

## **“ERO INFELIZ, LEANDRO TEMERARIO”: LA ADHESION DE PEDRO SOTO DE ROJAS A UNA FABULACION MITICA**

**Gregorio Cabello\***  
Colegio Universitario de Soria

### RESUMEN

*“Ero infeliz, Leandro temerario: la adhesión de Pedro Soto de Rojas a una fabulación mítica” atiende a los diversos modos en que una fábula mitológica puede ser tematizada por un autor barroco. En el Desengaño de amor en rimas de Soto de Rojas, la fábula de Leandro recibirá una lectura tropológica, en fusión mítica, dentro del conjunto de poemas amorosos que componen la primera parte de las rimas. En la segunda parte, ya en el interior del desengaño, la lectura poseerá un matiz alegórico moralizante, sirviendo de ejemplo para los receptores del texto.*

### ABSTRACT

*“Ero infeliz, Leandro temerario: la adhesión de Pedro Soto de Rojas a una fabulación mítica” attends how a baroque author uses the various aspects of a mythical argument. The myth of Leandro in Soto’s Desengaño de amor en rimas should be tackled by a tropological reading –as a mythical fusion– within the love poems which make up the first part of the rhymes. In the second part, once in the desengaño, the reading will hold an allegorical and moralizing nuance, as an example to the readers of the text.*

\* Doctor en Literatura Española. Dpto. de Literatura Española; Colegio Universitario de Soria; Nicolás Rabal; 42003 Soria. Recibido el 8-9-1986.

Soto de Rojas, en su *Desengaño de amor en rimas*, poetiza, como experimentación personal y a modo de diario amoroso, un proceso gradual que, partiendo de la exaltación y la entrega al amor humano, conduce al desengaño, a causa de la traición de la amada Fénix, y a la efectiva entrega a la religión<sup>1</sup>. Con ello, siguiendo el *Canzoniere* de Petrarca, construye un cancionero petrarquista desde un posicionamiento barroco, a partir de una lectura contrarreformista del modelo italiano<sup>2</sup>. En su interior encontraremos una sucesión de seriaciones poemáticas agrupadas en torno a ejes temáticos de filiación petrarquesca sobre las que se desenvuelve el hilo argumental del cancionero. Estas seriaciones, que actúan como *fragmenta* de una totalidad textual, buscan una unidad integradora que les proporciona la voluntad ejemplar explicitada en el prólogo y en la *cornice* que crean el soneto prohemial, las rimas de desengaño de la primera parte de la obra, y la segunda parte en su totalidad<sup>3</sup>: el poeta intenta alejarse del camino errado del amor humano, es consciente de la vanidad de las cosas terrenales y aspira a una pérdida de su voluntad en la realidad suprema, Dios como única meta verdadera de la peregrinación existencial<sup>4</sup>.

En este decurso poético y vivencial es donde debemos situar los sonetos que nos ocupan: el I,88 *Leandro* y el II,10<sup>5</sup>, con la misma titulación, teniendo en cuenta que cada uno de ellos cumple dos funciones diferentes:

- a) La que mantienen en sus respectivas seriaciones poemáticas, dentro de la ordenación textual que impone una lectura secuencial de cancionero.
- b) El significado que cada uno de ellos adquiere en su relación mutua, dado que el primero se encuentra entre las rimas de exaltación amorosa y el segundo entre las de desengaño.

1. Para el análisis de este proceso remito a mi trabajo *Del amor al desengaño. Un cancionero barroco de Pedro Soto de Rojas*, Granada, de próxima publicación.
2. A. Prieto, "El *Desengaño de amor en rimas* de Pedro Soto de Rojas como cancionero petrarquista", *Serta philologica F. Lázaro Carreter*, II, Madrid, 1983, pp. 406-407.
3. Como aduce M. Santagata, *Dal sonetto al "Canzoniere"*. *Riserche sulla preistoria e la costituzione di un genere*, Padua, 1979, p. 127, "due aspetti mi sembrano determinanti nel processo di formazione delle raccolte liriche: la componente narrativa e quella didattica". El autor refiere cómo Petrarca acude, para dar unidad a sus *rime sparse*, a la "struttura tradizionale della salvezza", cuyos eslabones son *peccato*, *pentimento* y *redenzione* (pp. 162-163).
4. Cfr., G. Cabello, "El motivo de la *peregrinatio* en Soto de Rojas: sumarización ejemplar de un itinerario en la vida y en la literatura", *AMal* (en prensa).
5. Todas las referencias y citas del *Desengaño* remiten a *DESENGAÑO DE AMOR EN RIMAS. / Del Licenciado Pedro Soto de Rojas. / A Don Gaspar de Guzman, Conde de Olivares. / Sumiller de Corps, y Cavallerizo mayor de su / Magestad. Alcayde de los Alcaçares Reales de / Sevilla, y Comendador de Bivoras de la / orden de Calatrava. / CON PRIVILEGIO. / En Madrid. Por la viuda de Alonso Martin, 1623*. Para la numeración de los poemas adoptaré la que sigue A. Gallego Morell en su edición *Obras de don Pedro Soto de Rojas*, Madrid, 1950, indicando con el número romano la pertenencia a la primera o segunda parte del *Desengaño*.

## Leandro (I,88)

Este soneto se engarza en una seriación poemática que estaría compuesta por I,84 *Petición justa*; I,85 *Desden mas temido, que el fuego de su amor*; I,86 *Noche de Invierno en su puerta*; I,87 *Potencia del tiempo, frustrada en su amor*; I,89 *Tiranía envejecida* y I,90 *Enseñando a Amor como le de muerte*. Estos poemas configuran una agrupación cuyo núcleo central deviene parte integrante de los estados anímicos que el poeta había expuesto en la canción I,83 *Ni vida, ni muerte*. A un primer nivel, los distintos poemas se organizan en torno a la búsqueda de una reacción positiva de la amada, Fénix. Esa petición de favor se apoya en la objetivación icónica de lágrimas y suspiros, que al ver obstaculizada su misión primera, la de ablandar la airada condición de la dama, se convertirán en instrumentos de muerte para el propio poeta<sup>6</sup>. El proceso descrito se desenvuelve entre el título del madrigal I,84 *Petición justa* y los versos que cierran el último poema de la serie:

para que no estorvase  
que el llanto anegue, ò que la llama abraze<sup>7</sup>

Este conjunto de rimas manifiesta el decurso gradual y paradigmático que late a lo largo de todo el cancionero de Soto. Todo movimiento emotivo, toda línea de pensamiento se ve condenada a desembocar, tras el primer atrevimiento, en la órbita de la muerte, dotando al discurso de Soto con un ritmo estigmático que sólo el desengaño podrá romper. En el soneto I,87 hemos alcanzado el estadio de la desesperanza absoluta, pero ésta no arredra al amante. Como en otros casos, por ejemplo, en I,68 *Desesperacion de amor*, bajo la imagen de la mariposa<sup>8</sup>, o en I,75 *Confiesasse digno de tal cas-*

6. Aprovechando la equiparación del amor con el mar en tempestad, y la figuración cruel de la dama, el poeta demanda la transformación de ésta en escollo de salvación (“descanso en roca”). Nuevos matices, nuevas sutilezas, retóricas sin embargo, que permiten una formulación renovada del motivo de las lágrimas como “turbias ondas”, encontrando en la fábula de Leandro su realización más efectiva. Se da aquí el doble proceso que J. Risset, “Un thème pregongoresque: les larmes chez Maurice Scève”, *Atti del Convegno Internazionale sul tema: Premarinismo e Pregongorismo (Roma, 19-20 aprile 1971)*, Roma, 1973, p. 154, describe. Por una parte, la “mineralisation” (“cristal elado”) y, por otra, la “dissolution” en “turbias ondas”, mar de lágrimas. Es una muestra más de que las lágrimas “se trouvent même au centre d’un mouvement particulièrement riche d’associations et de circulation sémantique”.
7. En este caso Soto exige a Amor que quiebre la continuidad entre el fuego y la lágrima, actantes en un círculo que asegura la pervivencia de un dolor constantemente renovado, pero nunca el letargo de la muerte. Como señala V. Bodini, “Le lagrime barocche”, *Studi sul Barocco di Góngora*, Roma, 1964, p. 46, “due tradizioni nemiche, fuoco e pianto, che s’alleano per far più dura guerra al poeta”.
8. Cfr. A. Egido, notas a Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, 1981, p. 94.

tigo, bajo la advocación de Prometeo<sup>9</sup>, la existencia de obstáculos es superada por la osadía amorosa, por una ciega decisión temeraria de la que Icaro es paradigma<sup>10</sup>. El soneto I,88 *Leandro* se constituye en ejemplo de una sostenida lucha interior (el mar de lágrimas donde el poeta se anega) llevada hasta sus últimas consecuencias (alcanzar la luz que Hero sostiene), aun teniendo la certeza de una segura destrucción:

Leandro, el culto del galan vestido,  
Que sus travados miembros vizarrea,  
Depone, y atrevido el pecho emplea  
En las ondas del mar embravecido.

Un monte, y otro de agua, atras vencido:  
Con otro lucha, que vencer desea,  
Mas ya, opreso, cansado, assi vozea:  
Pidiendo al sordo mar, piadoso oydo.

Ondas, si está mi muerte decretada,  
Tened la execucion mientras recibo  
El abraço postrero de mi amada;

Que si al partirme del quedare vivo,  
A la buelta podreys de mi jornada  
Executar vuestro rigo esquivo.

Reitera aquí Soto la alternativa que viene manejando desde el inicio de sus rimas: por una parte, la imposibilidad de desvanecer las reticencias y desdenes de Fénix; por otra, el arrebatado movimiento que le arrastra hacia el ser ansiado, superando el convencimiento de que la muerte aguarda escondida en el mismo intento de la acción. En otro plano, la elección de Leandro como modelo de la imprudente osadía amorosa completa la representación acuática que ha desarrollado a lo largo de la seriación en la que se integra el poema. Una vez agotado el camino de la esperanza amorosa con el soneto que precede al que comentamos, lo que Soto busca aquí es una vía de solución poética a su cerco efectivo. Y la va a encontrar a través del recurso a la fábula clásica, estableciendo un proceso de fusión mítica<sup>11</sup>, que, aparentemente, quedaría desmentido por la inserción del soneto en el entramado argumental a lo largo del cual Soto nos desvela una historia amorosa de la

9. Ahí establece un paralelismo mítico con Prometeo encadenado. Soto describe su situación y la encuentra justificada en el hecho de que su acto de amor es en sí mismo una osadía, un asalto a la luz amada, una elevación que quiebra la norma y que puede ser entendida como cumplimiento de un deber, en situación análoga a I,8 *Pagando crece la obligacion*. Cfr. C. García Gual, *Prometeo: mito y tragedia*, Madrid, 1979, pp. 193 ss.

10. Presente en I,7 *Al pensamiento*. Sobre este soneto, véase el comentario de J.H. Turner, *The myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, Londres, 1977, p. 128.

11. Para este concepto remito a A. Prieto, "La fusión mítica", *Ensayo semiológico de sistemas literarios*, Barcelona, 1976, pp. 139-192.

que él es el protagonista. Leandro suplica a las aguas enfurecidas que le permitan llegar a Hero. Soto, cumpliendo las determinaciones de esa fusión mítica, pide al mar de lágrimas en que se anega un “abraço postrero”, acceder al fuego que lo abrasará irremediamente. El poeta ha encontrado, como Leandro en su anegamiento, la única posibilidad de realización amorosa: la muerte se convierte en la “perfecta realización de su amor, porque es un amor que busca la muerte”, como apunta T.J. Dadson<sup>12</sup> en su comentario a la *Fábula de Leandro y Hero* de Bocángel. Pero aquí, en Soto, esa tragedia no supone un triunfo de los dos amantes sobre la muerte, “una glorificación de la pasión desenfrenada y oscura”<sup>13</sup>. Tampoco se alude en Soto a “la llama de amor cortada por el hado”<sup>14</sup>. El soneto del poeta granadino debe ser interpretado en función del estadio argumental que ocupa en el cancionero: en ese sentido, la muerte, el velado suicidio como desesperación de amor es sólo el precio a pagar por el enamorado para triunfar sobre la esquividad de la dama. La esperanza se resuelve en la aniquilación, en el abandono a la tempestad interiorizada que la locura amorosa conlleva como enfermedad. Una vez más se muestra la “amarga lección del tocado por esa enfermedad, a veces incurable, que en muchas ocasiones llevaba irreversiblemente a la muerte”<sup>15</sup>. Esta es la recompensa que el poeta anhela en su quimérica consumación del amor<sup>16</sup>. La ilusión mítica se desvanecerá en la

12. “Introducción” a Gabriel Bocángel, *La lira de las musas*, Madrid, 1985, p. 83.

13. *Ibid.*, p. 90.

14. J. Lara Garrido, notas a la glosa del soneto “Pasando el mar Leandro...” de Francisco de Aldana, *Poesías castellanas completas*, Madrid, 1985, p. 124.

15. A. Egido, “La enfermedad de amor en el *Desengaño* de Soto de Rojas”, *Al Ave el Vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*, Granada, 1985, p. 36.

16. Una función distinta soporta el recurso a Hero y Leandro en el soneto *A Genil passandole crecido, cerca de Ezija* (I, 143), en el que Soto sigue estrechamente el soneto CLXXX del *Canzoniere* de Petrarca: “Tu caminando vas (soberbio río) / A ver tu muerte, al Occidente obscuro: / Podras llevarme una señal de vida / Mas tu corriente, quedará vencida, / Aunque contraste aqueste pecho mio / Que no es amor de Abydo mi amor puro” (un análisis de este soneto en G. Cabello, “Significado y permanencia del *Canzoniere* de Petrarca en el *Desengaño* de Pedro Soto de Rojas”, *Revista de Investigación*, Fil., IX, en prensa). En los apuntamientos finales del *Desengaño* escribe Soto: “*Que no es amor de Abido*. Esta usada 3. especie de metonimia, tiene gala en la distancia. Ovid. in Epis. Lean. ad Ero. *Mitit Abidenus*” (fol. 185 rto.). Soto, en este soneto, se dirige en su imprecación al Genil, representación del torrente fluencial del tiempo hacia el ocaso, símbolo del poder de disolución. Al aludir a la fábula de Leandro, distanciándose de ella, reafirma la superior fuerza de su amor frente al olvido y la fugacidad del tiempo, y, sobre todo, declara la especificidad de su sentimiento, un amor puro, como había poetizado en I,115 *Amor razonable no se mitiga con la possession*, frente a ese amor de Abydo en el que se glorifica la oscura y desenfrenada pasión que el poeta rehúye (I,126 *A sus ojos que fueron causa de un pensamiento lascivo*) y que provoca su alejamiento de Granada, una *peregrinatio amoris* de la que se nos relata el regreso en el soneto que comentamos. Para la oposición entre la encarnación sensual del amor y el amor platónico, A. Egido, “Sobre la iconografía amorosa del *Desengaño* de Soto de Rojas”, *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, II, Granada, 1985, pp. 145-146.

composición que sigue al soneto, I,89 *Tirania envejecida*, donde el llanto recobra e impone su libre cauce hacia la autodestrucción:

Mira, que mal tan fuerte,  
morir de infame muerte,  
que es infamia llorar tras tantos años  
lagrimas nuevas; por antiguos daños.

Soto de Rojas acude a un argumento clásico de dilatada trayectoria poética, descrita ampliamente por M. Menéndez Pelayo en su estudio sobre Boscán<sup>17</sup>. Tras la escueta mención de Virgilio, en *Georg.*, III, vv. 258-263, sin nombrar a los protagonistas, y la posible alusión de Horacio, *Epist.*, I, III, vv. 3-5, las primeras referencias extensas de la fábula de Hero y Leandro las dio Ovidio en las *Heroidas*, XVIII y XIX, al que seguirán una serie de autores de los que puede destacarse, por su importancia para el tratamiento del motivo en los siglos XVI y XVII, a Marcial (*De Spectac.*, XXV y XXVb, y *Epigram.*, XIV, clxxx). Ya en el siglo V aparece el relato más detallado, un poema griego en hexámetros, el *Hero y Leandro* de Museo, que constituye el punto de partida para la fábula de Boscán<sup>18</sup>.

El soneto que nos ocupa se elabora sobre la apropiación que Garcilaso hiciera de la fábula en su soneto XXIX, “Passando el mar Leandro el animoso”. A su paradigmática construcción, “basada en la ampliación de dos dísticos de Marcial”<sup>19</sup>, remitirán muchas de las tematizaciones que posteriormente se realizarían sobre la historia de estos amantes infortunados<sup>20</sup>. Pero en Soto hay que añadir una *contaminatio* con elementos procedentes del poema de Museo, ajenos a la composición de Garcilaso, y remitiendo indudablemente a Boscán, que ya había acogido en su “traducción” de Museo el “*Parcite dum propero, mergite cum redeo*” de Marcial (*De Spectac.*, XXVb)<sup>21</sup>.

17. M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, en *Obras completas*, XXVI, Madrid, 1945, p. 292-332, dedicadas al *Leandro y Hero* de Boscán. Cfr. también J. M<sup>a</sup>. de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, 1952, pp. 79, 81-86, 126, 132-133, 140, 150-155, 159-160, 186, 203, 254-255, 266-267, 390, 515, 520-525, 568-569, 629, 654-655, 657-659, 668-669, 691-694, 723-726, 736-737, 816-817, 827-835; del mismo autor, “Sobre la transmisión del tema de Hero y Leandro”, *RFE*, XVI (1929), pp. 174-175; F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia, 1966.

18. Para una exposición detallada de las fuentes clásicas de la fábula de Hero y Leandro, A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid, 1975, pp. 489-491. Para la difusión de este argumento en las letras españolas a través de Ovidio, en primer lugar, y luego a través de la edición del poema de Museo, cfr. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, pp. 300-301.

19. E.L. Rivers, notas a Garcilaso de la Vega, *Obras Completas*, Madrid, 1981, p. 143 (las citas de Garcilaso irán referidas, en adelante, a esta edición). Ya lo había hecho notar el Brocense en sus escolios a Garcilaso (*Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Madrid, 1972, p. 271).

20 Para esta trayectoria remito a A. Alatorre, “Sobre la *gran fortuna* de un soneto de Garcilaso”, *NRFH*, XXIV (1975), pp. 142-177.

21. M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, p. 303. El texto del epigrama: “*Cum peteret dulces audax Leandros amores / et fessus tumidis iam premeretur aquis sic miser instantes adfatus dicitur*”

Si ya Garcilaso, como observa R. Lapesa, “convierte la instantánea del bilbilitano en un relato de gradual desarrollo y extremada facilidad”<sup>22</sup>, Soto amplía aún más los límites espacio temporales del episodio, y nos presenta a Leandro (primer cuarteto) no en la acción de pasar el estrecho, sino directamente en la de desnudarse y arrojarse al agua,

Leandro, el culto del galan vestido,  
Que sus travados miembros vizarrea,  
Depone, y atrevido el pecho emplea  
En las ondas del mar embravecido

para confluir en el verso 4 con la situación que describe Garcilaso en sus versos 3 y 4 (“...y fuésse ‘mbraveciendo / el agua...”). Soto va a seguir el pasaje de Museo en que Leandro se arroja al Helesponto y comienza a nadar hacia la luz con que Hero orienta su travesía, intensificando la línea narrativa que en Garcilaso sólo quedaba apuntada.

Los versos 1 y 2 del segundo cuarteto son análogos a los que ocupan idéntico lugar en Garcilaso, acudiendo a la oposición vencer las olas / vencido de las olas, explicitada como tal en Soto:

Garcilaso  
Vencido del trabajo pressuroso  
contrastar las olas no pudiendo

Soto de Rojas  
Un monte, y otro de agua, atras vencido:  
Con otro lucha, que vencer dessea<sup>23</sup>

Los versos 3 y 4 funcionan como transición al estilo directo de los tercetos. El verso 4, “Pidiendo al sordo mar, piadoso oydo”, es el que sirve de conexión con las composiciones que conforman la seriación poemática a la que pertenece este soneto, obteniendo su respuesta complementaria en *Tiranía envejecida*: “peña se muestra a mi llorar postrero”<sup>24</sup>. Los tercetos remiten a los tres últimos versos del soneto de Garcilaso:

*undas: / “Parcite dum propero, mergite cum redeo”* (Marcial, *Epigrams*, I, Cambridge-Massachusetts y Londres, 1979). Recuérdese que esta imprecación a las olas la sitúa Boscán “en el viaje por el Helesponto, que Leandro hace con felicidad, aunque con apuros, y no en el fatal y último en que parecía tener mejor encaje”. Apunta J. M<sup>a</sup>. de Cossío, *op. cit.*, p. 85, que posteriormente, en otras fabulaciones, se respetó la ordenación de Boscán.

22. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1968, p. 164. También A. Alatorre, *loc. cit.*, pp. 145-148.
23. Así también en Juan de Arguijo, *Obra poética*, ed. S. B. Vranich, Madrid, 1972, soneto XXII: “... y de las ondas ya vencido, / a amansallas en vano se dispone”.
24. Encuentro la formulación de esta imagen en Lope de Vega: “más sorda a mis querellas / que el golfo sepultura de Leandro” (*Rimas de Tomé de Burguillos*, en *Obra poética*, I, ed. J. M. Bleuca, Barcelona, 1974, p. 1389).

Garcilaso  
 Ondas, pues no se 'scusa que yo muera

Soto de Rojas  
 Ondas, si esta mi muerte decretada

Garcilaso  
 dexadme allá llegar...

Soto de Rojas  
 Tened la execucion mientras recibo  
 El abraço postrero de mi amada.

Garcilaso  
 ...y a la tornada  
 vuestro furor essecutá en mi vida

Soto de Rojas  
 A la buelta podreys de mi jornada  
 Executar vuestro rigor esquivo.

En Soto existe una *amplificatio* significativa con respecto a la fuente clásica, Marcial: "*Parcite dum propero, mergite cum redeo*" (*De Spectac.*, XXVb) y "*Mergite me, fluctus, cum rediturus ero*" (*Epigram.*, XIV, clxxxi)<sup>25</sup>. Me refiero al verso 12, "Que si al partirme del quedare vivo", aludiendo al "abraço postrero de mi amada", donde queda manifiesta la conciencia del poeta sobre su inevitable destrucción, ya accediendo a la meta (Leandro alcanza a Hero, Soto a Fénix), ya anegándose en el medio que le imposibilita el acceso a ella (Leandro en el mar) o en el medio provocado por las dificultades que la amada impone (Soto en sus propias lágrimas).

### Leandro (II,10)

Tres sonetos y dos madrigales (II,9 *Tisbe*; II,10 *Leandro*; II, 11 *Dafne*; II,12 *Apolo siguiendo a Dafne* y II,13 *Dido*) ocupan el espacio dedicado a los temas mitológicos en el segundo tramo del cancionero, centrados en figuras que ya aparecían en la primera parte (a excepción de Dido)<sup>26</sup>, pero de

25. *Clamabat tumidis audax Leandros in undis / "Mergite me, fluctus, cum rediturus ero" (ed. cit.)*.

26. En el soneto *Tisbe*, al igual que en Góngora, la pareja de enamorados es alegorizada como símbolo del amor peligroso, figurando el caso del amante desesperado cuya única salida es la muerte (R. Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote*, Burdeos, 1967, p. 198). En *Dafne* y *Apolo siguiendo a Dafne* se continúa el proceso de desustancialización barroca del mito a través de la transformación alegórico moralizante. El poeta, convertido en observador, va a intervenir en la acción mítica imprecando a Apolo y advirtiéndole sobre las consecuencias de un amor abrasivo. Ya no se trata de simbolizar la imposibilidad del amor o la creencia en la perduración de éste más allá de la muerte. Tampoco de santificar la virginidad. En Soto no se da un triunfo, sino una derrota ante la opresión, la violentación del amor (cfr. G. Cabello, "Apolo y Dafne en el *Desengaño* de Soto de Rojas. De la eternidad del amor a *la defensa contra el rayo ardiente*", *Edad de Oro*,



una forma abiertamente distinta. Aquí las fábulas mitológicas han sido filtradas a través del estadio de desengaño que el poeta ha conquistado y, por tanto, ya no son ejemplificaciones de su estado amoroso o representaciones de una fusión mítica. Actúan ahora como transmisoras de una enseñanza moralizante basada en la absurda obsesión por la fálacia y apariencia terrenal que conlleva el amor humano, cumpliendo una función tropológica<sup>27</sup>.

En el soneto de la primera parte Soto convertía la fábula de Leandro en una lucha interior concretada en los opósitos fuego / lágrimas y llevada hasta sus últimas consecuencias destructoras (alcanzar la luz que Hero alimenta) pese a la certeza de la muerte imparables que el amor a Fénix concita. En la segunda parte la ficción mítica es objetivada y de su contenido se extraerán una serie de consecuentes morales<sup>28</sup>: ya no es propiamente Fénix, responsable directa o indirecta, la que llevará la miseria al amante poeta, sino el “amor impio”. Este es el verdadero culpable de una infelicidad que trasciende a los meros ejecutantes de la acción (Leandro y Hero)<sup>29</sup>, actantes de una ejemplificación moral válida para todo receptor. Retomamos así la línea iniciada en I,2 *Invocación* y I,3 *Día primero de su amor*, donde el “Amor, el dios mitológico pinta en el corazón del poeta *con pungente pinzel de metal hecho*, y esas flechas con punta de oro, como en Petrarca, se homo-

VI, en prensa). En *Dido* Soto comparte la opinión de aquellos que juzgaron negativamente el comportamiento de la reina, ofreciéndonos su caso como representativo de una actuación propia y natural en la mujer. Cfr. M<sup>a</sup>. R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londres, 1974, pp. 10-13.

27. Soto de Rojas declara en su prólogo al *Desengaño*: “Pues si el peregrino que errò lleno de charidad, diesse con perpetuas señales aviso del camino engañoso a fin de librar de sus peligros a los fatigados caminantes: mereceria alguna gloria? mereceria algun sentimiento, tributado de compassivos coraçones? mereceria alguna acetacion de peregrinos o caminantes? quien duda? Pues yo caminante errado, en el camino forçoso, a todo hombre pongo señales (no sin trabajo) con que descubro quantos peligros, quantos temores, quantas fatigas y tormentos estan sembrados en el errado camino, a que el imperfecto amor nos guia, y el descanso con que espera al miserable que le sigue: Y deste buen zelo solo quiero por paga la gloria de mi intento” (fols. 2 rto.-2 vto.).
28. En J. Pérez de Moya, *Philosophía Secreta*, ed. E. Gómez de Baquero, Madrid, 1928, Lib. V, Cap. IX: “Por ser a todos notorio la historia o ficción de Leandro y Ero, diré solamente que el amor las más veces se acompaña y concuerda con peligros. Eros en griego quiere decir amor, y Leandro, soltura de varones, porque la soltura y libertad del hombre cría amor. Nada de noche: esto es que en tiempo oscuro tienta los peligros. Ero, también es semajanza del amor, se finge traer la luz, porque el amor no trae otra cosa sino llama, y muestra el peligroso camino al deseo, mas presto se mata, porque el amor del mancebo no dura mucho. Nada desnudo, porque el amor sabe desnudar a los que le siguen y arrojarlos en los peligros y amarguras, como en la mar, porque muerta la candela, se procuró la muerte marítima de ambos; esto es, que apagado el vapor de la edad en el hombre y en la mujer, se muere juntamente la lujuria, y son echados muertos en la mar, como en humor de la fría vejez, porque todo fuego de la encendida mocedad se resfría en esta edad”.
29. Así también en II, 12 *Apolo siguiendo a Dafne*. La ninfa “no huye tus amores / teme del arco y flechas los rigores”. El amor, en este caso, viola el orden natural, quebrando la armonía en la disolución de lo humano. Cfr. M.E. Barnard, “The grotesque and the courtly in Garcilaso’s Apollo and Daphe”, *RR*, 72 (1981), p. 257.

logan con el destino, ajeno al poeta, que lo conducen al encuentro con la amada”<sup>30</sup>. Todo ello entra en conjunción con las *señales* para caminantes anunciadas en el prólogo y confirmadas en el *Proemio* al cancionero. Para cumplir con esta objetivación alegórico tropológica Soto construye un soneto eminentemente narrativo. A lo largo de su espacio poético, y partiendo de la trayectoria iniciada por Boscán en la poesía áurea española, se nos relata:

- Vv. 1- 4: Leandro se arroja al Helesponto.
- Vv. 5- 8: Leandro lucha contra la tempestad.
- Vv. 9-11: Leandro desfallece y muere.
- Vv.12-14: Suicidio de Hero. Consecuentes morales.

Reproduzco el soneto:

Quiso amor navegar por el estrecho,  
Y entrò en Leandro, razional galera,  
Cuyo espolon la hermosa frente era,  
Los braços remos, cuya quilla el pecho.

El turbulento mar, no satisfecho  
Del modo nuevo de remar se altera,  
Quitale el Aire, en su region ligera,  
Y dale en agua un huracan deshecho.

Ciego el Piloto, debil el navio,  
Vinose a pique al fin; y amor ligero  
Saliò del mar huyendo su contrario.

Al pecho fuesse, a calentar de Ero,  
Y ella precipitose: amor impio,  
Ero infeliz, Leandro temerario.

En el primer cuarteto recurre a la metaforización náutica, ya existente en Boscán, para describir a Leandro. El joven amante es “razional galera”, su frente “espolon”, sus brazos “remos” y su pecho “quilla”<sup>31</sup>, imágenes que adquieren un sentido peculiar en su relación con los dos primeros versos del soneto:

Quiso amor navegar por el estrecho,  
Y entró en Leandro, razional galera

30. A. Prieto, “El *Desengaño de amor...*” p. 407.

31. Sobre “el *concepto* que toma el cuerpo de Leandro en el mar como barco”, a propósito del verso de Boscán “el fuerte pecho el agua iba cortando”, A. Armisén, *Estudios sobre la lengua poética de Boscán. La edición de 1543*, Zaragoza, 1982, pp. 302-303. Por ejemplo en Bocángel: “a racional bajel su puerto y cumbre”, o “hiende el agua, y él mismo al golfo frío / es vela, es remo, es nauta y es navío” (*Fábula de Leandro y Hero*, vv. 460 y 575-576, en *La lira de las musas*). Y en Góngora: “Norte eres ya de un bajel / de cuatro remos por banco” (en el romance “Aunque entiendo poco griego”, vv. 211-212, *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, 1982, p. 345). Sobre las metáforas náuticas, E.R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, I, México, 1976, pp. 189-193.

Leandro ha quedado desposeído de su facultad activa para devenir un simple soporte (náutico), recipiente del amor como divinidad mitológica, verdadera voluntad de autodestrucción. El “espolon”, los “remos” y la “quilla” son introducidos en un juego polivalente que causará ruptura en el paradigma descriptivo definido en Museo y Boscán, ya que más que significar metafóricamente a Leandro, van a ser referidos como instrumentos de Amor, puestos en conexión beligerante con el *razional* que califica a galera.

El segundo cuarteto describe la tempestad como consecuencia de la alteración del orden natural que ha provocado la entrada del amor, pasión oscura y ciega, en Leandro<sup>32</sup>:

El turbulento mar, no satisfecho  
Del nuevo modo de remar se altera

La pasión erótica que arde el pecho de Leandro<sup>33</sup> provoca en los elementos naturales una reacción consumada. El aire que aviva el fuego da lugar al anegamiento en el agua violentada<sup>34</sup>:

Quitale el aire, en su region ligera,  
Y dale en Agua un uracan deshecho<sup>35</sup>

El primer terceto describe las consecuencias de la pasión desbordada en el amante: la luz ha cesado (“Ciego el Piloto...”). Y no se trata aquí de la lámpara que Hero debía sustentar para guiar al nadador hacia su meta<sup>36</sup>,

32. En el extremo opuesto, el protagonista de las *Soledades* de Góngora se nos ofrece como peregrino naufrago a salvo de la tempestad del amor. Cfn. J. Hahn, *The origins of the baroque concept of “peregrinatio”*, University of North Carolina, 1973, p. 63. Como ha señalado J.L. Flechniakoska, “Le thème de la tempête maritime et son rôle dans la littérature romanesque du Siècle d’Or”, *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, I, Granada, 1979, p. 487, “il est clair que dans tous nos auteurs la tempête maritime représente une force imprévisible, incontrôlée et incontralable, devant laquelle, l’homme ne peut rien. C’est aussi un facteur de prise de conscience de la vanité des actions humaines qui conduit au *desengaño* et au repentir”.
33. Hay un recuerdo evidente del Leandro de Garcilaso: “en amoroso fuego todo ardiendo”, remitiendo a la versión virgiliana de la fábula: “*Quid iuvenis, magnum cui versat in ossibus ignem / durus amor?...*” (*Georg.*, III, vv. 258-259), como apuntaba R. Lapesa, *op. cit.*, p. 223, y acarreado de Ariosto (*Orlando*, XIX, xxvi, 8: “tutto infiammato d’amoroso fuoco”) según el Broscense en sus comentarios a Garcilaso (*op. cit.*, pp. 271 y 298). Los versos de Juan Sáez Zumeta que Herrera aduce para ilustrar el “pensamiento” del cuarteto de Garcilaso sirven igualmente para esta alegorización de Soto sobre la alteración del orden natural: “Llévame mi pasión por mar estrecho, / alterado con viento impetuoso; / y en medio de este trance peligroso / las ondas rompen el gobierno al pecho” (*op. cit.*, p. 383).
34. Encontramos a Soto “using disturbed imagery to describe a disturbed situation in nature”. Pero dada la función tropológica del soneto, éste “takes phenomena of nature as *exempla*” (M.J. Woods, *The poet and the natural world in the age of Góngora*, Oxford, 1978, pp. 120 y 65).
35. Se alcanza en estos sonetos una tonalidad parecida a esas proporciones cósmicas que A. Alatorre encuentra en los romances dedicados por Quevedo a la fábula de Hero y Leandro (“Los romances de Hero y Leandro”, *Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, 1956, p. 21).
36. Sobre la lámpara como elemento fundamental de la fábula, y sus referentes clásicos, cfr. A. Ruiz de Elvira, *op. cit.*, p. 490.

sino de su luz interior, disuelta por la muerte junto con su fuego amoroso: “...debil el navio / vinose a pique al fin”. El Amor queda a salvo de este naufragio humano: “...y amor ligero / Saliò del mar huyendo su contrario”. El fuego se aleja del agua en búsqueda de un medio afín: “Al pecho fuesse, a calentar de Ero”. En este caso, el fuego es abrasivo, e impele a Hero a buscar el remedio de su ardor en el agua que sepulta los miembros de Leandro. Hero anhela la consumación de su amor incluso en la muerte suicida: “Y ella precipitose”. La conclusión, cerrada en los nombres de los protagonistas y en los calificativos monitorios que reciben, limita la narración del argumento mítico para dar paso a una voz objetiva, la del poeta que ofrece una fábula como aprendizaje del amor humano y de la muerte<sup>37</sup>:

Y ella precipitose: amor impio,  
Ero infeliz, Leandro temerario.

37. Como ya indicara J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1984, p. 76, la alegoría permitió una asimilación de la mitología clásica en el barroco: “los dioses paganos se convierten en ejemplos, las fábulas más escabrosas son apólogos de excelente doctrina”. Cfr. R. López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, 1985, p. 19. Sobre la tradición moral en la interpretación de la mitología clásica, J. Seznec, *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, 1983, pp. 77-104.