

EL GÉNERO DE LA ÉGLOGA EN EL *DESENGAÑO* *DE AMOR EN RIMAS* DE SOTO DE ROJAS

BERNARDO TORO VALENZUELA
Grupo P.A.S.O.

Pedro Soto de Rojas (Granada, 1584-1658) debe su fama literaria al *Paríso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, publicado en Granada en 1652, que supone la definitiva adaptación de la poesía descriptiva a una naturaleza domesticada y sometida a arte, donde los pastores son sustituidos por el sujeto de una reflexión moral. Casi treinta años antes, concretamente en 1623, pero esta vez en Madrid, a cargo de la viuda de Alonso Martín, había visto la luz la que fue su primera obra, el cancionero rotulado *Desengaño de amor en rimas*.

El *Desengaño* está compuesto por doscientos seis poemas, divididos en dos partes bien diferenciadas. En la primera, ciento sesenta y cinco desarrollan el amor de Fenixardo por Fénix, la traición de ésta y, tras el suicidio fallido del amante, la renuncia más absoluta al sentimiento amoroso, con el modelo del *canzoniere* petrarquista siempre presente; en la segunda, apenas cuarenta y un poemas mezclan diversos textos de circunstancias entre los que hay lugar para composiciones contra vicios y pecados capitales, llegadas de reyes y arzobispos, relatos mitológicos con clara intención moralizadora, elegías, poemas funerarios y poesía estrictamente religiosa.

Esta estructuración del *Desengaño* de Soto de Rojas impone que la obra cobre pleno sentido sólo si se intenta comprender dentro de la tradición del cancionero petrarquista y, a la vez, inscrita en el período histórico en el que fue compuesta. Curiosamente, ya los contemporáneos se referían a la obra indistintamente como *Rimas* o *Desengaño*, como si entre esos lectores contemporáneos algunos se contentaran con un nombre ya genérico en esa época para los volúmenes de versos (aunque siempre con ecos de la obra petrarquista), frente a quienes habían resumido en la primera palabra del título la mayor novedad de este conjunto lírico, la de ser un cancionero barroco de desengaño. En todo

caso, al estudiar la obra, la crítica actual se ha centrado tanto en el primer aspecto¹, como en el segundo².

Ese carácter de cancionero que la crítica concede con práctica unanimidad a la obra no conviene, sin embargo, a la segunda parte de la misma. Ya hemos señalado más arriba la “homogénea heterogeneidad” que caracteriza temáticamente esos poemas, e incluso Juan Manuel Rozas ha esbozado la hipótesis de que fuese compuesta en 1611, después de la primera parte³. Una lectura detenida de esta segunda parte revela claramente cómo todas sus composiciones se encuentran fuera del relato y de la intención de la primera y mucho más extensa parte del libro: no aparece la amada, ni tampoco poemas amorosos o que hagan referencia a la historia amorosa, y si lo hace Fenixardo, el amante, es en un contexto totalmente distinto al anterior; el desengaño, no sólo amoroso, sino vital que acontece al protagonista está totalmente culminado en el final de la primera parte; y, en fin, parecen más un grupo de poemas añadidos después de la composición de la primera parte, primera parte que Soto tiene presente (por alusiones muy ocasionales a aspectos de ella), posible-

¹ Para Juan Manuel Rozas, “El cancionero a Fénix es petrarquista-garcilasista-marquista” (cfr. “Marino frente a Góngora en la lírica de Soto de Rojas”, en *Sobre Marino y España*, Madrid, Editora Nacional, 1978, p. 52); para Antonio Prieto, “[La] filiación sistemática con Petrarca y Garcilaso [...] conduce naturalmente al entendimiento del *Desengaño de amor en rimas* como un cancionero, voluntariamente *editado* como tal por su autor, y donde las distintas composiciones guardan entre sí una interrelación y se organizan como progreso destinado a un fin” (vid. “El *Desengaño de amor en rimas*, de Soto de Rojas, como cancionero petrarquista”, *Serta Philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 403-412); para Aurora Egido, en fin, “Dispuesta la materia en ordenada composición, los poemas se definen por su situación y referencia a la unidad conceptual que los va atando” (cfr. “La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas”, *Al ave el vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, Universidad de Granada, 1984, p. 33).

² Al estudiar la poesía barroca, M^a Pilar Palomo se refiere al *canzoniere* petrarquista, y más concretamente a “los numerosos *cancioneros del desengaño* en que sobre modelos petrarquistas se comunica un contenido barroco. [...] O, sobre todo, en la transformación de un cancionero amoroso en uno de desengaño que sufre el *Desengaño de amor en rimas*, de Soto de Rojas. [...] No hay, naturalmente, división *in vita e in morte*, porque ahora la línea divisoria es una traición femenina que aboca, no a la perennidad petrarquista del sentimiento, sino al desengaño barroco” (vid. *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 23-24). Profundizando en esa idea, Aurora Egido afirma que “La obra de Soto de Rojas [*Desengaño*] hay que leerla desde ese fondo neostoico que aparece ya desde su título y que permeabiliza una buena parte de la obra”; e incluso un poco más adelante conecta el *Desengaño* con el *Paraíso* por esta vía: “Las soledades de Soto [...] se vertebraron en una profunda filosofía del desengaño estoico del que este poemario en *Rimas* es su primer indicio literario” (“Introducción” a su edición facsimilar del *Desengaño de amor en rimas*, Málaga, RAE/Caja de Ahorros de Ronda, 1991).

³ Juan Manuel Rozas, ob. cit., p. 105. Quizá por el carácter circunstancial de muchos de sus poemas, tal vez fuera más exacto afirmar que habrían ido siendo compuestos a partir de esa fecha.

mente por su conciencia de que todos los poemas se habrían de publicar conjuntamente⁴.

Sin embargo, desde el punto de vista del estudio de los géneros literarios en el Siglo de Oro, su mayor aportación consiste en la inclusión de cuatro églogas en la primera parte y una quinta en la segunda. En el carácter “petrarquista-garcilasista-marinista” que cree propio del *Desengaño*⁵ encuentra Juan Manuel Rozas el origen de la inclusión de este género:

Las estrofas de Marino en *La Lira* son tres: el soneto, la canción y el madrigal. Es decir, las mismas que le llegan del petrarquismo. Soto usa en las *Rimas* estas tres estrofas, más la égloga, que le viene directamente del petrarquismo español garcilasista⁶.

Esto daría pie a pensar en cierta equivalencia entre el uso de la égloga en Garcilaso y Soto de Rojas. En principio, no habría nada que objetar, salvo que del uso y la disposición que hace Soto de este género resulta un aprovechamiento de las potencialidades de este género dentro de la estructura del cancionero petrarquista, algo en lo que Garcilaso, o bien no pensó, o bien no estamos en circunstancias de afirmar con una mínima seguridad a causa de su temprana muerte⁷.

⁴ Si acaso, los dos últimos poemas de esta segunda parte serían excepcionales porque cerrarían el sentido moral del libro, jugando con la identificación del protagonista y del autor en el penúltimo (dirigiéndose al Señor, afirma un verso de la composición, titulada “Misericordia”: “que no es bien que del Soto que plantaste / gocen tus enemigos los despojos”, fol. 180r); y, acto seguido, el último, “Confesión” (cito por la edición facsímil de Aurora Egido, ob. cit., indicando folio y actualizando ortografía y puntuación):

Señor, que del pecado,
y no del pecador, la muerte quieres,
yo te confieso errores mis placeres,
bruto mi amor pasado,
loco mi devaneo,
desenfrenado mi mortal deseo:
ves aquí tu ovejuela distraída,
recógela, pastor, fuente de vida,
perdona sus errores,
pues llora de dolor, y no de amores (fol. 180r)

⁵ Juan Manuel Rozas, ob. cit., p. 105.

⁶ Juan Manuel Rozas, ob. cit., p. 98.

⁷ Esto siempre que no contemplemos la hipótesis que en su momento enunció Antonio Prieto sobre la obra de Garcilaso concebida como cancionero y que le llevó a la publicación de su obra ordenada como tal bajo el título *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, Barcelona, Bru-guera, 1982. Para Prieto, como el *Cancionero* de Petrarca fue entendido como modelo, es necesario estudiar la estructura del dicho modelo. Para ello se fija en tres aspectos: está dirigido a una

Esta disposición alterna de las églogas aparece también en la publicación de las obras de Hurtado de Mendoza y Hernando de Acuña (1610 y 1591, respectivamente). Si bien es éste el resultado en la edición, tal y como sucede en la de Soto y no en la de Garcilaso, no sabemos cuál fue o cuál hubiese sido la disposición de estas églogas en el resultado de la obra preparada por los propios autores, lo que, unido a que desconocemos la voluntad de Garcilaso, hace que en Soto encontremos por primera vez inequívocamente este uso de la égloga desde la voluntad del autor hasta la plasmación en la edición.

Más cerca de nuestros planteamientos, Aurora Egido ha dedicado unas páginas a la presencia de este género en la obra. Así:

La inclusión de la égloga añade, además de los nuevos tonos del género, la disposición descriptiva y la entrada de otros personajes con sus voces. La bucólica presta aparte de localización y palabras alternantes, una mayor presencia de la naturaleza y un fondo elegíaco y mitológico cargado de sensualidad y delicadeza⁸.

Como hemos indicado más arriba, la segunda parte del *Desengaño* resulta más distinta de lo que, leída la primera parte, cabría pensar y, desde luego, lejos de cualquier simplificación que considerara ambas partes paralelas a las *in vita* e *in morte*, pero ahora *amorosa* y *de desengaño*⁹. En la misma línea, la

dama, a un amor único; está escrito “de vario stile” (entendido como polimetría, como alternancia de formas métricas, como expresión de diversos estados de ánimos que piden forma alternante); y refleja un proceso secuencial progresivo, como capítulos encadenados de una vida (pp. XXVI-XXVII). Al margen de que así la ubicación de algún texto se justifica por el discurrir vital del poeta y no por el discurso de sus textos, quedan estas églogas lejos de las de Soto en una obra como el *Desengaño*, que, además de cumplir todos los “requisitos” anteriores, marca con más claridad, como veremos más adelante, la relación argumental y textual entre todos los que la componen. No en vano afirma Bienvenido Morros: “las tres églogas de Garcilaso carecen de un mismo marco narrativo, aunque presentan elementos y temas comunes [...], sobre todo por la yuxtaposición o intercalación de diversos episodios amorosos” (“Prólogo” a su edición de Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. LXXIII-IV).

⁸ “Introducción”, ob. cit., pp. XIX y XXI, respectivamente. En otro lugar anota el aprovechamiento de este género para el tratamiento de la enfermedad de amor: “La poesía de Garcilaso representa la locura en su estado puro, recogiendo en la égloga la tradición clásica del idilio y de la bucólica. El pastor enfermo, enajenado, solitario y mudo, tentado de suicidio, aparece en la *Égloga II*. [...] De ahí que la inclusión de *Églogas* en el *Desengaño* adquiere pleno sentido en la poética que engloba la enfermedad amorosa en Soto de Rojas” (“La enfermedad ...”, ob. cit., p.41).

⁹ Dado que no es éste el lugar de extendernos en las diferencias de esta segunda parte, valgan estas palabras de Aurora Egido: “Terminado el ciclo amoroso, el libro cambia de signo. Soto acumula rimas filosófico-morales y religiosas. [...] No hay, sin embargo, hilo de continuidad” (“Introducción”, ob. cit., p. XLVIII). Dejando al margen cualquier posibilidad de relacionar cada una de las partes con el cancionero *in vita* e *in morte*, sí resulta evidente su relación con la estruc-

única égloga de esta segunda parte, la quinta (“En la venida a Granada de don Pedro González de Mendoza, arzobispo de ella”, fols. 149r-157v), no se corresponde con ninguna de las características que señalaremos en las cuatro anteriores. Llama la atención el despliegue de medios con la participación de numerosas voces y la dignificación del poema, que alcanza incluso a la variedad métrica (ambos aspectos desconocidos en las églogas precedentes); es verdad que el pastor protagonista de la historia amorosa tiene una amplia participación (eso sí, la única de toda la segunda parte), y que se alude, si bien de pasada, a su historia amorosa y a su amada¹⁰; no obstante, no implica todo esto que tenga relación alguna con las églogas anteriores, ni en su contenido, ni en su aprovechamiento dentro del cancionero. Debemos admitir, con Aurora Egido, que “también la égloga, con su tradición religiosa a lo divino, sirve de vehículo a la nueva estación del desamorado”¹¹, pero de un desamorado que no continúa ahora su desengaño amoroso. En definitiva, la égloga que aquí encontramos es interesante sólo si se estudia desde el punto de vista de la égloga de circunstancias¹² y por ello queda excluida de nuestro objeto de estudio.

Quedan, pues, las cuatro églogas de la primera parte, o, lo que es lo mismo, las cuatro églogas incluidas en la estructura propiamente del cancionero. Esta primera parte está compuesta por ciento sesenta y cinco poemas, entre los cuales encontramos una gran cantidad de sonetos, algunas canciones y otras composiciones de estructura similar, un extenso “Elogio a las fiestas que se hicieron en Granada, por septiembre de 1609 años” (fols. 44r-53r) y las cuatro églogas objeto de este estudio. Los cuarenta y un poemas de la segunda parte se reparten entre la dedicatoria al Conde de Olivares, poemas contra algunos vicios humanos, poemas de circunstancias, poemas mitológicos de intención didáctica, la quinta égloga, elegías y poemas funerarios y tres poemas que cierran el sentido del libro.

Las cuatro églogas de la primera parte cuentan la aventura amorosa de Fenixardo: en la primera (fols. 31r-35r), tras cuatro tercetos de presentación, asistimos al canto de Fenixardo, que recoge los tópicos del pastor-amante no correspondido; en la segunda (fols. 94v-107r), Fenixardo cuenta a su amigo Ergasto su desgraciada historia y éste lo abandona sólo cuando aquél le prome-

tura de obras de tanta difusión en la época, como las *Flores* de Espinosa o la poesía de Lope de Vega, en las que encontramos una primera parte profana y una segunda religiosa.

¹⁰ Tiempo fue ya, que sólo resonaba
tu labio en tu zampoña las querellas,
la dura condición de Fénix bella (fol. 152v).

¹¹ “Introducción”, ob. cit., p. XLVIII.

¹² Así lo hace en este mismo volumen Inmaculada Osuna bajo el título “La égloga como género de circunstancias”.

te ir después a su choza, pero Fénix, que ha estado escuchando esta conversación escondida, hace acto de presencia y le da su palabra de amor; en la tercera (fols.110v-125v), consumada la traición de Fénix, Fenixardo pide a Marcelo que repita el canto lleno de ofrecimientos con el que el Mayoral convenció a Fénix, tras el cual Fenixardo canta imaginariamente a Fénix sus virtudes; inmediatamente después, la cuarta égloga (fols. 125v-135v), tras un canto de exaltación del noble al que se dirige la composición, un largo parlamento de Fenixardo precede a su suicidio, que no se consuma, es asistido por algunos pastores y, finalmente, llevado a su choza¹³.

La estructura métrica de estas composiciones se basa en el uso del terceto como estrofa introductoria que sitúa la acción, a la que siguen, por lo general, estancias u octavas que recogen los diversos cantos los pastores o la narración de los sucesos. Así, en la primera encontramos tercetos y estancias; en la segunda, cada una de las dos partes comienza con tercetos, si bien la primera es completada por octavas y la segunda por quintillas; en la tercera, se usa una estrofa alirada sin disposición exacta y sin la repetición propia de las estancias; en fin, en la cuarta, tras los tercetos de la dedicatoria, se alternan estancias, tercetos y nuevamente estancias.

Como se puede comprobar, la *dispositio* de estas composiciones no responde a la habitual en España en los primeros decenios del siglo XVII. Si la persona al cuidado de las ediciones de los libros de versos no optaba por el puramente temático, cabía entonces la ordenación según otro criterio: el genérico-estrófico. Así ocurre con las églogas de Carrillo y Sotomayor en su edición de 1611 (*Obras*, Madrid, Juan de la Cuesta, publicadas por su hermano) o las de Gabriel Boncángel en 1627 (*Rimas y prosas junto con la Fábula de Leandro y Hero*, Madrid, Juan González). El *Desengaño*, pues, condiciona la ubicación de las églogas como textos intercalados al propio desarrollo argumental de la trama amorosa, tal y como implica el canon petrarquesco¹⁴. Precisamente la importancia que las églogas tienen, como veremos inmediatamente, para el desarrollo de la historia amorosa explica las características de su ubicación, tanto por encontrarse al final del cancionero, como por presentarse continuas las églogas tercera y cuarta.

¹³ Olympia González dedica íntegramente el tercer capítulo de su libro *Mirtos frescos y deleitosa nave: la poesía de Pedro Soto de Rojas* (Madrid, Orígenes, 1992) al estudio de estas cinco églogas. Dado que es el estudio más extenso que podemos encontrar sobre estos textos, tenemos presente para este trabajo su aportación, si bien tanto sus planteamientos iniciales como su desarrollo y conclusiones se encuentran bastantes alejados de los nuestros.

¹⁴ J. Valentín Núñez Rivera, al estudiar la *dispositio* textual en el Siglo de Oro, afirma: "Una excepción a este panorama general puede ser considerado [...] el *Desengaño* [...] de Soto de Rojas, donde aparece de modo patente el esquema petrarquesco" (cfr. "Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido", *Philologia Hispalensis*, 11 (1996-7), p. 160).

Hasta la primera égloga, los sonetos han desglosado los contenidos propios de un cancionero petrarquista. Allí han tenido cabida, aparte de un soneto inicial, algo alejado del modelo del soneto-prólogo, veintiocho más, donde encontramos desde “Día primero de su amor” o “Amor habla callando, mata y eterniza”, propio de los mismísimos inicios, hasta “Rigor de Fénix” o “Perseverancia vence dificultades”, muestras ya de cierto proceso en esta relación amorosa.

Sin embargo, la primera égloga comienza con cuatro tercetos, resumen del argumento anterior, que antes deben ser interpretados como recordatorio al lector del momento concreto en que se encuentra Fenixardo que como indicio de una composición exenta para introducir las diez estancias de catorce versos que recogen el soliloquio del pastor enamorado. Ante todo, llama la atención que esta égloga comience con el terceto:

Fenixardo pastor, que yerbas debe
por sus ovejas al Genil sagrado,
y al Darro humor, que sus corrientes bebe (fol. 31r).

No era de esperar que Soto ignorase que la principal convención de la égloga consistía en la intervención de un pastor¹⁵. Sin embargo, es importante retener que hasta este momento los lectores no habíamos tenido conocimiento de que Fenixardo era, precisamente, pastor. Es decir, se puede afirmar sin miedo a equivocación que Soto quería escribir un cancionero al estilo petrarquista, y manejamos la hipótesis de que quiso añadir, a la variedad que le era propia, las distintas potencialidades que le ofrecía la égloga. Sin embargo, a la altura del comienzo de la primera de ellas, aún no había anotado este aspecto fundamental (e imprescindible para hacer uso de este género) y se apresura a hacerlo constar en la primera oportunidad que se le presenta, en el primer verso.

Curiosamente, los dos tercetos siguientes, centrales en esta introducción, resumen argumentalmente aquello a lo que el lector ha tenido acceso hasta ahora con la lectura de los sonetos precedentes:

Está dulcemente seducido
de Fénix bella: un áspid rigurosa,
acechanza mortal del verde prado.
era tanto crüel cuanto era hermosa
siendo hermosa, más que el sol de Oriente,
no tenía que esperar alguna cosa (fol. 31r).

¹⁵ Ya en sus *Anotaciones* comenzó Herrera su discurso sobre la égloga con “la materia desta poesía es las cosas y obras de los pastores” (ed. facsímil de Juan Montero, Sevilla, Universidades de Córdoba, Sevilla y Huelva, 1998, p. 507).

Nada se sale de lo convenido por el género. Queda, pues, situar al pastor:

Y así, solo en el margen de una fuente,
entre salvajes árboles sombrío
estos versos esparce inútilmente (fol. 31r).

El canto del pastor ocupa la totalidad de las estancias. De los tópicos en los que se mueve (y de los referentes modélicos a partir de los que compone Soto) da buen ejemplo ya la primera estancia. Marcan ésta y la totalidad del poema la queja contra la amada y la petición del amante, si no de correspondencia, al menos de su atención en el canto:

¡Oh, tú! Más sorda a los suspiros míos,
y más dura a mi llanto,
que airado mar, que empedernida roca.
Blanca y helada tanto
como la nieve de los Alpes fríos [...] *...*
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 (fols. 31r-31v)¹⁶.

La égloga segunda presenta interesantes posibilidades para su estudio desde el punto de vista de la configuración dramática del género égloga. De las cuatro que se incluyen en esta primera parte, la segunda permite apreciar con más claridad que ninguna otra dos aspectos básicos en el desarrollo dramático de una acción: por un lado, la disposición de la acción de los personajes, que, generalmente, cobrará más importancia que sus propias palabras; por otro, el análisis de los mecanismos dramáticos que suscitan en el lector un vivo interés, más que por el texto en sí, por la solución del conflicto presentado.

En primer lugar, Soto de Rojas aprovecha las características del género para dotar de interés al poema con la propia disposición física de los interlocutores. La primera parte del poema, compuesta por veintitrés tercetos, obliga al lector, ante todo, a seguir el desplazamiento de los protagonistas y a ubicarlos físicamente antes del relato de Fenixardo. Y todo ello se consigue, en esta églo-

¹⁶ Por un lado, para Aurora Egido, “las quejas lanzadas inútilmente, en la mejor tradición de la bucólica virgiliana [...] aparecen en la égloga primera [...] con el recuerdo expreso de Garcilaso” (ob. cit., p. LXVI); por otro, afirma Rozas que “antes de esta fecha [1613] conocería cosas sueltas de don Luis, del que algo tomó” (“Introducción”, ob. cit., p. 104).

ga, a través de las propias palabras de los personajes, en una forma tomada directamente de las acotaciones inmersas propias del teatro contemporáneo. “En este prado” (fol. 94v) comienza Fenixardo. Ergasto se acerca. “Voces de algún pastor [...] / son las que escucho [...] / El oído será la guía del camino cierto” (fol. 95r), dice, mientras termina Fenixardo su soliloquio. En fin, aparece Fénix, que, para mayor tensión, no se presenta ante ellos, sino que decide que “las verdes hojas / servirán a mi amor de celosías” (fol. 96r). Después, Ergasto se marchará y Fénix descubrirá su escondite a Fenixardo.

En segundo lugar, Soto aprovecha la composición para dotar a la narración de los acontecimientos de la tensión propia de las acciones teatrales. Como ejemplo, deben valer dos momentos de la misma. En primer lugar, el parlamento de Fenixardo, que podría haber resultado algo extenso, es interrumpido porque pide a Ergasto que acabe con su vida. Como señalaremos más abajo, la unidad argumental de estas cuatro églogas parte de la tensión acumulada a través de sucesivas referencias a la muerte del pastor, que culminarán en la cuarta égloga. Antes, en ésta, ya le dice Fenixardo: “Sí, loco estoy, pues de tu mano aguardo / el triste fin” (fol. 100r). Como es fácil deducir, el otro momento destacado y cenital en la acción es el momento en el que, después de abandonar la escena Ergasto, Fénix aparece ante Fenixardo. Soto resuelve este momento de especial tensión con el arranque del parlamento de Fénix:

Y si, ofendido amante,
bien que ofensor querido,
si del laurel constante
te querellas herido
(aunque cómplice no), perdón te pido.
yo soy tu prenda amada,
tu amante soy, reposa (fol. 105r).

Por último, Soto aprovecha una de las potencialidades de la égloga para el enriquecimiento del cancionero. El hecho de que en ella aparezca Fénix, la amada, siempre silenciosa o silenciada, va a permitir al lector escuchar de primera mano a quien siempre fue la enemiga. En este caso, el aprovechamiento de este recurso se muestra especialmente adecuado cuando, al margen de lo que hemos señalado sobre el valor dramático del escondite de Fénix, sabremos de la promesa de la amada, no porque el pastor nos la cuente o porque oigamos lamentar al pastor su incumplimiento, sino porque nosotros mismos, los propios lectores, hemos leído exactamente lo que Fénix promete al pastor. Al fin y al cabo, la égloga acaba a la caída del sol con el final de la conversación de ambos pastores en estos términos:

Fénix: Vamos.
Fenixardo: Oye, detente,
 detén, detén la rienda,
 sol de mi dulce oriente.
Fénix: Gente suena en la senda.
Fenixardo: Aguarda.
Fénix: ¿Qué me quies?
Fenixardo: Dame una prenda.
Fénix: Recibe mi palabra,
 que cuando el sol al día
 las claras puertas abra,
 iré a la fuente fría.
 A Dios con esto.
Fenixardo: A Dios, pastora mía (fol. 107r).

Justo antes Fenixardo había dudado tanto de que fuera real lo que había presenciado como de la inestabilidad de la amada, lo que la propia Fénix desmiente. Fenixardo lo cree todo, y la promesa de la amada impone al lector la necesidad de una continuación del argumento, de saber si finalmente podrá más la palabra dada o la inconstancia de la amada.

Entre las églogas segunda y tercera se ha producido la traición de Fénix, que ha accedido al amor de un mayoral. Ahora la égloga no es utilizada para hacer avanzar la acción. Para ello, Soto ha utilizado una canción (“Amanece la verdad”, fols. 107v-110v), con la que nos hace saber que Fénix ha faltado a su palabra. La égloga recoge, respectivamente, los cantos de Marcelo y Fenixardo: el primero repite prolijamente el hipotético discurso con el que el mayoral convenció a Fénix; el segundo, las lamentaciones de Fenixardo por este desenlace.

Olympia González analiza esta égloga en clave metapoética¹⁷. Para Aurora Egido es una muestra excelente de las potencialidades que puede desarrollar este género:

La tercera es una preciosa muestra de cómo la égloga se convierte en cornucopia de la variedad de la Naturaleza, desplegándose en una detallada enumeración de los frutos que ella contiene y que son una continua llamada a los sentidos. [...] Mucho de cuanto hay en el *Paraíso cerrado* aparece en esta égloga, señal clara de hasta qué punto es este género, el de la égloga, en prosa y verso, parte fundamental de la tradición descriptiva que desembocará en la poesía barroca de soledades y jardines¹⁸.

¹⁷ “El uso y gasto de tantas palabras es una metáfora del ejercicio poético, incapaz de recuperar la armonía original”, ob. cit., p. 89.

¹⁸ Aurora Egido, “Introducción”, ob. cit., p. XLV.

La égloga cuarta sigue inmediatamente a la tercera. Tras aquélla, sólo unos poemas restan para terminar esta primera parte. Desde muchos puntos de vista, ésta es la égloga más “completa”, ya que en ella se pueden analizar tanto las características canónicas del género (a las que en ningún momento ha renunciado Soto), como la especial utilización que del mismo está haciendo a lo largo del cancionero (de hecho, es la única que dedica expresamente, de lo que puede deducirse, a la vez, cierta dosis de calidad que Soto le concede y el papel fundamental que desempeña en la totalidad de la obra).

La égloga se estructura a partir de sendos cantos en estancias a cargo de Fenixardo y Menalca. En el primero, el pastor se lamenta por última vez de su desdicha y de su pronta e inevitable muerte; en la segunda, Menalca canta la edad de oro perdida. A su vez, tres series de tercetos completan el poema: antes del canto de Fenixardo hay lugar para el encomio del noble al que va dirigida la composición y la introducción del canto de Fenixardo; entre ambos cantos, se narra el suicidio (frustrado) de Fenixardo; tras el de Menalca, ya con más brevedad, se narra cómo éste lo encuentra y otros pastores llegan al lugar, lo animan con diferentes cantos y lo dejan en su casa ya curado.

A esta modélica estructura y a la propiedad en la utilización de los moldes estróficos más frecuentes, hay que añadir el protagonismo que Soto da a la égloga como canalizadora de la acción. Dentro de este aspecto, llaman la atención los matices con los que Soto hace uso del tópico del suicidio de pastores, nada raro, por lo demás, entre las convenciones del género.

Respecto a este suicidio de pastores, es común tener presente el de Albanio en la égloga II de Garcilaso. Resulta curioso, no obstante, el cambio que opera Soto sobre esta variante del suicidio fallido: si Albanio no llegó a suicidarse porque se lo impidió una fuerte racha de viento, Fenixardo termina arrojándose, pero ese fuerte viento amortigua la caída de tal manera que no se produce la muerte:

Aquí dio fin al canto Fenixardo,
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 grave su caída.
En lo más alto de la peña estaba,
y al desatar el último gemido,
tras la muerte corrió, que ya alcanzaba,
mas del valiente Boreas impelido,
cayó a espaldas, do en lágrimas bañado,
lo halló la Aurora, de su ser perdido (fol. 131v).

En función de esa mayor tensión dramática de la que Soto dota a la égloga en general, y a esta en particular, cualidad que enriquece principalmente todo el cancionero, Soto de Rojas ha operado una serie de cambios sobre el modelo garcilasista¹⁹.

Por un lado, hay que tener presente el marco pragmático de la composición. Fenixardo desarrolla su monólogo ante el lugar por el que presumiblemente se va a arrojar. A diferencia del relato de Albanio (que está “narrando” lo que le ha sucedido, un hecho pasado y, por lo tanto, sin consecuencias), Fenixardo está viviendo, a la vez que nosotros escuchándolo, esos momentos de enajenación y razonamiento confuso previo a la decisión. La fuerza de la égloga radica, una vez más, en la tensión dramática que genera el desarrollo de la acción en la égloga, incluso en esta ocasión a partir de las propias palabras del protagonista y no de la narración en sí.

Por otro lado, el pastor llega a arrojar. Dentro de la tradición del poeta suicida, representaría el momento álgido de la narración. Otra cuestión es que, resuelto católicamente el conflicto entre la convención genérica, que designaba el suicidio (o, al menos, su intento), como única salida posible al conflicto amoroso, y la intención del libro, que exigía a su vez llevar hasta tal extremo la situación que justificase el inmediato desengaño, el recurso al *deus ex machina* reste la mínima verosimilitud que, al menos en esta acción, asistía al género y, a la vez, deje al azar un elemento natural que debería haber sido facilitado por la providencia divina.

Nuestra línea de conclusión en cuanto a la funcionalidad del género égloga en el *Desengaño* discurre en un sentido distinto al que señala Olympia González. No creemos que “las églogas parten de la creación de un yo lírico, y terminan con un canto épico en honor de la gloria del imperio español”²⁰. El arranque de la primera égloga, analizado más arriba, no constituye creación de “yo lírico” alguno, sino asunción de la convención del enamorado pastor, convención imprescindible para el género y que se extiende a lo largo de las églogas siguientes. Ni que decir tiene, según hemos visto también más arriba, qué poca relación tienen con la quinta, porque sólo una lectura muy amplia, y, por supuesto, desligada de las anteriores, podría llevar a interpretar como canto

¹⁹ Anota Bienvenido Morros en su edición del texto que Garcilaso había sustituido las palomas de Sannazaro, símbolo de Venus que hizo desistir a Carino del suicidio, por una ráfaga del viento, elemento trágico, menos conveniente para el género pastoril, pero más verosímil para impedir el suicidio (ob. cit., p. 174 n.). Igualmente interesante resulta su nota complementaria, fundamentalmente a propósito de la censura de Herrera y la respuesta del Prete Jacopín (ob. cit., p. 490).

²⁰ Olympia González, ob. cit., p. 53.

épico-imperial un poema circunstancial de bienvenida a una nueva autoridad religiosa del lugar. Tampoco podemos estar de acuerdo, a tenor de lo expuesto, en que “desde un punto de vista estructural, estas cinco églogas forman un todo, una unidad dramática cuya intención parece ser la afirmación de la poesía lírica como expresión literaria más perfecta”²¹.

Ya desde una primera lectura llama la atención la importancia argumental de las cuatro incluidas en la primera parte, su imbricación en el discurrir de la acción que va desde el enamoramiento hasta el desengaño. El valor argumental de la serie conlleva que sea la égloga el género que se encargue de la evolución de la trama, al margen de que el resto de las composiciones también contribuyan a ello, si bien no en la medida de otros cancioneros.

A ello se añade cómo Soto de Rojas aprovecha las posibilidades que ofrece el género. Además de la variedad estrófica (estancias, tercetos y octavas, básicamente), las potencialidades dramáticas del género se explotan a un nivel considerable. El juego escénico hace que podamos ver a dos pastores conversar sobre los desdichados amores de uno de ellos, mientras la amada aparece, opta por esconderse y escuchar la conversación; y, sobre todo, nos va a permitir escuchar directamente a la pastora amada, no sólo cuando justifica ese escondite, sino cuando después “sale a escena” y da palabra de su amor al pastor. Tampoco Soto renuncia a la creación de momentos de tensión dramática a través del tópico de la muerte del pastor, por ejemplo cuando pide a otro de sus pastores amigos que termine con su vida; pero, fundamentalmente, cuando el suicidio no es narrado como hecho pasado, sino que asistimos al último parlamento del pastor y éste, por fin, incluso acaba arrojándose (si bien una milagrosa racha de viento amortigua su caída y lo salva de la muerte).

A esta variedad se debe añadir el distinto marco pragmático de cada una de ellas: a una primera primordialmente lírica (con el monólogo del pastor enamorado), le sigue una égloga de acción más dramática, con la presencia e intervención de la pastora amada, una tercera en la que se suceden dos cantos de exaltación de la naturaleza, y una última, nuevamente dramática, que resuelve el conflicto con la traición consumada de la amada y el suicidio frustrado.

En el proceso histórico de transformación y superación del petrarquismo en general y del petrarquismo garcilasista en particular (por cuanto la égloga fue un género desconocido en el *canzoniere*), comprobamos en Soto una adaptación de la égloga a nuevas posibilidades genéricas (líricas, narrativas y dramáticas) y de situación, del mismo modo que el género acompaña dicha transformación colaborando con nuevas necesidades líricas y el modelo de variedad que se imponía, fundamentalmente a través del desdoblamiento del

²¹ Olympia González, *ob. cit.*, p. 55.

poeta/amante bajo la máscara del pastor y la complejidad del desarrollo argumental. En definitiva, la dialéctica entre serie con valor argumental y variedad (a distintos niveles, pero, sobre todo, estrófica y pragmática) conducen este género desde los “fragmentos diversos” a la unidad /variedad narrativa.

En definitiva, la primera parte de este *Desengaño* presenta una muestra de la validez del género égloga como parte de un cancionero petrarquista, en el que destaca, fundamentalmente, por las posibilidades que ofrece para la organización argumental de la acción, la aparición de los parlamentos de los protagonistas, especialmente los de la amada, y la presentación dramática de la acción.