soto de Rojas ni el reciente *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica* (2021) dirigido por F. García Jurado ni la *Enciclopedia Virgiliana* le dedica entrada alguna. Tampoco se menciona al licenciado granadino ni a su poemario en la extensa entrada *Spagna*, elaborada por Margherita Morreale en la misma *Enciclopedia Virgiliana* (vol. IV, pp. 953-972). De la misma forma, no hallamos presente a Soto en la obra canónica de Hight, *The classical tradition : Greek and Roman influences on Western literature* (1967). Esta ausencia de referencias al *Desengaño de amor en rimas* en manuales canónicos de tradición clásica pone aún más en valor nuestro trabajo.

1.4.5. Las Églogas del *Desengaño*

Las églogas del *Desengaño* son de enorme importancia porque es a lo largo de ellas cuando sucede una enorme parte de la acción dramática de la historia central o principal del poemario, que es la del amor del pastor Fenijardo por Fénix. Ya con el propio tema central de estas églogas, el amor no correspondido, se encuadra directamente la obra del granadino en las coordenadas de la tradición clásica bucólica. En efecto, Vicente Cristóbal demostró en su tesis doctoral sobre *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica* (1980) que el amor es el argumento más frecuente del poema bucólico (p. 324) y lo que es más, que el amor pastoril es un amor destacadamente desgraciado o no correspondido (p. 325), temas estos dos que casan o amalgaman perfectamente con el argumento del amor no correspondido de Fenijardo por Fénix. Precisamente son las cuatro églogas de la primera parte del poemario las que cuentan *in extenso* la historia del amor frustrado de Fenijardo, más que ningún otro poema.

La primera (fols. 21v-25v) es una *imitatio* de la égloga II de Virgilio, que en vez de presentar a un pastor homosexual de nombre Coridón que arda por un –acaso esclavo– Alexis, presenta un Fenijardo que arde de amor por Fénix. Los nombres de los protagonistas del amorío bucólico del *Desengaño* no pueden estar mejor traídos, puesto que, aunque el tópico del amor-fuego es tal a lo largo de toda la literatura universal (podríamos poner como ejemplo el célebre segundo verso del libro IV de la *Eneida*, *caeco carpitur igni*, por seguir hablando del máximo autor de

bucólicas y de un ejemplo del mismo tópico amor-fuego en su opera magna), lo es especialmente en la poesía bucólica, como demostró Cristóbal (1980: 338-345). Y así, los nombres de los protagonistas, referentes a alimañas legendarias¹⁴ cuya fama radica en su característico quemarse para renacer (y su identidad, se ve simbolizada en la imagen del pájaro en llamas), no pudieron estar mejor traídos por Soto de Rojas. Por otra parte, en esta primera égloga es cuando se caracteriza por primera vez a Fenijardo como a un pastor, oficio del protagonista al que hasta el momento no se había hecho alusión.

La segunda égloga presenta a Fenijardo relatando a su colega Ergasto su desgraciada aventura amorosa, e indicando tendencias suicidas. Las tendencias suicidas del pastor, causadas por un mal de amores, habían tenido ya un posible modelo en la égloga segunda de Virgilio, con una apóstrofe de Coridón a Alexis indicándole que su falta de atención le iba a llevar a morir, y un clarísimo modelo en el pastor Damón de la égloga octava del mantuano, pues dice Damón a las claras que piensa tirarse desde un monte alto al agua para suicidarse (Teócrito había servido, con su idilio III, de modelo a Virgilio en ese punto). En el *Desengaño*, ante esta tentativa de suicidio, el pastor Ergasto sólo accede a abandonar a su amigo cuando ya Fenijardo le promete acudir después a su choza. Fénix oye todo este diálogo escondida tras unas hojas y, cuando Ergasto se va, se presenta ante Fenijardo y le promete su amor, pero se lo promete de forma poco firme y segura (cuando Fenijardo le echa cuenta, Fénix amaga con irse, utilizando como justificación que se está acabando el día, adelantando *antes de que se cierre la égloga* una cláusula bucólica que sigue de forma pedisecua el modelo que estableció Virgilio, pero que se presenta precisamente antes de que acabe la composición, lo cual rompe con la norma tradicional del cierre de la égloga).

La égloga tercera se enmarca ya en un punto muy concreto del desarrollo dramático del poemario: Fénix ya se ha ido con el mayoral ricacho y Fenijardo está destrozado de amor. En esta égloga, Fenijardo le pide a su colega el pastor Marcelo que repita el canto lleno de regalos pastoriles con el cual el mayoral ricacho ganó el amor de Fénix. En esta égloga nos centraremos especialmente en analizar el tópico de los regalos amorosos pastoriles, que ya identificó Cristóbal López, catalogándolos de “regalos amorosos” (1980: 355-377). Cristóbal trae a colación en su tesis doctoral un catálogo de regalos amorosos en la *novella* de Alasto y Criselda inserta en la *Arcadia* de Lope de Vega, enumeración que él dice sobrepasa en prolabilidad todo lo imaginable (1980: 372)¹⁵. Pues bien, la de Pedro Soto de Rojas es mucho más extensa y prolífica que la de Lope, ejemplo perfecto de cornucopia barroca, y por ello no hemos podido dejar de detenernos a analizar algunos regalos amorosos pastoriles que hagan referencia a fuentes clásicas, ya sea con la mediación de los bestiarios medievales u otras fuentes o sea directa la conexión referencial o intertextual.

La cuarta égloga comienza con un largo canto de exaltación a un noble, y aquí predomina el motivo que Cristóbal llamó “Mitología bucólica” (1980: 397-524), y en concreto el tema de la “Edad de Oro” (1980: 440-524), que tiene su máxima expresión en la égloga IV de Virgilio y su *paulo maiora canamus* o intención de cantar temas mayores, grandes temas, selvas dignas de un cónsul frente a los pequeños temas que son bajos como arbustos o humildes mirtos. Después de ese canto de alabanza a don Fadrique Antonio Enríquez de Guzmán, tiene lugar una larga intervención de Fenijardo, antes de que él mismo protagonice una tentativa de suicidio, tentativa infructuosa que se salda con la ayuda de unos pastores que llevan al protagonista del *Desengaño* de vuelta a su choza.

¹⁴ Por cierto, que la portada del *Desengaño* que reproducimos en la portada de este trabajo presenta al ave Fénix.

¹⁵ Esta enumeración de regalos de Lope dice Cristóbal (1980: 367) que se basa en el episodio de Polifemo y Galatea de Ovidio (*Met. XIII*, 750-897), que a su vez dice deriva de Teócrito (*Id. XI*).

La égloga quinta celebra la llegada y recibimiento del arzobispo de Granada, Pedro González de Mendoza, a la ciudad. En esta égloga intervienen tres personajes, Fenijardo, Salicio y Lisardo. En esta égloga hay fuertes ecos de las églogas III, IV, y VIII de Virgilio. Tras una puesta en escena del lugar donde van a cantar, Fenijardo esboza el tema del canto y, a instancia de Salicio, que tañe con su lira una melodía de fondo, lo desarrolla genialmente, con fuertes tintes encomiásticos en honor al arzobispo, que traerá una edad de oro y reinos saturnios, elementos estos de la égloga que nos incardinan directamente en la égloga IV de Virgilio. Además, el estribillo de esta égloga de Soto, en honor al mayoral, nos retrotrae al Idilio II de Teócrito y a la égloga VIII de Virgilio que lo imitaba. De esta égloga VIII encontramos ecos: el inicio de la égloga de Soto se da al amanecer, o se señala el rocío de ese momento, por ejemplo.

2. ANÁLISIS DE LAS ÉGLOGAS

2.1. ÉGLOGA PRIMERA

La primera égloga del *Desengaño* es una clara imitación de la égloga II de Virgilio. En la égloga de Virgilio el pastor Coridón se abrasaba de amor por el esclavo Alexis, y en la de Soto el pastor Fenijardo se abrasará de amor por la cazadora Fénix. La égloga de Virgilio imitaba a su vez a Teócrito y presentaba un ambiente predominantemente helenístico, mostrando varios personajes y dioses griegos. Soto presentará, por su parte, un ambiente granadino paradisiaco.

Soto reescribirá esta égloga II de Virgilio alargándola visiblemente, con un estilo típicamente barroco que se contrapone a la brevedad helenístico-alejandrina virgiliana. Además, omitirá algunas partes del poema del mantuano, puesto que no se trata tanto de una imitación pedisecua del poema de Virgilio, sino de un ejercicio de reescritura que, en todo caso, sigue claramente el orden narrativo de la égloga del mantuano.

La égloga comienza como la de Virgilio, con un narrador presentándonos al pastor amante enamorado de un ser que le rechaza. Si Virgilio comienza presentando en un único verso a Coridón enamorado de Alexis (*Ecl. II, v. 1*):

Formosum pastor Corydon ardebat Alexin

Soto requiere de diez, pero igualmente presenta al enamorado y a la persona amada, aunque en su caso habla de que Fenijardo estaba “dulcemente enamorado”; no “ardía”:

(fol. 21 v)

[30] ÉGLOGA PRIMERA

Fenijardo pastor, que yerbas debe
por sus ovejas al Genil sagrado,
y al Dauro humor, que sus corrientes bebe. 5
Estaba dulcemente enamorado
de Fénix bella: un áspid riguosa,
acechanza mortal del verde prado.
Era tanto cruel cuanto era hermosa,
siendo de hermosa, más que el sol de Oriente, 10

Soto presenta al pastor Fenijardo entre el Genil y el Darro, los dos ríos de Granada con los que el poeta se sentía más identificado y a los que prestaba especial veneración. Fenijardo está “dulcemente enamorado / de Fénix bella”, un amor que es dulce precisamente para que su desengaño sea más importante en sus consecuencias. Recordemos que la idea de desengaño es la principal del racionalismo literario barroco español¹⁶ y que todo este poema enarbola esa idea en el plano del amor carnal, que presenta su engaño y que dará paso al amor uranio o ideal desengañado.

En estos versos introductorios, Fénix se presenta como hermosa, atractiva y seductora, pero como un peligro por su crudelidad (“era tanto cruel cuanto era hermosa / siendo de hermosa, más que el sol de Oriente”). Pero es que además de ser cruel es riguosa y ponzoñosa, como una serpiente. Justo en ese mismo verso séptimo y en el octavo Fénix se presenta como “un áspid

¹⁶ Así lo expresa constantemente J. G. Maestro en su canal de YouTube. Algo muy semejante indica J. A. Maravall, en su libro *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. (2012, Ariel). Maravall (2012). Este tema lo desarrolló Luis Rosales en *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca* (1966, Cultura Hispánica).

rigurosa, / acechanza mortal del verde prado”, que es una clara referencia al *latet anguis in herba* a los versos que formula Dametas en el canto amebeo contra Menalcas en la égloga III de Virgilio (vv. 92-3):

*Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba.*

Y que funciona precisamente como un vehículo para el desengaño barroco, tal como en otros tres pasajes de este poemario que ya señaló nuestro tutor (Izquierdo, 1993: 263).

Inmediatamente después de esta emulación del primer verso virgiliano, con referencia al v. 393 de la égloga III incluida, Soto pasa a traducir la segunda mitad del segundo verso de la segunda égloga de Virgilio:

Virgilio:

nec quid speraret habebat.

Soto:

no tenía que esperar alguna cosa:

Para a continuación emular los tres versos siguientes de Virgilio, que presentan a Coridón yendo asiduamente entre hayas y cantando en vano por las selvas y montes:

*tantum inter densas, umbrosa cacumina, fagos
adsidue veniebat. ibi haec incondita solus
montibus et silvis studio iactabat inani;*

Y que Soto reescribe presentando una fuente cabe a la cual está el pastor que, igualmente, “entre árboles sombríos” canta “inútilmente”, puesto que su amor no va ni a escuchar ni a hacer caso de sus versos:

y así solo en el margen de una fuente,
entre salvajes árboles sombríos,
estos versos esparce inútilmente.

A continuación, Soto pondrá un monólogo en boca de Fenijardo, al igual que Virgilio pasa ya a situar en Coridón la voz narradora. En el primer verso del monólogo, Fenijardo apelará a Fénix:

Fenijardo

¡Oh, tú! Más sorda a los suspiros míos

Al igual que Coridón apelaba a Alexis al comienzo del verso sexto de Virgilio:

O crudelis Alexi

Y mientras Virgilio describe a Alexis como cruel con una sola palabra (*crudelis*), Soto empleará varios versos para describir a la amada Fénix como un ser cruel, comparándola con elementos naturales y de nuevo con la engañosa serpiente. En estos versos resuena el “oh más dura que mármol a mis quejas” de la *Égloga I* de Garcilaso:

y más dura a mi llanto,
que airado mar, que empedernida roca.
Blanca y helada tanto

como la nieve de los Alpes fríos: [fol. 22 r.]

sierpe embozada al canto de mi boca,

Y si a continuación Virgilio ponía tres erotemas en boca de Coridón:

nihil mea carmina curas?
nil nostri miserere? mori me denique cogis?

Soto pasará también a presentar erotemas, que en su caso son dos y que apelan a Fénix, preguntándole dónde está, así como si está huyendo del daño que le ha hecho. El contenido de estos versos es acorde con el de la égloga II de Virgilio, en el sentido de que, al igual que Coridón está siguiendo las huellas de Alexis (*tua dum vestigia lustro*, v. 12), Fenijardo busca a una Fénix que le rehúye:

¿do estás, que no te toca
uno de mis suspiros dilatados?
¿Huyes culpada el daño, que hiciste?

Después presenta Soto cinco versos, los tres primeros con la anáfora “Ven a” que apostrofa a Fénix y los dos últimos sin ella. Con estos cinco versos, Fenijardo llama a Fénix y le pide que acuda junto a él, cosa que en ningún punto hace Virgilio:

Ven a mi llanto triste,
ven a estimar mis versos despreciados,
ven a vivir los prados
que obligarte podría
mi voz por tierna, cuando no por mía.

Sin embargo, estos versos recogen conceptos de los erotemas virgilianos, conceptos que no habían quedado recogidos en la preguntas retóricas de Soto. Así, los *versos despreciados* de Soto es un eco del *nihil mea carmina curas?* virgiliano y el *llanto triste* recoge el virgiliano *triste nil nostri miserere?*

A continuación Soto de Rojas plasma la imagen de un ardentísimo calor en el campo, que emula los vv. 8-13 de la égloga virgiliana. Virgilio mostraba al ganado yendo hacia las sombras y lugares fríos, a los verdes lagartos escondiéndose en los espinos y a Téstilis, con toda probabilidad una esclava, machacando ajo, yerbas olientes y serpol, creando seguramente una salsa con la que condimentar algún alimento o aperitivo para los segadores cansados:

nunc etiam pecudes umbras et frigora captant,
nunc virides etiam occultant spineta lacertos,
Thestylis et rapido fessis messoribus aestu 10
alia serpyllumque herbas contundit olenis.
at mecum raucis, tua dum vestigia lustro,
sole sub ardentи resonant arbusta cicadis.

Soto habla también de los rayos de un colérico sol que se dirigen a una tierra roturada y sembrada que los necesita, situándonos también en estación calurosa:

El colérico sol rayos despieza,
que de la herida tierra

solicitan (no en vano) las entrañas.

Válgame aquesta guerra:
pues al Corzo veloz el curso impide,
impida el de tu planta en las montañas.

Estación calurosa que se refleja aún mejor cuando presenta a las ninfas buscando la fuente junto a la cual está Fenijardo, a las aves buscando la fresca de las hayas y a los animales terrestres buscando la espesura del bosque:

Las Ninfas más estrañas 5

buscan, el sitio desta fuente fría:¹⁷
las aves destas hayas la frescura:
las fieras, la espesura:

Para apelar después a Fénix, pidiéndola que descance en el fresco lugar en que él está, que si es menester él saldrá a caminar para que ella pueda estar a gusto:

deja la fatigada montería,
teme el ardiente día
Ninfa estraña en belleza,
ave en el nombre, y Tigre en la aspereza.
Y si es, que dejas este sitio amable
por ver, que en el reposo [fol. 22 v.]
trueca con mi reposo tu fatiga,
yo del Sol caluroso
resistiré la fuerza irreparable;
tú gozarás aquesta sombra amiga,

A continuación Fenijardo pasa a ofrecerle pan (metonímicamente), leche recién ordeñada, copos de manteca y miel. Todo esto forma parte del tópico bucólico de los “regalos amorosos” que el pastor amante ofrece al ser amado (Cristóbal, 1980: 355-77):

tú la dorada espiga,
reciente leche, fruta no tocada,
copos en verdes juncos de manteca,
tú de la encina hueca
la preñeza dulce en mayo desatada;

Regalos a los que Fenijardo contrapone su propia situación, llena de pesar, enojos y de dos elementos metafóricos antitéticos: fuego en el pecho y mares en los ojos. El amor como fuego, que Virgilio ya presenta al comienzo de su Égloga II, Cristóbal López lo presenta como un tópico bucólico (1980: 338-45) aunque, a decir verdad, este motivo se encuentra

¹⁷ Puede haber una referencia lejana a los tres primeros versos de la Égloga II de Garcilaso:

En medio del invierno está templada
el agua dulce desta clara fuente,
y en el verano más que nieve helada.

constantemente por la literatura universal desde Homero, y en la literatura española se encuentra también tan pronto como en Jorge Manrique, por lo que nosotros nos inclinaríamos quizás a hablar de poligénesis, si bien es verdad que el amor-fuego es un tema muy recurrente en la bucólica:

y yo, pues que te agrada,
pesar dolor y enojos
fuego en el pecho y mares en los ojos.

Fenijardo luego continúa apelando a Fénix a que deje de evitarle, porque su fuerza se está acabando: el amor es tan fuerte en el amante desdichado que le está agotando sus energías. Aquí podemos encontrar un paralelismo con la situación de desesperación de Coridón (*mori me denique cogis?*) que se ve morir si Alexis no le hace caso, y, de hecho, este anuncio de Fenijardo de que su fuerza se acaba es un preludio de su posterior intento de suicidio _

Acabe ya tu condición esquiva,
pues mi fuerza se acaba.
¿Qué tienes que vencer en un rendido? (...)

En seguida se presenta ya Fénix como cazadora; en efecto, como cazadora va a aparecer representada ya a lo largo de las églogas. Fenijardo le dice que no teme que le quite tiempo de la cinegética, porque él le apoyará, haciendo ducho en el arte:

No temas que te estorbe el ejercicio
de la casta Diana;
antes seré tu exaltación y aumento:
la tarde y la mañana,
será (si gustas) mi ordinario aficio
saber de fieras paso, albergue, asiento.

Y además le entregará una serie de regalos. De nuevo tenemos el tópico de los regalos amorosos del pastor, que en este caso será un instrumento para llamar a los cazadores extraviados y un arco para cazar. Resaltable es que al hablar del arco se realice una écfrasis, que en la bucólica aparece ya en el Idilio I de Teócrito, al describir el vaso que el cabrero ofrece a Tírsis como recompensa en caso de que gane el certamen del canto, y que Virgilio había imitado brevemente en su égloga III.¹⁸ En este caso, el arco que “a Cupido matará de amores”, presenta temas amorosos: Cupido luchando contra Interés por el arco, Venus sobre su Adonis muerto, Pan abrazado a un haz de verdes cañas y el semblante de Anaxaré sobre su suspenso amante:

Daréte un instrumento,
para invocar perdidos cazadores¹⁹

¹⁸

*pocula ponam
fagina, caelatum divini opus Alcimedontos,
lenta quibus torno facili superaddita vitis
diffusos hedera vestit pallente corymbos.
in medio duo signa, Conon et—quis fuit alter, 40
descripsit radio totum qui gentibus orbem,
tempora quae messor, quae curvus arator haberet?
necdum illis labra admovi, sed condita servo.*

¹⁹ Quizás algo parecido al “chiflo de pastor” que documentó Monesma: *CHIFLO DE PASTOR tallado artesanalmente en una PIEDRA DEL MONTE para avisar y atraer al ganado* (2023 a) (vídeo-documental).

con un grueso cordón de seda asido:

un arco, que a Cupido

(puesto en tus manos) matará de amores:

aljaba y pasadores

donde verás grabadas,

con gran primor, historias mil pasadas.

A una parte del arco está desnudo

Amor, y al suyo asido,

que el Interés quitársele pretende,

mordiéndole atrevido

la tierna mano con el diente agudo:

más bien sus armas el rapaz defiende.

A otra verás que pende

Venus sobre su Adonis desangrado:

tendrás ejemplo de temor, y amores:

al dios de los pastores [fol. 23 v.]

de un haz de verdes cañas abrazado; [VI]

y a otra parte cuajado [VII]

de Anaxaré el semblante,

en la presencia del suspenso amante.

Imágenes que nos indican ya, aunque no del todo, lo catastrófico que se mostrará el amor a lo largo de la obra.

Después Soto emula la imagen bucólica del pastor que se queja de que el ser amado no pregunte por él, ni por su riqueza ganadera, que tiene su origen de nuevo en la égloga II de Virgilio. Son estos versos de Virgilio los que Soto emula, imitando perfectamente los dos primeros versos virgilianos en tres suyos que se presentan en la forma de erotemas y que recogen, casi *verbum de verbo* los dos primeros versos virgilianos de este pasaje (vv. 19-20):

*Despectus tibi sum nec qui sim quaeris, Alexi,
quam dives pecoris, nivei quam lactis abundans.*

¿Por qué tanto desdén? ¿Qué, aún no preguntas

quién Fenijardo sea?

¿Cuán de leche abundante, y de ganado?

Justo a continuación podemos encontrar otra emulación o referencia a la égloga de Virgilio. El siguiente verso del mantuano (v. 21), hacía a Coridón gloriarse de su riqueza de ganado y situaba la acción del texto en Sicilia, haciendo referencia a los orígenes griegos de la poesía bucólica, compuesta por Teócrito usando el dialecto dórico de su patria siracusana:²⁰

²⁰ Sus idilios bucólicos están escritos en dórico. No así los XXVIII-XXXI, en lesbio, inspirados en Safo y Alceo, ni los XIII, XVI, XVII y XXIV, escritos en una mezcla de jónico y dórico (Teijeiro y Molinos, 1986: 24-5).

*mille meae Siculis errant in montibus agnae;*²¹

Estas palabras reproducen las que Polifemo dirige a Galatea en el idilio XI de Teócrito (v. 34):

ἀλλ’ οὗτος τοιοῦτος ἐὼν βοτὰ χίλια βόσκω,²²

El Fenijardo de Soto no habla de “apacentar mil bueyes” como Teócrito ni de que “mil corderas más vagan por los montes sículos” como Virgilio, pero sí de “ovejas” que “juntas/alguna parte ocupan deste prado”, gloriándose, como Coridón y Polifemo, de la magnitud de su rebaño. La referencia al ganado ovino nos da indicio de que Soto esté tomando como modelo a Virgilio (aunque omita el número mil):

Pues no tan mal se emplea
tu estima en mí, que mis ovejas juntas
alguna parte ocupan deste prado:

A continuación, Soto omite los versos en que el pastor habla de su riqueza ganadera, en concreto de su abundante leche fresca²³, elemento que aparecía en boca de Polifemo en el citado idilio XI (*Κύκλωψ*) de Teócrito (vv. 35-7):

κήκ τούτων τὸ κράτιστον ἀμελγόμενος γάλα πίνω:
τυρὸς δ’ οὐ λείπει μ’ οὕτ’ ἐν θέρει οὕτ’ ἐν ὁπώρᾳ,
οὐ χειμῶνος ἄκρω²⁴

y que Virgilio imitaba:

*lac mihi non aestate novum, non frigore defit.*²⁵

Tampoco incluye Soto la autoalabanza de Coridón, cuando compara su habilidad en el canto con la del mítico Anfión, alabanza que muestra la rustiquez del pastor, al situar el monte Aracinto en el Ática, cuando está situado en Etolia:

*canto quae solitus, si quando armenta vocabat
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho.*

Sí que presenta, sin embargo, los versos siguientes, que vuelven a estar tomados de la emulación que hace Virgilio del idilio VI de Teócrito (“Los cantores bucólicos Dafnis y Dametas”). Teócrito presentaba un idilio en que los adolescentes Dafnis y Dametas contienden en un canto bucólico, que versa sobre el cortejo del ciclope Polifemo a la nereida siciliana Galatea. Comienza Dafnis, quien propuso el certamen, entonando diecinueve versos con los que da pie al canto sobre el tema. Dametas continúa con veinte versos que pone en boca de Polifemo, entre los cuales se encuentran aquellos en que dice que se ha percatado de la

²¹ “Mil corderas más vagan por los montes sículos”.

²² “Pero pese a ser yo así, mil bueyes apaciento”.

²³ Estos versos sí que los imitaba Garcilaso de la Vega en su égloga primera:

“Siempre de nueva leche en el verano
y en el invierno abundo; en mi majada
la manteca y el queso está sobrado”.

²⁴ “La mejor leche que ordeño de ellas bebo:
queso no me falta ni en verano ni en otoño
ni en el más profundo invierno”.

²⁵ “Leche fresca no me falta en el estío, ni en el frío”.

hermosura de su mentón, su único ojo y sus dientes (a los que compara con el mármol de Paros) al verse reflejado en el mar cuando estaba calmo:

καὶ γάρ θην οὐδ' εἶδος ἔχω κακόν, ὃς με λέγοντι.
ἢ γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἢς δὲ γαλάνα, 35
καὶ καλὰ μὲν τὰ γένεια, καλὰ δέ μεν ἀ μία κώρα,
ὡς παρ' ἐμὸν κέκριται, κατεφαίνετο, τῶν δέ τ' ὁδόντων
λευκοτέραν αὐγὰν Παρίας ὑπέφαινε λίθοιο.²⁶

Virgilio reescribe este pasaje, traduciendo el primer verso (*καὶ γάρ θην οὐδ' εἶδος ἔχω κακόν, ὃς με λέγοντι.*) por *nec sum adeo informis*, suprimiendo el *ὃς με λέγοντι* (“como me dicen”) y el segundo (*ἢ γὰρ πρᾶν ἐς πόντον ἐσέβλεπον, ἢς δὲ γαλάνα*) por *nuper me in litore vidi, / cum placidum ventis staret mare*, traduciendo el *γαλάνα* dórico por *placidum ventis mare*. Además, Virgilio innova al introducir el nombre de Dafnis, al que presenta como posible contendiente en belleza al pastor Coridón que se ve reflejado *in litore*, un contendiente como Dafnis que no le será temible a Coridón funcionando Alexis de juez, si es que su reflejo no engaña. Este Dafnis del que Coridón habla como contrincante hace referencia al dios, arquetipo del pastor bello, pero también referencia intertextualmente al jovencito Dafnis contra el que estaba contendiendo Dametas, que es el narrador primigenio de la escena de Teócrito que emula Virgilio:

*nec sum adeo informis; nuper me in litore vidi, 25
cum placidum ventis staret mare. non ego Daphnis
iudice te metuam, si numquam fallit imago.*

Soto de Rojas, por su parte, no recoge la imagen del pastor que se mira reflejado en el agua calma del mar, sino tan solo el *nec sum adeo informis* virgiliano que a su vez radica en el *καὶ γάρ θην οὐδ' εἶδος ἔχω κακόν* teocriteo y que el granadino traduce como “*no soy (si bien mirado) / tan disforme* de miembros ni tan feo”, traduciendo literalmente la versión virgiliana en los términos que resaltamos en cursiva. La particularidad que introduce Soto es que, tras haber dicho Fenijardo que él no es tan feo, no hace gala de su belleza, al contrario que Polifemo y Coridón. En cambio, utiliza una catáfora de “espanto” primero como sustantivo y después como verbo que sirve como puente para pasar a hablar de su poca fealdad a sus grandes cualidades: su gran capacidad para emplear la honda y su maravilloso canto. Esta segunda idea la expresa con una lítote (“no muy ronco suena”) que continúa las lítotes que empezaron con la traducción de Virgilio (“*no soy (si bien mirado) / tan disforme de miembros, ni tan feo*”). De nuevo, con la intermediación de Garcilaso, en este caso su *Égloga I* (vv. 175ss.):

No soy, pues, bien mirado,
Tan disforme ni feo,
Que aun agora me veo
En esta agua que corre clara y pura,
Y cierto no trocara mi figura

²⁶ “Y pues seguro no soy tan feo como me dicen, ya que el otro día me miré en el punto, cuando estaba calmo, y hermosa mi barba, hermoso también mi único ojo, según a mi juicio pareció, se mostraban, y de mis dientes la luz se reflejaba más brillante que piedra de Paros” (versión nuestra).

Con ése que de mí se está riendo.

Su canto, por otro lado, es tan melodioso que enfrena la corriente del Genil, río granadino predilecto del poeta. Que la voz del pastor pueda enfrenar y suspender los elementos naturales del paisaje que le rodean es un tópico bucólico y se retrotrae a la historia de Orfeo.

no soy (si bien mirado)

tan disforme de miembros, ni tan feo,
que te pueda causar el verme espanto;
el valle sí que espanto
cuando las guijas de mi honda empleo;
de mi cantar yo creo,
que no muy ronco suena
pues la corriente del Genil enfrena.

Abre Fénix los ojos, alza y mira
amante el estrellado
cielo, y amante el mar, la tierra, el viento,
amante el Sol dorado,
y la herida del amor (que amor inspira)
la hermosa estrella del tercero asiento.

Aprende sentimiento [fol. 24 r.]

de amor en yedras de tu pie pisadas,
o en fieras de tu mano perseguidas.

Las querellas sentidas
de las aves aprende enamoradas.

Las quejas lastimadas
oye de aquel Silguero,
que dice (sin hablar) de amores muero.

Tras este soliloquio que apostrofa a Fénix, Fenijardo se habla a sí mismo y procede a desengañarse de intentar pretender a su amada, que huye de él y la va a matar de amor.

Mas, ¡ay de mí! ¡Perdido yo! ¿Qué intento
con quien tan mal me paga?
¿Con quién huyendo me dará la muerte?

Sin duda aquí podemos encontrar un paralelo con el desengaño o despertar de Coridón en el verso 69 de la égloga II que venimos referenciando, donde Coridón interrumpe su monólogo autoapostrofándose y reprochándose su locura:

a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!

Y que imitaba una vez más el desengaño de Polifemo en el idilio XI (Κύκλωψ, v. 62) de Teócrito, esta vez prácticamente *verbum de verbo*, con un doble vocativo autoapostrofativo:

ὦ Κύκλωψ Κύκλωψ, πᾶς τὰς φρένας ἐκπεπότασαι;

Y aunque Soto no recoge este procedimiento del doble vocativo, sí que recoge el despertar del pastor que se interroga retóricamente a sí mismo y se apostrofa, buscando despertarse.

Tanto Teócrito (XI, vv. 73-4) como Virgilio (II, 70-3) continúan el desengaño haciendo ver al pastor que aún tiene labores agrícolas a medio terminar, y que más le vale emplearse en ellas y así olvidarse de su mal de amores:

αἴκ' ἐνθὸν θαλάρως τε πλέκοις καὶ θαλλὸν ἀμάσας
ταῖς ἄρνεσσι φέροις, τάχα κα πολὺ μᾶλλον ἔχοις νῶν.

semiputata tibi frondosa vitis in ulmo. 70

*quin tu aliquid saltem potius, quorum indigit usus,
viminibus mollique paras detexere iunco?*

Sin embargo, el Fenijardo de Soto muestra que su herida es incurable y dolorosa, y que sólo tiene dos opciones: o que Fénix le mate de amor y por fin se haga así visible su sufrimiento, o bien que detenga su huida y entonces oiga la voz del pastor que canta, que será como la manzana para Atalanta y por tanto le hará detenerse:

No se cure mi llaga que es arrojar la medicina al viento,
es crecer con la cura el dolor fuerte.

Si intentas por mi suerte
llevarme al fin mortal de tu venganza,
haz de mi pecho carcaj de tus saetas,
que mis llagas secretas
muestran eternidad con su tardanza;
si al fin de mi esperanza
cesa Atalanta fiera,
será pomo mi voz de tu carrera.

A partir de aquí, Soto entra en la fase conclusiva de la égloga, introduciendo el tema que Cristóbal llama “del atardecer en posición clausular de la bucólica” (1980, 525 ss.) y en concreto los subtemas de “la puesta de sol” y de “las sombras crecientes” (1980: 552-4 y 537-42). En estos temas el pastor advierte que el sol se está poniendo y que debe acabar su canto para recogerse en su *taberna* o refugio y dar descanso a su cuerpo (en algunos casos esto se explicita y en otros se sobreentiende) encontrándose así el pastor completamente acorde con el

ritmo circadiano de la jornada y dando fin a su tiempo de trabajo. Este tema indica la conclusión de muchas églogas. En esta égloga Soto dice:

El sol se aparta ya, la sombra crece

Con un verso del que fácilmente podríamos encontrar modelo en la égloga virgiliana que estamos citando como modelo principal de esta égloga, aunque Virgilio lo sitúa antes del desengaño (que se enunciaba con el autoapóstrofe *a, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit!*) y Soto después (recordemos que se apostrofaba Fenijardo “Mas, ¡ay de mí! ¡Perdido yo! ¿Qué intento / con quien tan mal me paga? / ¿Con quién huyendo me dará la muerte?”). El verso de Virgilio que podría haber imitado Soto habría sido el siguiente:

et sol crescentis decadens duplicat umbras

Fénix no responde:

flores arrojas Fenijardo al fuego,
¿Qué medio tendrás? ¿Dónde [fol. 24 v.]
podrás estar en tanto que amanece?
¿Cómo la buscarás estando ciego?
Mal hallarás sosiego
si en vez de sueño y la cubierta choza
hallas tu misma voluntad contraria,
forzosa y necesaria
es ya la antigua muerte, en tu edad moza.

Y los tres últimos versos de la égloga de Soto son también un eco o referencia al último verso de la égloga de Virgilio, si bien observamos una referencia antifrástica, ya que en la égloga virgiliana Coridón expresa la posibilidad de encontrar otro amor, si es que Alexis le desdeña (v. 73):

invenies alium, si te hic fastidit, Alexin.

En la égloga de Soto de Rojas no es Fenijardo el que expresa la posibilidad de encontrar otra amada si es que Fénix le desdeña, sino que sería ésta la que podría buscar otro pastor si éste la enfada. Sin embargo, Soto introduce una modalidad interrogativa, que, en nuestra opinión, expresa que esa posibilidad es lejana (por no decir inexistente). En efecto, la respuesta a la pregunta “¿hallará otro pastor si tú la enfadas?” es “no”.

Mas di, la que se goza,
(tus quejas despreciadas)
¿hallará otro pastor si tú la enfadas?

2.2. ÉGLOGA SEGUNDA

La égloga segunda del *Desengaño* comienza con Fenijardo situando al receptor en un paisaje bucólico típico, un *locus amoenus* que siempre presenta un clima benigno y que es un auténtico goce para los sentidos (olfato, oído y vista). En este caso, el prado está consagrado a las ninfas. Soto aquí presenta el amanecer ya en el segundo verso de su composición: “En este pardo cuya falda grata / apenas besa el sol recién nacido” y seguramente en el noveno: “donde las puras aguas amanecen”, si es que con este no se refiere a que en el prado se encuentran las fuentes de las aguas. En la égloga VIII de Virgilio teníamos también una descripción del amanecer antes del canto bucólico por parte de un narrador ajeno a la trama (narrador propio del género épico):

*Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,
cum ros in tenera pecori gratissimus herba,
incumbens tereti Damon sic coepit oliuae:*

15

Así comienza la égloga de Soto, en la que el narrador es directamente Fenijardo:

ÉGLOGA SEGUNDA

Fenijardo, Ergasto, Fénix

(*Fen. o.*) En este prado cuya falda grata
apenas besa el sol recién nacido,
que por niño la sombra no le mata:
do el olfato, la vista y el oído
igualmente se alegran y enriquecen
con las flores, las fuentes y el sonido:
donde los gustos con la yerba crecen,
(mas ¡ay!, que en ella crece el pesar mío)
donde las puras aguas amanecen:
donde jamás el riguroso estío
pudo llegar con su calor cansado
ni con temblores el invierno frío:
donde no debe yerba algún ganado,
ni cama alguna fiera, ni serpiente,
que es lugar a los dioses consagrado.

Allí es donde ve a una Ninfá grabando una serie de letras en la corteza de un árbol.

Dentro de su capítulo dedicado al “Canto bucólico”²⁷ en su tesis doctoral, Vicente Cristóbal presenta el motivo de “La corteza inscrita” (pp. 280-284), uno de los tópicos que sin duda ha gozado de la mayor pervivencia en la égloga occidental, especialmente en la hispana, y, de forma mucho más concreta, en estas églogas del licenciado Pedro Soto de Rojas, donde este motivo se repite por doquier. En efecto, cuenta Cristóbal que:

En el certamen del canto bucólico, los pastores aluden a sus canciones escritas en la corteza de un árbol, o bien que han escrito sus amores en la corteza de un árbol (1980: 280).

Y que este motivo del certamen bucólico no tiene precedentes en Teócrito, sino que parece ser originario de Virgilio (1980: 280 y 281), que lo presenta en dos ocasiones:

En la égloga quinta, cuando Mopso y Menalcas se aprestan para su certamen bucólico, Menalcas propone a Mopso a sobre qué cosas cantar:

Incipe, Mopse, prior, si quos aut Phyllidis ignis 10
aut Alconis habes laudes aut iurgia Codri;
incipe; pascentis seruabit Tityrus haedos.

A lo que el más joven Menalcas le dice:

Immo haec in uiridi nuper quae cortice fagi
carmina descripsi et modulans alterna notaui,
experiar: tu deinde iubeto certet Amyntas. 15

Presentando aquí lo que Cristóbal llama su “actividad literaria pretendida” (1980: 281), es decir, los cantos de los pastores puestos por escrito en la corteza de los árboles.

Es la misma actividad literario-pastoril que se nos cuenta va a realizar Cornelio Galo en la égloga décima de Virgilio, cuando dice estar dispuesto a pasar de las elegías que compuso a imitación de Euforión de Calcis al metro del pastor siciliano, es decir, de Teócrito, con la avena (metonimia que referencia, claramente, a la flauta pastoril):

Ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu 50
carmina pastoris Siculi modulabor auena.

Y que por ello está decidido y prefiere soportar en las selvas, entre las espeluncas de las fieras y “grabar sus tiernos amores en los árboles”, que crecerán a medida que crezcan los árboles, pues las incisiones se harán más grandes de forma proporcional al crecimiento arbóreo:

Certum est in siluis inter spelaea ferarum
malle pati tenerisque meos incidere Amores
arboribus: crescent illae, crescentis, Amores. (vv. 52-4)

²⁷ Capítulo V, pp. 253-322 (1980).

Pues bien, precisamente este tópico, que no volveremos a explicar ya más que para señalar su traición o tradición correcta por parte de Soto, aparece numerosas veces en el *Desengaño*.

El tópico de la incisión del nombre del amado en la corteza de los árboles se trastoca aquí para presentar a la Ninfa grabando las palabras “Fénix” “Tálamo” “Leonido”. Fenijardo que se encuentra aburrido, acude a curiosear y se encuentra con la noticia que será la causa de su intento de suicidio:

Ví estar la Ninfa desta clara fuente,
unas letras cortando en la corteza
de aquel laurel sagrado y eminent; [fol. 94 v.]
quiero llegar, quizá de mi tristeza
podrá su estudio hacerme divertido,
“Fé”, me parece que la letra empieza.
¿“Fé”? Fénix dice Tálamo Leonido,
¿qué fuegos pronunciáis, cortezas frías?
¿Qué fuegos? ¿Fénix? ¿Tálamo? ¿Leonido?
¿Sois acaso celosas fantasías?
¿Sois miedo de mi amor? ¿Sois duro encanto?
¿Sois falsas letras de mi muerte espías?
¿Sois de mi triste soledad espanto?
¿Fénix? ¿Fénix decís que se desposa?
Surcos seréis de mi ordinario llanto.

Y tras el hallazgo, la ninfa pasa a ser una mujer crudelísima, como pudieran ser Medusa o Circe.

¡Oh ninfa en tus señales prodigiosa!
¡Oh Medusa encantada, oh Circe fiera!
Más eres, que las fieras rigurosa:
fuego, fuego se enciende en la ribera.

Tras este griterío apesadumbrado, aparece en escena Ergasto, que oye a Fenijardo quejándose por la “fe” que ha quebrantado Fénix. La “fe” está aquí utilizada En el sentido de la *fides* latina, es decir, “fidelidad”.

Er: Voces de algún pastor que está afligido
son las que escucho. *Fe*. o. Aguarda muerte, espera.
¿Fénix la fe quebrantas? *Er*: El oído
será la guía del camino cierto,
al prado suena. *Fe*. o. ¡Mas si estoy dormido

que no hay mal para mí, que salga incierto!
¡Verdad es esto! ¡Yo las letras toco!
No estoy con sueño, no, que estoy despierto,
a más daño con dudas me provoco, [fol. 95 r.]
¡oh modo de matar penoso, y triste,
que creces mis tormentos poco a poco!

Y entonces apostrofa al laurel, preguntándole por qué lanza rayos al pastor, si a él nunca le alcanzan los rayos.

Dime, oh laurel a quien jamás embiste
el duro rayo, ¿contra el pecho mío,
rayos por qué tan duros recibiste?

El laurel, árbol sacratísimo, relacionado con Apolo por estar ligado al mito de Dafne, no es un árbol muy alto y quizás por eso se ve librado de recibir rayos. Soto recoge esta creencia clásica, que aparece en Plinio el Viejo (*Historia natural* XV, 40, 134-5):

Ex iis in gremio Iovis optimi maximique deponitur, quotiens laetitiam nova victoria adulit, idque non quia perpetuo viret, nec quia pacifera est, praeferenda utroque olea, sed quia spectatissima in monte Parnaso ideoque etiam grata Apolloni visa, adsuetis eo dona mittere, oracula inde repetere iam et regibus Romanis teste L. Bruto, fortassis etiam in argumentum, quoniam ibi libertatem publica is meruisset lauriferam tellurem illam osculatus ex responso, et quia manu satarum receptarumque in domos fulmine sola non icitur. (negrita nuestra).

Todas estas querellas de Fenijardo las oye Ergasto, que acude a encontrarle. Entonces tiene lugar un diálogo entre Ergasto y Fenijardo. Fenijardo le cuenta su historia, cómo llegó, tras mucho vagar, a estos prados, comportándose cortésmente allá donde pisaba, y le dice que al final se asentó en el lugar que habla porque le “llamó el ocio destos prados”:

y al fin llamóme el ocio destos prados
ya con tristes lágrimas regados.

Y al usar la palabra “ocio” ligada a la vida pastoril, sin duda recoge la tradición que inició Virgilio del *otium pastorile*, según el cual los pastores gustan de mucho tiempo vacío que denominan *otium*. El primer verso en boca de Títero en la égloga primera es el que lo menciona por primera vez en las bucólicas virgilianas (I, 6):

O Meliboe, deus nobis haec otia fecit.

Esos ocios de los que habla Títero son los momentos de ausencia de trabajos rústicos que le permiten estar, en ese caso, *lentus in umbra* enseñando a las selvas a resonar el nombre de Amarilis, momentos en que también toca su zampoña y pueden errar sus ovejas. Estos momentos de ausencia de trabajo son los *otia*.

Así queda a las claras también en la égloga V, en que Mopso y Menalcas se juntan y este segundo, el más joven, canta la apoteosis de Dafnis. Este *carmen* de Menalcas, que dice haber

inscrito en un árbol, se interrumpe sólo una vez, cuando Mopso dice, entre otras cosas, que Estiquimón ya le había dado elogiosa noticia de esas composiciones. Al retomar Menalcas su tonada dice que cuando Dafnis asciende al Olimpo (la narración se lleva a cabo con verbos en presente, acercando mucho más al plano temporal inmediato la acción pasada), dejan los lobos de atacar a los rebaños y los ciervos de verse cazados en redes:

Nec lupus insidias pecori, nec retia ceruis 60

ulla dolum meditantur: amat bonus otia Daphnis.

Como vemos, termina diciendo que el bueno de Dafnis ama los ocios; es decir, que ama que los pastores no tengan que estar preocupados por salvaguardar al rebaño de su depredador ni de cazar ciervos, trabajos sin los cuales tranquilamente se pueden dedicar a modular cármenes y tocar sus flautas.

En el folclore de nuestra tierra podemos volver a sacar a colación el testimonio de un pastor turolense grabado por E. Monesma, quien decía al tallar su flauta de pastor que:

Cuando yo era pastor, hacía yo estas cosas. Sí, como entonces había tiempo para hacerlo estaba por ahí uno todo el día y algo había que “descurrir” (2'44''-2'59'')

Aludiendo así él también al ocio o tiempo libre de los pastores. Lo mismo hace el narrador del vídeo documental, cuando dice del pastor artesano que: “es el último representante de una generación de pastores que *entretuvo muchos ratos, cuando el ganado lo permitía*, tallando instrumentos para uso propio” (4’36’’) (cursiva nuestra).

Tras mencionar cómo le atrajo al lugar el ocio de esos prados, Fenijardo habla de cómo una tarde tuvo que huir de una tormenta, llevando consigo a sus “corderos” para evitar que les cayese una tromba de agua, pero, en efecto “del peligro menor iba huyendo”. Esto nos puede recordar, por ejemplo, al mito de Edipo, en que para huir del final trágico predicho por el oráculo el héroe se apresura, sin quererlo, a un mal mayor:

Una tarde, que el agua deseaba
con sed tan grande la florida tierra,
que con bocas abiertas la aguardaba
así que en hondo valle, en alta sierra:
viendo que el aire de rigor se armaba,
y hacer pudiera a mis corderos guerra,
con mi silbo sus pasos corrigiendo
del peligro menor iba huyendo. [fol. 97 v.]

Entonces relata cómo encuentra una casa de labor, en la que vivía Menalca (nombre teocrítico y después también virgiliano) con su hija, que estaba dedicada a quehaceres cinegéticos:

Hallé cerca una insigne casería,
(ilustre honor del campo que la abraza)
donde Menalca a la sazón vivía,

por divertirse en la silvestre caza:
su hija allí las aves perseguía,
que agora mis entrañas despedaza,

Cuando la vio, al entrar en la casa para refugiarse de un torrente de lluvia, se tuvo por afortunado, pero en realidad estaba entrando a “los umbrales de la muerte” (podemos pensar en el οὐδός γήραος homérico como inicio de esta fórmula del umbral abstracto en la literatura):

yo ignorante del mal, por buena suerte
tuve entrar los umbrales de la muerte.

Pues nada más entrar en la casa del pastor Menalcas
Y apenas me cubrió del turbulento
golpe de agua el techo generoso,

Pues en la casa apareció “otra Atalanta en curso presuroso”, que, en efecto es Atalanta porque es velocísima (vence con su planta al viento) pero también lo es porque es una doncella virgen. Atalanta será un recurso constante en las églogas de Soto para referirse a Fénix. Atlanta cuadra perfectamente con el ejemplo de doncella que rehúye al amante y, como tal, es el símil mitológico perfecto que poner frente a una Fénix que rehúye constantemente el amor de Fenijardo:

cum venciendo con la planta el viento
vi otra Atalanta en curso presuroso:

Y viene equipada con las armas típicas de quien se dedicaba a la cinegética, y que son atributos fundamentales de Ártemis o Diana: el arco y la aljaba con flechas. Exactamente los mismos atributos con que pinta Ovidio a Diana al versificar el mito de Diana y Acteón. Comenzamos aquí a ver reescrito ese episodio mitológico que narró Ovidio (*Met. III 138-252*), que Soto imitará en esta parte de su segunda égloga. Vayamos comparando la narración de Ovidio con la de Soto.

Según Ovidio, la diosa delia llega al *locus amoenus* en el que le desvisten sus ninfas del carcaj, de sus flechas y de su arco destensado:

*hic dea silvarum venatu fessa solebat
virgineos artus liquido perfundere rore.
Quo postquam subiit, nympharum tradidit uni
armigerae iaculum pharetramque arcusque retentos;* (Ov. *Met. III, 175-8*)

En cambio, la doncella cazadora que presenta Soto no sólo aparece con esos atributos indisociables de la noble y casta Diana, sino que vuelve de faenar con el cinturón lleno de presas voladeras como son los innumerables pájaros que trae:

el cinto trae con pájaros sin cuento,
el hombro con el arco riguroso,
la espalda con la aljaba, y su hermosura

con flechas blancas de la muerte dura.

La Diana de Ovidio acudía a su luco sagrado, el valle Gargafia, a “sus virgíneos miembros con líquido rocío mucho bañar”. Ovidio presenta el bosque con casi todos los elementos que Curtius (1989: 268) había dicho que eran esenciales e imprescindibles para la configuración literaria del *locus amoenus*: un grupo de árboles que den un lugar sombreado y una fuente o arroyo que refresque. Sólo faltan prados donde sentarse, que se ven sustituidos por otro elemento de descanso agradable, que nombra Curtius: una la gruta, que está además bellísima y naturalmente decorada:

Vallis erat piceis et acuta densa cupressu, 155
nomine Gargaphie, succinctae sacra Diana,
cuius in extremo est antrum nemorale recessu
arte laboratum nulla; simulauerat artem
ingenio natura suo; nam pumice uiuo
et leuibus tofis natuum duxerat arcum; 160
fons sonat a dextra tenui perlucidus unda,
marginе gramineo patulos succinctus hiatus;
hic dea silvarum uenatu fessa solebat
uirgineos artus liquido perfundere rore.²⁸

Valle este que quizás era una imitación o un eco del bosque de Calipso²⁹ que describe Homero (*Od.* V, 64). Este bosque contaba con varias especies de árboles y flores en sus prados, y estaba rodeado de fuentes. Especialmente imitada o referenciada se encuentra la cueva de la Ninfa que se prendió de Odiseo, pues también estaba recubierta o protegida por un elemento inorgánico, en ese caso de parras cargadas de maduras uvas.

Pero Soto, de acuerdo con “pesimismo barroco” que guía su obra, no presenta al pastor entrando a este *locus amoenus*, sino huyendo de la lluvia y entrando a la humilde choza de Menalcas. El evento que va a suceder es odioso para el pastor que narra, y, acordemente, el *setting* o escenario en que tiene lugar más bien desgradable y oscuro (casi adelantando

²⁸ Ofrecemos esta traducción nuestra, más literal y alambicada; se puede consultar la más clara y literaria de Ruiz de Elvira, cuya edición crítica venimos transcribiendo:

Valle había, denso de cipreses y pinos,
de nombre Gargafia, sacro a ceñida Diana,
en cuyo último sitio hay un antro vegetado
con arte ninguno; había simulado arte
con su ingenio Natura, pues con pómex viva
y con leves tobas había trazado un nacido arco;
por la derecha fuente transparente suena en tenue onda
por margen gramíneo ceñido en su ancha salida;
aquí solía la diosa de las selvas, cansada de la caza,
sus virgíneos miembros con líquido rocío mucho bañar.

²⁹ Paisaje al que alude E. R. Curtius (1989: 268).

descripciones paisajísticas románticas), en el que hay una tromba de agua y un cielo nublado.

Y en ese paisaje o tesitura se presenta la anhelada, que huye del cielo nublado, y se la presenta comparada, en un símil, con el sol que huye de la noche:

Huyendo viene el nublado oscuro,
cual suele el sol al engendrar el día
para mostrar su nacimiento puro
venir huyendo de la noche fría:

También Sófocles había presentado un símil de parecida índole, en orden inverso (la noche huyendo del sol), en el parlamento de Áyax (*Ay.* 665-678) en que el Telamonio se decía a sí mismo que era hora de ceder ante los jefes Atridas y su decisión de entregar las armas del difunto Aquiles a Odiseo y, para intentar convencerse se decía que también el invierno cede al verano, que la noche cede al día y que el sueño no nos encadena por siempre.

Así pues, de aquí en adelante sabré ceder ante los dioses y aprenderé a respetar a los Atridas; jefes son, por tanto hay que obedecerles, ¿por qué no? Las más terribles y resistentes cosas ceden ante mayores prerrogativas. Y así, los inviernos con sus pasos de nieve dejan paso al verano de buenos frutos. Y el círculo sombrío de la noche se aparta ante el día de blancos corceles para que brille su luz. Y el soplo de terribles vientos calma el ruidoso mar; el omnipotente sueño libera tras haber encadenado y no te tiene por siempre aunque te haya apresado. Y nosotros, ¿no vamos a aprender a ser sensatos? (*Sof. Ay.* 665-678) (trad. de Assela Alamillo en Gredos).

Pero precisamente siguiendo con las comparaciones paisajísticas y, muy de acuerdo con el momento lluvioso presentado, la entrada de la amada se presenta como la entrada de un arco iris que en el mal tiempo alegra y da paz al que lo observa:

y como el Iris, que en el mal seguro
tiempo descubre paz con su alegría,

Y esto es lo que le pareció al amante, pero esos gustos estaban mezclados con un dolor que será a posteriori, que no se experimenta en el momento de verla sino que será un futuro dolor el que se inmiscuye:

tal a mis ojos pareció turbados
mas eran gustos con dolor mezclados.

Dejando esto de lado, precisamente cuando entra a la casa de Menalcas es cuando se emula la famosa descripción de cómo las ninfas desvestían a Diana, que venía versificada por Ovidio en la historia que de Diana y Acteón que venimos reiterando. Así habla Fenijardo de cómo Fénix, que cumple en el primer predicado el papel temático de experimentante, fue recibida por sus bellas muchachas a su llegada a la casa:

Llegó a su casa, y sus zagalas bellas, [*fol. 98 r*]
una del cinto le quizó la caza,
otra (dándole rústicas querellas)

del aljaba y el arco se embraza;
otra le ofrece diferentes huellas,
que el zapato de monte le deslaza:
y ella vertiendo en todas alegría,

Recordemos que la caza en el cinto era un elemento distintivo de Soto que Ovidio *no* transmitía, y fijémonos que mientras que Ovidio presentaba a Diana siendo desnudada, Soto sólo presenta que sus “zagallas bellas” le quitan la caza del cinto, la aljaba y el arco y el zapato de monte.

Ovidio, por su parte, presentaba que Diana daba a una ninfa su carcaj y su arco, que otra tomó su vestido, que otras dos le desataron sendas sandalias y que otra recogió su pelo suelto sobre los desnudos hombros en un rodete:

Quo postquam subiit, nympharum tradidit uni 165
Armigerae iaculum phartramque arcusque retentos;
Altera depositae subiecit bracchia pallae;
Uinclu duae pedibus demunt; nam doctor illis
Ismenis Crocale sparsos per colla capillos
conligit in nodum, quamuis erat ipsa solutis. 170

Para que después comenzasen a bañarla, acto durante el el cual le vio Acteón.

Pero, efectivamente, por si quedara alguna duda de la reescritura del mito de Diana y Acteón, Soto la deja clara, al comparar a la amada Fénix con Diana entre las ninfas:

Diana entre las ninfas parecía.

Como decíamos, según cuenta Ovidio, a la vez que se la desvestía a Diana se le preparaba un baño, pues dos ninfas recogían el agua en vasijas y otras dos la vertían en la bañera. Estando así Diana fue como Acteón la vio y ella hubiese querido asaetearle, pero sólo pudo rociarle de agua y presagiarle su metamorfosis o transformación.

Parece ser que hay un eco de este intento de asaeteo, que se “tradiciona” o transsubstancia, pues la amada de Soto sí que logra asaetear al que le mira, aunque metafóricamente. En ambas obras el varón mira a la mujer igualmente (en las *Metamorfosis*, Acteón mira a Diana; en el *Desengaño*, Fenjardo, mira a Fénix) y la mujer, en cambio, varía su papel (en las *Metamorfosis* desea asaetear y en el *Desengaño* lo logra, aunque involuntaria y figuradamente, pues las saetas que la mujer son figuradas porque son flechas de amor, la imagen simbólica del sentimiento, y a Fénix pero le bastan sus ojos para lanzarlas):

Volvió sus ojos (y al volver) cual suele
(¡que iguales son!) en erbolada flecha,
antes que libre por el aire vuele,
poner su punta al corazón derecha:
bien así me hirió bien tal me duele

la penetrante herida y llaga estrecha:
mas en pensar se doblan mis enojos,
que se vendí para tirar los ojos,

Y su mirada era matadora, precisamente como la de un basilisco. Esta imagen la usan también Quevedo, Lope y Cervantes; era común en el siglo de oro.

Miróme, y yo, si Basilisco fuera,
no estimara mi mal por tan crecido,
víla, vióme, matárala, muriera,
saliera vencedor como vencido;

Pero recordemos que el basilisco había sido ya mencionado por Plinio el Viejo en su *Historia Natural*, que después de haber hablado del catoblepas, bestia de Etiopía que mantiene su cabeza baja para no matar con la mirada:

En el sur de Etiopía se encuentra la fuente Nigris; la opinión común ve allí el origen del Nilo, y los argumentos que hemos expuesto parecen confirmarlo. Cerca de esta fuente vive la bestia llamada catoblepas, de una talla por lo demás mediana y de andar perezoso, toda su actividad consiste en llevar dificultosamente su cabeza, que es muy pesada, y que tiene siempre inclinada hacia el suelo. De otro modo sería la plaga del género humano, pues todo hombre que ve sus ojos muere inmediatamente. (*Historia natural* VIII, 77-79; traducción de G. B. Sánchez sobre la edición de *Belles lettres*).

Habla del basilisco, que es una serpiente con una mancha blanca sobre la cabeza que parece una diadema; según Plinio, esta bestia anda siempre erguida y mata a un gran género de criaturas:

La serpiente basilisco no tiene menos poder. Es la provincia de la Cirenaica quien la genera, su largo no pasa de doce dedos, tiene como marca una mancha blanca sobre la cabeza, que se parece a una diadema. Su silbido espanta a todas las serpientes. No anda, como las otras, por una serie de ondulaciones, sino que avanza manteniéndose alta y derecha sobre la mitad de su cuerpo. Destruye los arbollitos, tanto por su resuello como por su contacto; abrasa las hierbas, quiebra las piedras, tanta fuerza tiene su veneno. Se creía en otro tiempo que si era matada de un lanzazo dado de lo alto de un caballo su veneno remontaba a lo largo del asta y mataba a la vez caballo y jinete. Y sin embargo este monstruo –se ha hecho a menudo la prueba para los reyes que le deseaban ver muerto– no resiste el veneno de las comadrejas: que la naturaleza no ha creado nada sin contrapartida. Se guarnecen estas en las cuevas de los basiliscos, que encuentran fácilmente por la infección del terreno. Matan al basilisco por el olor que exhalan, y mueren: así termina el combate de la naturaleza consigo misma. (ibidem)

Pero es en otro pasaje de la enciclopedia de Plinio donde encontramos la información de que el basilisco mata con la mirada, al hablar de las propiedades de su sangre. Dice entonces que mata a las mismas serpientes con su olor (al igual que la comadreja mataba al basilisco con el suyo), pero que al hombre le mata con su sola mirada:

Del basilisco, al que huyen las mismas serpientes pues de lo contrario las mata con su olor, y se dice que **da muerte al hombre con su sola mirada**, hacen los Magos las mejores alabanzas de su sangre: se coagula como la pez, de la que tiene su color; diluida da un rojo más brillante que el cinabrio. Le atribuyen el buen éxito en las demandas hechas a los grandes y los rezos dirigidos a los dioses; para ellos es un remedio contra las enfermedades, un amuleto contra los maleficios. Algunos la llaman también sangre de Saturno (*Historia Natural*, XXIX-66, mismo traductor sobre la misma edición).

Pero volviendo a los amantes del *Desengaño*. Tras haberle dirigido la nuda Fénix una mirada mortal a Fenijardo, le pregunta que de quién es el ganado, en la cual vemos indudablemente una referencia al primer verso de la tercera égloga de Virgilio, que a su vez se inspiró en Teócrito. En el idilio IV de Teócrito (*Noμεῖς, Los pastores*), Batos inicia el poema preguntando por el dueño de las vacas que apacienta Coridón (v. 1):

εἰπέ μοι ὃ Κορύδων, τίνος αἱ βόες; ἢ πα Φιλώνδα; ³⁰

Comienzo de composición bucólica que Virgilio emula *verbum de verbo*, también en el primer verso de su tercera bucólica (pensemos que el Idilio IV de Teócrito es, en realidad, la tercera bucólica del helenístico, pues el Idilio II, *La hechicera*, no es de carácter bucólico como sí lo son el primero y el tercero), cambiando sólo los personajes, pues es un Menalcas quien apela a un Dametas y formula la subsecuente pregunta:

Dic mihi, Damoeta, cuium pecus? an Meliboei? ³¹

Y es precisamente el pronombre interrogativo *cuium* el que retoma, castellanizado, Soto de Rojas cuando cuenta Fenijardo que Fénix le preguntó “quién era:/ cuyo el ganado”. El infrecuente uso del pronombre interrogativo “cuyo” en este contexto interrogativo es argumento de peso para pensar que el granadino emula la expresión *cuium pecus* del vate mantuano. Así se expresa Soto por boca de su narrador Fenijardo:

habló del campo, preguntó quién era:
cuyo el ganado (entonces; ya perdido)
yo respondí, que el dueño que tenía
de vergüenza y temor no lo decía.

Y dice que su rostro estaba rojo como la aurora matutina, una imagen que pudo haber cogido del símil que Ovidio usaba precisamente para hablar de cómo se ruborizó Diana cuando le vio Acteón. De nuevo vemos como Soto sigue recogiendo el episodio metamórfico de Ovidio pero sigue igualmente adulterándolo: si Diana acudía a su gruta en el meridiano, cuando más calor hacía, cuando Acteón decidió dar descanso a sus compañeros de caza, Fenijardo acudía a casa de Menalcas en una lluvia torrencial. Si en el mito de Ovidio es Diana quien se ruboriza como la aurora al ser vista desnuda por Acteón, en este caso es el amante del *Desengaño* el que se ruboriza al ver a su amada. Diana lo hace por vergüenza de ser vista desnuda, en cambio, Fenijardo se ruboriza por la vergüenza que tiene de quedar tan enamorado e impresionado por la vista y mirada de Fénix:

*Ecce nepos Cadmi dilata parte laborum
per nemus ignorum non certis passibus errans
peruenit in lucum: sic illum fata ferebant.
qui simul intrauit rorantia fontibus antra,*

³⁰ Dime, Coridón, ¿de quién son las reses? ¿acaso de Filondas?

³¹ Dime Dametas, ¿de quién el ganado? ¿acaso de Melibeo? (escribimos “ganado” sin la d, como A. García Calvo, por acercarnos más al lenguaje popular o real, que es especialmente descuidado en el habla pastoril).

*sicut eran nudae, uiso sua pectora nymphae
percussere uiro subitisque ululatibus omne
inpleuere nemus circumfusaeque Dianam
corporibus texere suis; tamen altior illis
ipsa dea est colloque tenus supereminet omnes.*

*Qui color infectis aduersi solis ab ictu
nubibus esse soleta ut purpureae Aurorae,*
is fuit in uultu uisae sine ueste Diana (subrayado nuestro)

Ella entendióme, porque el rostro mío
era imagen del alma, y demudada, [fol. 98 v.]
cual suele parecer tras el rocío
entre nubes la Aurora plateada, (...)

Reseñable es también que en ambas imágenes aparecen nubes junto a la Aurora.

Soto presenta después una serie de versos con una anáfora muy barroca y prolongada (construida con un verbo *es* + verbo en infinitivo sólo se incumple este modelo en “*es el fin*”). No podemos dejar de decir que es una tendencia en la obra de Virgilio el repetir palabras, acaso para emular la repetitividad de ciertos vocablos en los posibles cantos pastoriles folclóricos. En todo caso, estas repeticiones constituyen en muchas églogas notables anáforas. Quizás Soto presenta aquí una tendencia de esa figura virgiliana:

Mas, ¡ay de mí! que es suspender el viento,	es poder tú sentir el mal que siento,
es hallar de la nave las pisadas,	es el fin de mis lágrimas turbadas.
es detener el rapto movimiento,	es alcanzar yo muerte, es tener vida,
es cortar las arenas remolcadas,	es dar amor, que con mi amor se mida.

Que va a repetirse en los versos que siguen:

¿Pero has visto la rosa que amanece, por unas partes blanca retocada por otras partes carmesí parece y por otras brillando nacarada?	¿Has visto el oro de Milán delgado, en lucida madeja suelto al viento, liso el principio, el fin ensortijado: [fol. 99 r] uno en reposo y otro en movimiento?
¿Has visto el sol, que por su hermosura crece, y la descubre de rigor armada?	<u>No es de</u> alabastro el cuello, <u>no es de</u> nieve, <u>nueva</u> materia, <u>nueva</u> compostura es la que el globo de sus cielos mueve,
Tal eran sus mejillas, y sus ojos serena luz entre rigor de abrojos.	

Habiendo acabado de contar la historia de cómo conoció a Fénix, Fenijardo pide a Ergasto que le mate con un cuchillo que tiene en la mano, quejándose de nuevo por el fuego amoroso que

le abrasa. Ergasto le insta a que vuelva en sí, pues Fenijardo tenía fama de sabio pastor, pero Fenijardo sigue pensando en lo que ha leído en aquel tronco y sólo piensa en llorar. Toda esta sección de la égloga que parafraseamos es claramente una secuencia de narración típicamente dramática, como aquella que había utilizado Virgilio para su égloga primera.

Después, Fenijardo apostrofa al árbol, diciendo que contantemente se apoyará en él para llorar:

Fe. o. ¿Fénix? ¿Fénix decís que se deposa?

surcos seréis de mi ordinario llanto [fol. 100 v.]

El tema del llanto se hizo tópico en la égloga castellana desde el estribillo de la égloga primera de Garcilaso: “Salid sin duelo, lágrimas, corriendo”. Este motivo no se encuentra ni en Virgilio ni en Teócrito, autores donde ya se encuentra, sin embargo, el motivo del amor desdichado de pastores que, como dijimos señaló Cristóbal, es el principal y más importante de la bucólica.

Tras esa apóstrofe a un tercer objeto no-hablante, Ergasto y Fenijardo siguen dialogando: aquel insta a este a que se recomponga y siga su historia. Fenijardo comienza negándose, pero finalmente accede continúa su descripción de Fénix, donde había parado su monólogo.

Ahora, tras haber detenido su elogiosa descripción de la amada, airado por su desdichado amor, al referirse a ella lo hace como “aquella Fiera, rigurosa Hircana”, lo cual sin duda hace referencia al libro cuarto de la *Eneida*, aunque puede tener lugar aquí una intermediación de Garcilaso (Egl. II, vv. 563-5).

Cuando en el libro IV Dido busca a Eneas que se prepara para zarpar en busca de tierras ausonias, la reina le insta a quedarse y le pregunta por qué se va, de forma muy amable. y ante la respuesta del muy comprometido héroe con su hado, Dido comienza a delirar y a ser poseída por la ira o rabia (vv. 362-64):

*Talia dicentem iam dudum auersa tuetur
huc illuc uoluens oculos totumque pererrat
luminibus tacitis*

Y entonces le dice Dido, encendida, que es crudelísimo, y la forma de decirlo es indicando que fue engendrado por el duro monte Cáucaso y que le dieron de mamar “tigres hircanas” (vv. 364-67):

*et sic accensa profatur:
'nec tibi diva parens generis nec Dardanus auctor, 365
perfide, sed duris genuit te cautibus horrens
Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres.*

Podemos encontrar aquí un leve eco en el desarrollo dramático de la acción: primero, el amante desdichado habla bien y cariñosamente (tanto Fenijardo como Dido); después, ante el batacazo o desengaño que les proporciona su destino amoroso (Fenijardo busca que su interlocutor le clave un cuchillo, y luego recuerda la inscripción del árbol; Dido es desengañada por lo que

Eneas le responde), su cortesía discursiva cambia completamente, de forma que el amante, que no espera ya encontrar beneficio del amado, comienza a increparle (Fenijardo a su amada ausente, Dido, a su amado presente).

Por otro lado, en el siglo XVII español se pueden encontrar abundantes huellas de ese verso 367 del libro IV de la *Eneida*, cuando autores hablan no tanto de que alguien haya sido amamantado por tigres hircanas, cuanto que el receptor mismo de la injuria es cruel como una tigre de Hircania, que es lo mismo que hace Soto. Así Cervantes (Izquierdo, 1990: 493-95), que a veces hace referencia a este insulto de tradición clásica, pero con una deformación fonética que aporta un matiz cómico. En una copla que canta Preciosa en *La Gitanilla* ella dice “Tigre de Ocaña” en vez de “Tigre de Hircania”. La comicidad de esta deformación fonética radica en la confusión del personaje de bajo estrato que intenta hacer una referencia culta pero equivoca su pronunciación, lo cual puede llegar a provocar la risa del lector. El mismo efecto cómico sucede cuando Cariharta deforma de forma análoga el sintagma, para referirse a su proxeneta (*ibidem*).

Pasa entonces Fenijardo a contar a Ergasto cómo se enteró de que Fénix perdió su honor, a través de un diálogo de esta con Leonida. Dice en este punto el protagonista del poemario que cuando él oyó este diálogo, “el prado entristecióse”.

En esta declaración podemos encontrar un eco de la égloga séptima de Virgilio, en la que habla Coridón de lo contenta que está la naturaleza en el momento presente en que él declama (*omnia nunc rident*), pero que los ríos se secarían si se fuese el hermoso Alexis (quien, se sobreentiende, es su amado o amante):

Stant et iuniperi et castaneae hirsutae;
strata iacent passim sua quaeque sub arbore poma;
omnia nunc rident: at si formosus Alexis 55
montibus his abeat, uideas et flumina sicca.

Y precisamente Tírsis le responde en la misma línea temática, pero en sentido contrario, como es costumbre en el amebeo, diciendo que el campo se está volviendo un secarral, pero que por la llegada de su Filis todo el bosque se robustecería y que llovería muchísimo:

Aret ager, uitio moriens sittit aëris herba,
Liber pampineas inuidit collibus umbras:
Phyllidis aduentu nostrae nemus omne uirebit,
Iuppiter et laeto descendet plurimus imbri. 60

Podríamos llegar interpretar en este punto una metáfora continuada o alegoría en que el pastor asocia lo que ocurre en el macrocosmos exterior a la situación de su microcosmos interior, y se identifica con ello.

También en la égloga X se nos presenta a la naturaleza lamentándose por el pastor, que sufre precisamente por mal de amores; en este caso el “pastor” es Galo y su amada, Licoris:

*Illum etiam lauri, etiam fleuere myrcae;
pinifer illum etiam sola sub rupe iacentem
Maenalus et gelidi fleuerunt saxa Lycae. 15*

Pero el caso es que esta metáfora continuada o identificación del pastor con el macrocosmos que le rodea se asentó claramente en la tradición de la égloga, hasta el punto de convertirse en todo un tópico o motivo que aquí usa Soto. En cuanto Fenijardo oyó la conversación entre Leonida y Fénix, el prado se entristeció.

Entonces las dialogantes le ven, y Fénix intenta disculparse, pero acaba yéndose, y ante lo que Leonida le dice, que se calme, Fenijardo le responde llamándole Belona brava, y habla de que ha estado muchas veces cantando, llorando hasta el amanecer en los umbrales de Fénix, lo cual constituye un leve eco del motivo del *paraclausithyron*

Por quince veces me ha cogido el canto (llorando en sus umbrales)	sin darmeluz sus soles celestiales, oro su fuente hermosa,
que dan las aves al Planeta santo,	su dulce boca, perlas y corales.

Que en cierto sentido aparecía ya en el idilio XXIII de Teócrito (*Ἐραστῆς, El enamorado*), en que un enamorado se cuelga y se quita la vida en la puerta de su amada.

Al final de esta historia, Ergasto le pide a Fenijardo que deje de lamentarse y este le pide que le deje, a lo que Ergasto responde que lo hará si promete ir a su cabaña a cenar. De nuevo, el motivo de la cena de los pastores, que tiene origen en la cláusula de la égloga I de Virgilio:

<i>Er.</i> No es buena para el que está afligido tan dura soledad, el llanto enfrena.	<i>Déjame Ergasto hermano.</i>
	<i>Er.</i> Habiéndome una cosa concedido.
	<i>Fe. o.</i> Pídela que sí haré. <i>Er.</i> ¿Dasme la mano?
<i>Fe. o.</i> Por tu pastora, que me dejes pido: [fol. 104 r.]	<i>Fe. o.</i> Sí doy. <i>Er.</i> Que a mi cabaña irás de aquí para cenar temprano.

Y aunque Fenijardo le dice que para esas alturas seguramente haya muerto de amor o se haya suicidado, Ergasto le hace que le prometa ir, si es que sigue con vida.

Entonces aparece Fénix, y comienza un diálogo entre Fénix y Fenijardo que arranca con una intervención de Fénix. De nuevo, este nuevo segmento del poema se abre con una descripción del *locus amoenus* que en este caso realiza Fénix, incluyendo una referencia al cuerno de Amaltea como recipiente de la “dulce turba de flores” del campo (“turba” en el sentido clásico de “multitud”). En esta descripción se expone una vez más que los elementos de la naturaleza rural se conduelen con el pastor: en este caso las “avecillas parleras” oyeron condolidas las “voces lastimeras” de Fénix:

<i>FÉNIX</i>	Corrientes divertidas,	avecillas parleras,
--------------	------------------------	---------------------

que oísteis condolidas mis voces lastimeras. Corred veloces ya, volad ligeras. Dulce turba de flores, presidio de Amaltea, [LVII] coronad sus amores, y para que los crea en nuestras hojas mis amores lea [fol. 104 v.]	Y a ti ofendido amante; bien que ofensor querido, si de laurel constante te querellas herido (aunque cómplice no) perdón te pido. Yo soy tu prenda amada, tu amante soy, reposa,	que punta fue engañada, o mano cautelosa la que cortaba Fénix se desposa Ojalá degollara el dócil manso mío, antes que tal cortara, y antes mi pecho frío desta corriente con su sangre al río.
---	--	---

Entonces Fenijardo habla al prado y le pide que le diga si es Fénix aquella a quien oye, pero al instante se convence de que sí es ella. Inmediatamente, le pregunta que no siendo un ave a merced del viento, cómo se la puede mudar tanto el pensamiento:

<i>Fe. o. O más que alegre suerte</i> formá de tanto agrado, o es Fénix, o es la muerte: dímelo dulce prado, que estoy de amor a la sazón vendad.	<i>Mas Fénix es sin duda,</i> nuevo espíritu siento dime, ¿cómo se muda tu firme pensamiento, si no eres Fénix del instable viento? [fol. 105 r.]
---	---

A lo que Fénix responde con un *adynaton* o imposible, que es tan característico de la bucólica virgiliana. Recordemos que es en la égloga I Títiro el primer pastor bucólico que, tras el elogio que le hace Melibeo por haber podido conservar sus campos (vv. 46, 53-58, *Fortunate senex, ergo tua rura manebunt / ... hinc tibi, quae semper, uicino ab limite saepes / Hyblaeis apibus florem depasta salicti / saepe leui somnum suadebit inire susurro...*), formula una serie de *adynata* con los que responde a su colega interlocutor. Los versos de Títiro (59-63), presentan tres *adynata*: los dos primeros, de índole animal se introducen con un *Ante* que presenta el primero y un *et* que une el primero con el segundo. El tercer *adynaton*, referente a humanos, se presenta con una anáfora de *ante* y segmenta los dos grupos humanos (*Parthus / Germania*) con un *aut* que se repite:

*Ante leues ergo pascentur in aethere cerui
et freta destituent nudos in litore piscis,
ante pererratis amborum finibus exsul
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim.
quam nosro illius labatur pectore uultus.*

Es sumamente importante notar que estos *adynata* de Títiro se organizan sintácticamente con una doble prótasis pseudotemporal introducida por dos *ante* y una subsecuente apódosis pseudotemporal que introduce la conjunción *quam*. Es importante notar esto porque este mismo

procedimiento sintáctico de prótasis pseudotemporal + apódosis pseudotemporal es el que seguirá Soto en sus *adynata*, que se relacionan con los dos primeros de Títiro, de índole animal, pero no con el último de índole antrópica:

<i>Fe. ¿Mudarme yo? Primero</i>	Esta clara corriente
con el Tigre valiente	verás que se apresura,
se juntará el cordero,	vuelto el curso a su oriente,
y el ave diligente	y aquesta peña dura
vivirá con la áspera serpiente.	desatarse verás en agua pura.
Antes la dura roca	Antes que en este pecho
romperá el corvo arado	de mis obligaciones
que el sustento provoca,	se absuelva el lazo estrecho,
y antes en este prado	que tus castas razones
verá Neptuno su licor salado.	de acero nuevas le serán prisiones.

En concreto, la convivencia (o ayuntamiento) del tigre con el cordero y del ave con la serpiente tiene su origen en la bucólica octava de Virgilio (vv. 27-28):

*Iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti
cum canibus timidi ueniet ad pocula dammae.*

Y recordemos, por supuesto, el contacto con la literatura hebrea bíblica que tienen estos *adynata* animales, en concreto con Isaías 11:6-9 o con el “vamos a contar mentiras” de nuestro cancionero popular.

Se habla aquí también de cómo unas cortezas arrancadas de “Dafne esquiva” (obvia referencia, que será muy frecuente en el *Desengaño* al mito de Apolo y Dafne, hecho celeberrimo por Ovidio, en el que Dafne, que huía corriendo el amor de Apolo, quedó metamorfosada en laurel gracias a su padre cuando este estuvo a punto de atraparla) fueron inscritas:

Por mí de Dafne esquiva
la difunta corteza
habló con lengua viva,
tuvo que tu aspereza
era mayor que su mayor dureza. [fol. 105 v.]

Primero hace aquí gala el pastor de cómo inscribió sobre la “difunta corteza” de un laurel, para luego pasar a explicar que la aspereza de Fénix era “mayor” que la “mayor” dureza del laurel (en realidad, de esa corteza pero, también, mitológicamente, de la “esquiva Dafne” que fue “dura” para con los ruegos de Apolo), con esa figura de reiteración del adjetivo “mayor”.

A continuación, Fenijardo ofrece regalos pastoriles, un tópico del amor pastoril que ya detectó Vicente Cristóbal (1980: 355). Efectivamente, aquí se recogen los motivos de los regalos florales y de la leche:

Mas pues es tu accidente
 honor de mis ardores, coronaré tu frente
 con rosas entre flores
 tal que te envidie el mismo sol de amores.
 Por estas manos mías tendrás en tu majada,
 al nacer de los días
 de leche no tocada
 la robusta colodra coronada.

Y después Fenijardo ofrece también un cordero, queso, frutas, natas, perdices y su manso³². El motivo de las frutas ya aparece en Virgilio; el del queso, en las *Pastorales* de Longo³³; los demás no aparecen en la literatura clásica como motivos de regalos de amor pastoril:

<i>Fe. o.</i> Antes por mis zagalas el corderillo atado balará en tus umbrales, y el queso aún no formado, te llevarán con rosas matizado.	ya fruta de mis huertas, y ya perdices por mis manos muertas. Con el collar costoso, (bien que galán ufano) irá mi manso hermoso a tu redil temprano, (más que por sal) para besar tu mano. [fol. 106. r.]
Y si dello te agradas verá el Alba en tus puertas natas ya regaladas,	

Entonces Fénix le dice que su cisne bello irá tras él, por lo que estarán juntos, y cuando Fenijardo le pide que repita aquello, Fénix hace un amago de acabar la égloga y de irse, con una típica cláusula bucólica, exponiendo el motivo del sol cayendo, que sólo aparece una vez en las *Bucólicas* de Virgilio, en concreto en la II, v. 67:

et sol crescentis decedens duplicat umbras

Además, añade Soto dos imágenes o motivos: el de la luz de la luna que ya se refleja en el agua y el de la tiniebla que se apresura por los montes (no las sombras mayores de las que hablaba la cláusula de la égloga primera de Virgilio, o las *umbras* que recién vimos en el verso 67 de la égloga II. Siendo la palabra *umbra* tan asidua del mantuano aquí no se recoge esa denominación sino que se habla de “tiniebla”). En este “apresurarse” quizás haya un eco de recuerdo de los versos 745-746 del libro I de la *Eneida*, en los que, para pintar la llegada de la noche, Virgilio indica cómo los soles de invierno se apresuran a sumergirse en el mar:

*quid tantum Oceano properent se tingere soles
 hiberni*

³² “En el ganado lanar, cabrío o vacuno, carnero, macho o buey que sirve de guía a los demás”. Acepción cuarta de la segunda voz de “manso” del DLE.

³³ I, 15, 2-3. Cf. Cristóbal, p. 365.

Así dice Soto por boca de Fénix:

Fe. Ya el sol al mar se inclina,
ya por el agua pura
la blanca luz camina,
ya triste se apresura
por estos montes la tiniebla oscura.

Vamos.

Pero Fenijardo no quiere que el día se acabe y quiere seguir junto a Fénix, por lo que pide al sol que se pare. Fénix, en cambio, quiere irse antes de que la vea nadie con Fenijardo, y finalmente se va tras prometer a su amante que irá, al amanecer, a la fuente:

Fe. o. Oye, detente,
detén, detén la rienda, sol de mi dulce oriente,
Fe. Gente suena en la senda.
Fe. o. Aguarda. *Fe.* ¿Que me quies? *Fe. o.* Dame una prenda.
Fe. Recibe mi palabra, que cuando el Sol al día
las claras puertas abra,
iré a la fuente fría.
A Dios con esto. *Fe. o.* A Dios pastora mía.

2.3. ÉGLOGA TERCERA

En esta tercera égloga tiene lugar un canto alterno entre los pastores Fenijardo y Marcelo que se incitan a cantar el uno al otro.

El motivo del canto alterno entre pastores ya aparece, con matiz competitivo, en el idilio I de Teócrito, titulado *Tirsis* o *El canto*, en que el pastor Tirsis y un cabrero compiten en canto. Ambos ofrecen recompensas al ganador: Tirsis un vaso magistralmente grabado y el cabrero, por su parte, leche recién ordeñada. También en el idilio V, *El cabrero y el pastor de ovejas*, el cabrero Comatas y el pastor de ovejas Lacón compiten en un amebeo en el que van formulando dos versos cada uno ante el árbitro que establecieron para la lid poética. En el idilio VI, *Los cantores bucólicos*, Dafnis y Dametas se encuentran con sus rebaños junto a una fuente y cantan sobre Polifemo y Galatea.

Virgilio retoma el motivo del certamen de cármenes bucólicos en su bucolica séptima, donde Melibeo es requerido por Coridón y por Tirsis, dos jovencitos, para hacer de juez en su canto amebeo; de nuevo aquí el certamen tiene lugar al lado de una fuente de agua (en este caso, el río Mincio). Este amebeo tiene motivos amorosos, cinegéticos y referentes a la naturaleza. La égloga quinta de Virgilio nos presenta también dos pastores, Menalcas y Mopso, que se juntan en un lugar rural apacible y se dedican a cantar alternativamente. En esta bucolica, que canta la apoteosis de Dafnis, los periodos más largos llegan a abarcar veinticuatro versos en boca tanto de Mopso (vv. 20-44) como de Menalca (vv. 55-79). En la égloga VIII y en la IX de Virgilio volvemos a tener cantos de dos pastores, también extensos en la octava y de corte amebeo en la novena.

Fue Garcilaso de la Vega quien más influyó, seguramente, con sus largos diálogos pastoriles en Soto, pues, como las de Garcilaso, esta égloga del granadino consta de periodos muy largos, cuyo origen podemos retrotraer a los extensos (pero breves; extensos dentro de la brevedad característica de la bucolica virgiliana) periodos de canto de las églogas quinta y octava de Virgilio.

La égloga tercera del *Desengaño* comienza de nuevo con una apertura bucolica en que se presenta el comienzo de la composición poética en el meridiano. Como en la égloga segunda, es un pastor quien habla, sin que un narrador abra la égloga³⁴. En este caso, es Fenijardo quien presenta el mediodía caluroso:

ÉGLOGA TERCERA	ya el céfiro ligero que despliega
<i>Marcelo, Fenijardo.</i>	sus alas al nacer el sol dorado,
<i>Fen. Ya en sus troncos nativos,</i>	con arrullos lascivos
<i>temerosa la sombra se recoge,</i>	al verdor de las hojas las entrega:
<i>y deja la Floresta</i>	ya el blanco lirio en el sediento prado
<i>por bien pasar la fatigada siesta: [fol. 110 v.]</i>	sobre los hombros de la flor vecina,

³⁴ La apertura de la égloga por el narrador la tenemos en la égloga II de Virgilio. La primera égloga de Soto se abre con la intervención del narrador precisamente porque imita la égloga II de Virgilio.

el cuello enfermo del calor inclina:

Este motivo del recogerse a esa hora de la “siesta”, que dice Fenijardo, ese recogerse a la hora de más calor, es típico en la bucólica virgiliana. Ya en el idilio I de Teócrito, pese a una lítote del cabrero, que dice que no se debe cantar a mediodía porque Pan descansa de la siesta, Tírsis y el cabrero cantan precisamente a esa hora de más calor.

Fenijardo insta a Marcelo³⁵ a que se encamine hacia el olmo que junto a las hiedras esconde la fuente, para que allí toque su zampoña. La música de la zampoña de Marcelo es, una vez más, típicamente bucólica en tanto en cuanto a que el sonido que expela “dulcemente” deja a las serpientes sin ponzoña, a las fieras sin aspereza y a los vientos sin bravura: en una palabra, consigue dejar suspenso de ella a toda la naturaleza.

Marcelo al olmo erguido, si te place
los pasos encamina,
que al baño de las Náyades cortina,
entretejido con la yedra hace:
sonará tu zampoña dulcemente,
suave tu zampoña
con quien las duras sierpes su ponzoña,
los vientos su braveza,
y las fieras suspenden su aspereza.

Marcelo le devuelve a su vez el elogio, diciéndole lo mismo: que la naturaleza se quedaba perpleja atendiendo a su cantar. Incluso el propio Pan y Apolo (el Sol) quedaban atento y detenido, respectivamente, ante su tonada:

Mar. Por tu cantar, conquistador de fama,
dulce el veloz cristal de aquesta fuente,
ví que tiró la rienda a su corriente
y con cresta elevada
(celebrabas de Fénix la blancura)
oyó el principio y fin de tu tonada:
el cóncavo tremendo
de aquella peña dura,
atento te escuchaba, [fol. 111 r.]
y todos tus acentos pronunciaba
olvidado del pecho el corderillo
simple se vio, su madre de la grama,
el jabalí de su feroz estruendo,
la golosa ovejuela del tomillo,
de su braveza el juguetón novillo,
las aves de su vuelo,
y aún del curso el cielo,
que influencias derrama:
pues si Pan escondido
en la falda del monte
te daba atento su cerdoso oído
y Apolo se paraba en su horizonte:
¿Quién duda que enfrenases con tu aliento
el más arrebatado movimiento?

³⁵ Nombre pastoril que aparece también en Cervantes. Especialmente relevante es la pastora Marcela del *Quijote*.

Entonces Fenijardo usa como pretexto para que comiencen el canto el hecho de que el sitio se presente apacible y se preste al cantar pastoril. El buscar un lugar apacible para el canto es un motivo que se repite a lo largo de las *Bucólicas* de Virgilio:

Fen. Con semblante apacible nos convida
el sitio: el instrumento
al labio restituye,
que al de Anfión cuando respira arguye.

Además vemos cómo aquí Fenijardo le dice a Marcelo que su labio “al de Anfión cuando respira arguye”, lo cual es claramente un eco de los vv. 23-4 de la égloga II de Virgilio:

canto quae solitus, si quando Armenta vocabat,
Amphion Dircaeus in Actaeo Aracyntho

En los que, como dijimos al analizar la égloga I de Soto, el mantuano muestra la rustiquez del pastor, que sitúa el monte Aracinto en Ática, en vez de en Etolia.

Cuando Marcelo le pregunta qué cantar, Fenijardo le pide que cante los regalos que el mayoral ofreció a Fénix; por lo que inmediatamente Marcelo le pregunta a Fenijardo:

Mar. ¿Suena mi flauta nueva?

A lo que Fenijardo responde indicando que embelesa a las aves y hace crecer los álamos:

Fe. o. Los pajarillos de su vuelo olvida,
los orgullosos álamos eleva.

Entonces Marcelo, por boca del Mayoral, compara a su Fénix con una serie de objetos celestiales y terrenales.

Mar. Pastora más vistosa
que el cándido mensaje del lucero,
que el sol cuando amanece placentero:
más altiva y hermosa
que las colores de la fresca rosa.

En los que quizás podemos encontrar un eco (precisamente, sobre todo, por llamarla “más vistosa/ que el cándido mensaje del lucero”) del amebeo de la égloga VII de Virgilio, en que Coridón alaba a su amada Galatea, de la que, como Marcelo, elogia su blancura o candidez (vv. 37-8):

C. *Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hyblae,*
candidior cycnis, hedera formosior alba,

El mayoral, por boca de Marcelo, también dice “más altiva y hermosa / que las colores de la fresca rosa”. Las rosas en boca de cantores bucólicos aparecen también en el amebeo del idilio

V de Teócrito, siendo el cabrero Comatas quien dice que no pueden comparárseles ni la mosqueta ni la anémona (v. 92).

Y también le dice el Mayoral a Fénix, por boca de Marcelo, que es, entre otras cosas “más tratable que el heno”:

Más tratable que el heno,
y deseada más que en mayo lluvia,
más que las meses por agosto rubia,
dulce cual prado ameno,
cual cielo azul tras tempestad sereno.

Que el heno sea blando es algo lógico y podemos estar ante un caso de poligénesis, aunque es de notar que también en el origen de la bucólica se hizo notar esta característica de la gramínea. Así, Teócrito le añade, en boca de Coridón en su idilio IV, el epíteto “blando” (μαλακῶ χόρτοιο, v. 18).

El Mayoral ricacho le dice a Fénix que ella tiene demasiada categoría para hallarse en esos campos en que está, y le ofrece toda una serie de ventajas inmobiliarias y de posesión de tierras si se va con él. Para más convencimiento, después de ese listado, le ofrece un catálogo hiperbarroco de regalos para que se vaya con él. En concreto el Mayoral le daría “cuanto el móvil encierra/y engendra con su semen en la tierra”, es decir, todo lo que existe en el mundo y lo que produce la tierra; en efecto, a lo largo de 8 folios (113r-121r) el Mayoral canta frutos, piedras preciosas, alimañas terrestres, aéreas y marinas (muchas de ellas míticas o de bestiarios medievales) y más objetos que regalaría a Fénix. Es esta una reescritura netamente barroca del tópico bucólico del pastor que ofrece regalos a su amada. Veamos sólo algunos regalos que presentan recepciones o referencias clásicas o que guardan relación con algún personaje del *Desengaño*:

El Mayoral le ofrece a Fénix diamante, con un cultismo derivado del vocablo latino *adamans adamantis*, proveniente del griego ἀδάμας, y este probablemente creado a partir de una alfa privativa unida al verbo δαμάω (doblar, someter)³⁶:

El diamante invencible
a los pechos del Adamas criado
con roja sangre lo verás labrado,
y entre el oro apacible
tendrá en tu mano precio inaccesible.

Más tarde, hace una referencia al retrato de Campaspe desnuda que hizo el pintor Apeles, por orden de Alejandro Magno. Al acabar de ver el desnudo, Alejandro llegó a la conclusión de que el pintor amaba a su concubina más que él y se la dio en regalo. Apeles usó a Campaspe como

³⁶ Así, el diccionario Bailly (p. 22, voz ἀδάμας, αὐτος). El diccionario online *wiktionary* propone la etimología ἀ-δαμνάω (indestructible).

modelo de Venus saliendo del mar y ese cuadro de Apeles, que no se conserva, debió haber sido la inspiración de esas representaciones posteriores del nacimiento de Venus:

Más bella que Campaspe
te verás retratar ante mis ojos:
y porque el suelo no te cause enojos,
haré, que se le raspe

Después le ofrece granadas y moras, diciendo que estas últimas representan la tragedia de Tisbe, haciendo segura referencia a la historia narrado por Ovidio (*Met.* IV, 56-166):

La granada avarienta,
te dará la riqueza que atesora: [fol. 115 v.]
y el prudente moral la dulce Mora,
cuya color sangrienta
la tragedia de Tisbe representa.

Le ofrece trigo, metonímicamente referido como espiga, a la que se le une el epíteto “rubia”. A la espiga a su vez se la personifica como “Ceres”, de forma renacentista:

verás la rubia Ceres,
que entre sus risas te dará placeres.

Le promete que en el otoño verá la cosecha de la uva. Personifica la vid, refiriéndose a ella como Alcítroe, hija del rey Minias de Orcómeno, que no admitía que Baco fuese verdaderamente un dios y preferían quedarse tejiendo en su hogar que ir a venerar al dios. Según Ovidio (*Met.* IV, 1-54, 271-284 y 389-415), ella y su hermana Leuconóe fueron metamorfosadas en murciélagos, y los instrumentos que poseían las labores de Mierva quedaron transformados en vides, hiedras y pámpanos, por eso aquí la mención de Alcítroe:

Verás en el Otoño
la tebana Alcítroe desgreñada, [fol. 116 r.]

Después refiere al emblemático olivo de Atenea como “árbol de Minerva”, de nuevo de forma muy renacentista:

y al pie de árbol de Minerva echada,
mientras llega el retoño
con nueva hoja, y pámpano bisoño.

Más abajo, el mayoral le ofrece cuatro caballos mitológicos que tirarán de su carro: Janto, uno de los caballos de Aquiles que Homero nombra en la *Iliada* y que Apolodoro dice perteneció a los gigantes; Etonte, uno de los caballos de Helio según Ovidio y que por eso, como se humilló ante el dios Sol, también se humilla ante la luz de Fénix; y Bucéfalo, el caballo de Alejandro “cabeza-buey” que era indomable hasta que llegó el joven príncipe a intentar domeñarle y

entonces se hizo inmediatamente dócil a él. Después, el caballo de Alejandro se mostró valentísimo (“bizarro” dice Soto) durante las campañas en que le montó el general macedonio:

Tirarán de tu carro,
Janto y Etonte, que a tu luz se humilla:
ocuparás de un Palafrén la silla,
o con galán desgarro
las ancas de un Bucéfalo bizarro.

Y tenemos un animal del bestiario medieval con su correspondiente leyenda; en este caso, el unicornio, al que es difícil coger vivo:

A la Tigre valiente,
al oloroso Pardo, al Buey Tricornio,
aunque es difícil vivo el Unicornio,

En el catálogo de animales marinos que le regalará, concluye que no habrá ningún pez que no vaya a coger para ella, ni en agua dulce (expresado con el sintagma “corrientes arroyos”) ni salada, tipo segundo de agua que se expresa con la metonimia clásica Tetis, referenciando a la divinidad hija del océano:

No hay pez ora se moje
en corrientes arroyos, ora en Tetis, [fol. 110 v.]
que no se albergue en el cristal del Betis,
mientras mi red le coge,
para que ante tus plantas te le arroje.

Después pasa ya el mayoral a enumerar las aves, siendo la primera el ave homónima de Fénix, que dice proviene de Arabia:

Si de las aves gustas
tendrás (perdone Arabia) el ave hermosa
del nombre tuyo, emulación honrosa,

Siguiendo por las águilas, a las que se refiere como aves de Júpiter y con el epíteto augustas, seguramente por su carácter de águila emblemática del Imperio:

y las de Iove augustas,
a cuyas garras tu blasón ajustas.
El Nucio de la Aurora,
con su compañía de Meleagro nietas,
el sabroso Capón de blancas tetas,

Y se presenta también al pavo real, del que se habla directamente como “Argos”, aludiendo a la metamorfosis que relató Ovidio (*Met. I*, 625-724), hablando de su “bastardo sueño” porque

fue el que le hizo dormir y de su “música traidora” usando una hipálage, pues el que fue traidor fue Mercurio, dios artero, pícaro y traidor por excelencia, que durmió a Ἀργος Πανόπτης:

y Argos, que a voces llora
bastardo sueño, y música traidora.
Faisán que el bosque habita,
dócil Garza en círculo estrellado,

Habla también del pelícano, siguiendo la concepción tradicional que venía siendo transmitida desde los bestiarios medievales: El pelícano, según los bestiarios medievales, era picado por sus crías y él, cuando les iba a picar de vuelta a modo de juego, por su diferencia de tamaño les daba muerte. Pero después, se picaba a sí mismo y con la sangre que derramaba resucitaba a sus polluelos. Esta rara acción³⁷ se interpretó alegóricamente con el sacrificio de Jesucristo en la cruz, y el derramamiento de su sangre para salvarnos. Así se interpretó alegóricamente esta “rara acción” del Pelícano durante la edad media (<https://bestiary.ca/beasts/beast244.htm>) y así lo podemos encontrar en las páginas dedicadas al pelícano en el bestiario latino de Aberdeen, escrito en Inglaterra alrededor del 1200 (folios 34 v, 35 r y 35 v, dedicados al pelícano). Siguiendo esta tradición, el pelícano se identifica alegóricamente con Jesucristo, por eso Soto le dice “venerado”: es “venerado” porque “imita” una “rara acción” “cuando hijuelos difuntos resucita”:

y el Pelícano amante, venerado,
por rara acción que imita,
cuando hijuelos difuntos resucita:

Después del canto de Marcelo, en el que el Mayoral expone ese catálogo de regalos que podría tener su amada si aceptase su amor (ejemplo de cornucopia barroca), Fenijardo elogia la extensión del mismo, así como los efectos que ha tenido en la naturaleza, haciendo que las encinas y las aves se inclinen “al blando acento”. De nuevo, el motivo de la naturaleza que se inclina para oír al pastor. En cuanto al “blando acento”, esta misma *callida iunctura* la encontramos en el verso 766 de la *Soledad primera* de Góngora:

Fen. El concertado son de tu instrumento
al término se ajusta
de tu voz regalada:
y ella así el proceder del numeroso
verso, si dilatado generoso,
que la encina robusta,
ruda no ejercitada,
se inclina al blando acento,

³⁷ Cuyo origen real, después mitologizado, consistía en que los polluelos del pelícano se alimentan de la bolsa del progenitor.

mostrando con las aves sentimiento.

Y ya Marcelo le insta a que suene su albogue, para que, de nuevo, la naturaleza deje de estar sometida a sus leyes (en este caso, que las corrientes detengan su curso):

Mar. Suene tu Albogue³⁸ suene,
que la corriente deste arroyo enfrene.

Por lo que Fenijardo comienza su tonada., en la que se vuelve a presentar entonces el motivo de los grabados en troncos:

infórmenos lo liso de aquel tronco,
hondo supe escribillo,
aquí está mi chuchillo,
que fue siempre a los olmos importuno,
sin perdonar de aquestos campos uno.

Entonces, Marcelo destaca la dulzura de su instrumento musical, al que identifica con la flauta de siete cañas cuando se acerca a contemplarlo:

Mar. Dulce instrumento. *Fen.* Advierte.

Mar. No he visto siete cañas tan sonoras,
ni a tanta costa unidas:

Una alusión a este instrumento musical aparece en la égloga segunda de Virgilio (vv. 36-7), donde Coridón, en el soliloquio que canta dedicado a Alexis, intenta convencer al jovenzuelo de que vaya con él a los campos a cantar y a imitar a Pan, ya que es poseedor de una flauta de siete cañas desiguales, con la que puede enseñarle el arte musical:

*est mihi disparibus septem compacta cicutis
fistula*³⁹

De hecho, Soto de Rojas ha podido recoger en estos versos los versos virgilianos, traduciendo *cicuta* por “caña” (en efecto, una de las acepciones que da Forcellini a *cicuta* es *canna*). Acto seguido, Marcelo pregunta si las cañas están unidas por cera, a lo que Fenijardo responde afirmativamente:

¿dime aquesas labores son de cera?
Fen. Pues como resistiera,
a no ser de otra masa,
la fuerza del calor que nos abrasa?

³⁸ Define Soto en sus “Apuntamientos”: “*Albogue*: junta de siete cañutos” (fol. 188 r.).

³⁹ Una flautita hecha de siete dispares cañas
tengo yo

En estos versos Soto recoge la idea de que la cera es el mejor material para unir las cañas de las que consta la flauta pastoril. Esta idea aparece en la bucólica tercera de Virgilio en que Menalcas comienza su invectiva contra Dametas, que cuida el ganado de Egón. En los versos 25-28, Dametas se defiende de la acusación que Menalcas le hace de haber robado un macho cabrío a Damón, diciendo que ese macho cabrío se lo había ganado legítimamente con el canto, a lo que Menalcas le responde:

*M. Cantando tu illum? aut umquam tibi fistula cera
iuncta fuit? non tu in triuiis, indocte, solebas
stridenti miserum stipula disperdere carmen?*

¿Cantando tú a él? ¿Pero cuando tuviste tú fistulas con cera
juntadas? No solías tú, paleto, en las encrucijadas
arruinar mísero cármén con una estridente pajita?⁴⁰

Y también en la égloga segunda de Virgilio aparece la idea de las cañas unidas con cera como modelo de la artesanía pastoril del instrumento, atribuyendo al propio Pan la invención de dicho procedimiento para unir las cañas (vv. 31-3):

*mecum una in siluis imitabere Pana canendo
(Pan primus calamos cera coniungere pluris
instituit, Pan curat ouis ouiumque magistros)⁴¹*

La alta consideración de la cera en la fabricación del instrumento la hallamos primeramente en Teócrito, cuando en el idilio VIII, Βουκολιασταί (Δάφνις καὶ Μενάλκας), Dafnis se niega a apostar un cordero para el amebeo con Menalcas y, en vez de eso, ofrece una sirena de nueve notas, con “blanca cera” igual por arriba y por abajo (vv. 18-20)

σύριγγ’ ἀν ἐπόησα καλὰν ἐγὼ ἐννεάφωνον,
λευκὸν κηρὸν ἔχοισαν ἵσον κάτω ἵσον ἄνωθεν·
ταύταν κατθείην, τὰ δὲ τῷ πατρὸς οὐ καταθησό.

A lo que Menalcas responde que él tiene una igual (vv. 21-24):

ἢ μάν τοι κήγῳ σύριγγ’ ἔχω ἐννεάφωνον,
λευκὸν κηρὸν ἔχοισαν ἵσον κάτω ἵσον ἄνωθεν.
πρώαν νιν συνέπαξ· ἔτι καὶ τὸν δάκτυλον ἀλγῶ

⁴⁰ Por cierto que el motivo de la invectiva o burla similar entre pastores por su falta de arte musical la tenemos atestiguada en el supradicho vídeo-documental grabado por Eugenio Monesma. Cuando un pastor prueba un instrumento recientemente confeccionado, en una peña, dice que ahí es donde más le gusta tocar porque resuena la melodía y porque “las faltas no se oyen tanto, que si estás muy cerca, con las faltas te se ríen” (Monesma, 2021: 4'57').

⁴¹ Cantando a una conmigo en las selvas imitarás a Pan
(Pan fue el primero que unir muchos cálamos con cera
instituyó, Pan cuida a las ovejas y a los maestros de ovejas).

τοῦτον, ἐπεὶ κάλαμός με διασχισθεὶς διέτμαξεν.⁴²

Pero, volviendo a Soto, después de confirmar Fenijardo que su instrumento esta hecho de cera, porque si no no podría aguantar el calor abrasante, dice que ese instrumento se lo dio Salicio (nombre también del primer pastor de la primera égloga de Garcilaso) y que se lo dio muriendo:

Este instrumento me mandó Salicio,
y me dijo muriendo,
no tiene igual el mundo en su ejercicio⁴³ [fol. 122 r.]

En lo cual podemos encontrar una clara referencia al monólogo de Coridón en la égloga II de Virgilio (vv. 37-8, continuación de lo que citamos más arriba):

fistula, Damoetas dono mihi quam dedit olim,
et dixit moriens: ‘te nunc habet ista secundum’⁴⁴

Siendo el otro único contenido que cambia de Virgilio a Soto, aparte del personaje que entrega la siringa (Dametas/Salicio) y el receptor (Coridón/Fenijardo), lo que el que regala dice cuando entrega su siringa al morir. Lo que está claro es que la expresión de Virgilio *et dixit moriens* la traduce Soto en su verso “y me dijo muriendo”. El origen de esta escena del pastor que da su flauta a otro está en el idilio IV de Teócrito (*Noμεῖς* o *El cabrero y el pastor de ovejas*), en el aparece cómo Egón, el propietario de las vacas que cuida Coridón, le dio a este su siringa cuando partió hacia Pisa:

BA. φεῦ φεῦ βασεῦνται καὶ ταὶ βόες, ὡς τάλαν Αἴγων,
εἰς Ἀίδαν, ὅκα καὶ τὸ κακᾶς ἥρασσαο νίκας,
χά συριγξ εὐρῶτι παλύνεται, ἄν ποκ’ ἐπάξα.
KO. οὐ τήνα γ’, οὐ Νύμφας, ἐπεὶ ποτὶ Πίσαν ἀφέρπων
δῶρον ἔμοι νιν ἔλειπεν⁴⁵

A continuación se dice que los laureles escuchan al pastor, y se habla de los “rudos labios” y de la “silvestre avena”, con esa adjetivo que ya había usado Virgilio, para referirse a la musa

⁴² El rasgarse con las cañas está también en Virgilio, en la égloga II (v. 34): *nec te paeniteat calamo triuisse labellum*. Asimismo, el peligro de este rasgarse tenemos documentado por Monesma, en un vídeo-documental en el cual el narrador avisa del peligro que puede tener el artesano que lo fabrica y toca de rasgarse con la parte baja de un instrumento denominado “carraca”, fabricado con una caña compuesta de tres canutos (2023 b: 1' 0'').

⁴³ Por cierto, que en el siguiente verso añade Soto “y dio valor al acto con su muerte”, explicando luego en los “Apuntamientos”: “El testamento tiene su fuerza en la muerte del testador” (f. 188 r.).

⁴⁴ Flauta que Dametas me dio como regalo tiempo ha
y dijo al morir: “serás el segundo que esta tiene”.

⁴⁵ Batos

Ay, ay, también las vacas se irán, oh desgraciado Egón,
al Hades, ahora que tú también has sido seducido por la mala victoria,
la siringa se cubre con moho, la que ha tiempo fabricaste.

Coridón

Esa no, por favor, no, ninfas, porque cuando a Pisa se iba,
a mí entonces me la dejó de regalo.

de Títiro, en un verso en que también aparecía la *auena* (*Ecl. I, v. 2: siluestrem tenui Musam meditaris auena*):

Sin que este quien pudiera,
cuando le escuchan los laureles sabios,
mover los rudos labios
en la silvestre avena
del desengaño que profeso ajena.

Y después de usar los adjetivos “rudo” y “silvestre”, se hace una oposición pequeño-grande:

Oye si nuestro aliento se acomoda
a consonancia tanta:
el desengaño nuestro ardor levanta,
el desengaño en la floresta toda,
suene, y entre estos ramos
pequeños, tanto acometer osamos,

Hay aquí un eco del inicio la égloga IV de Virgilio, que contraponía lo pequeño que venía cantando a lo grande que se disponía a cantar, metafóricamente, hablando de lo pequeño como arbustos y humildes tamariscos y de lo grande como selvas:

Sicelides Musae, paulo maiora canamus!
non omnis arbusta iuuant humilesque myrcae;
si canimus silvas, siluae sint consule dignae.

Y por ello podemos ver un eco en esos versos de Soto: “entre estos ramos / pequeños, tanto acometer osamos”.

A continuación, Fenijardo hace una muy barroca evocación al Genil que tanto le oyó, y, después de describirlo, se dice que tanto a él como a la deidad que custodia ese prado les celebrarán su “Avena” y su “Talía”. La avena es una forma metonímica de referirse a la zampoña pastoril, y esta zampoña es a la vez una metonimia que se refiere al canto pastoril

A ti pues curso amado.
y a la deidad, que guarda aqueste prado,
en tu verde ribera,
celebrarán mi Avena, mi Talía,
desde que nace hasta que muere el día,
en rojo Otoño, en verde Primavera:

La avena, como recién vimos, ya en la primera égloga de Virgilio, con ese primer sentido metonímico (esa parte que es la avena hace referencia al todo que constituye la flauta), en el segundo verso de la composición, que abre Melibeo:

*Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi
siluestrem tenui Musam meditaris auena*

Y con la misma metonimia en los vv. 50-1 en boca de Galo:

*ibo et Chalcidico quae sunt mihi condita uersu
carmina pastoris Siculi modulabor auena.*

En cuanto a la Talía, la musa de la comedia, se ha pensado (Cristóbal, 2023: 178) que pudo haberla usado Virgilio como patrona de sus composiciones pastoriles precisamente porque los pastores son individuos de estratificación social más bien baja (al menos comparados con los que tratan la tragedia, la épica o la historia), por lo que quedarían mejor asociados a los personajes de baja condición representados en la comedia.

A esa musa dedica Virgilio los dos versos introductorios de su égloga sexta, la del canto de Sileno:

*Prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalea.*

Por otro lado, un posible motivo de que esta musa sea la pastoril es que el nombre griego Θαλία se relaciona etimológicamente con la palabra griega que significa raíz (Grimal, 1989: 490), o bien referencia genéricamente el ámbito vegetal (Cristóbal, 2023: 178). Por otro lado, esta musa, que fue patrona no sólo de la comedia sino de la poesía ligera en general, se supone que dio a luz a los Coribantes, hijos de Apolo, y que fue una de las amantes de Dafnis, la misma que Pimplea (Grimal, 1989: 491), con lo que se acerca de nuevo la musa al ámbito pastoril, del que Dafnis es el héroe por antonomasia.

La inclusión de Talía como musa bucólica por antonomasia la encontramos también en los primeros versos del *Polifemo* de Góngora, que tan relacionado estaba con la poesía de Soto:

Éstas que me dictó rimas sonoras
Culta, sí, aunque bucólica, Talía...

Después, continúa Fenijardo su tonada diciéndole al Darro que sacrificará en su honor, que va a colgar de un peñasco el yugo del tirano amor y que su amada le verá recuperar su libertad por los alrededores del río.

Una vez más, habla chopos inscritos:

dando a la rubia caña voz mi aliento:
agudo lengua a chopos mi instrumento,
rudos historiadores de mi vida,
con pompa agradecida

Y, una vez más, del ocio en que puede cantar
intento celebrar en ocio ameno,

Después pide perdón a sus rebaños por sus descuidos (una vez más, el motivo del olvido de las faenas por parte del pastor) y dice que ahora tendrá cien ojos, como Argos, arquetipo mítico del pastor “vigilante”:

Hoy Argos vigilante,
con silbo manso os llevaré delante
al pasto prevenido:

Y tras dirigirse a su Fénix, diciéndole que busque a otro, Fenijardo da fin a su tonada. Cuando termina, Marcelo de nuevo dice que la naturaleza ha presenciado el canto; que las aves han acudido a oírle y las fieras detuvieron su paso:

Mar. Con tu canción suave
dulce prisión has puesto a los sentidos,
el prado, pues ha visto bien lo sabe,
corrientes vuelos, pasos detenidos

E, inmediatamente después, Fenijardo interviene dando fin a la égloga con una cláusula bucólica:

Fen. Vamos, que ya la sombra desta planta
se tiende en la Floresta;
la luz del Sol se acuesta,
y el humo de las chozas se levanta. [fol. 125 v.]

En esa cláusula tenemos tres motivos: “Las sombras crecientes” (Cristóbal, 1980: 537-42), “la puesta de sol” (*ibidem*: 552-4) y “el humo de las alquerías” (*ibidem*: 532-7).

Soto habla de las sombras que caen y “se tienden” por la floresta, la luz del sol que “se acuesta” y el humo de las chozas que “se levanta”. Como vemos, los dos primeros tienen un carácter descendente o de extensión por el suelo en contraposición al segundo que tiene un carácter ascendente o de extensión hacia el cielo.

Las sombras que caen aparecen en el octagésimo tercero y último verso de la primera égloga de Virgilio. Títiro, tras invitar en los versos anteriores a Melibeo a descansar con él esa noche sobre el verde e informarle de que tienen blandas manzanas, muelles castañas y abundancia de leche cuajada le dice además (*et*) que ya (*iam*) humean allá lejos los altos techos de las villas y que:

maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

Un verso que ha tenido un gran recorrido. Así, en la cláusula de la primera égloga de Garcilaso:

la sombra se veía

venir corriendo apriesa
ya por la falda espesa

Y en el comienzo de la cláusula de su segunda égloga de Garcilaso por boca de Nemoroso (nótese la conexión etimológica del antropónimo con el sustantivo latino *nemus*):

Recoge tu ganado, que cayendo
ya de los altos montes, las mayores
sombras, con ligereza van corriendo. (vv. 1866-9):

El motivo de las sombras que se tienden más grandes por el campo también tiene lugar en el verso 67 de la segunda égloga de Virgilio, con el sol como agente de la duplicación (en tamaño) de las sombras:

et sol crescentis decedens duplicat umbras

Con ese verso que precisamente establece, a la vez, el motivo de la puesta de sol, que también está presente en la cláusula de Fenijardo. Soto habla del “sol que se acuesta” para contraponerlo a las “sombras que se levantan”; Virgilio, de un *sol decedens* que se contrapone a las *crescentis umbras*.

También en la cláusula de la primera égloga de Garcilaso encontramos este motivo:

Nunca pusieran fin al triste lloro
los pastores, ni fueran acabadas
las canciones que solo el monte oía,
si mirando las nubes coloradas,
al tramontar del sol bordadas de oro,
no vieran que era ya pasado el día;

El tercer motivo, el del humo de las alquerías, lo habíamos visto ya cuando parafraseábamos o traducíamos prosaicamente la cláusula de la primera égloga de Virgilio, para explicar el motivo de las sombras que caen sobre el suelo.

En efecto, justo antes del verso clausular de la primera égloga (*maioresque cadunt altis de montibus umbrae*), el penúltimo verso dice:

et iam summa procul uillarum culmina fumant

Indicando así que se comienza a preparar la cena. El ritmo circadiano está cerca de llegar al crepúsculo y los habitantes se disponen a preparar la última ingesta de la jornada antes de

echarse a dormir durante la noche.⁴⁶ Este es el único verso en el que Virgilio presenta este motivo.

También Garcilaso recoge este motivo, en la cláusula de su segunda égloga por boca de Nemoroso:

mira en torno, y verás por los alcores
salir el humo de las caserías
de aquestos comarcanos labradores. (vv. 1870-3)

⁴⁶ Así cuenta Cristóbal (1980: 532) que explican Servio y otros escoliastas el motivo, y a nosotros no nos cabe otra explicación, pues no es posible que ese humo sea de un fuego que busca calentar la casa si hace el buen tiempo suficiente como para que Títiro ofrezca a Melibeo descansar esa noche con él sobre el verde.

2.4. ÉGLOGA CUARTA

Esta égloga comienza con una dedicatoria a don Fadrique Antonio Enríquez de Guzmán. El motivo de la dedicatoria lo tenemos presente a lo largo de la poesía bucólica clásica, como ha estudiado Cristóbal (1980: 268-275). Quizás la más notable y clara dentro de las *Bucólicas* de Virgilio es la que se realiza a Varo en la égloga sexta:

*Nunc ego (namque super tibi erunt, qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam:
non iniussa cano. si quis tamen haec quoque, si quis
captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae, 10
te nemus omne canet; nec Phoebo gratior ulla est
quam sibi quae Vari praescripsit pagina nomen.*

En este caso, la dedicatoria de Soto es una clara imitación de la dedicatoria de la égloga I de Garcilaso de la Vega, dedicada a don Pedro de Toledo, Virrey de Nápoles (vv. 7-42).

A don Fadrique Antonio Enríquez de Guzmán, Conde de Alba de Aliste, Comendador de las casas de Córdoba, de la Orden de Calatrava.

Fenijardo. Menalca

Admite (oh Héroe) la silvestre planta
de amante yedra, que al laurel asida
de tus excelsas sienes se levanta.⁴⁷
Ora estés cual Mecenas dando vida
a escritos sabios de varón prudente,
ora tu Musa en santo ardor metida:
ora con brazo, y corazón valiente,
a deshonor del bárbaro Pirata,
rijas la espada, y el cañón ardiente.
Ora en disfraz con capellar de plata
entres: o al toro que de ti huyendo
herido (en vano) su morir dilata

⁴⁷ Imitación del siguiente periodo garcilizano de la supradicha dedicatoria:
el árbol de vitoria
que ciñe estrechamente
tu gloriosa frente
dé lugar a la hiedra que se planta
debajo de tu sombra y se levanta
poco a poco, arrimada a tus loores;

ora en devotas aras admitiendo
víctimas dulces, y holocaustos puros:
ora al desnudo amor enriqueciendo.⁴⁸[*fol. 126 r.*]
Estos cantos, que en términos futuros,
intentan vida por mi muerte escucha,
para que vivan con razón seguros.
Que si mi lengua con el aire lucha
en más madura edad, podrá atreverse
mi poca fuerza, a tu grandeza mucha.⁴⁹

Entonces le dice que espera tener en él principio:

En ti tener principio, en ti crecerse
mi Clío aguardo, por tus claros hechos,
y en tu misma alabanza resolverse.

Lo cual acaso es un eco del motivo del *ab Ioue principium*, que como indica Cristóbal (1980: 290), es una fórmula recurrente en los exordios, desde Alcmán.

En Teócrito la hallamos en el v. 1 del idilio XVII (Ἐγκώμιον εἰς Πτολεμαῖον):

'Εκ Διὸς ἀρχόμεσθα καὶ ἐξ Δία λήγετε Μοῖσαι.

Y en la égloga III de Virgilio, ya fuera del exordio, en pleno amebeo, por boca de Dametas (vv. 60-61):

⁴⁸ Periodo este que imita la mencionada dedicatoria de Garcilaso:

Tú, que ganaste obrando
un nombre en todo el mundo
y un grado sin segundo,
agora estés atento, sólo y dado
al ínclito gobierno del Estado
albano; agora vuelto a la otra parte,
resplandeciente, armado,
representando en tierra el fiero Marte;
agora, de cuidados enojosos
y de negocios libre, por ventura
andes a caza, el monte fatigando
en ardiente jinete que apresura
el curso tras los ciervos temerosos,
que en vano su morir van dilatando

⁴⁹ Este último periodo imita también la dedicatoria de Garcilaso:

espera, que en tornando
a ser restituído
al ocio ya perdido,
luego verás ejercitar mi pluma
por la infinita innumerable suma
de tus virtudes y famosas obras;
antes que me consuma,
faltando a ti, que a todo el mundo sobras.

ille colit terras, illi mea carmina curae.

Después de la dedicatoria, se sitúa de nuevo el comienzo del canto en el amanecer, tras lo cual aparece un pastor de amor desdichado al que la naturaleza escucha, y a cuyo canto las aguas ponen la música. Virgilio presentaba a sus poetas tocando la flauta y cantando a la vez, lo cual constituía una clara incongruencia; el recurso de que sea el río el que marque el ritmo del canto es una corrección de esa imprecisión virgiliana típica en los poetas bucólicos hispanos (Cristóbal, 2002: 48-9).

Es el pastor Fenijardo quien, cantando hacia las estrellas, comienza su tonada, en la que se queja de que se abrasa de amor (por supuesto, el tópico del amor-fuego bucólico tiene mucho más sentido cuando el pastor se llama además Fenijardo, y por supuesto ese amor abrasador es desdichado porque el ser amado no corresponde; todo esto ya lo hemos mencionado arriba).

Fenijardo apostrofa varias veces a su amada, tildándola de cruel. De nuevo tenemos una serie de *adynata* de tradición bucólica cuyo origen se encuentra en la égloga VIII de Virgilio (vv. 26-8):

*Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?
iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti
cum canibus timidi uenient ad pocula dammae.*

Y que podemos encontrar también, como dijimos más arriba, en la literatura bíblica de Isaías (11: 6-8), donde se celebraba la paz mesiánica futura:

Lobo y cordero viven juntos,
pantera y cabrito duermen a la vera,
juntos pacen ternero y leoncillo,
un chiquillo los cuida;
vaca y oso viven en compañía,
juntos reposan sus cachorros,
y el león come hierba como el buey.

El niño de pecho juega dentro del agujero de la víbora,
en la guarida del áspid mete su mano el destetado.

De forma análoga, estos *adynata* tradicionales de Soto presentan animales que *no* corresponden naturalmente juntos acercándose, tal como los de Virgilio e Isaías:

El paciente cordero
en blandos juegos se verá de amores
con la sangrienta tigre en mi rebaño:
y en aqueste castaño
la tórtola amorosa

junta con la serpiente rigurosa,
quebrantará las leyes naturales: [fol. 128 r.]

La diferencia para con Virgilio es que el mantuano introduce un animal mitológico, cosa que Soto de Rojas no hace.

De nuevo Fenijardo que se pregunta sobre si él es bello o no (como vimos en la égloga primera), concluyendo que no, y en este caso no alaba su riqueza, sino sus habilidades de hondero y de flautista.

A continuación, Fenijardo recrimina a Fénix haberle dicho innumerables veces una serie de *adynata* que sucederían antes de que ella mudase de su firmeza para con él:

Cuantas veces dijiste,
(¿podrás contarlas tú? cual las arenas,
cual las olas del mar, cual su pescado,
como mi llanto triste,
como el número amargo de mis penas)
antes verás montaña aqueste prado,
y en el Iulio abrasado,
verás endurecida
la blanda cera con el Sol herida,
que se mire mudanza en mi firmeza;

En este caso, los *adynata*, nos recuerdan a los que enumera Títiro (Verg. *Ecl. I*), sucederían antes de que él olvidase el rostro de Augusto (*deus*):

T. *Ante leues ergo pascentur in aethere cerui*
et freta destituent nudos in litore piscis, 60
ante pererratis amborum finibus exsul
aut Ararim Parthus bibet aut Germania Tigrim,
quam nostro illius labatur pectore uultus.

Acaba este parlamento Fenijardo diciendo:

firme en su ser está naturaleza,
y se ha mudado tu primer intento,
que tienen ligereza,
igual, palabras de mujer, y el viento.

Acabando con esos dos últimos versos que remarcen la poca consistencia o solidez que tienen las palabras de una mujer, tópico o motivo que no hace sino recordarnos el celeberrimo verso de Virgilio que Mercurio pronuncia, amonestando a Eneas para que tenga cuidado con la reina de Cartago y su amor:

Varium et mutabile semper femina (Aen., IV 569)

El mejor testimonio latino que tenemos de promesas que una mujer hace a su amante, y que perfectamente se relaciona con las promesas falsas de la amada al amante y con el “que tienen ligereza / igual, palabras de mujer, y el viento” que dice Fenijardo es el poema 70 de Catulo, epigramático⁵⁰:

*Nulli se dicit mulier mea nubere malle
quam mihi, non si se Iuppiter ipse petat.
Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti,
in uento et rapida scribere oportet aqua.*

Después de esto dice el protagonista del *Desengaño* que muchas veces quedó su ganado suelto en tiempo inclemente mientras que dejaba el refugio para guardar el de Fénix, y que muchas veces el alba se detuvo por dejar más tiempo a sus amores. Y una vez más, aparece el motivo de los chopos como testigo del amor desdichado del pastor:

¿Qué chopo habrá que en la corteza suya,
no presente testigos de mis agravios,
y que no te concluya
por mi cuchillo, y por mis manos sabio.

De nuevo le recuerda también la serie de regalos pastoriles que otrora le hizo:

¿Qué flores peregrinas,	no llegasen, embueltas entre rosa?
o qué fruta sin tiempo sazonada	¿Cuál ave di, sabrosa,
produjo el dulce prado, y vega hermosa,	midió con pluma el cielo
que a tus manos divinas,	que no matase (por tu gusto) al vuelo
con la tez natural aún no manchada,	de quien (y no de mí) te condolías?

Incluyendo esta vez el motivo del nacimiento de reses gemelas:

¿Cuántas mañanas las ovejas mías,
con blanco humor tus tarros coronaron?
¿Cuántas veces sus crías
de dos en dos ante tus pies balaron?

Este motivo se encontraba como un premio al canto que valía por la fertilidad, abundancia y riqueza que constituía para la hacienda del pastor en el idilio I de Teócrito:

... αἰ δὲ κ' ἀείσης

ώς ὅκα τὸν Λιβύαθε ποτὶ Χρόμιν αἴσας ἐρίσδων,

⁵⁰ O “llamado elegíaco”, escrito en metro elegíaco. Cfr. pp. 74-5 de la edición de Cátedra que citamos en la bibliografía, o todo el apartado 4 (“Ordenar el libro”) de dicho volumen.

αἴγα τέ τοι δωσῶ διδυματόκον ἐς τρὶς ἀμέλξαι,
ἄ δύ' ἔχοισ' ἐρίφως ποταμέλγεται ἐς δύο πέλλας, (vv. 23-6)

Y que Virgilio había fijado ya también como motivo al hablar Melibeo de madre de dos crías que había tenido que dejar atrás por su destierro:

...en ipse capellas

*protinus aeger ago; hanc etiam uix, Tityre, duco.
hic inter densas corylos modo namque gemellos,
spem gregis, a! silice in nuda conixa reliquit.* (Ecl. I, 12-15)

Tras esto, se repite una vez más el tema del bosque que llora y compadece al pastor⁵¹: la naturaleza es una especie de espejo del alma del pastor que muestra en su disposición el estado anímico del cantor.⁵² También los ríos lloran, con coros de “ninfas desgreñadas”, que es un sintagma común en Soto.

Vuelve (oh, Fénix) los ojos, [fol. 120 v.]	y propicios de mi pena,
verás el roble, y fresno enternecidos,	verás llorar los ríos por la arena,
verás llorar por mí las piedras duras,	con sus coros de Ninfas desgreñadas:
los ásperos abrojos	los lirios, y azucenas recostadas
tiernos verás con llanto humedecidos,	a mi dolor verás con negro luto,
secos los prados, y las fuentes puras.	las rosas desmayadas;
Ajenos de dulzuras,	

Y mientras todo el paisaje se entristece, sin embargo Fénix sigue alegre:

y en tanto mal tu alegre rostro enjuto.

Ya no sólo la naturaleza sigue su canto, sino que incluso el más libre vaquero”, es decir, el más libre de los boyeros que son, según la escala de rangos bucólicos, los que más alta posición ocupan, olvida su soto

el más libre vaquero,
olvida el soto,

El segador, tostado por lo caluroso de la época de su trabajo, deja su hoz, las mieses que tiene que segar y el cortijo en que se aloja:

el segador tostado,
deja la hoz, las mieses y el cortijo:

⁵¹ Seguramente aquí opera la intermediación de Garcilaso (cfr. Egl. II, vv. 503-518).

⁵² Obviamente, esto es demasiado fantasioso y difícil y fantasioso, pero está bien en línea con el idealismo bucólico. Sin embargo, pudiera ser al revés, que los pastores modifcasen su estado de ánimo para estar acordes con su entorno.

Episodios estos dos que no solo nos recuerdan al motivo de la naturaleza embelesada, sino también al motivo del olvido de las faenas campestres, que se concretaba en el Coridón virgiliano olvidado de realizar faenas de jardinería, que era lo mismo que le pasaba al Polifemo teocriteo, que se olvidaba de apacentar sus ganados.

También la oveja abandonaba a su hijo, y las fieras su impaciencia, y todos se conduelen del pastor:

la oveja el tierno hijo,
la impaciencia las fieras,
y creciendo mis lágrimas postreras,
lloran, balan, y rujen condolidos!

Y sólo a Fénix no le tocan su canto y su dolor:

Sólo a tu corazón, y a tus sentidos,
que más que las entrañas de una roca,
están endurecidos,
mi amargo llanto, y mi dolor no toca.

Cuenta después Fenijardo cómo antes de ver su rostro era un hombre feliz y productivo. Por ejemplo, llevaba un lechazo, a patas atadas, y junto con leche y queso, a la ciudad, donde a cambio de su venta obtenía dineros.

el cordero mamante,
de pies y manos preso,
llevaba a la ciudad con leche y queso, [fol. 130 v.]
y con dineros mi zurrón llenaba,
miré tu rostro por mi mal, que amaba:

Esto puede ser perfectamente un eco de la primera égloga de Virgilio, en la que Títiro cuenta que fue a Roma pensando que era similar a la ciudad a la que a menudo suelen los pastores del lugar llevar los lechazos (*fetus ovium*):

*Vrbem quam dicunt Romam, Meliboe, putaui
stultus ego huic nostrae similem, quo saepe solemus
pastores ovium teneros depellere fetus.* 20

Cuando Melibeo pregunta cuál fue la causa tan tamaña para ir a visitar la ciudad, responde Títiro con un parlamento que comienza con la palabra *Libertas*, dando así ya la respuesta a la pregunta y situando en esa palabra el foco del discurso. Ese parlamento finaliza precisamente con el pastor hablando de cómo iba a dar quesos a la ingrata urbe y que nunca volvía a casa con la mano llena de bronce (metonimia de “dinero”):

quamuis multa meis exiret uictima saeptis,

pinguis et ingratae premeretur caseus urbi,

non umquam grauis aere domum mihi dextra redibat.

35

También dice Fenijardo

aquesta honda cava,

hincho ya con el llanto de mis ojos.

Presentando el motivo la cueva, típicamente bucólico que se encuentra ya desde la *Odisea*, donde el cíclope y pastor Polifemo aparece viviendo en una cueva⁵³

pacen y comen mi rigor, y enojos,

y aquesta honda cava,

Y se duele de que el amor sea tan cruel. Después, se pregunta sobre la enemistad del amor, hablando de que Tisbe es testigo de la crueldad del amor, así como Medea, que por su desdichado amor con Jasón manchó su pecho con sangre de sus propios hijos:

¿Amor? es enemigo,

mayor cruel, que el otro Antropófago,

hablen la torre, y playa del estrecho,

Tisbe será testigo,

o aquella madre, que el sangriento estrago,

hizo en sus hijos, y manchó su pecho, [fol. 131 v.]

Entonces pide a su corazón que cante y a las rocas que hagan eco de su muerte, preludiando su suicidio. Despues apostrofa a una ausente Fénix, encontrándose indeciso sobre qué a cantar.

A continuación, el delirante pastor se decide a suicidarse; se dispone a saltar de una roca para acabar con su vida. Es este otro motivo bucólico: el del pastor que se arroja desde un peñasco para morir suicidado:

La gloria de mi muerte quiero quitarle a amor, y a mi enemiga.

¿No puedo yo ganarla? ¿Quién lo impide? [fol. 131 v.]

ánimo pecho fuerte,

midamos la grandeza sin fatiga

deste peñasco, que los aires mide.

Este zurrón me impide,

quedaos zurrón pesado,

quedaos perdido (para mí) ganado,

quedaos heridas de mi voz montañas:

⁵³ También hablamos de este motivo en la égloga segunda, al explicar la reescritura del mito de Diana y Acteón.

y vosotras, oh fieras alimañas,
pues he vivido en una piedra dura,
dadme vuestras entrañas,
porque muera en viviente sepultura.

El motivo lo encontramos ya en el idilio III de Teócrito, bucólico (titulado Κῶμος) en el que el cabrero que había querido ir a cortejar a Amarilis mientras Títiro guardaba su rebaño canta a su amada y se queja de que ella no le preste atención y dice que se tirará al mar desde una especie acantilado desde donde un tal Olpis otearía los atunes:

ὤμοι ἐγών, τί πάθω, τί ὁ δύσσοος; οὐχ ύπακούεις.
τὰν βαίταν ἀποδὺς ἐξ κύματα τηνῶ ἀλεῦμαι, 25
ὦπερ τὸς θύννως σκοπιάζεται Ὁλπις ὁ γριπεύς·
καϊκα δὴ ποθάνω, τό γε μὰν τεὸν ἀδὺ τέτυκται.

Virgilio reescribe este parlamento del cabrero por boca del pastor Damón, cuyo amor también era desdichado, en su égloga VIII:

*Omnia uel medium fiat mare. uiuite, siluae:
praeceps aërii specula de montis in undas
deferar; extremum hoc munus morientis habeto.* 60

También Garcilaso presenta este motivo. Albanio muestra una notable inestabilidad emocional, causada por su mal de amores, a lo largo de toda la égloga primera. La égloga termina, con un diálogo entre Salicio⁵⁴ y Nemoroso; después de la cláusula bucólica de Salicio que referenciamos más arriba, la égloga termina con estas tres intervenciones:

Nemoroso

Si llegas antes, no te estés dormido;
apareja la cena, que sospecho
que aun fuego Galafrón no habrá encendido.

Salicio

**Yo lo haré, que al hato iré derecho,
si no me lleva a despeñar consigo
de algún barranco Albanio, a mi despecho.**

Adiós, hermano.

Nemoroso

Adiós, Salicio amigo. (resaltado nuestro)

⁵⁴ Nótese la relación con *salix salicis*.

Y, como vemos, en la penúltima, en boca de Salicio, se presenta el motivo del pastor arrojándose desde un peñasco para suicidarse, aludiendo a Albanio.

Pero volvamos al *Desengaño*. Justo después de esa declaración de intenciones de suicidio aparece un motivo de índole mortuaria o funeraria: el túmulo inscrito. Este motivo queda recogido cuando Fenijardo dice que los pastores cantarán sus tristes sucesos y que erigirán un “peñasco” (eco del túmulo) que tenga inscrito un epígrama funerario:

Pastores desta sierra,
que ya los tristes cantaréis sucesos
de aquel mi claro ardor a todo amantes
en la pesada tierra,
donde las fieras dejarán mis huesos,
un peñasco pondréis, que se levante,
y diga: “caminante,
detén el paso tardo,
y llora al sin ventura Fenijardo,
que tiene en hombros esta piedra dura,
y si te falta el amor, si desventura,
si llantos tristes, o si el mal más fuerte,
en esta sepultura
viven amor, desdicha, llanto, y muerte”. [fol. 132 r.] (resaltado nuestro)

El origen de este motivo se encuentra en el final del primer canto de Menalcas en honor a Dafnis de la égloga V de Virgilio, que se inspiraba en el *Canto fúnebre por la muerte de Adonis* de Bión, el bucólico griego.

En la égloga quinta de Virgilio, Dafnis, por boca de Menalcas, manda que le hagan un túmulo y que sobre él inscriban un poema:

Spargite humum foliis, inducite fontibus umbras, 40
pastores (mandat fieri sibi talia Daphnis),
et tumulum facite, et tumulo superaddite carmen:
‘Daphnis ego in siluis, hinc usque ad sidera notus,
formosi pecoris custos, formosior ipse’.

Cabe también aquí destacar que, según una versión mitológica, Dafnis fue transformado en roca (Grimal, 1989: 125); quizás esto pudo influir en que Soto recoja este eco de la égloga sobre la apoteosis de Dafnis mezclando el túmulo del que habla Virgilio con el peñasco o roca de que habla otra tradición mitológica.

Tras esta larga declaración de intenciones suicidas y del deseo de que le erijan un túmulo inscrito, Fenijardo da fin a su canto y se arroja desde la peña, pero ve frustrado su intento de suicidio a causa del viento Bóreas:

Aquí dio fin al canto Fenijardo,
y diera fin al curso de la vida,
antes del triste de la noche tardo:
si la furia de un viento embravecida,
que de su asiento el monte trastornaba,
no hiciera menos grande su caída.

En lo más alto de la peña estaba,
y al desatar el último gemido,
tras la muerte corrió, que ya alcanzaba,
más del valiente Bóreas impelido,
cayó a espaldas, do en lágrimas bañado
lo halló la Aurora de su ser perdido.

Precisamente al amanecer la aurora le encuentra (de nuevo, el motivo de un astro que huye de otro, que más arriba relacionamos con un parlamento del *Áyax* de Sófocles):

La precursora del viviente día,
bajaba por el monte al mar undoso,
fugitiva del Sol, que le encendía.

Entonces su amigo Menalcas, que también ama a Fénix, pero tácitamente por amistad a Fenijardo, encuentra el zurrón de su amigo y, angustiado, apostrofa al monte a que revele dónde está la mitad de su alma:

¿do escondes su mitad, oh monte avaro,
dice (de cuando en cuando) al alma mía?
¿Do escondes (ay de mí) mi amigo caro?

Apóstrofe que puede constituir un eco de los conocidísimos versos del comienzo de la oda tercera del libro primero de los *Carmina* de Horacio, en que el venusino apela al barco que va llevar a Virgilio al ática para que lo haga de forma segura. Es entonces cuando se refiere a Virgilio como “la mitad de su alma”:

*Sic te diva potens Cypri,
sic fratres Helenae, lucida sidera,
ventorumque regat pater,
obstrictis aliis, praeter Iapyga,*

*navis, quae tibi creditum
debes Vergilium, finibus Atticis
reddas in columem precor,
et serves animae dimidium meae.*⁵⁵

El horaciano *dimidium animae meae* (que, por cierto, es una formulación de Calímaco) aparece por doquier en la literatura barroca y ha quedado en el habla popular en construcciones como “mi media naranja” o en la inglesa *my half an apple*. El relato más temprano de que cada hombre tiene media alma ideal tal vez lo encontramos en el *Simposio* de Platón, en el mito del andrógino narrado por boca de Aristófanes.

Menalcas, después de que el viento le traiga el ruido del suspiro de su amigo, le encuentra inconsciente. Entonces le limpia la sangre, le pone su gabán por almohada y prepara un méjunge curativo para su herida.

Después de hacer esto, Menalcas comienza a canto a la edad de oro: en un momento de máxima desdicha es cuando el pastor Menalcas busca la evasión a paraísos utópicos y ucrónicos.

El canto de este edad es corrientísimo en la bucólica, y aparece en la égloga IV, que es el referente por excelencia. Desde esta égloga de Virgilio, la edad de oro quedó muy ligada al género pastoril. Sin embargo, el origen de este mito lo encontramos en *Los trabajos y los días* de Hesíodo.

Del barroco, célebre es la parodia que hace Cervantes en el *Quijote* de este tópico cuando Alonso Quijano diserta sobre la edad de oro en presencia y compañía de los pastores que le han ofrecido bellotas⁵⁶, en el capítulo XI de la II parte. Iremos comparando la tonada de Menalcas con este discurso del *Quijote*⁵⁷.

Comienza hablando Menalca de la “edad aquella” (con ese adjetivo demostrativo que indica lejanía y nos puede recordar al *beatus ille* horaciano), en que la encina era sustento y casa:

Menalca.

Oh hermosa edad aquella,
cuando la encina daba

⁵⁵

Que la gran diosa de Chipre,
Que los astros lúcidos, los hermanos de Hélena,
 con el padre de los vientos
te guíe y a todos ate salvo el Yápige.
 Nave que a Virgilio debes
pues te lo confiamos, devuélvelo incólume,
 por favor, de tierras áticas
y a la otra mitad de mi alma preserva. (trad. rítmica de M. Fernández Galiano)

⁵⁶ Que es el que trae a colación en su capítulo VIII, “Mitología bucólica: La Edad de Oro” Vicente Cristóbal (1980: 516).

⁵⁷ Fuera del ámbito pastoril, la edad de oro está presente a lo largo del *Quijote*. Fuera de ambiente pastoril alguno, le dice el ingenioso hidalgo a Sancho: “Has de saber que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse” (1,20).

comida, y choza a la conforme gente:

Hesíodo contaba en sus *Trabajos y días* que “El campo fértil producía espontáneamente abundantes y excelentes frutos” (v. 119) para la raza de oro, cuyos hombres “contentos y tranquilos alternaban su faena con numerosos deleites” (v. 120). En ningún momento menciona que sea la encina la que da alimento a esa “edad aquella” de que hablaba Menalcas.

Pero, probablemente por lo fácil que es obtener la bellota como alimento, se creó una tradición que decía que la encina era el árbol que primero había dado sustento a los hombres. Esta tradición aparece ya desde Servio (Izquierdo, 1991: 298) y llega hasta el Brocense (*ibidem*, 297) y la retoma Cervantes en el discurso del *Quijote* sobre la edad de oro:

A nadie le era necesario para alcanzar su ordinario sustento tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto

No parece ser tan antigua la tradición de que la madera de las propias encinas constituía el material para edificar el lugar de residencia. Aparece sin embargo, aunque referido a los alcornoques, en el discurso de Alonso Quijano en el *Quijote* de Cervantes, donde se dice que con las cortezas que los alcornoques despedían de sí (*sponte sua*, que diría Virgilio) se edificaban casas, que no se fabricaban para protección frente a agentes malignos, sino para protegerse del clima poco benigno:

Los valientes alcornoques despedían de sí, sin otro artificio que el de su cortesía, sus anchas y livianas cortezas, con que se comenzaron a cubrir las casas, sobre rústicas estacas sustentadas, no más que para defensa de las inclemencias del cielo.

Volvamos al parlamento de Menalca. Tras esos tres primeros versos, pasa a hablar Menalca de que aquel era un tiempo mejor donde todo estaba bien y era bueno. Dice que entonces el alma racional, el pensar, el sentir y el decir (recuérdese lo importante de santiguarse pecho, boca y frente para no pecar de sentimiento, pensamiento ni palabra en el cristianismo), se mostraba más bello, y que todo era paz y concordia:

cuando claro mostraba

la racional más bella.

El corazón, y el alma en boca, y frente:

Todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia:

De lo cual tenemos un correlato en el discurso del *Quijote*, que dice que en esa edad:

No había la fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza. (...) La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interese (...) Las doncellas y la honestidad andaban, como tengo dicho, por dondequiera, sola y señera, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen y su perdición nacía de su gusto y propia voluntad.

Y originó en Hesíodo, que dice que los hombres de la raza de oro vivían “Sin fatiga ni miseria”, que poseían “toda clase de alegrías” y que estaban “contentos y tranquilos”.

Dice entonces Menalcas que en esa edad las fuentes eran juntamente copa, bebida y espejo:

cuento la clara fuente
era copa, bebida
y juntamente espejo [fol. 133 v.]

El motivo del agua como espejo lo encontramos en muchos mitos, como el de Narciso que cuenta Ovidio, pero también en el idilio del *Ciclope* de Teócrito, que ya hemos comentado y que imitó Virgilio. Esta época en que no es necesario el artificioso espejo nos retrotrae a etapas prístinas o más rústicas de la humanidad, donde sólo es menester mirarse en el reflejo del agua para verse el rostro o cuerpo propio.

El que no haga falta un cuenco para beber agua tiene su precedente o correlato en la anécdota o historia de Diógenes de Sínope, según la cual, el filósofo cínico sólo poseía un cuenco para beber agua de una fuente, pero cuando vio a un niño bebiendo agua con las manos se deshizo de él. Este desprendimiento del cuenco de Diógenes le llevaba en cierto sentido a una vida más primitiva o primitiva, acercándose más a la ausencia de bienes materiales que buscaba.

Cervantes habla igualmente de este motivo en el discurso sobre la edad de oro:

Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían [a los que vivían en aquella dichosa edad].

Después, Menalca trae a colación el motivo que podríamos denominar “Ya llega el tiempo” (peor, según Menalca; mejor, según Virgilio). Tras el preludio sobre la prística edad de oro, habla de cómo “ya llegan” tiempos peores. Esto es contrario al contenido de la égloga cuarta de Virgilio, en que se anuncia la vuelta a la edad de oro. Es lógico que, por la tragedia acaecida a su amigo, Menalca hable de una triste edad que llega.

Sin embargo, la forma de expresión es la misma que utiliza Virgilio, utilizando una partícula o adverbio temporal *iam* (en castellano, Soto con un “ya”) a principio de verso que acerca al receptor al tiempo presente. Virgilio implementaba este uso del *iam* en los versos 4-7 de su égloga, y especialmente en los vv. 6-7, que es donde tiene lugar la anáfora:

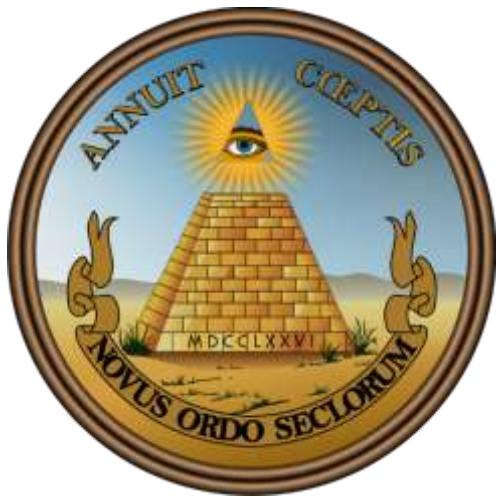
Vltima Cumaei uenit iam carminis aetas;
magnus ab integro saeclorum nascitur ordo. 5
iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam noua progenies caelo demittitur alto.

Y así, de forma análoga, Menalca dice que:

ya llega el tiempo a viejo.

Nótese la antítesis de contenido con el verso 5 de Virgilio: *magnus ab integro saeclorum nascitur ordo*, según el cual nacía de cero un nuevo orden de los siglos; verso, por otro

lado, tomó como lema o consigna la “recién nacida”⁵⁸ nación estadounidense (valga la redundancia etimológica de nacida-nación), para hablar del nuevo orden mundial que con su Imperio se establecía y que nacía, con ellos, de cero. Así quedó grabado en el reverso de su *Great seal* o gran sello:



Y en contraste con la dichosa edad aquella de que hablaba, en esta ya las encinas no son casa y sustento. En contraposición a aquella en las que sus habitantes no necesitaban ni un cuenco, esta edad hace que se beba en “oro y plata” (metonimia del material de que están hechos los recipientes en que se bebe). Y, más importantemente, la muerte es dulce, porque la vida se hace insopportable por el amor desdichado, que mata (nótese la epanadiplosis):

es el sustento, casa, y fe fingida:
bébese en oro y plata,
la muerte es dulce ya, y el amor mata

También el caballero andante de Cervantes desprecia su edad “de hierro” (“Y agora, en estos nuestros detestables siglos...”), frente a la “dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados”.

En cambio, en aquella edad de que habla Menalca (el tiempo imperfecto de los verbos de estos versos nos retrotrae a ella), nadie poseía nada, pues las ovejas estaban sin dueño:

Las ovejas sin dueño
gozaban verdes prados,
y blanca leche sin tocar sus crías:

Esta especie de “comunismo” de la edad de oro para nada se encuentra en Hesíodo, donde los hombres de la raza dorada “eran ricos en rebaños”. Sin embargo, sí que aparece ya en el

⁵⁸ Personificación que ellos mismos defienden, como se ha visto claro este cuatro de julio en que el gobierno estadounidense ha celebrado por redes sociales el “299 cumpleaños” de su nación, como si de una persona humana se tratase (para variar su actual discurso simplista).

contemporáneo *Quijote*, en el discurso que venimos señalando, donde Alonso Quijano dice que de las cosas de la edad de oro “Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes”.

Pero, volvamos a Menalca. Dice a continuación, y más importantemente por lo que ataña al amor (que, desdichado, servirá para desengaño del amor carnal en este *Desengaño de amor en rimas*), en aquella edad los enamorados descansaban plácidamente y entregaban sus alegres días (nótese la hipálage; alegres están los enamorados) a sus “ardores” (de nuevo la imagen del amor-fuego, tan característica de la literatura en general pero en concreto de la bucólica):

los más enamorados
daban la noche al sueño,
y a sus ardores los alegres días;

Sin embargo, en la edad actual (a la que se vuelve con el supradicho “ya” anafórico), ni las ovejas pacen ni dan mucha leche:

ya con las tiranías
la yerba se les niega,
y la leche abundante,

Y, más importantemente, el “miserable amante” (que es Fenijardo), la triste vida (hipálage análoga pero contraria a la que recién se dijo, “alegres días”; en este caso quien está triste es el amante, no la vida) entrega al desconcierto de una mujer ingrata, que es Fénix:

ya el miserable amante
la triste vida al desconcierto entrega
de una mujer ingrata:

Entonces Menalca entona su estribillo:

huid pastores del amor, que mata.

Cuenta Menalca a continuación que en esa a edad no había desdén, ni celosas sospechas, y el amor siempre era recíproco porque no había nacido fortuna. Cuando esta nació diferenció metales (referencia esta a las razas de Hesíodo), y luego, amor diferenció flechas de muerte y vida (recuérdese el estribillo, con el que finaliza también este fragmento, “huid pastores del amor que mata”). Y esa vergüenza la tapa el amor con el vano deleite, pero en realidad el amor es perjudicial.

Cubre este torpe diestro,
con deleite vano,
la muerte, que a sus gustos viene asida,
no hay pescador tirano
en las redes maestro,
que así mezcle la muerte con la vida:

**copa de oro lucida,
no cubre así el veneno
en el licor suave:**

En estos últimos tres versos que resaltamos habla Soto de cómo el amor es en apariencia benigno y resulta ser malvado comparándolo con una copa de oro que oculta veneno.

Una de las imágenes que se usa para representar esto es la “copa de oro que cubre el veneno en el licor suave”. Este verso significa que en la riqueza (esa copa de oro es una metonimia de la riqueza) es cuando se bebe un veneno (normalmente, para el alma).

Encontramos este motivo⁵⁹ en el *Tiestes* de Séneca, donde el cordobés reflexiona sobre la verdadera riqueza espiritual frente al poder del gobierno que llena de preocupaciones (así en el coro que da fin al acto II y en el inicio del acto III). Al inicio del acto III es cuando Tiestes pronuncia el verso *Auro venenum bibitur: expertus loquor.* (v. 453), reflexionando sobre las inconveniencias de la riqueza y en concreto sobre la amenaza constante de muerte que trae consigo.

El mismo motivo lo encontramos en la Oda tercera del libro I de *Odas* de Horacio, o en la historia de la espada de Damocles que nos cuenta Cicerón (*Tusc.* V, 21, 61-2). En cierto sentido algo parecido, sobre la imposibilidad del gozar del reino, aparecen en dos versos del parlamento introductorio de Edipo en la tragedia *Oedipus* del mismo Séneca. *Quisquamne regno gaudet?
ô fallax bonum, / Quantum malorum fronte quām blanda tegis?*

Contacto este del mismo motivo entre literaturas que nos viene ya dado en el emblema *MORTIS FORMIDO* de Otto Vaenio, emblema que además cuenta con un magistral grabado de la historia de la espada de Damocles:



⁵⁹ Los tres párrafos que vienen a continuación y la imagen que incluimos son un resumen de la investigación que hemos realizado para comentar el emblema *Mortis Formido* de Otto Vaenio (1612), que realizado a propuesta de la profesora Beatriz Antón en el marco de la asignatura “Tradición clásica y contacto entre sus literaturas” de este máster.

Después de introducir este motivo, dice Fenijardo que el amor puede engañar incluso al más libre e inteligente, pero que él ya está libre de su influencia, por lo que debe consagrar un cordero al Desengaño:

consagra al desengaño,
el cordero mejor de tu rebaño.

Lo que es seguramente una referencia a la primera égloga de Virgilio, en concreto a los vv. 6-7 en boca de Títiro:

*O Meliboee, deus nobis haec otia fecit.
namque erit ille mihi semper deus, illius aram
saepe tener nostris ab ouibus imbuet agnus.*

Sobre los que volveremos al comentar la cuarta égloga de Soto; pero quepa aquí decir que esta primera del sacrificio del cordero en honor a una deidad (en este caso al abstracto concepto del *Desengaño*) podría llegar a interpretarse como un caso de poligénesis, pues nada más normal que un pastor pagano sacrificando un cordero en honor a una deidad, ya que el cordero es un gratificante para la divinidad, y disponible y dispensable, producto de su oficio y propio, para el oferente.

Continúa Menalca diciéndole a Fenijardo que, alejado de su error, cantará una nueva melodía.

Entonces discurre sobre cómo toda la naturaleza se moverá al son del cantar nuevo (“de tu instrumento”, metonímicamente) del pastor. El motivo que Cristóbal denominó el “mágico poder del canto en la naturaleza” (1980. cit., 291 y ss.) se extiende aquí de la naturaleza a la divinidad, que también queda prendada del canto del pastor:

al son de tu instrumento,
verás atento a Apolo
y a Pan embebido:
a tu dulce sonido,
verás, que mueve su firmeza el Polo,

Por supuesto, los dioses que se “quedan prendados” son dos pastoriles por excelencia: Apolo, conocido por su labor de pastor boyero en la mitología, y Pan, el dios lascivo creador de la siringa, silvestre por excelencia. Que sean estos dos dioses los que se queden prendados del canto del pastor obedece a dos razones: la primera, que son, por su carácter pastoril, los más inclinados a escuchar un canto de un pastor que, aún mortal, sigue siendo “de su gremio”; la segunda, que si el pastor logra impresionar precisamente a divinidades peritas en el arte del canto pastoril, significa que el canto es sobremanera bueno.

Estos dos dioses ya aparecían no sólo como posibles oyentes, sino como posibles contendientes al canto del poeta/pastor en la obra de Virgilio (*Ecl. IV*):

non me carminibus uincet nec Thracius Orpheus 55

nec Linus, huic mater quamuis atque huic pater adsit,

Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.

Pan etiam, Arcadia mecum si iudice certet,

Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum.

De todas formas, no debemos olvidar la ligereza con la que se usa a los dioses, desde el renacimiento, para dotar de tintes mitológicos y característicos de los atributos y oficios que acompañan a esos dioses, que es sin duda también gran razón de peso para encontrarlos en este punto del *Desengaño de amor en rimas*.

Y una vez más, se exhulta con un subjuntivo de presente a que continúe el son del pastor en el instrumento pastoril “poblando”, o, mejor, “sonando” en las selvas o “montañas”:

pueblo aquesta montaña,
tu dulce aliento en regalada caña.

Motivo este, el del instrumento hecho de cañas, uno sobre el que volveremos después con más atención cuando podamos tirar claramente del hilo o buscar sin duda las fuentes bucólicas clásicas a que se referencia, que no son otras que Teócrito y Virgilio.

De nuevo se vuelve a exhortar también a agudizar el ingenio realizando composiciones literarias con grabados en los árboles:

La agudeza ejercita
de tu ingenio, y tu acero
en las cortezas destos troncos lisos,
y de tu error primero
la sana enmienda escrita, [fol. 135 v.]

Pero caso es que además se dice que lo escrito en los troncos crecerá con el tiempo, algo que sin duda hace referencia o tiene su origen en las palabras de Galo en la égloga X que ya vimos:

*Certum est in siluis inter spelaea ferarum
malle pati tenerisque meos incidere amores
arboribus: crescent illae, crescentis, amores.* (vv. 51-4) (subrayado y negrita nuestros)

Y que hablaban, con una metonimia (siendo *amores* el tema de que tratan los versos que se *incident* o graban) de cómo los versos del político y poeta elegíaco, transformado en bucólico, crecerían proporcionalmente a los árboles en que estaban grabados.

Pues bien, en Soto, aparece el mismo motivo: los versos que avisasen y dejases constancia del Desengaño de Fenijardo (sus “avisos”, de nuevo esa simédoque que habla sólo de una parte de los versos como es su contenido o tema y no de su forma ni de su materialidad), crecerán “con el tiempo” (pero en realidad, se dice veladamente con una especie de hipálage, que crecerán con el crecimiento de los árboles que se desarrollará a lo largo del tiempo):

crecerán con el tiempo tus avisos.

sauces chopos, y alisos,
serán sabios autores,
y escuela aqueste prado,
Doctor ejercitado
cualquier árbol será del mal de amores:
y tú serás ejemplo
de amor (escrito) en el anciano Templo. (negrita nuestra)

Y entonces se exhorta también al pastor a que retome sus labores, que ha dejado descuidadas. Es este un motivo, que, como habíamos visto al analizar la primera égloga de Soto, acuña Teócrito en el monólogo de Polifemo, quien se resuelve a dedicarse a sus labores campestres para olvidarse del mal de amores, como despertando así de su sueño amoroso y volviendo a la realidad. Virgilio había recreado este motivo en su égloga II y Soto, pese a su casi completa *imitatio* de esta égloga en que el pastor Coridón ardía por su hermoso Alexis, no había recogido. Sin embargo, sí que recoge aquí el motivo, con una notable *amplificatio*. Si Polifemo decía que:

αἱ κ' ἐνθὼν ταλάρως τε πλέκοις καὶ θαλλὸν ἀμάσας
ταῖς ἄρνεσσι φέροις, τάχα κα πολὺ μᾶλλον ἔχοις νῶν. (*Id. XI*, 73-4)

Y Coridón de forma parecida que:

semiputata tibi frondosa vitis in ulmo est.
quin tu aliquid saltem potius, quorum indiget usus,
uiminibus mollique paras detexere iunco? (*Ecl. II*, 71-2)

Menalca, en cambio, no se exhorta a sí mismo a terminar sus labores campestres, sino que exhorta a Fenijardo y, además, a muchas más tareas (de recolección, de ganadería, de compra de terrenos, de venta de reses y a volver a casa) con esa *amplificatio* mencionada, pues no sólo se ha descuidado de podar la vid del olmo, sino que se pasan las frutas o se venden fuera de temporada por bajo precio; sus ovejas no pastan, por lo que no tienen leche que dar a sus “desmayadas crías”:

Coge en tiempo tus frutas,
que se pierden de aniejas,
o se venden sin tiempo mal pagadas:
revuelve a tus ovejas,
cuyas ubres enjutas
no distilan las crías desmayadas

Y como dijimos, se incita también a toda otra serie de quehaceres campestres, como cuajar leche, comprar tierra, reparar la majada o lugar de albergue nocturno de rebaño y pastores, y

vender en andasco (con más de uno o dos años) al “recental travieso”, animal muy característico en este poemario:

repara tus majadas
compra dehesas verdes,
y gozarás tu aprisco:
deja el áspero risco,
vuelve a tu choza, cuyo abrigo pierdes:
goza tu leche en queso,
vende en andasco el recental travieso.

Continúa la *amplificatio* dando la nota de color característica de este poemario: la de desdeñar la esperanza amorosa y abrazar el *Desengaño*, tan marcadamente barroco y tan particularmente marcador o característico de esta obra del licenciado granadino. No sólo se pide, como en Virgilio y Teócrito, que el pastor se centre en sus quehaceres para olvidar el amor frustrado, sino que se pide verdaderamente un cambio de mentalidad o filosofía para afrontar la vida futura:

La esperanza desprecia
engaño no creído
puesto, que ya por ti experimentado:
goza libre el sentido, [fol. 136 r.]
y al desengaño precia,
pues que su sangre en tu rescate ha dado.

Con ese último verso que guarda una fuerte resonancia cristiana.

Además, se exhorta a volver al prado y por ver el *locus amoenus* en el que se hallan flores, fuentes y aves, donde hay mucho más “bien” que en su desvarío amoroso:

Vuelve, y verás el prado,
a quien flores esmaltan
bellas, como olorosas:
en las fuentes hermosas,
mira las aves, que danzando cantan,
mira aquesta frescura,
y más bien hallarás, que en tu locura.

Mientras todo esto cantaba Menalca, hasta el astro rey se movía a prisa por oírle. Finalmente, Fenijardo despierta, y la égloga acaba con una cláusula extraña a Virgilio, en la que no encontramos ni el véspero anunciando el final del día, como en la bucólica sexta o de Sileno, ni el humo de las alquerías, ni los yugos que se recogen, ni las sombras que caen mayo ni ningún otro que indique “El tema del atardecer en posición clausular de la bucólica” que fijó

Virgilio y que estudió Cristóbal (1980: 525-593). En vez de eso, los pastores del lugar acuden a ayudar a Menalca a llevar a Fenijardo de vuelta a su choza y, después, cada uno vuelve a atender a su ganado, que le reclama:

[los pastores]

Lleváronle a su choza, do curado
fuese de la herida, y divididos, [*fol. 137 r.*]
acudió cada cual a su ganado,
que le llamaba ya con sus balidos.

2.5. ÉGLOGA QUINTA

EN LA VENIDA A Granada, y recebimiento de don Pedro González de Mendoza, Arzobispo della.

Fenijardo. Salicio. Lisardo.

El amanecer sirve como comienzo de esta égloga, en la que va a haber tres tonadas o cantos que cantarán *paulo maiora*. Estas tonadas tendrán fuertes reminiscencias de la égloga cuarta de Virgilio, que constituye “sin duda los versos más constantemente admirados y comentados de la poesía latina” (García Calvo, 1976: 36).

Esta égloga, había sido interpretada en clave mesiánica desde Lactancio y Constantino, por lo que tenía un fuerte connotación cristiana implícita. Esta connotación cristiana la recoge el *Desengaño*, pues Soto de Rojas utiliza su égloga precisamente para celebrar la llegada y recibimiento de un arzobispo a la ciudad de Granada.

Esta égloga de Soto es completamente alegórica. En el plano cristiano, el mayoral hace referencia al arzobispo, el “santo Pan” a la fiesta del *corpus* y el dios Silvano al Duque de Pastrana.⁶⁰ Los vellones pastoriles carmesís con que se viste el mayoral se refieren, en realidad, al atuendo arzobispal. En el plano del mecenazgo artístico, el prado hace referencia a Granada, los pastores a poetas, artistas e investigadores, y Minerva y las musas simbolizan o personifican al saber. En el plano del amor, Diana simboliza la castidad, y los sátiros y faunos a los hombre lascivos. En el plano bélico, Saturno simboliza la paz, y Marte la guerra.

En primer lugar cantará Fenijardo, luego Salicio y por último Lisardo. Precisamente este carácter dialógico o dramático, de parlamentos entre distintos personajes, podemos relacionarlos con las églogas primera y novena de Virgilio, correspondientes en la arquitectura del conjunto, en las que dos pastores dialogaban sin narrador intermediario externo. Igualmente podemos encontrar paralelos con las églogas tercera y séptima, correspondientes también en la arquitectura del conjunto; en ellas aparecían tres personajes (como en esta quinta de Soto), dos de los cuales contendían en canto y uno de los cuales actuaba de juez, pero en todo caso tres personajes que intervenían narrativamente en la composición dialogada, sin narrador intermediario.

Esta última égloga de Soto presenta referencias a la égloga octava de Virgilio, que se relaciona aún mejor con los tres cantos largos que entonarán Fenijardo, Salicio y Lisardo. En esa égloga, Damón y Alfeibeo disertaban musicalmente, el primero sobre su desgraciado amor y el segundo sobre cómo una bruja utilizaba sus cármenes para conseguir el amor de un reticente Dafnis, basándose en el idilio II de Teócrito (*Φαρμακεύτρια* o *La hechicera*). Como en esta égloga, en la de Soto se presenta un estribillo.

La égloga de Soto comienza al amanecer, con las sombras huyendo del sol:

Fe. Salicio, en tanto, que del sol valiente

⁶⁰ El propio Soto indica estas dos últimas metáforas continuadas en sus “Apuntamientos” al final del poemario (vid. folio 188 v).

huyen las negras sombras al ocaso,⁶¹

temblando de los rayos de su frente.

Este inicio es una imitación o un eco del verso catorce de la bucólica octava de Virgilio:

Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,

cum ros in tenera pecori gratissimus herba: 15

incumbens tereti Damon sic coepit oliuae: (subrayado nuestro)

A continuación, continúa expresándose Fenijardo con oraciones temporales, escenificando en qué circunstancias se va a desarrollar la acción; mientras amanece, y mientras sus pocas ovejas comienzan a pacer entre tomillos, será cuando comiencen a cantar:

Mientras de mis ovejas el escaso
número se divierte entre el Tomillo,
tras su sabor encaminando el paso.

Por supuesto, imágenes relativas al ganado paciendo aparecen varias veces en Virgilio. Por poner tres ejemplos:

non me pascente, capellae,

florentem cytisum et salices carpetis amaras. (Ecl. I, 77-8)

*o tantum libeat tecum tibi sordida rura
atque humilis habitare casas et figere ceruos
haedorumque gregem uiridi compellere hibisco! (Ecl. II, 28-30)*

*Dulce satis umor, depulsis arbutus haedis,
lenta salix fetu pecori, mihi solus Amyntas. (Ecl. III, 82-3)*

Pero, en concreto, la imagen de que los pastores comiencen a cantar mientras dejan que su ganado pazca por su propia voluntad, se encuentra también en cierto sentido en la égloga séptima del mantuano:

*Huc mihi, dum teneras defendo a frigore myrtos,
uir gregis ipse caper deerrauerat; atque ego Daphnin
adspicio. ille ubi me contra uidet: ‘Ocius’ inquit
'huc ades, o Meliboee; caper tibi saluus et haedi,*

⁶¹ De nuevo ese motivo de elementos naturales inanimados que huyen del sol o de la luna, del día o de la noche que venimos comentando más arriba.

*huc ipsi potum uenient per prata iuuenci,**hic uiridis tenera praetexit harundine ripas**Mincius, eque sacra resonant examina quercu.'*

Y lo mismo se infiere cuando Títiro en la égloga habla del *deus*. Sus reses vagan mientras él, descuidado de ellas, toca la flauta:

*ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum**ludere quae vellem calamo permisit agresti. (Ecl. I, 9-10)*

Tras esta puesta en escena de los cantos que van a tener lugar, comienza verdaderamente discurso, cuando Fenijardo anuncia que va a cantar temas más altos, algo que vemos en la Égloga IV de Virgilio:

No en deshonor del ánimo sencillo,

a fin de que no siempre el campo agrada:

deja el rústico son del Caramillo.

Suene tu Lira de marfil templada

levantaré la voz a más grandeza,

en tu son, y mi intento dilatada. [fol. 149 r.]

En este inicio del discurso, hay unos ecos a Virgilio muy interesantes. Comienza este segmento con una lítote (“no en deshonor del ánimo sencillo”), y el eco virgiliano aparece en el siguiente verso: “a fin de que no siempre el campo agrada”. Esto puede ser perfectamente una traducción literaria del segundo verso de la bucólica cuarta de Virgilio:

non omnis arbusta iuant humilesque myricae;

En cuanto al verso “levantaré la voz a más grandeza”, puede también una traducción literaria del *paulo maiora canamus* del verso primero de la égloga IV.

En este inicio de su canto, Soto presenta la imagen de dejar el rústico son del caramillo para hacer sonar la lira de marfil. Ingenioso es contraponer el rústico caramillo (con ese epíteto, pues el caramillo se asocia siempre precisamente a la rustiquez, que funciona más bien como una hipálage: lo rústico no es el caramillo, sino los temas que a su son se cantan) a una lira, pero no una lira cualquiera, sino una lira de marfil, que indica lo refinado y delicado del nuevo tema que se va a cantar. Por supuesto, el “rústico caramillo” es una referencia a ese mismo epíteto que Virgilio se afanó por presentar al referirse a la flauta pastoril, cosa que se ve a las claras en la primera égloga, al hablar de ese *calamus agrestis* en ablativo instrumental (*ille meas errare boues, ut cernis, et ipsum / ludere quae uellem calamo permisit agresti*⁶²), pero usándolo precisamente en ese mismo sentido de la hipálage que hemos señalado en el caso de Soto; lo que es *agrestis* es en realidad más el cosmos que lo que los pastores de Virgilio representan con lo que dicen y que el propio mantuano crea; es la misma hipálage que sirve

⁶² Ecl. I, vv. 9-10, como indicamos arriba.

para el sintagma *tenuis auena* (también en ablativo instrumental, *tenui auena*⁶³), pues lo que es tenue, seguramente, no es tanto el instrumento de Títno al que se refiere Melibeo como los temas que el pastor entona, así como tenues son las propias composiciones bucólicas de Virgilio en que los pastores hablan, constituyendo así el epíteto/hipálage también una referencia metapoética.

Después dice Fenjardo:

Que aunque sigo la simple rustiqueza,
si me incita su acento generoso,
tendrá Dafne lugar en mi cabeza.

Y habla de que su canto irá, de boca a boca, de la pobre granada a la excelsa Roma:

Respetaré el tiempo riguroso,
llevando en lenguas este canto mío,
del Dauro pobre, al Tíber caudaloso,

Después encontramos una serie de referencias a Virgilio y Augusto que podríamos resumir bajo el refrán español “el que a buen árbol se arrima buena sombra se acobija”. Así continúa Fenjardo:

Que cuando al olmo se abrazó sombrío,
la débil parra, con erguido cuello
participó del olmo el señorío.

Títno aquel pastor, que blanco vello,
con parda lana como yo vestía.
de tosca barba, y sin peinar cabello.

Con esta comparación, que es una referencia a la égloga primera de Virgilio y a la loa de Títno a Augusto, se hace referencia al verso inicial de la égloga primera de Virgilio, en que Títno está recostado bajo anchurosa haya:

Tityre, tu patulae recubans sub tegmine fagi

Que Soto llama “haya fría”, con esa hipálage, pues lo que está frío en comparación al medioambiente circundante no es sino la sombra que el árbol produce:

Desde la sombra de la haya fría,
a César arrimado, alzó la frente
de su fama a la eterna monarquía

⁶³ *Ecl. I, v. 2.*

Pero en realidad, como vemos a las claras en estos versos, más que hablarse de Títiro, el pastor bucólico por excelencia, pues es al que en más églogas aparece del mantuano aparece nombrado, se habla de Virgilio.

Como explica nuestro tutor J. A. Izquierdo (1990: 25-26):

Con la entrada de la Edad Media, comienzan las alegorías sistemáticas de Virgilio, realizadas según la doctrina de los “cuatro sentidos”, según la cual toda obra podía ser interpretada de manera literal, alegórica, moral y anagógica (...) En esta misma corriente [alegórica] se sitúa el comentario que de las églogas realiza N. Trivet, seguidor de Tomás de Aquino (...) A lo largo de la obra va distinguiendo diversos sentidos en la obra virgiliana. Así, por ejemplo, en la *Égloga I* ve un sentido moral y otro alegórico:

Moraliter enim in hac ecloga agitur de vita activa et contemplativa.

Quo allegorica Tityrus significat Virgilium, Meliboeus quemlibet Mantuanum, fabula patula Octavianum

(negrita nuestra)

La interpretación que hace de Títiro un representante de Virgilio y de Melibeo un representante de cualquier mantuano se remonta ya a los comentarios de Servio (ibidem: 100). Y acaso lo más importante es que en 1608, cuatro años antes de que Soto de Rojas acabase de escribir su *Desengaño*, Juan Luis de la Cerda publica en Madrid el primer volumen de sus *Commentaria in omnia opera Publili Virgili Maronis*, que trataban las *Bucólicas* y *Geórgicas* y allí ofrece la misma interpretación alegórica (ibidem: 101).

No debemos olvidar que el propio vate mantuano, con un narrador en primera persona refiriéndose a sí mismo, hablando sobre las obras que va o no a escribir, dice que Cintio le tiró de la oreja por cantar reyes y batallas y, haciendo referencia a su oficio de pastor, le dijo que le convenía componer poesía ligera:

*Prima Syracosio dignata est ludere uersu
nostra, neque erubuit siluas habitare, Thalea.
cum canerem reges et proelia, Cynthius aurem
uellit, et admonuit: 'pastorem, Tityre, pinguis
pascere oportet ouis, deductum dicere carmen.'* 5
*nunc ego (namque super tibi erunt qui dicere laudes,
Vare, tuas cupiant, et tristia condere bella)
agrestem tenui meditabor harundine Musam. (...) (Ecl. VI)*

En las églogas vulgares, Garcilaso presentaba personajes contemporáneos suyos en sus composiciones, escondidos o velados bajo la apariencia y nombre de pastores ficticios, retomando esta tradición de Virgilio. Lo mismo hace Cervantes en su Galatea. Por lo tanto, teniendo en cuenta esto, parece ser que en lo que Soto de Rojas dice en el comienzo de esta égloga parece haber una mezcla de los dos cauces interpretativos. Por un lado, aparece Títiro como un pastor de la misma índole y con las mismas costumbres gremiales de imagen personal y de vestimenta que el propio pastor Fenijardo: “Títiro aquel pastor, que blanco vello, / con parda lana como yo vestía. / de tosca barba, y sin peinar cabello”. Pero, por otro lado, se nos presenta que este mismo Títiro “Desde la sombra de la Haya fría, / a César arrimado, alzó la frente / de su fama a la eterna monarquía”. Efectivamente, y como ya hemos visto, Títiro está *patulae recubans sub tegmine fagi* (v. 1), está *lentus in umbra* (v. 4), pero, aunque él mencione

a “César” (Augusto), alabándole, llegando a llamarle un dios en cuyo honor sacrificará, pues le ha permitido estar tocando su flauta mientras vagan sus vacas, y cuyo rostro no se borrará nunca de su memoria, en realidad no es el Títiro textual quien “alzó la frente / de su fama a la eterna monarquía”, sino que es Virgilio (o el Títiro alegórico) quien eso consigue.

En cuanto a la barba del Títiro virgiliano de la primera égloga, sólo sabemos que sí tenía y que cuando fue a Roma ya empezaba a encanecer (*candidior postquam tondenti barba cadebat*, v. 28), y de seguro era blanca, si tenía, cuando Melibeo habla con él llamándole *fortunatus senex* (en vocativo, *Fortunate senex*; v. 46).

Con esta referencia alegórica a Títiro-Virgilio, Soto nos introduce ya en la dimensión alegórica que va a predominar en esta égloga, siguiendo especialmente la estela de la égloga IV de Virgilio.

Después de este canto de Fenijardo entra en escena Salicio. Si hasta ahora se habían descrito el amanecer y al ganado paciendo mientras los pastores se cuidaban de cantar, ahora, por boca de Salicio, se describirá el *locus amoenus*, constituido por una fuente, árboles que suenan a causa el viento, aves, y de forma especial el rocío. Recordemos que precisamente en el amanecer que introduce la narración de Damón en la égloga octava también hacía hincapié en el rocío que acompañaba la mañana:

Frigida uix caelo noctis decesserat umbra,

cum ros in tenera pecori gratissimus herba (Ecl. VIII, 14-15) (negrita nuestra)

Pues también Salicio menciona, con una *amplificatio* típica del barroquismo de Soto de Rojas cómo hay rocío, al que se alude metafóricamente como “aljófar” (arabismo común en esta época para referirse al rocío⁶⁴) y como “lágrimas”, que cuantas más son más incitan a cantar:

Sa. El dulce murmurar de aquesta fuente,
el rumor de los árboles confuso,
de las aves el canto diferente.

El tierno aljófar, que en las flores puso
por orden natural el alba amiga
que este monte con lágrimas traspuso.

A más que son, a más que el canto obliga:

En ese verso primero vemos ecos de la Égloga I de Garcilaso: “el dulce lamentar de dos pastores”.

Entonces propone a Fenijardo que cante sobre la melodía que va a tañer:

solicitar las dulces cuerdas quiero,
haz que tu voz mis consonancias siga.

Y ofrece como premio a que cante sobre su melodía un cordero de cuatro cuernos. La primera vez que aparece una res pequeña como premio ofrecido a alguien o aliciente a que cante es en el idilio I de Teócrito, en el que un cabrero ofrece a Tírsis una cabra que se puede ordeñar hasta

⁶⁴ Así Cervantes al final de su sexto y último libro de la *Galatea*, su novela pastoril, después del último canto de Elio: “Cuando Elio acabó su canto, comenzaba a descubrirse por las orientales puertas la fresca aurora con sus hermosas y variadas mejillas, alegrando el suelo, aljofarando las yerbas y pintando los prados” (subrayado nuestro) (pp. 441-2 de la edición citada en la Bibliografía).

tres veces y que es madre de dos cabritillos que se incluyen en el lote del regalo (además de un vaso labrado, que da lugar a una célebre écfrasis). En Virgilio el tema queda retomado en la égloga tercera, cuando Dametas responde a la acusación de haber robado un macho cabrío diciendo que se lo ganó en un certamen de canto:

*An mihi cantando uictus non redderet ille,
quem mea carminibus meruisset fistula caprum?
si nescis, meus ille caper fuit; et mihi Damon
ipse fatebatur sed reddere posse negabat.*

Y en esa misma égloga el propio Dametas ofrece al Menalcas que le injuria contender en canto por alguna prenda, ofreciendo él una ternera:

*Vis ergo inter nos quid possit uterque uicissim
experiamur? ego hanc uitulam (ne forte recuses,
bis uenit ad mulctrā, binos alit ubere fetus) 30
depono; tu dic tecum quo pignore certes.*

A la que como vemos, describe de forma idéntica a Teócrito, quien mencionaba por boca del cabrero la mucha leche que daba su cabra y sus dos crías.

Al final de la bucólica quinta de Virgilio, también vemos cómo Mopso cavila sobre qué regalo hacer a Menalcas para recompensar su canto, a lo que Menalcas responde que él le regalará una flauta como premio al suyo; así, Mopso dice que entonces él un cayado.

Pero en cuanto al regalo de un animal, tanto Teócrito como Virgilio, que le imita, presentan cómo es la cabra y qué cualidades tiene. Soto hace lo mismo, con su característica *amplificatio* y con un final muy musical, que repite la primera mitad del verso en los dos últimos, algo muy acorde con la musicalidad de la bucólica de Virgilio:⁶⁵

Que si la sigues, te daré un cordero [fol. 140 v.]
de cuatro cuernos, que en mi red copiosa
más, que al manso estimo y quiero:
en su vellón como la nieve hermosa
en ordenados copos apartada:
viene a la mano, tras la sal sabrosa.

Es en topar su testa aventajada,
al mejor topador, que darmel puedes,
al mejor topador de mi majada.

A lo que Fenijardo responde diciendo que empiece, que con su son, que suena dulce y *grave* (nótese precisamente este adjetivo: en contraposición a los temas leves que caracterizan la bucólica, esta égloga se eleva un poco más sobre los temas acostumbrados) que puede incitar

⁶⁵ E. g. el

*Pan etiam, Arcadia tecum si iudice certet,
Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum.*

de la égloga IV.

a Talía (se entiende, a que les ayude la musa, quizás aquí no muy bien traída por el carácter leve de la composición que viene):

Fe. Mucho estimo, Salicio tus, mercedes.

Haz, pues, el son, que dulce suena y grave,
a Talía con él incitar puedes.

Ante esto responde Salicio que el monte se está callando.

Sa. Paréceme que el monte entiende, y sabe,
que quies cantar, pues a silencio llama
al árbol, a la fuente, al hombre, al ave.

Esto precisamente lo encontramos en la égloga octava que venimos citando. En el inicio de la misma, se cuenta cómo ya no sólo es que la naturaleza circundante haga silencio, sino que las alimañas quedan completamente atentas y estupefactas e incluso los ríos paran y vuelven a su fuente:

Pastorum Musam Damonis et Alphesiboei,
immemor herbarum quos est mirata iuuenga
certantis, quorum stupefactae carmine lynces,
et mutata suos requierunt flumina cursus,
Damonis Musam dicemus et Alphesiboei.

Y cuando dialoga Fenijardo se hace ya explícito que la fuente cesa, claro eco del inicio de la égloga octava de Virgilio que recién citamos:

Cesa la fuente de su christal en tanto,
el hombre ajusta con mi voz su oído,
escucha el ave, y calla mientras canto.

Salicio habla de las “pierias luces”. El epíteto *Pieria* es constante en las *Bucólicas* de Virgilio y también en los *Idilios* de Teócrito al referirse a las musas; también lo usa Garcilaso en sus *Églogas*:

Sa. En las pierias luces divertido,
que se ha quedado, entiendo, mas ya suena, [fol. 150 r.]
pastores del Genil, albricias pido.

Y si en la égloga octava había un estribillo por parte de Damón:

Incipe Maenalios tecum, mea tibia, uersus.

Y otro por parte de Alfesibeo:

Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin.

A la hora de cantar sus respectivas tonadas, con un estribillo análogo inicia Fenijardo su canto (en Virgilio, en cambio, se inserta el estribillo después de los cuatro primeros versos de cada cantor bucólico):

*Fe. Vengáis, gran Mayoral, enhorabuena,
a enriquecer el prado, los pastores,
vengáis gran Mayoral, enhorabuena.*

Después del estribillo, tienen lugar una serie de versos que repiten anafóricamente un complemento circunstancial de causa “por ti”, que vemos análogo al *tibi* (aunque este significa, *stricto sensu*, “para ti”) de la égloga IV de Virgilio. Esos dativos de Virgilio están especialmente unidos al verbo *fundere* o derramar, que hace referencia a los primeros regalos que sin ningún cultivo le serán dados por la naturaleza al niño mesiánico o dorado que viene:

*At **tibi** prima, puer, nullo munuscula cultu
errantis hederas passim cum baccare tellus
mixtaque ridenti colocasia **fundet** acantho. 20
ipsae lacte domum referent distenta capellae
uvera, nec magnos metuent armenta leones;
ipsa **tibi** blandos **fundent** cunabula flores.
occidet et serpens, et fallax herba uenenii
occidet; Assyrium uulgo nasctetur amomum. (negrita nuestra)*

Los regalos del mantuano que se relacionan más próximamente con el verbo *fundere* y con el pronombre *tibi* son hiedras con bayas y colocasia mezclada con riente acanto, que derramará la tierra, y, por otro lado, los *blandi flores* que derramarán las *ipsa cunabula*. Menos ligados a esos verbos pero también en la órbita de los *munuscula* del *puer* se encuentra el que las propias cabrillas vuelvan a casa con las ubres llenas de leche, y que los ganados ya no teman a los leones.

Si hemos dicho que precisamente en la estrofa en que aparecen los *tibi fundet* de Virgilio se hablaba de que la tierra derramará bienes florales y vegetales, de que las cabrillas volverán a casa llenas de leche y de que los ganados no temerán los leones, dos de estos temas se repiten, con bastante cercanía a Virgilio, en esta égloga quinta de Soto.

Dice Soto por boca de Fenijardo, al Mayoral, que *por él* (nótese la cercanía al *tibi* virgiliano) los prados y los collados se visten con flores, y con yerbas los collados, agraciando al sentido de la vista. De nuevo tenemos a la naturaleza personificada, la que *motu proprio* (en Virgilio actúa *sponte sua*, (*Ecl. IV*, v. 45) y en Soto “se viste”)) la que produce los regalos que agasajarán al receptor de la égloga; la propia naturaleza se interesa en agasajarle:

Por vos los prados con lucidas flores,
y con yerbas se visten los collados,
objetos de la vista aduladores.

Igualmente canta Fenijardo que los ganados ya no deben temer a sus depredadores. En este caso, con respecto a Virgilio, se ha cambiado al león por el lobo como animal depredador y se ha añadido el detalle de la alegría con que los ganados pacen y abrevan su sed. Si los leones eran llamados *magnos* (con ese adjetivo tan recurrente en la égloga cuarta de Virgilio, que está en consonancia con lo grande o elevado del tema que en ella se narra), aquí el león es llamado “medroso”:

Por vos pacen alegres los ganados,

y beben con sabor el agua pura,
del ya medroso lobo descuidados.

Estos “por vos” —que vemos muy análogos al *tibi* de esa sección o estrofa de la égloga cuarta de Virgilio—, con que Fénix se refiere al Mayoral, presentan los elementos naturales que surgirán para agasajar a aquel receptor o segunda persona al que se dirige el poema. Aquí encontramos de nuevo una concomitancia formal. En la égloga de Virgilio el propio mantuano se dirigía constantemente al niño de la égloga (tenga la identidad que tenga), llegando a explicitar, mediante el pronombre personal de primera persona, su yo poético en la estrofa en la que pide larga vida y suficiente aliento para cantar las gestas que protagonice el niño en su edad adulta:

*o mihi tum longae maneat pars ultima uitae,
spiritus et quantum sat erit tua dicere facta!
non me carminibus uincet nec Thracius Orpheus
nec Linus, huic mater quamuis atque huic pater adsit,
Orphei Calliopea, Lino formosus Apollo.
Pan etiam, Arcadia **mecum** si iudice certet,
Pan etiam Arcadia dicat se iudice uictum.*

En el caso de Soto, quien se dirige constantemente al receptor de la égloga (el mayoral) no es el autor del poema, sino uno de sus personajes (Fenijardo), pero esos *tibi* traducidos como “por vos” se mantendrán largo rato, en una *amplificatio* característica de Soto. Por el arzobispo se mueve y es como es toda la naturaleza; por él se para la naturaleza e incluso se altera, trayendo un clima ideal; por él hay fertilidad en los rebaños:

Por vos la clara fuente se apresura,
alegre retozando, y desembuelta,
sobre mullida arena, y piedra dura.
Por vos baja en aljófares resuelta,
la niebla, que en escarchas se dilata,
cuando el Cierzo sutil los labios suelta.
Son de Safir, Rubí, Topacio y Plata,
lirio, clavel, gayomba y azucena,
las rosas son de Armiño, y escarlata.
La hoja que en los árboles resuena,
según está de verde poderosa,
la presunción de la esmeralda enfrena.

Parece que en Aurora deleitosa
paran los cielos su veloz carrera,
enamorados desta vega hermosa.[*fol. 150 v.*]

Por vos el orden natural se altera,
que en la cabeza del Ivierno helado
trae los calientes pies la Primavera.
Sólo resuenan por el verde prado,
por la ribera amena, y monte espeso,
dulces soplos del Céfiro templado.

Por vos retoza el recental travieso,
y su madre de leche embarazada,
el lomo oprime con el blanco peso.

En un canto que nos presenta un clima utópico muy acorde con el narrado en la égloga IV de Virgilio.

Con la llegada del arzobispo:

Todo pastor conoce su majada,

rica de queso, de manteca y leche,
y de blancos vellones mejorada.

Y el amor ya no tiene lugar: Cupido ya no flecha corazones y Afrodita vela los miembros y derrama castidad:

No hay corazón a quien el niño fleche,
que están ya flechados por vuestra fama,
falta lugar donde sus lances eche.

La alegre Diosa cuyos pechos mama
coge los miembros con un blanco velo,
y por los ojos castidad derrama.

Obviamente, el casto o virginal Virgilio no decía nada de esto, aunque se haya llegado a interpretar el verbo *temptare* del verso 32 de la égloga IV como una referencia a la violencia sexual:

*Pauca tamen suberunt priscae uestigia fraudis,
quae temptare Thetin ratibus, quae cingere muris
oppida, quae iubeant telluri infindere sulcos.
alter erit tum Tiphys et altera quae uehat Argo
delectos heroas; erunt etiam altera bella 35
atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles.*

Pero en esta reescritura cristiana es muy conveniente que el mesiánico receptor de la égloga traiga castidad y decoro al mundo.

Y ya tal vez, que con lascivo vuelo,
muestre desordenada la madeja
regocijo del Aire, el Mar, y el Suelo.

De tal manera huye, que se aleja,
donde ni la razón vencida llora,
ni ella rendida a la razón se queja.

Por supuesto, en la égloga cuarta de Virgilio sí se hacía enorme hincapié en que gracias al niño que nacía se iban a acabar las guerras, pues se hablaba de la edad de oro, transubstanciación, metamorfosis o simplemente cambio de nombre de la raza dorada de Hesíodo.

El poeta griego de Ascra no menciona la guerra ni cuando informa a su hermano Perses de la prístina o histórica existencia de la raza de oro ni cuando se refiere a la raza de plata; hay que esperar a que hable de la edad de bronce para encontrar una mención explícita de la guerra, lo cual se interpretó (fuera o no esto lo que quería decir) como la inexistencia de belicosidad en estas dos primeras razas. Este será un elemento también característico de la edad de oro que recoja Virgilio: la ausencia de guerra. En la raza de oro de Hesíodo se observaban muchos de los fenómenos que aparecen en el poema virgiliano: la tierra daba de por sí frutos, flores y los hombres eran ricos en rebaño.

Pues bien, esta raza de oro, que en Virgilio pasa a ser también *edad* de oro (recuérdese el verso que abría la égloga, haciendo referencia a las profecías sibilinas: *ultima Cumaei iam venit*

carminis aetas), presentándose también como raza (*gens*) aurea y además como reinos saturnios; pero además, y esto es lo importante, se dice que por el niño que nace *se abandonarán los hierros por primera vez*, siendo *ferrea* una metonimia de las armas, aludiendo al metal con que están hechas las partes que hieren y matan de las antiguas armas:

iam reddit et Virgo, redeunt Saturnia regna,
iam noua progenies caelo demittitur alto.
tu modo nascenti puero, quo ferrea primum
desinet ac toto surget gens aurea mundo, (vv. 6-9)

Y en la siguiente estrofa (seguimos la disposición crítica de Mynors, que genialmente divide esta égloga por estrofas) los dos últimos versos indican lo mismo; con el nacimiento del niño la guerra acabará, pues él regirá el orbe *pacificado* con (o por) las virtudes patrias:

ille deum vitam accipiet diuisque uidebit 15
permixtos heroas et ipse uidebitur illis
pacatumque reget patriis uirtutibus orbem.

El poeta, sin embargo, reconoce que dicha pacificación no es perfecta:

Pauca tamen suberunt priscae uestigia fraudis,
quae temptare Thetin ratibus, quae cingere muris
oppida, quae iubeant telluri infindere sulcos.
alter erit tum Tiphys et altera quae uehat Argo
delectos heroas; erunt etiam altera bella 35
atque iterum ad Troiam magnus mittetur Achilles.

Es uno de los asuntos fuertes de esta raza de oro o reinos saturnios de que habla Virgilio, junto con la producción *sponte sua* de la tierra y la riqueza y fertilidad automática del ganado, que eliminaban la necesidad de trabajar y que estaba completamente de acorde con esa raza de oro que no trabajaba de la que hablaba Hesíodo. Pero no nos debe sorprender que Virgilio anhelase o viese con tan buenos ojos la llegada de un niño que trajese la paz, y que animase también a que eso sucediese, después de haberse criado en una época plagada de guerras civiles, cuyas consecuencias en parte (en concreto, la expropiación de tierras para entregárselas a los soldados tras la batalla de Filipos) se plasman en las propias églogas I y IX; aunque podemos dejar que explique mejor que nosotros A. García Calvo el profundo impacto que pudo haber tenido en Virgilio el haber pasado toda su juventud rodeado de guerras que se libraban internamente, en su patria, lo cual es un factor que acrecienta la angustia que intrínsecamente provoca cualquier guerra, sobre todo en espíritus sensibles como el de Virgilio. Esta sucesión de guerras civiles que contempló Virgilio en su infancia y juventud tuvo que desempeñar un papel decisivo a la hora de componer este misterioso poema que es la égloga IV:

Virgilio tiene entonces treintaynueve años y la juventud, según suele contarse, ya ha pasado.

Habiéndola, pues, vivido en unos años caracterizados mayormente por la guerra, es bien explicable que el mal del mundo, como a muchos de sus contemporáneos, se le apareciera esencialmente bajo la forma de la guerra, y que la añoranza del paraíso perdido (...) se mostrara en él ante todo como añoranza de la paz, al igual que para tantas gentes de su tiempo (...) (1976: 35).

Este paraíso perdido del que habla Agustín García Calvo es claramente esa edad de oro utópica y ucrónica de la que habla Virgilio y de la que Vicente Cristóbal quiso y logró encontrar

concomitancias en otras literaturas (1980: 441-450), pero cuya nota distintiva puede ser, en gran medida, esa ausencia de guerra.

En el poema de Soto de Rojas, en la tonada que Fenijardo dedica al Mayoral, se alude a la paz que va a traer éste a los campos. Gracias a él, la diosa de la guerra no va a recibir sacrificios:

La diosa de Batallas vencedora, [fol. 151 r.]

(ya no cruel en duros ejercicios)

trata esos valles cual común pastora:

no recibe sangrientos sacrificios

de heridos sacerdotes en sus aras,

que son sus ojos al común propicios.

Pero al ser esta reescritura de Soto una escritura de carácter marcadamente cristiano, la moral de castidad, acentuada con mucho por la etapa final del poema en que nos encontramos, en la que el Desengaño ya ha tenido lugar y se pone en valor el alejamiento del amor carnal, no sólo se pone en valor el fin de la guerra, sino que también el fin de esa Afrodita Pandemos.

Parece indicar aquí indicar Fenijardo, al referirse a Diana (como “Cintia”, cultismo del grecismo latino *Cinthia*, proveniente del griego Κυνθία, apelativo de la diosa que hacía referencia al monte Cintio, de la isla de Delos de que era oriunda la diosa), que ella, símbolo personificado de la castidad, a la llegada del arzobispo, va dando caza a los lujuriosos, mientras estos se devoran a sí mismos (quizás como la Envidia clásica):

Cintia corre veloz las selvas claras,
creciendo ganchos, y rompiendo heridas,
en las cervales testas con sus jaras.

De su escuadra las fieras perseguidas
sus carnes comen, y sus sangres beben
en las partes repuestas, y escondidas.

Y ni siquiera los dioses arquetípicamente lujuriosos y perseguidores de féminas, como lo son sátiros y faunos, se acercan a las ninfas que les bailan alrededor (se entiende, en actitud provocadora):

Los Sátiro, y Faunos no se atreven
a las hermosas Ninfas, que danzando
en torno bullicioso los pies mueven.

Sino que más bien Pan llama sus pezuñas (breves pies) a la danza, tocando su flauta de pan o siringa (el origen del órgano⁶⁶):

Antes el sabio Pan está incitando
sus breves pies a danza, y alegría,
el origen del órgano sonando.

⁶⁶ No es casualidad que se denomine así a la flauta pastoril: el órgano es instrumento eclesiástico por excelencia, y esta égloga quinta de Soto, como venimos reiterando es una imitación de la IV de Virgilio en clave alegórica cristiana.

Y las musas (designando metafóricamente los distintos saberes, cada uno de los cuales es una “melodía”) cantan todas. El saber está en su apogeo, por lo que, al hablar de musas, podemos pensar precisamente en el Μουσεῖον alejandrino como referente de esta edad dorada del saber y el arte:

Las nueve hermanas cantan a porfía,
aunque todas un canto regalado,
cada cual diferente melodía.

O lo que es lo mismo, mucha gente acude a los templos de Minerva (personificación teológico-simbólica del saber⁶⁷) en ese valle, monte y prado (que se refieren, bajo el velo alegórico tan característicamente bucólico, a Granada):

En este valle, y monte, en este prado,
tiene templos sin número Minerva,
ya cualquiera de todos frecuentado.

Más bella que en Tritonia⁶⁸ entre esta yerba
comunica los rústicos zagalos, [fol. 151 v.]
cuando de los del Tormes se reserva.

Y los jóvenes estudiosos y artistas alcanzan su premio en agradar al mayoral (alegóricamente, al arzobispo), aunque los demás mayorales (alegóricamente, arzobispos) les desdeñen. Por eso él es divino y les mira con ojos que inmortalizarán sus obras (literalmente “inmortales”, pero inmortales no son los ojos del arzobispo, sino que lo serán las obras artísticas que cuenten con su favor, por lo que hay aquí una hipálage). Así pues, Minerva (alegóricamente, el saber):

Y ellos sin premios de otros mayorales,
alcanzan premio en vos, que sois divino,
y los miráis con ojos inmortales.

Después se hace referencia directamente a los *Saturnia regna* de la égloga virgiliana⁶⁹ (por vos reina Saturno en esta parte). Recuérdese que, de acuerdo con un relato tradicional, al que Virgilio alude en el libro VIII de la *Eneida*, después de que Júpiter destrona a Saturnio, éste se refugia en el Lacio, instaurando un reino de paz, identificado con una nueva Edad de Oro (formando nueva edad de metal fino). Se repiten aquí anafóricamente los “por vos” análogos al *tibi* virgiliiano que señalamos:

Por vos la paz a nuestros campos vino,
por vos reina Saturno en esta parte,
formando nueva edad de metal fino.

Y no suceden ni la catástrofe natural del rayo ni la desgracia humana de la guerra:

No se conocen Iupiter ni Marte,

⁶⁷ De forma típicamente renacentista, como venimos reiterando a lo largo del trabajo en casos como este.

⁶⁸ El propio Soto explica correctamente en sus “Apuntamientos”: “Es el lago Tritón, donde primero apareció [Minerva] con hábito doncel. Heródoto dice que en esta parte a honor suyo las doncellas peleaban con lanzas y piedras” (fol. 188 v.).

⁶⁹ Son las dos últimas palabras del v. 6 de la égloga IV.

uno arrojando rayos en la tierra
y otro siempre sangriento el estandarte.

Solo se castiga bélicamente a la oveja descarrizada (se sigue entendiendo esto bajo el velo de la alegoría; hace referencia al pecador) y el rayo sólo cae contra peñascos despoblados, como aviso, pues el Mayoral (o arzobispo, alegóricamente), pastor dichoso (aquí se conjuga el sentido bucólico del pastor con el cristiano), sigue la voluntad que el cielo ordena:

Solo se mira por castigo, y guerra vuestros ojos prudentes enojados contra la oveja que la senda yerra. Esto enseñan los cielos, cuando airados despiden rayos, que el aviso suena,	y dan sobre peñascos despoblados. Pues vos la voluntad, que el cielo ordena, con prudencia seguís pastor dichoso, vengáis por Mayoral, enhorabuena.
---	--

Con ese último verso que retoma el estribillo da fin a su canto Fenijardo, para dejar paso a un “canto más sabroso”, el de Lisardo.

Pero Salicio le dice que por qué deja su canción, si con su canto tiene pendiente a la manada y detenida y mansa al agua pura:

Sa. Si tienes con el tuyo embebecida
la ya olvidada de pacer manada,
el agua pura mansa detenida,
¿por qué dejas la música empezada? [fol. 152 r.]

Entonces tiene lugar un diálogo dramático⁷⁰: los pastores narran entre sí sin ningún tipo de narrador que se inmiscuya. En este caso, el diálogo tiene lugar entre los dos pastores; Fenijardo quiere oír a Lisardo, pero Salicio pide al protagonista que siga, porque dice que supera a Títiro, quien, como sabemos, se refiere también, alegóricamente, a Virgilio:

Sa. De ti estaba mi oreja divertida,
canta, que si tan bien cual me parece,
parece a todos: Títiro se acaba,
cuando tu fama en los pastores crece.

Sigue diciéndole Salicio que hace tiempo se quejaba del mal de amores, que hace tiempo (de nuevo con una anáfora, tan característicamente bucólica) consiguió mover las estrellas, haciendo situaciones más propicias, y seducir muchachas, que hace tiempo cantaba didáctica pastoril. Y que esos cantos (humildes, adjetivo que utiliza Virgilio en el sintagma *humilesque myricae* de la égloga IV) en sus cañas (ya hemos harto señalado la frecuencia de la aparición de la caña en la bucólica virgiliana, que metonímicamente se refiere a la flauta pastoril) resonaron (el mismo verbo *resonare* que aparece en la égloga I de Virgilio) tan dulces que humanaron a las fieras (de nuevo, un eco del arquetípico pastor-cantor que es Orfeo y de la mágica música del pastor que embelesa y amansa a las fieras) e hicieron que pastores y zagalas buscaran sus acentos, siguiendo el vuelo de las simples aves que iban en busca, también, de esa melodía:

Y estos cantos humildes en tus cañas

⁷⁰ Recuérdese lo dicho al introducir la égloga.

tan dulces resonaron, tan sabrosos,
que humanaron las fieras más estrañas:
Pastores, y zagalas presurosos,
siguiendo el vuelo de las simples aves,
tus acentos buscaron codiciosos,

Y sin embargo, ahora que sabe más y que puede tratar temas más bien correspondientes a géneros elevados (de nuevo esto es un eco de Virgilio, véase lo supradicho), aunque mezclándolo con consonancias pastoriles o “dulces” (recuérdese que Calímaco, enorme influencia en Virgilio y, por ende, en la tradición bucólica clásica que le siguió, que desechó de su programa literario la epopeya, era llamado *γλυκύς*), ahora guarda silencio por otro pastor. Nótese de nuevo la anáfora:

agora Fenijardo, que más sabes,
que labios ya de trompa dignos tienes,
que a dulces mezclas consonancias graves.
¿Cómo silencio a otro pastor previenes?

Y, de nuevo con una anáfora, se le pide que cante, y se le promete coronarle de laurel; asimismo, se dice que igual que él no cantó Hermes a Argos, cuyos ojos jamás se cerraban:

Canta, que te prometo por mis manos
cercar mil veces de laurel tus sienes.
Canta, que de los cielos soberanos
no cantó tan suave el mensajero,
al de los ojos cien de sueños vanos.

En su tonada Fenijardo cuenta cómo el Mayoral o alegórico arzobispo trae consigo a las Gracias, a la Paz, a la Misericordia y a la Esperanza. Entonces tiene lugar una écfrasis, que explica el bordado del cendal tejido que el mayoral llevaba en sus manos. Tengamos en cuenta que ya en el idilio I de Teócrito aparecía la écfrasis de un vaso que se ofrecía como prenda de un certamen del canto, y que tanto Virgilio como Garcilaso presentaron sendas écfrasis en sus églogas. En la écfrasis de Soto se presenta un cendal tejido con un cuadro que representa cómo el Mayoral vestía carmesí pero era dentro pobre de espíritu, y cómo los pastores (obispos o cardenales, alegóricamente) llegaban a los muros de Rómulo (aunque quizás, más que a Roma, se refiere a Toledo) a besarle la mano; cómo este mayoral se llegó a esos prados (granadinos) y fue magníficamente recibido (las muchachas, por ejemplo, se subían a los madroños a recibirle).

Pero cuando oye que se acerca Salicio, Fenijardo cesa su canto para dejarle que él cante.

Entonces comienza Lisardo su parlamento. Si Fenijardo había hablado de que iba a dejar la avena por tocar la lira, Lisardo comienza consagrando su canto a Silvano⁷¹, mientras dice que, aunque acostumbrado a cantar al paisaje que le rodea y a grabar sus versos en los árboles, ahora sólo le agrada que le oiga el dios Silvano y grabar, con “su voz de acero viva” en un alegórico mármol, que representa el tono más elevado de este canto con respecto a los acostumbrados pastoriles:

⁷¹ Alegóricamente, el duque de Pastrana, como indica Soto en los “Apuntamientos” (fol. 188 v.)

Lisardo.

Generoso Silvano,
oye mi canto rudo,
puesto que es desigual a tu grandeza,
que aunque este monte, y llano
me escuchan, y a mi agudo
cuchillo dan los árboles corteza:
siguiendo la altiveza
que mide con sus pies la yedra amada
hoy, que en tu planta (cual de Fresno
estriba)

solo tu oreja en atención me agrada,
solo mármol, do escriba
esta canción con voz de acero viva.
No las albricias pido,
ni doy la norabuena
del digno oficio, al de tu padre hermano,
que mi placer crecido
a darlas me condena,
y a recibirla (aunque en sugeto humano).

Y para justificar que no se debe desdeñar el rústico son de su canto, se trae a colación un *exemplum* de cómo un rey grande como fue Artajerjes Longimano, soberano del imperio persa, prestó atención a una humilde ofrenda que le realizaba un pobre campesino. En efecto, de acuerdo con el relato de Plutarco, Artajerjes hizo un viaje en el que fue recibiendo muchos regalos.⁷² Un campesino, que no tenía nada a mano para regalar al soberano, corrió al río y le llevó agua en sus rústicas manos, a lo que Artajerjes correspondió regalándole una copa y mil dáricos⁷³ (*Vida de Artajerjes*, 5, 1).

Algo que Soto recoge traicionando la fuente (o, si pudiéramos decir más acertadamente, “tradicionaldola”, pues en realidad no hace sino completar un espacio indefinido del texto plutarqueo), indicando que el rey no sólo aceptó ese regalo acuático con gratitud, sino que bebió con comedimiento, arrimándose a la “tosca mano” (así designa Soto metonímicamente al campesino oferente que presentaba Plutarco):

Pues de la tosca mano
con labio comedido el agua pura
Longimano bebió,

Anécdota que bien sirve, pasando por el tamiz de su tradición, para presentar una imagen de un gran rey como Artajerjes Longimano recibiendo un regalo de calidad (agua pura) de un campesino (tosca mano) que acepta beber, aunque siempre “con labio comedido”. Y así pues, del mismo modo tendrá que hacer el dios Silvano (alegóricamente, el Duque de Pastrana), recibiendo grato y con blando oído la zampoña ruda de Lisardo (que es, en realidad, la literatura de Soto, que se dice humilde):

recibe grato
con blando oído, mi zampoña ruda,
que aunque es humilde plato [fol. 155 v.]
no es de adorado Dios mostrarse ingrato.

⁷² “Los soberanos persas viajaban frecuentemente, pues, en efecto, pasaban el invierno en Babilonia, la primavera en Susa, el verano en Ecbatana y el otoño en Persépolis. En estos viajes pasaban por distintas ciudades, anunciando su llegada, de tal forma que los súbditos les colmaban de regalos y ofrendas” (González González y Sánchez Hernández, 2009: 511).

⁷³ Moneda de oro con efigie de Darío como arquero (ibidem).

Pero por si su canto no fuese suficiente, pasa Lisardo a decir que, si esa intención devota no fuere suficiente para agradar al dios, podría en efecto regalarle algún “rústico don”:

Si acaso te agradara
de mi intención devota
cualquier rústico don, que te ofreciera,

Por lo que aquí se pasa a hablar de un tópico clave en la bucólica virgiliana y su tradición como es el “rústico don”, en palabras del propio Soto: pues, en efecto, el pastor pasa a ofrecer regalos propios de la tradición bucólica, una serie de regalos que ha podido ganar con su trabajo o con el trueque con otros hombres rústicos:

castaña desarmara,	en tus aras la miel con sus panales,
destocara bellota,	el corderillo atado, y su sustento
desnudara avellana, y nuez parlera:	afréntando en colodras los christales:
y tras esto pusiera	

Pero todo esto cumple una especie de figura de *praeteritio*, pues se acaba diciendo que todo este tal ofrecimiento a un dios es “humilde intento”:

mas es humilde intento
hacer de tal a un Dios ofrecimiento.

Por lo que ya pide regalos más adecuados para el dios, que han de dárselos los ricos ganaderos.

A tu templo, y altares,	y espigas rubias en gigantes carros:
los ricos ganaderos	los zagales bizarros
rindan de leche coronados tarros:	adoren estos troncos a honor tuyo,
vellones a millares	de colmilludas, y ganchosas testas,
sin número corderos.	

Cabezas de fieras como ofrenda en honor a un dios campestre aparecen ya en la égloga VII de Virgilio, en la que, en el amebeo entre Coridón y Tirsis, Coridón, hablando por boca del pequeño Micón, ofrece la cabeza de un jabalí asaeteado y los “ramosos” cuernos de un ciervo.

Corydon

*Saetosi caput hoc apri tibi, Delia, paruus
et ramosa Micon uiuacis cornua cerui.* 30

Y si nos fijamos de nuevo, Soto está hablando precisamente de “zagales bizarros”, algo que cuadra perfectamente con ese tipo de *parui* que encarna Micón. Además, las “colmilludas” testas no pueden referenciar más que a un jabalí, y las “ganchosas” sin duda podrían adjetivar así, en realidad, a los cuernos de los ciervos, a los que se califica así en vez de *ramosa*, como había dicho Virgilio⁷⁴:

⁷⁴ En estos dos últimos puntos está presente la intermediación de la égloga segunda de Garcilaso:

Tú conociste bien una doncella
de mi sangre y abuelos descendida,
más que la misma hermosura bella;
en su verde niñez siendo ofrecida
por montes y por selvas a Diana, (...)

los zagalos bizarros
adoren estos troncos a honor tuyo,
de colmilludas, y ganchosas testas,
que yo mi deuda en canto restituyo,
pues de riqueza y fiestas
no alcé con más, que con el canto en las Florestas [fol. 156 r.]

Y entonces procede Lisardo a decir todo lo bueno que conseguirá con su canto y que con el favor del dios hará, entre otras cosas, que el Darro venza a un río que pisa diamantes⁷⁵; entonces presenta al río como una deidad que baja sus “cuernos” al mar. Obviamente, ahí se está retomando la representación clásica del río como divinidad antropomórfica de cabeza córnea, que representa tanto la bravura del río como el motivo del cuerno de la abundancia que se aplica al río, simbolizando la fertilidad con que este riega las tierras por donde pasa.

Pero cuando Lisardo da fin a su canto, Salicio quiere seguirle el paso; entonces Fenijardo le ruega a Salicio que de fin al pastorear de ovejas, porque las sombras les van “alcanzando”:

*Fe. Recoge tus ovejas
que nos vienen las sombras alcanzando.*

Por supuesto, este motivo es una herencia de aquel que fijó Virgilio en el último verso de su égloga primera, un motivo de aviso terrestre de que se está acabando el tiempo circadiano de la luz solar, aviso que se concretiza en la tierra (se ven las sombras que caen más largas desde los montes) pero cuya causa es astronómica (el sol se esconde por el horizonte y alarga en consecuencia las sombras):

maioresque cadunt altis de montibus umbrae.

Poco después entra en juego el motivo que V. Cristóbal calificó de “Eco” (1980: 302). Este motivo, según demostró Cristóbal López, se basa en que el ecosistema hace resonar el canto del pastor. Esto significa que cuevas, bosques, rocas, aguas y auras se hacen eco del canto del pastor. Lo podemos ver claramente, de nuevo en la primera égloga de Virgilio, en el célebre final del primer parlamento de Melibeo, cuando el pobre exiliado dice al recostado pastor:

tu, Tityre, lentus in umbra

¿Qué montaña dejó de ser pisada
de nuestros pies? ¿Qué bosque o selva umbrosa
no fue de nuestra caza fatigada?
Siempre con mano larga y abundosa,
con parte de la caza visitando
el sacro altar de nuestra santa diosa,
la colmilluda testa ora llevando
del puerco jabalí, cerdoso y fiero,
del peligro pasado razonando,
ora clavando del ciervo ligero
en algún sacro pino los ganchosos
cuernos, con puro corazón sincero,
tornábamos contentos y gozosos,
y al disponer de lo que nos quedaba,
jamás me acuerdo de quedar quejoso. (subrayado y negrita nuestros).

⁷⁵ ¿Podríamos ver aquí un intento de referencia al río Tíber cuyo fondo Virgilio hace, mágica y misteriosamente, que pase a ser de cobre, en el *Libro del buen amor*?

formosam resonare doces Amaryllida siluas. (vv. 4-5).

O en la apoteosis de Dafnis que narra Menalcas en la égloga V:

*ipsi laetitia uoces ad sidera iactant
intonsi montes; ipsae iam carmina rupes,*

Y, en los bucólicos griegos, en el *Canto funebre por la muerte de Adonis* de Bión, que precisamente inspiró la égloga de Virgilio. En este poema de Bión (vv. 30-40) tanto el campo como la ninfa Eco lloran la muerte de Adonis, significando el eco del llanto que Afrodita o los lugareños proferirían por la muerte del mítico asirio.

Pues bien, Soto aquí “tradiciona” o traiciona en parte ese motivo porque exhorta no sólo a que resuene el agua, sino también a que las “parleras aves” (con ese epíteto que personifica) canten lo mismo que el pastor. Y obviamente las aves no son un elemento físico de materia inorgánica (u orgánica pero que no tenga voz), sino que sí que poseen la capacidad de emitir sonidos *sponte sua* (como diría Virgilio del fantástico minio en su égloga IV: *sponte sua sandyx pascentis vestiet agnos.*, v. 45). Obviamente las aves no emiten sonidos por imitar aquellos que oyen en su entorno, sino que, como diría Russell hace ya casi cien años (1927) en *An outline on Philosophy*:

Los animales braman por miedo, rugen expresando placer o por el descubrimiento de alimento, etc.; y por medio de estos sonidos ejercen cierto influjo en las acciones de otros animales (1985: 10).

O sea que es precisamente por esa espontaneidad o libertad de acción independiente de su entorno con que las aves cantan por la que se rompe o “tradiciona” el motivo de la naturaleza que resuena o hace eco al pastor. No obstante, así lo incluye el licenciado:

Díganlo mudas las parleras aves,
dígallo el agua clara,
que está dormida en los remansos graves.

Entonces Fenijardo le manda a Salicio que no cante más.

Fe. Ofendes mucho la pureza rara
del canto de tu abuelo,
ten Salicio la voz, la lengua para.

Este mandar parar puede ser un tenue eco del verso clausular de la égloga III, en que Palemón, que actúa de juez, da fin al amebeo:

Claudite iam riuos, pueri; sat prata biberunt

Con ese verso que lógicamente se interpretó desde los antiguos comentaristas como una forma figurada metafórica de decirles a los contendientes que acabasen ya el certamen. Y en la égloga correspondiente a la III en la arquitectura de conjunto, en la IX, también se halla una cláusula similar, en la que el juez manda no demorarse más cantando y seguir caminando hasta que llegue Menalcas en persona:

*Desine plura, puer, et quod nunc instat agamus.
Carmina tum melius, cum uenerit ipse, canemus.*

La égloga comienza su final con una cláusula bucólica del tipo astronómico, pues Salicio le indica a Fenijardo que el sol se va del espacio geográfico que alcanzan sus ojos:

Sa. Ya desampara el Sol nuestro horizonte,

Y a continuación insta al protagonista a que le invite a su cabaña y allí le agasaje con una cena. En este punto se transfigura claramente el motivo de la invitación bucólica del pastor hospitalario que invita al otro, que tiene su inicio en la égloga primera de Virgilio, cuando Títiro, en la última intervención de la composición, que el mismo profiere, invita al pobre huyente Melibeo a pasar con él (¿y con Amarilis?) (vv. 79-80):

*Hic tamen hanc tecum poteras requiescere noctem
fronde super viridi.*

En el que Títiro invitaba gentilmente al malhadado Melibeo que huía de su patria y dejaba sus dulces terruños. Salicio en cambio parece tener la confianza necesaria para pedir él mismo a su amigo Fenijardo que le invite a su casa; esto no significa que Títiro y Melibeo fuesen desconocidos, cosa imposible puesto que los dos pastores de Virgilio se conocían, porque se apelaban por su nombre desde el comienzo de la selección; pero en todo caso, Soto innova respecto al augústeo poeta al presentar una petición de hospedaje en vez de un ofrecimiento, presentando a Salicio muy confiado en su amistad con Fenijardo, pidiéndole que vayan juntos a su cabaña e imperándole que disponga una cena:

vamos a tu cabaña,
y para darme que cenar disponte. [fol. 157 r.]

Y Fenijardo responde mostrándose de acuerdo con la petición, repitiendo el “vamos” de Salicio y diciendo que podrá comer tres alimentos muy pastoriles: leche, castaña y bellota (a esta última le aplica el epíteto “simple”), dos sólidos que solo requieren el trabajo de la recolecta y un líquido que apenas requiere su ordeño y su hervimiento. La manzana y la bellota como alimento pastoril en boca de cantor bucólico aparecen ya en el Idilio V de Teócrito, donde el alejandrino pone en boca del ovejero Lacón, que dice que no pueden compararse entre sí (v. 95):

Fe. Vamos, leche tendrás, y la castaña
con la simple bellota.

Una responsión que de nuevo recuerda a la última intervención de Títiro en la primera égloga de Virgilio que dejamos a medio citar, en el que el otrora *lentus* pastor ofrece a su colega blandos frutos, tiernas castañas y abundancia de leche *pressa*, es decir, más elaborada que la de Fenijardo, en forma de queso (vv. 80-81):

*sunt nobis mitia poma, 80
castaneae molles et pressi copia lactis,*

Como vemos, en cuanto al contenido de los alimentos sólo varía que en vez de *mitia poma* hay “simple bellota”, y que la leche está *pressa*, y en cuanto al estilo varía mucho porque Virgilio usa los adjetivos *mitia*, *mollis* y el sustantivo *copia* para la leche; además, Fenijardo dice “tendrás”, mientras que Títiro usa el dativo posesivo *sunt nobis* para referirse a la cena que tendrán los dos, algo de acuerdo con el contenido, porque Títiro está ofreciendo algo para ambos, estando él feliz y animado para comer, y Fenijardo tan sólo accede a la petición de su amigo Salicio y se dispone a agasajarle, pero él seguramente no tiene ningún apetito por su

triste situación. Pero en todo caso, el motivo de los alimentos pastoriles está ahí en ambos pasajes.

Y con una última intervención de Salicio acaba la égloga:

Sa. Honradamente el corazón te engaña,
el alma muestras en la mano rota.

3. CONCLUSIONES

3.1. Resultado de los análisis de las églogas

Primera égloga

En su égloga primera, Soto reescribe la égloga II de Virgilio, suprimiendo algunos pasajes, amplificando otros y añadiendo pasajes propios, aunque tomando en muchos casos a Garcilaso de la Vega como intermediario. Además, presenta una cláusula bucólica que tiene su origen en Virgilio.

Segunda égloga

En la segunda égloga tenemos por primera vez el motivo de la corteza inscrita por el pastor, que es muy común en el siglo de oro y cuya huella hemos buscado en Virgilio, que comienza y fija este motivo literario. En esta segunda égloga encontramos también por primera vez el motivo del “ocio de los prados”, que hemos recogido nosotros, ya que no se encuentra en la serie de motivos que recogió Vicente Cristóbal en su tesis doctoral; además, hemos cotejado este motivo literario con la realidad pastoril documentada en un vídeo-documental. Aparece también en esta égloga, por primera vez, el motivo de la naturaleza que compadece al pastor.

Asimismo esta segunda égloga constituye un ejemplo de lo que se conoce como “imitación compuesta”, ya que no se limita a tomar como modelo composiciones bucólicas, sino que aparecen huellas de otras obras y géneros. Así, presenta una clara reescritura del mito de Diana y Acteón narrado por Ovidio en sus *Metamorfosis*, que hemos analizado punto por punto, comparando incluso algún motivo literario con el *Ajax* de Sófocles y analizando también la referencia al basilisco, que no se encuentra en Ovidio, pero que tiene su origen en Plinio el Viejo y se transmitió hasta el siglo de oro, donde la referencia a esta alimaña era un lugar común. Señalamos también una referencia al verso primero de la bucólica III de Virgilio, que tenía su origen en el verso primero del idilio IV de Teócrito, una referencia bucólica que se inmiscuye en la reescritura de este episodio de Diana y Acteón.

Igualmente hemos indicado las posibles concomitancias que las abundantes anáforas de Soto tienen con las recurrentes y características anáforas de las *Églogas* de Virgilio. Mostramos también el motivo del pastor lagrimoso, de origen ya vernáculo, y un eco a las “tigres hircanas” que dice Dido amamantaron a Eneas, un eco que encontramos también, aunque de forma distinta, en el contemporáneo Miguel de Cervantes. Encontramos a la amada esquiva referida como “Belona brava”, como una “Dafne esquiva” y como “vice Diana en su belleza pura” referencias todas estas renacentistas.

El pastor Fenijardo sigue presentándose como un amante desdichado, completamente en línea con la predominante tradición bucólica clásica. Para reforzar la imagen del desdichado amante, Soto le presenta en un tópico *paraclausithyon*, que en la bucólica tiene un precedente amargo en el idilio XXIII de Teócrito.

Se presentan también en esta égloga los motivos de la cena bucólica, de los *adynata*, de los regalos pastoriles y, de nuevo, de la corteza inscrita.

Por último, hay un amago de cláusula bucólica, motivo literario que inició Virgilio, que se ve frustrada para acabar con una cláusula extraña a Virgilio.

Tercera égloga

En la égloga tercera Fenijardo y Marcelo dialogan para instarse al canto. Durante este diálogo, aparecen los motivos de la naturaleza estupefacta ante el canto del pastor y el de la búsqueda

un lugar apacible para el canto. También encontramos un posible eco de la mención al pastor Anfión que tenía lugar en la primera égloga de Virgilio.

El pastor Marcelo comenzará a cantar, mientras toca su flauta. En esta égloga no se busca justificación alguna para que el pastor cante y toque su flauta a la vez, por lo que la única explicación sería que hiciese estas cosas alternamente.

Marcelo canta cómo un Mayoral ricacho intentó cortejar a Fénix, en estilo directo, por lo que el mayoral pasa a ser el narrador de la égloga. Dentro de este canto del Mayoral, hallamos un posible eco de la descripción que hace Coridón de Galatea en la bucólica séptima (vv. 37-8) del mantuano. Igualmente, tenemos precedentes en Teócrito en lo que a alusiones a rosas o al heno se refiere, que serán alusiones hechas por parte del mayoral para describir a Fénix.

El motivo de los regalos amorosos pastoriles se desarrolla aquí muy barrocamente, durante ocho folios, en los cuales el mayoral presenta una serie de versos que incluyen minerales, aves, fieras terrestres y marítimas que regalará a Fénix; reseñamos sólo algunas de ellas, generalmente cuando hacen referencia a fuentes clásicas, y vemos cómo Soto de Rojas se nutre en gran medida de la tradición proveniente de bestiarios medievales y de episodios de las *Metamorfosis* de Ovidio. En cuanto al catálogo de minerales, que no reseñamos, el propio Soto indica en sus “Apuntamientos” al final de la obra que extrae lo que a ellos se refiere de la *Historia natural* de Plinio el Viejo.

Después del canto de Marcelo, se dispone a cantar Fenijardo. Cuando este empieza a tocar su flauta, Marcelo le detiene para preguntarle ella. En este diálogo sobre la flauta pastoril hay varios ecos de consideraciones sobre este tipo de flautas, transmitidas desde las *Bucólicas* de Virgilio, que a su vez referenciaban algunas planteadas por Teócrito. En un punto en concreto, en que Fenijardo explica que el instrumento se lo regaló Salicio al morir, encontramos una clara imitación de Virgilio, que a su vez se había inspirado en Teócrito.

En el canto de Fenijardo encontramos ecos de Virgilio en las adjetivos “rústico” o “silvestre” o al hablar de su “avena” y su “Talía” así como en su intención de cantar temas más elevados. Una vez más, encontramos los corrientes motivos de las cortezas inscritas y del ocio pastoril. Igualmente, hallamos la identificación del pastor con el pastor mitológico Argos, una referencia renacentista y muy usual en el *Desengaño*.

La cláusula de esta égloga sigue perfectamente el modelo virgiliano. Incluye tres motivos: el de las sombras que avanzan por el suelo, el del sol que cae y el del humo de las alquerías.

Cuarta égloga

Tras una dedicatoria (motivo que aparece ya en la bucólica clásica) que imita la de la égloga primera de Garcilaso y un posible eco del *ab Ioue principium* de las *Bucólicas* virgilianas, que tenía una tradición que se remonta hasta Alcmán, se inicia la acción de la égloga en pleno amanecer.

Aparece entonces Fenijardo cantando, mientras la naturaleza lo escucha y las aguas ponen la música de la tonada del pastor. Fenijardo se queja, con una serie de *adynata* de tradición bucólica, de que su amada no le corresponda, presentando además el motivo de la variabilidad de su mujer, que pareciera guardar influencia del poema 70 de Catulo. Vuelven a aparecer el motivo de las cortezas inscritas y el de los regalos pastoriles, en este mismo marco del canto quereloso. Entre los regalos pastoriles, se incluye la mención a unas crías de ganado gemelas, que tiene su origen en Teócrito y su asentamiento en Virgilio.

Asimismo, se presenta de nuevo el motivo de la naturaleza que compadece al pastor, que se amplifica al decir que los trabajadores humanos detienen sus labores rústicas para ir a oír cantar

al pastor, algo que puede constituir un leve eco del motivo del pastor que olvida sus faenas, que aparecía ya en Teócrito y Virgilio. También fieras y ovejas abandonan su impaciencia y sus crías, respectivamente, para ir a oír al pastor y compadecerle (de nuevo la *amplificatio*), pero la única que no le compadece es su cruel amada. A continuación, Fenijardo afirma que antes de estar enamorado de ella era un hombre productivo y feliz; en este punto presenta el motivo del pastor que va desde los campos a la ciudad a vender corderos y quesos a cambio de dinero, que aparecía ya en la égloga primera de virgilio. Se presenta también el protagonista llorando en una cueva, y, aunque el motivo del pastor lagrimando explícitamente es más bien tardío, señalamos lo prístino del motivo de la cueva en el ámbito pastoril, que se retrotrae a la *Odisea*. En este canto tilda al amor de cruel, y pone como testigos de esa crueldad a Tisbe y Medea.

Al finalizar su canto, el pastor decide suicidarse, arrojándose desde una roca. Es este otro motivo bucólico con origen en Teócrito y fijación en Virgilio, y que Garcilaso de la Vega ya había retomado al final de su égloga primera. Justo después de ese motivo se presenta otro que tiene origen en Virgilio: el del túmulo inscrito. Este motivo lo encontramos en boca de Menalcas en la égloga V del mantuano, que se inspiraba en el *Canto fúnebre por la muerte de Adonis de Bión*. Señalamos que el hecho de que Soto hable de un “peñasco” en vez de un túmulo quizás podría guardar relación con una tradición mitológica sobre Dafnis que señala Grimal, según la cual el héroe fue transformado en roca.

Cuando, al amanecer del día siguiente, Menalca encuentra el zurrón de su amigo, se teme lo peor, y, quejoso, busca por el monte a “la mitad de su alma”, en lo que hemos querido ver un eco horaciano. Finalmente encuentra a su amigo y le proporciona cuidados. Es en esta tesitura, precisamente de desdicha, en la que Menalca profiere un canto a la edad de oro, buscando la evasión a lugares ucrónicos y utópicos. Reseñamos en este punto el canto de Menalca, retrotrayéndonos a Hesíodo y a Virgilio, pero también al contemporáneo *Quijote* (un poco anterior al *Desengaño*; publicóse la primera parte en 1605 y la segunda en 1615, cuando ya estaba escrito el *Desengaño de amor en rimas*), que nos indica que los motivos de la edad de oro que no se encuentran presentes ni en Virgilio ni en Hesíodo se hallaban ya en circulación en el panorama literario de la época. Comentamos también la historia de algún motivo que tiene precedentes clásicos, como el beber agua sin necesidad de recipientes. Además, encontramos paralelismos formales con la égloga IV de Virgilio en el uso anafórico del adverbio temporal “ya” (en Soto; en Virgilio, *iam*). El toque característico u original de esta égloga de Soto, que hace que no se quede en la mera imitación, radica en que Menalca presenta como distintivo de esta “edad de hierro” en que vive que el amante entrega su vida a una amada ingrata que no le corresponde; de ahí la importancia del estribillo del canto de Menalca, “huid pastores del amor, que mata”. Comentamos también el motivo del *auro venenum bibitur*, que se presenta en el poema, para lo cual nos servimos de un trabajo anterior de este máster. Después apostrofa Menalca a Fenijardo, diciéndole que consagre un cordero al Desengaño, en lo cual podemos ver un eco o imitación del motivo bucólico virgiliano del sacrificio de un cordero a un dios, que aparecía en la égloga I del mantuano, pero también un caso de poligénesis. Menalca pide al protagonista que cante de nuevo, pues así vera el mágico poder de su canto sobre la naturaleza (otro motivo bucólico, que ya señaló Cristóbal), e incluso Apolo y Pan quedarán prendados de él. Comentamos en este la presencia de estos dos dioses en las *Bucólicas* de Virgilio, que pudo haber servido de referencia para Soto. En concreto, en la propia égloga cuarta aparecen como posibles competidores del pastor-poeta en el canto. Señalamos, no obstante, la facilidad renacentista de Soto de Rojas para aludir a dioses paganos a lo largo de su poemario, que nos puede indicar la independencia respecto a la fuente virgiliana. Menalca continúa instando a Fenijardo a que toque su caña por el prado, y también a que grabe sus composiciones literarias en los árboles, haciendo en este caso referencia intertextual directa a la égloga X de Virgilio y a cómo Galo decía que crecerían sus “amores” (metonímicamente, sus poemas) a la par que los árboles en que estaban inscritos. En el caso de Soto, si hace caso

a Menalca, Fenijardo grabará sus “avisos” ante el engaño amoroso, que crecerán proporcionalmente a los árboles, que se convertirán en doctores ejercitados en males de amores. También le dice el cantor Menalca al protagonista del *Desengaño* que retome sus labores rústicas, que ha dejado descuidadas, en lo que de nuevo se nos presenta este motivo como cura para el mar de amores, tal como aparecía en églogas anteriores, retomando el motivo que se originaba en el idilio undécimo de Teócrito y quedaba fijado como modelo la bucólica segunda de Virgilio. Soto presenta este motivo con una clara *amplificatio*, y añade el matiz de que no sólo es suficiente emplearse en estas labores, sino que ha de haber un verdadero cambio de mentalidad por parte del amante para superar el mal de amores, incluyendo en este punto el matiz moralizante del desengaño de amor que caracteriza su obra e incluso un verso de clara resonancia cristiana.

Finalmente, Fenijardo despierta y la égloga termina con una cláusula extraña a las fijadas por Virgilio: no hay aquí motivos paisajísticos o de la acción humana que nos indiquen que el día llega a su fin, sino que primero los pastores del lugar ayudan a Menalca a llevar a Fenijardo a su choza y después cada uno de ellos retorna con su ganado, que les reclamaba a balidos.

Quinta égloga

En la quinta égloga, tres pastores, Fenijardo, Salicio y Lisardo, hablan entre sí, sin narrador alguno intermediario (lo que nos hace recordar a las églogas I y IX, así como a la III y la VII de Virgilio). Fenijardo y Salicio entonarán sendos largos cantos (algo parecido sucedía también, aunque limitándose a la brevedad de la composición, en la égloga VIII de Virgilio).

Esta égloga toma como modelo la égloga cuarta del mantuano. Si Virgilio celebraba el nacimiento de un niño de identidad discutida, Soto celebra la venida y llagada de un mayoral a los campos en que se hallan los tres personajes. Este mayoral forma parte de un complejo alegórico que se presenta en la égloga, de claro matiz cristiano. Esto no es azaroso, teniendo en cuenta que la égloga IV de Virgilio había venido siendo interpretada en clave alegórica cristiana ya desde Lactancio y Constantino. El mayoral es en realidad el arzobispo de Granada, don Pedro González de Mendoza; el campo al que llega, la ciudad de Granada; los pastores, los granadinos (y, más en concreto, los artistas poéticos y los académicos); el dios Silvano, el duque de Pastrana; la fiesta del santo Pan, el día del *corpus*.

Comienza la égloga al amanecer, como la octava de Virgilio. Salicio y Fenijardo se juntan y Fenijardo comienza un canto, que presenta una referencia a Virgilio –identificado alegóricamente con Títiro– y de la loa que hizo a Augusto; se trae a colación esta loa para que sirva de modelo del canto encomiástico que Soto hará en honor del mayoral, que es alegóricamente un arzobispo. Este canto es ya el encomio del arzobispo, y sus paralelismos con la égloga IV de Virgilio son patentes, tanto desde el punto de vista formal como desde el del contenido.

Desde el punto de vista formal, encontramos una serie de complementos circunstanciales de causa (“por vos”) anafóricos, análogos a la serie de *tibi* (en su mayoría también anafóricos) que aparecían en la égloga del mantuano. La diferencia formal más notable es que Virgilio utiliza predominantemente el tiempo futuro para referirse a los sucesos que seguirán al nacimiento del niño, mientras que Soto utiliza el tiempo presente para referirse a los sucesos que acaecen a la llegada del mayoral-arzobispo.

En cuanto a los paralelismos y las diferencias de contenido, son los siguientes. Virgilio presentaba cómo la naturaleza cambiaba, fertilizándose y dando exuberantes flores y frutos “para” el niño: Soto presenta el mismo motivo de la naturaleza cambiante y dando todo tipo de flores y frutos “por” el mayoral. Virgilio afirmaba que con el nacimiento del niño al que se dedicaba la égloga las guerras llegarían a su fin el final de la guerra con el nacimiento del niño:

de igual modo, Soto también presenta el final de la guerra a la llegada del mayoral. Virgilio presentaba igualmente el fin de las labores campestres, del comercio y de los lujosos vestidos: Soto, en cambio, presenta el amor lascivo llegando a su fin, y un perfecto ambiente, patrocinado por el mayoral, para las artes y las ciencias. Pese al cese de la guerra, de los trabajos, del comercio y del mundo lujoso, Virgilio decía que *pauca tamen suberunt uestigia fraudis*, refiriéndose a rescoldos de guerra, del comercio y del trabajo que quedarían pese al nacimiento del niño: Igualmente, Soto presenta que no todo será idílico, pues el mayoral tendrá que corregir ovejas descarradas, y Júpiter lanzará rayos de aviso a “peñascos despoblados” (alegoría que indica correcciones que no herirán a nadie). Virgilio presentaba también paz completa para los tebaños, que no serían ya más la presa de ningún depredador, diciendo que los rebaños ya no temerían a los *magnos leones*: Soto recoge el motivo, diciendo que los rebaños están “descuidados” del “medroso lobo” (con esa analogía, además, formal en el epíteto o adjetivo con que se refiere al depredador del rebaño).

Fenijardo da fin a este canto para oír el de Lisardo, que se acerca desde lejos. Pero Salicio le pide que siga, pues si con humildes cantos ya había tenido poderes mágicos sobre la naturaleza y los humanos, no podía parar ahora que estaba cantando asuntos más elevados (el modelo de la égloga que canta temas *paulo maiora* es, precisamente, la égloga IV de Virgilio). Para convencerle le ofrece un cordero si continúa: es este un motivo, el de ofrecer una prenda al pastor para que cante, o apostarla en un certamen poético, que aparece primero Teócrito y después en Virgilio. Entonces, Fenijardo accede a continuar el canto, pidiéndole a Salicio que le toque una melodía de fondo con su flauta.

El cantor presenta al mayoral-arzobispo llegando al prado-Granada con las Gracias y otras tres divinidades femeninas alegóricas, y otras muchas imágenes literarias. Sin embargo, la única tradición bucólica clásica notable en este segundo canto es una écfrasis, cuyo origen se sitúa, en la literatura bucólica, en el idilio primero de Teócrito. La écfrasis la retomaron en la bucólica Virgilio, y, con una notable *amplificatio* que sirve de intermediaria a Soto de Rojas, Garcilaso de la Vega.

Con el fin de esta tonada, se inicia la de Lisardo, quien invoca a un alegórico dios Silvano que se refiere, en realidad, al Duque de Pastrana. De nuevo se presenta el motivo de cortezas inscritas, utilizado para presentar a continuación el del *paulo maiora canamus* o cantar tema más elevados; pues dice Lisardo que si antes grababa sus composiciones en árboles, que ahora grabará en mármol (en realidad, en este caso, la acción de grabar se está refiriendo, con un símil, al canto oral). En su invocación al Silvano-Duque, Lisardo presenta un ejemplo de origen plutarqueo: cómo Artajerjes aceptó un humilde regalo de un campesino, instando al alegórico dios a que haga lo mismo con su canto. Además de esto, Lisardo ofrece al dios-duque Silvano una serie de regalos rústicos; entre ellos, cabezas de caza de un jabalí y un ciervo, que constituyen un motivo presente ya en la égloga III de Virgilio y que Soto presenta con la intermediación de la égloga III de Garcilaso. Presenta también Salicio la imagen de un río personificado con cabeza córnea, de origen clásico.

Fenijardo amaga una cláusula bucólica de origen virgiliano (pide a Salicio que recoja las ovejas, pues las sombras les alcanzan) y, tras un pequeño diálogo con él, Salicio presenta la postrera cláusula bucólica del *Desengaño*, que se amplifica, con respecto a las de Virgilio, en un corto diálogo sobre la cena pastoril que ambos disfrutarán.

3.2. La imitación de Virgilio por Soto de Rojas, atenuada por las normas del bucolismo

Siguiendo la metodología de Vicente Cristóbal, explicada en la introducción, la de buscar el origen de los motivos bucólicos clásicos presentes en las églogas del *Desengaño de amor en rimas*, hemos podido hallar ciertos puntos en los que parece claro que Soto de Rojas imitó a Virgilio. Los parecidos formales con las églogas de Virgilio (las repetidas anáforas, las

similitudes entre el lenguaje de la égloga IV de Virgilio y la quinta de Soto, los versos calcados de Virgilio como “cuyo el ganado”) nos dan a pensar que efectivamente Soto sí leyó e imitó a Virgilio en ciertos puntos, y no sólo mediante fuentes secundarias. Por otro lado, tenemos el incuestionable testimonio de la imitación de la segunda égloga de Virgilio que Soto hace en la suya primera, que no deja lugar a dudas en que al menos leyó e imitó esa égloga. El resto de motivos que Soto presenta podían formar parte, por así decirlo, del acervo cultural literario de la época, pues el género pastoril se había mantenido profundamente arraigado a los cánones que inició Teócrito, pero más concretamente con los que fijó para la posteridad el poeta de Mantua, que quedaron establecidos como las normas del género. Así, muchos motivos, como el de los árboles inscritos, como el del pastor cuyo amor es desdichado, como la apertura de la égloga buscando un lugar ameno, y su cierre refiriéndose a las circunstancias paisajísticas temporales, o a la cena de los pastores, eran verdaderamente lugares comunes en la época, reglas del bucolismo para cualquiera que quisiera escribir alguna composición de este género.

Pero en todo caso, hemos demostrado en este trabajo que en ocasiones Soto de Rojas se remonta a Virgilio para escribir sus églogas⁷⁶ y, aunque en otras su influencia directa no es tan clara e incuestionable, no por eso el poeta granadino deja de mostrarse un fiel seguidor de la tradición literaria bucólica clásica, respetando e imitando los motivos que normativizan género y tuvieron su génesis en la Grecia helenística, gracias a Teócrito de Siracusa, y su continuación y fijación para la posteridad en la Roma augústea, por parte de Virgilio, imitador de Teócrito que logró dar un impulso irrefrenable al género bucólico con su propio ingenio poético.

3.3. Algunas consideraciones sobre la amalgama de tradiciones literarias dispares presentes en las églogas del Desengaño de amor en rimas y sobre lo distintiva que entre ellas resulta la barroco-cristiana

No podríamos dejar de reseñar en estas conclusiones cómo en el poemario de Soto se halla una conjunción de la tradición clásica (como queda a las claras por su seguimiento pedisecuo del canon bucólico) junto con la cristiano-medieval (como vemos en su referencia alegórica, por ejemplo al pelícano que venía siendo dada así en los bestiarios, o en su recreación en clave alegórico-cristiana de la égloga IV de Virgilio, siguiendo la senda interpretativa cristiana que venía siendo caminada desde Lactancio), pero también con la renacentista (hemos señalado las constantes referencias a dioses, héroes y episodios paganos) y con la hispano-barroca (que cristaliza esencialmente en la importancia de la idea del Desengaño, que es el eje central de su

⁷⁶ Que Soto pudiese haber leído a Virgilio nos parece fuera de toda duda, teniendo en cuenta su férrea formación académica, y en concreto clásica. A lo largo del poemario se nos presentan constantes referencias a episodios clásicos (lo hemos visto también en estas églogas, en que se presenta una reescritura del episodio de Diana y Acteón que versificó Ovidio, en las muchas referencias de corte renacentista a dioses, héroes o reyes clásicos), muchas de las cuales las deja el licenciado referenciadas al final de su obra, en los “Apuntamientos”, donde abundan las citas a Plinio el Viejo y Ovidio, pero se cita también a Heródoto, Estrabón, Celso, Valerio Máximo, Cicerón, Diodoro Sículo, Claudio, Apolonio de Rodas, Varrón, Macrobio, Eliano, Higino, Valerio Flaco, San Agustín y Virgilio.. Entre estas citas, se alude directamente en latín a un verso de la *Eneida* de Virgilio, el 703 del libro VIII, *quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello* (aunque Soto señala que pertenece al libro IX). También imita Soto el doblete léxico *centumgeminus Briareus* del libro VI de la Eneida, (que él dice “ciendoblado Briareo”), referenciándolo en el apéndice a su poemario. Asimismo, cita en latín el comienzo del tercer verso de la *Epístola de Hero a Leandro* de las *Heroidas* de Ovidio (*Mittit Abydenus*), entre otros versos, de los *Fastos* y de las *Metamorfosis*. A Plinio se le cita para que en su *Historia Natural* se consulten las propiedades de minerales o la naturaleza de animales tan “comunes” como el león o el oso. Cita igualmente a Horacio en latín; por ejemplo, el *Me doctarum hederae praemia frontium* (v. 29, Oda primera, lib. I), o el *et solutis / Gratiae zonas* (vv. 5-6, Oda 30, lib. I). También referencia algún emblema de Alciato. Por otro lado, en el discurso sobre la poética que se presenta en el mismo volumen el poeta granadino vuelve constantemente sobre la teoría literaria de Aristóteles, lo que vuelve a indicarnos la sólida formación del poeta. Todo esto nos indica una solidísima cultura clásica por parte de Soto, quien comienza precisamente ese apartado de los “Apuntamientos” con un breve texto en latín. En cuanto a su posible recepción Virgilio se refiere, dentro del poemario tiene incluso un poemita titulado “Dido” que hace referencia a la desdichada historia de amor del libro IV de la *Eneida*.

obra, teñido de claros matices cristianos que hacen descalabrarse a Afrodita Pandemos). Sin embargo, la más notable de estas tradiciones o facetas es precisamente la barroca, esencialmente cristiana en el *Desengaño* (no debemos olvidar que nuestro autor llegó a ser canónigo y abogado del Santo Oficio). A lo largo de todo el poemario y de las cinco églogas, en que este tiene su desarrollo más importante, se va fraguando una idea de Desengaño frente al Amor carnal, que acaba cristalizando de forma máxima en las églogas cuarta y quinta. En la égloga cuarta, el canto de Menalca a la edad de oro, con su estribillo, tiene un característico matiz cristiano, que le aleja del corriente tópico de la edad de oro bucólica. La égloga quinta, reescrita toda ella en clave cristiana, sirve perfectamente de culmen a la idea del Desengaño amoroso que se venía preparando a lo largo de todo el poema y que tenía su principio en la experiencia desdichada del propio poeta.

4. BIBLIOGRAFÍA

Poemario de Soto

Egido, A. (1992) (intr. y ed. facsímil). *Desengaño de amor en rimas*. RAE y Caja de ahorros de Ronda.

Gallego Morell, A. (1950) (ed.). *Obras de don Pedro Soto de Rojas*. Instituto de Filología Hispánica Miguel de Cervantes.

Ediciones críticas y/o bilingües

Fernández Corte, J.C. y González Iglesias, J. A. (ed. bilingüe) (2022). *Catulo. Poesías*. Cátedra. 9^a ed.

Fernández-Galiano, M. y Cristóbal. V. (ed. bilingüe) (2020) (eds.). *Horacio. Odas y epodos*. Cátedra. 9^a ed.

Gow, A. S. F. (1952) (ed.). *Bucolici graeci*. Oxford University Press.

Mayoff, K. (1909) (ed.). *C. Plini Secundi Naturalis Historiae Libri XXXVII*. Teubner. Vol II.

Mynors, R. A. B (1969) (ed.). *P. Vergili Maronis opera omnia*. Oxford Univeristy Press.

Ruiz de Elvira, A. (1990) (ed.) *Ovidio. Metamorfosis*. CSIC, Alma Mater. Vol. I.

Traducciones con estudios consultadas

Alamillo, A. (1981) (trad.). *Sófocles. Tragedias*. Gredos.

Cristóbal López, V. (2023) (ed. y trad.). *Virgilio. Bucólicas*. Cátedra. 9^a ed.

García Teijeiro, M. y Molinos Tejada, T. (eds.) (1986). *Bucólicos griegos*. Gredos.

Pérez Jiménez, A. y Martínez Díez, A. (eds) (1978). *Hesíodo. Obras y fragmentos*. Gredos.

Sánchez Hernández, J. P. y González González, M. (eds.) (2009). *Plutarco. VII. Vidas paralelas*. Gredos.

Églogas, composiciones pastoriles u otras literarias en romance

Amorós Guardiola, A. (ed.) (2005). *Miguel de Cervantes. El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. S.M. y Junta de Castilla y León.

Burell, C. (ed.) (1987). *Garcilaso de la Vega. Poesía castellana completa*. Cátedra. 12^a ed.

Centro Virtual Cervantes (web). *El coloquio de los perros. Miguel de Cervantes Saavedra*.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-coloquio-de-los-perros--0/html/ff31b1bc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_32.html (Última consulta 3/7/2025)

Centro Virtual Cervantes (web). *Fábula de Polifemo y Galatea. Luis de Góngora y Argote*.
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/fabula-de-polifemo-y-galatea--0/html/fedcc184-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Última consulta 10/7/2025)

Centro Virtual Cervantes (web). *Soledades. Luis de Góngora y Argote.* https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/soledades--0/html/fedc9aec-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Última consulta 27/6/2025)

Lázaro Carreter, F. (ed.) (1969). *Teatro medieval*. Castalia, “odres nuevos”.

Sevilla Arroyo, F. y Rey Hazas, A. (1996) (eds.) *Miguel de Cervantes Saavedra. La Galatea*. Alianza editorial.

Estudios

Cabello Porras, G. (1986). “Significación y permanencia de Horacio y Tibulo en el "Desengaño de amor en rimas" de Pedro Soto de Rojas” *Castilla: Estudios de literatura*, 11, pp. 81-110. Universidad de Valladolid.

Cabello Porras, G. (2004). *Barroco y cancionero: el “Desengaño de amor en rimas” de Pedro Soto de Rojas*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga.

Cabello Porras, G. (2012). “Pedro Soto de Rojas” Voz del *Diccionario filológico de la literatura española (s. XVII)*. Volumen II. (Ed. Pablo Jauralde Pou), pp. 464-478. Castalia. Edición para E-Book.

Cristóbal López, V. (1980). *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. [Tesis Doctoral] Universidad Complutense de Madrid.

Cristóbal López, V. (2002). “Las églogas de Virgilio como modelo de un género”. *La égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro* / coord. por Begoña López Bueno, págs. 23-56

Curtius, E. R. (1989). *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 (1^a ed., 5^a reimp.). Fondo de Cultura Económica.

Espinosa Pólit, A. (s. a.) “Un latinismo en el Quijote” *El «Quijote» en Ecuador* (Recopilación de Julio Pazos Barrera) y este a su vez dentro de *El «Quijote» en América*, agrupación de antologías realizada por el Centro Virtual Cervantes.

Gallego Morell, A. (1948). *Pedro Soto de Rojas*. Universidad de Granada.

García Calvo, A. (1976). *Virgilio*. Júcar.

Gómez Moreno, A. (2013). “La tradición clásica como concepto y método” *Minerva*, 26, pp. 53-102. Universidad de Valladolid.

Grimal, P. (1989). *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós. 4^a reimpresión.

Fosalba, E. (2002). “Égloga mixta y égloga dramática en la creación de la novela pastoril” En *La égloga*. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro. Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla. (ed. Dirigida por B. López Bueno) pp. 121-182

Holloway, A. (2023) (ed. online). *The potency of pastoral in the Hispanic Baroque*. Tamesis, an imprint of Boydell & Brewer Ltd. Impreso en físico en 2017.

Izquierdo Izquierdo, J. A. (1990). *Virgilio en el siglo XVII español*. [Tesis doctoral] Universidad de Valladolid. II tomos.

Izquierdo Izquierdo, J. A. (1993). “"Latet anguis in herba" (Virg., BUC. 3, 93): vehículo para la expresión del desengaño barroco” *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, N° 133-+135, Tomo 44, pp. 257-266.

López Bueno, B. (2002). “La égloga, género de géneros” *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. (ed. B. López Bueno) pp. 121-182. Universidad de Sevilla.

Maravall, J. A. (2012). *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Ariel.

Ponce Cárdenas, J. (s. a.). *Pedro Soto de Rojas – Biografía*. Historia Hispánica – Real Academia de la Historia. <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/41824-pedro-soto-de-rojas> (Última consulta 27/6/2025)

Rosales, L. (1966). *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca*. Cultura Hispánica.

Snell, B. (2009). *El descubrimiento del espíritu. Estudios sobre la génesis del pensamiento europeo en los griegos*. Acantilado.

Toro Valenzuela, B. (2002). “El género de la égloga en el *Desengaño de amor en rimas de Pedro Soto de Rojas*” *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*. (ed. B. López Bueno) pp. 121-182. Universidad de Sevilla.

Trueblood, A. S. (1996). “A Reading of the Parayso of Soto de Rojas”. *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 2(2), 5-29.

Manuales, diccionarios y monografías de tradición clásica

Enciclopedia virgiliana. (1985). Istituto della Enciclopedia Italiana.

García Jurado, F. (ed.) (2021). *Diccionario hispánico de la tradición y recepción clásica : conceptos, personas y métodos*. Guillermo Escolar.

Hight, G. (1967). *The classical tradition : Greek and Roman influences on Western literature* (repr.). Oxford University Press.

Bestiarios medievales

The Aberdeen bestiary University of Aberdeen (web). <https://www.abdn.ac.uk/bestiary/ms24> (última consulta 7/7/2025).

The medieval bestiary (web) <https://bestiary.ca/manuscripts/manu100.htm> (última consulta 7/7/2025).

Vídeo-documentales

Monesma, E. (canal de YouTube) (2021). *FLAUTA ARTESANA con el hueso cúbito de las alas de los buitres | Instrumento pastoril | Documental* [vídeo-documental de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=6j8CUHs982E&t=21s&ab_channel=EugenioMonesma-Documentales (Última consulta 4/7/2025).

Monesma, E. (canal de YouTube) (2022). *Cuerno de toro y madera de pino para elaborar una FLAUTA O GAITA DE PASTOR artesanal*. [vídeo-documental de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=tGPu8TQ3yuw&t=241s&ab_channel=EugenioMonesma-Documentales (Última consulta 4/7/2025).

Monesma, E. (canal de YouTube) (2023 a). *CHIFLO DE PASTOR tallado artesanalmente en una PIEDRA DEL MONTE para avisar y atraer al ganado*. [vídeo-documental de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=XwNtcTpU2Jo&ab_channel=EugenioMonesma-Documentales (Última consulta 9/7/2025)

Monema, E. (canal de YouTube) (2023 b). *CARRACLA hecha únicamente con una CAÑA. Elaboración artesanal y MUESTRA SONORA de este instrumento* [vídeo-documental de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=FdzOJrglNI&t=33s&ab_channel=EugenioMonesma-Documentales (Última consulta 9/7/2025)

Otras referencias

Bueno Sánchez, G. (1978). “Ontogenia y filogenia del Basilisco” *El Basilisco, número 1*, marzo-abril 1978, páginas 64-79.

La Biblia. Ediciones Giner, Barcelona, 1972. Círculo de lectores.

Russell, B. (1984) *Escritos básicos I*. Planeta-Agostini.

Imágenes

Emblem Proyect Utrecht (EPU, página web) *Otto Vaenius, Q. Horatii Flacci Emblemata* (1612). Ed. facsímil digital y estudio.

Esquema de las “Bucólicas” de Virgilio CC BY-SA 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=443814> Wikipedia (web)

Page from the beginning of the Eclogues in the 5th-century Vergilius Romanus (Folio 1r of the Roman Vergil) by Alonso de Mendoza, Wikipedia (web).

Portada del “Desengaño de amor en rimas” Internet archive (web): <https://archive.org/details/desengaodeamoren00soto/page/n3/mode/2up>

Reverse of the Great Seal of the United States. Ipankonin - Own work. En Wikipedia (web).

ÍNDICE

0. METODOLOGÍA DEL TRABAJO	3
1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. LA TRADICIÓN CLÁSICA BUCÓLICA	4
1.2. LA CUESTIÓN DE LOS ORÍGENES DE LA BUCÓLICA	4
1.2.1. Los orígenes del canto pastoril según los antiguos escoliastas	4
1.2.2. Los orígenes según teóricos modernos	5
1.2.3. Conclusiones	5
1.3. BREVE HISTORIA DEL BUCOLISMO HASTA EL BARROCO ESPAÑOL	6
1.3.1. Edad antigua: surgimiento y consolidación de la poesía bucólica	6
1.3.2. Antigüedad tardía y Edad Media	7
1.3.3. El renacimiento	8
1.3.4. La bucólica en el barroco español	8
1.4. PEDRO SOTO DE ROJAS (1584-1658)	10
1.4.1. Breve biografía del autor	10
1.4.2. Obra literaria	10
1.4.3. <i>El Desengaño de amor en rimas</i> (1624)	11
1.4.4. Estado de la cuestión del estudio de la tradición clásica en las églogas incluidas en el <i>Desengaño de amor en rimas</i>	11
1.4.5. Las Églogas del <i>Desengaño</i>	12
2. ANÁLISIS DE LAS ÉGLOGAS	15
2.1. ÉGLOGA PRIMERA	15
2.2. ÉGLOGA SEGUNDA	26
2.3. ÉGLOGA TERCERA	45
2.4. ÉGLOGA CUARTA	60
2.5. ÉGLOGA QUINTA	82
3. CONCLUSIONES	103
3.1. Resultado de los análisis de las églogas	103
3.2. La imitación de Virgilio por Soto de Rojas, atenuada por las normas del bucolismo	107
3.3. Algunas consideraciones sobre la amalgama de tradiciones literarias dispares presentes en las églogas del <i>Desengaño de amor en rimas</i> y sobre lo distintiva que entre ellas resulta la barroco-cristiana	109

