

Al Ave el Vuelo

ESTUDIOS SOBRE LA OBRA

DE

SOTO DE ROJAS



UNIVERSIDAD DE GRANADA

Departamento de Literatura Española

1984

INDICE

<i>Nota previa</i>	11
Antonio Chicharro Chamorro: <i>En torno a una oración Académica de Soto de Rojas: el "Discurso sobre la poética"</i> .	13
Aurora Egido: <i>La enfermedad de amor en el "Desengaño" de Soto de Rojas.</i>	32
José Fernández Dougnac: <i>Ensayo de interpretación de un fragmento del "Paráíso Cerrado"</i> .	53
Antonio Gallego Morell: <i>Soto de Rojas: Biografía del poeta gongorino que acertó en el arte de dar título a sus libros.</i>	72
Luis García Montero: <i>Soto de Rojas, el gongorismo y la generación de 1927.</i>	97
Nicolás Marín: <i>Soledades de Soto.</i>	119
Andrés Soria Olmedo: <i>"Fuegos de amor abrasan mis escritos": La conciencia literaria en el "Desengaño de amor en rimas"</i> .	139
Dolores Tortosa Linde: <i>La huella de Soto de Rojas en un poeta actual.</i>	158

EN TORNO A UNA ORACION ACADEMICA DE
SOTO DE ROJAS: EL *DISCURSO SOBRE LA POETICA*

Antonio Chicharro Chamorro

I

Discurso sobre la poética, escrito en el abrirse la Academia Seluage, por el Ardiente es el título completo con el que el granadino poeta Pedro Soto de Rojas (1584-1658) publicó, en 1623, una breve oración académica pronunciada muchos años antes, exactamente el 15 de abril de 1612, en la sesión inaugural de la llamada Academia Selvaje, ante un auditorio constituido por el todo Madrid de las letras de aquel tiempo. Así, pues, no fue publicado hasta su inclusión en los abundantes preliminares de *Desengaño de amor en rimas*¹, corriendo de esta manera pareja suerte al libro en cuestión, ya que éste se encontraba escrito desde 1611². El discurso no volvió a ser editado hasta 1944, fecha en que Rafael de Balbín lo dio a la luz, precedido de unas breves notas críticas, en un artículo titulado "La poética de Soto de Rojas"³. Muy poco tiempo después, terminando los años cuarenta, Antonio Gallego Morell volvió a editarlo, formando parte de los preliminares del libro citado, en *Obras de Pedro Soto de Rojas*⁴, la edición más completa de la obra de nuestro poeta, como es bien sabido.

1. Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, 1623.
2. Soto obtuvo licencia y privilegio de publicación de este libro mucho tiempo antes de su aparición, concretamente el 13 de septiembre de 1614.
3. *Revista de Ideas Estéticas*, Tomo II, Madrid, 1944, pp. 91-100.
4. Madrid, C.S.I.C., 1950. "Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos", Serie B, V, pp. 25-33. Esta es la edición que sigo para las citas de Soto, al ser un punto más exacta que la de Balbín, pues entre ambas hay variantes de detalle, por supuesto no fundamentales.

El discurso en cuestión, pese a haber recibido elogios por parte de algunos críticos e historiadores de las ideas estéticas —es el caso sobresaliente de Menéndez Pelayo— no ha sido objeto de una atención crítica particular al ser considerado un tratado menor de poética, escasamente original. En este sentido, se pronuncia Antonio García Berrio, conocido estudioso de la poética de estos siglos: “Carácter meramente de epítome —afirma—, sin ninguna peculiaridad doctrinal notable, registra la breve Poética del poeta granadino Soto de Rojas, en realidad un intrascendente discurso habido en la Academia Salvaje” (sic)⁵. Por su parte Aurora Egido, aunque también insiste en el carácter poco novedoso del discurso de Soto, destaca la importancia que la lectura del mismo debió tener para esa y otras sesiones de la academia en cuestión, lo que contradice abiertamente la afirmación de García Berrio: “A este cenáculo asistió lo mejor del Madrid literario de entonces. Soto se llamó allí el “Ardiente” y con ese nombre leyó su *Discurso sobre la poética en el abrirse la Academia Salvaje*. Debió significar mucho para el granadino este privilegio y el alto nivel teórico del discurso —aunque fuese poco novedoso— debió de marcar pauta en otras sesiones académicas”⁶. Ahora bien, independientemente del grado de trascendencia que la lectura de este discurso pudiera haber tenido en la Academia Salvaje, lo que de momento nos interesa es conocer la consideración crítica global deparada a este trabajo que, como hemos podido comprobar hasta este instante, es negativa por lo que al grado de originalidad respecta. No otra cosa afirma Rafael de Balbín en su artículo citado, donde, pese a destacar algunos elementos “estimables” del discurso, los somete a la afirmación de principio de que “no pretendió Soto de Rojas, en su disertación, los méritos de la originalidad”⁷. Así, pues, la crítica ha venido repitiendo tópicamente la escasa novedad teórica del discurso, dejando a un lado su estudio pormenorizado. Y no sólo la crítica, sino también algunos testigos de excepción de aquella sesión académica han resaltado dicha falta de

5. *Introducción a la poética classicista: Cascales*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 35. En otras partes, p. 259, insiste en el tono tópico de algunas afirmaciones de Soto.

6. “Introducción” a *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (edición de A.E.), de Pedro Soto de Rojas, Madrid, Cátedra, 1981, “*Letras Hispánicas*”, núm. 128, p. 15.

7. Art. cit., p. 92.

originalidad, como es el caso de Lope de Vega: "En ella (la Academia) escriuió el discurso de la poética y perfecta medida del verso castellano, imitando al Tasso en una oración q(ue) hizo en la Academia de Ferrara"⁸. Mucho más recientemente, W.F. King ha señalado la proximidad de las ideas vertidas por Soto en su discurso con las de Jean-Antoine de Baíf, expuestas en la Academia de Francia⁹. Esta falta de originalidad señalada, así como la brevedad del discurso, parecen haber provocado, junto a otras circunstancias más concretas que han determinado la desatención del "poeta" Soto, que sólo dispongamos de una serie de referencias, comentarios y juicios críticos, generalmente muy breves, perdidos por entre la maleza de determinados estudios sobre autores y problemas de este período literario y en algún caso ni siquiera eso, como en el de todas formas imprescindible trabajo de Antonio Vilanova "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII"¹⁰, lo que ciertamente llama la atención. De todas formas no perdamos de vista que el hecho de afirmar la falta de originalidad en Soto de Rojas se puede extender, como se ha extendido de hecho, a la inmensa mayoría de los balbucientes "teóricos" españoles de los fenómenos literarios. De ahí que los estudios existentes de historia del pensamiento literario español, así como del pensamiento literario europeo restante, invoquen continuamente el nombre de los clásicos, entre los que sobresale el de Aristóteles. De ahí también que no sean infrecuentes las acusaciones no ya de falta de originalidad, sino de plagio de nuestros "teóricos" con respecto a los clásicos griegos y romanos, el Estagirita y Horacio fundamentalmente, así como en relación con algunos "teóricos" italianos pertenecientes al *cinquecento*, cuya originalidad se encuentra inmersa por otra parte en ciertas corrientes fijas de problemas¹¹.

8. "Elogio al licenciado Pedro Soto de Rojas", en *Obras*, op. cit., p. 14 (preliminares a *Desengaño de amor en rimas*).

9. *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, X, 1963, p. 48. Como se sabe, Baíf (1532-1589) intentó innovar la métrica francesa, adaptando la prosodia griega y latina a la poesía escrita en esa lengua.

10. En *Historia General de las Literaturas Hispánicas, Tomo III. Renacimiento y Barroco*, Barcelona, Vergara, 1968, reimpresión, pp. 565-692.

11. Puede verse para esta cuestión el estudio de García Berrio, de curioso subtítulo en relación con la afirmación expuesta, *Formación de la teoría literaria moderna (La tópica horaciana en Europa)*, Madrid, Cupsa, 1977; así como el voluminoso estudio de Bernard Weinberg, *A History of*

Las citas con las que podría documentar esta afirmación se multiplicarían incansablemente.

Ahora bien, esta falta de originalidad no debe servir de pretexto para ignorar uno de los primeros textos de poética españoles en sentido estricto, junto a los más voluminosos de Alonso López Pinciano (*Philosophia antiqua Poética*, 1596), Luis Alfonso de Carvallo (*Cisne de Apolo*, 1602) y de Francisco Cascales (*Tablas poéticas*, publicadas en 1617, aunque redactadas en 1604); y junto a los más esquemáticos de Juan de la Cueva (*Ejemplar poético*, 1606) y Suárez de Figueroa (*El pasajero*, 1617). Así, pues, se hace necesario efectuar una incursión en este tratado menor de poética que vaya desgranando y comprobando el grado y sentido de tal aludida carencia de originalidad, así como delimitando las "deudas" existentes con respecto a los clásicos y con respecto a "teóricos" italianos como Tasso, al que, como hemos podido comprobar, el Fénix relacionó tempranamente con este discurso. En definitiva, se trata de ir construyendo una aproximación al sentido de la poética de Soto que no ignore el sentido específico que pueda tener tan escasa novedad teórica de su discurso. Pero antes de adentrarnos en dicho texto conviene tratar, aunque sólo sea de paso, una última cuestión preliminar: Soto de Rojas y la Academia Selvaje.

El mismo Soto de Rojas ha hablado de esta academia y ha recordado aquella sesión en los siguientes términos: "El año de 1612, en Madrid, se abrió la Academia Seluage assi llamada, porque se hizo en casas de don Fra(n)cisco de Pastrana, lustre de las Musas, mayor trofeo de Marte: que parece mouió toda aquella guerra, solo para contrastar aquel valor. Assistieron en esta Academia los mayores ingenios de España, que al presente estauan en Madrid: y entre ellos, el fertilíssimo, abundante, siempre lleno y siempre vertie(n)te, Lope de Vega Carpio. Tuue por nombre el Ardiente: començose la primera sessio(n) co(n) esse discurso en prosa"¹². No hace falta insistir demasiado en que a través de estas palabras del granadino no sólo

Literary Criticism in the Italian Renaissance, I-II, Chicago, The University of Chicago Press, 1961; y los trabajos de C. Vasoli, L. Anceschi y F. Croce incluidos en el volumen colectivo *Momenti e problemi di storia dell'Estetica*, 4 vols., Milano, Marzorati, 1975, entre otros.

12. "Apuntamientos por folios, páginas y líneas deste librito, declarando y anotando lugares del" (*Desengaño de amor en rimas*), en *Obras*, op. cit., pp. 268-269.

tenemos una referencia de primera mano de lo que fue aquella sesión académica, sino también una demostración clara de la importancia que tenían para la vida literaria de la época el mérito, la academia y el mecenazgo, cuestiones estas que tanto preocuparon a nuestro poeta hasta su definitivo retiro albaicínico, en su cerrado paraíso. De ahí, pues, sus constantes viajes a la corte, su presencia en esta y otras academias, donde intenta materializar ese mérito necesario que exige el paso al lugar público, tal como afirma Aurora Egido: "La corte madrileña debió atraerle como falsa sirena. A ella acudió como tantos otros, y en ella buscó el sello de reconocimiento que las academias literarias daban a los que lograban entrar en el círculo de los escogidos"¹³. De ahí la trascendencia que debió tener para Soto la lectura de su *Discurso sobre la poética*, como afirmábamos anteriormente en palabras de Aurora Egido. Por otra parte esa suerte de notas panegíricas que hemos podido leer acerca de Francisco de Silva, así como sus relaciones con otros miembros de la nobleza —es el caso sobresaliente de su relación con el Conde-Duque de Olivares—, muestran a las claras el funcionamiento del mecenazgo en estos momentos, esto es, la nobleza se ve abocada no sólo a fundamentar su jerarquía en la sangre, sino también en lo cultural como consecuencia de las nuevas circunstancias que se viven. Al final de sus días, como se sabe, el granadino pondría en tela de juicio tanto la vida de la corte como el mecenazgo.

Por lo que respecta al nombre que adopta Soto, "el Ardiente", con el que firma su discurso, disponemos de una curiosa interpretación del mismo formulada por Lope de Vega en su "Elogio al licenciado Pedro Soto de Rojas"¹⁴, donde afirma lo siguiente: "Llamauase en nuestra Academia el Ardiente, nombre que tomó para sí el excelente Portugués Luys de Camoes. quando dixo

*Enas Tagides minhas, poys Criado
Tendes en mi hum nouo engenho Ardente*

Y vino bien este título a su ingenio, que en la lengua Latina Ardiente, es ingenioso, y como dixo Cicerón a Celio: *Ardor mentit ad gloriam*". Ingenioso también, Lope.

13. Op. cit., p. 14. Sobre las academias literarias pueden consultarse: José Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961; y W.F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, cit.

14. Op. cit., p. 14.

Por lo que respecta a sus ideas fundamentales sobre la poética, cabe decir que parte de un principio filosófico mediante el cual toda realidad posee dos tipos de causa, una causa interna y otra externa, subdivididas en formal y material, en el primer caso, y eficiente y final, en el caso de la causa externa. Aparte sitúa los "subiectos" o temas y los accidentes.

La forma sustancial de la poesía es la imitación variada con narración de cosas en parte verdaderas y en parte fingidas. Su causa material es poseer una locución propia y figurada. Estas son, pues, las causas internas de la poesía. Por lo que a las externas respecta, "la eficiente es, en el que escriue el ardor natural, el *quid diuinum*, el *est Deus in nobis*, ayudado del arte". La final es, "debaxo de vna especie de deleytar, persuadir al bien, reprehendiendo los vicios en lambos, y exaltando las virtudes en Epicos".

Los temas acerca de los que se ocupa el poeta, son todas las cosas divinas y humanas. Los accidentes son los versos con su medida y consonancia.

Más adelante, Soto nos dice nuevamente que la esencia de la poesía es la imitación con narración de cosas, en parte verdaderas y en parte fingidas, precisando a continuación el concepto de imitación: "la imitació(n) consiste en ficció(n) de las personas o cosas que imitamos". La imitación puede ser o de cosas altas y graves o de cosas bajas y humildes, pudiendo ser mixta, lo que da lugar a la tragicomedia y otros escritos semejantes. En el primer caso, cuando la imitación es de cosas altas tenemos la epopeya —la heroica— y cuando lo es de cosas graves, la tragedia, siendo ésta última imitación de las acciones de los hombres con fines miserables y siendo la epopeya la imitación de los sucesos de personas generosas, sean humildes o no, en tanto que merezcan la igualdad de los héroes. Por lo que a la imitación concierne de las cosas bajas y humildes, ésta da lugar a la poesía cómica y a la ditirámica. La cómica, si es representación de personas ordinarias, es comedia. Si lo es de personas pastoriles, es égloga o pastoral. La ditirámica es una suerte de poema donde con sátiras o composiciones líricas decían lo que querían en versos yambos.

Una vez dividida la poesía y definidas las especies por sus temas, Soto da entrada al tratamiento de los accidentes o versos con sus medidas y consonancias. Los versos para Soto se componen de pies y

los pies de sílabas, pudiendo ser éstas largas o breves. La sílaba larga es la que tiene acento agudo, siendo breves las que tienen el acento grave. El pie se halla de dos maneras: o acaba en sílaba larga o en breve. En el primer caso, puede ser de tres o de dos sílabas, verso de arte mayor castellano y verso entero toscano, respectivamente. Si acaba en sílaba breve, se llama troqueo de dos sílabas, la primera larga y la segunda breve. Así, pues, expone Soto, los versos pueden acabar en sílaba larga sin cesura —agudos— o en sílaba larga con cesura —graves si son propios y esdrújulos si son impropios. Según sus tiempos, los versos pueden ser heroicos (cuatro tiempos) o endecasílabos (tres tiempos y medio). En España los heroicos son los de arte mayor. Los endecasílabos deben ser llamados también heroicos, pues con ellos se escriben las acciones de los héroes.

El verso de arte mayor castellano se compone de cuatro pies y una cesura (cesura que es accidente y no esencia, insiste Soto). El primer pie se forma de dos sílabas y de tres los tres siguientes, siendo siempre larga su última sílaba. Sin embargo, los versos toscanos están constituidos por cinco pies de dos sílabas, siendo la mayoría de las veces la última sílaba larga. Esto es medir por yambos, aunque a veces, por variar la armonía, se usen los pies troqueos. En este sentido, Soto aporta una serie de ejemplos demostrando cómo, salvo la segunda, tercera y quinta región que siempre lleva yambo, las demás varían según el propio gusto del poeta.

Finalmente, el poeta granadino se detiene en el accidente que denomina consonancia, que define como una imitación de letras en el final de los versos desde la última sílaba larga que el verso posee hasta el final.

Más adelante se ocupa de lo que llama figuras de sílabas, esto es, de la epéntesis y diéresis, por aumento, y de la síncopa y apócope, por disminución. Epéntesis es poner una letra en medio de una palabra para evitar la “flaqueza” o mal “son” de la misma: “agora por aora”. Diéresis es cuando se añade una sílaba: “Egeoco por Egeo”. Síncopa es cuando se quita una letra o sílaba en medio de la dicción: “diré por deziré”. Apócope es cuando se quita una letra o sílaba al final: “alaçan por alaçano”. Estas figuras, concluye, deben usarse pocas veces y en todo caso más por razones significativas que por la razón de formar una rima. Hasta aquí las ideas fundamentales expuestas en su discurso.

III

El *Discurso sobre la Poética*, desde una consideración global, puede dividirse en dos partes fundamentales. Una primera parte se halla constituida por la quintaesenciada exposición de los principios fundamentales de la poética relativos a cuestiones tan importantes como la esencia de la poesía, condición del poeta, el concepto y tipos de imitación, la cuestión de los géneros literarios. Una segunda parte se dedica a cuestiones de métrica, al tratar de los "accidentes" de la poesía. Así, como se ha podido comprobar, basándose en los principios de la métrica cuantitativa, confundiendo acento y cantidad silábica, cosa por lo demás muy corriente en aquellos momentos, estudia el verso castellano, sus tipos, la rima y las "figuras de sílabas"¹⁵. Estas dos partes tienen, como bien señala Rafael de Balbín en su artículo, un trasfondo aristotélico y una notable influencia de los principios de la métrica italiana, respectivamente. Ahora bien, es necesario ir más allá: conviene precisar inicialmente el sentido del aristotelismo de base de la primera parte del discurso de Soto de Rojas, así como tratar algunas de las afirmaciones sustentadas a lo largo del discurso. Todo ello, con la necesaria brevedad que impone este tipo de trabajo.

A ningún conocedor de la *Poética* de Aristóteles¹⁶ —no creo necesario señalar los puntos de "coincidencia"— le resultan extrañas determinadas afirmaciones de Soto, independientemente de que el granadino invoque el nombre del griego en varias ocasiones e incluso lo cite textualmente cuando habla del concepto de imitación, de la

15. Esto explica que, aunque brevísimamente, Emiliano Díez Echarri se hiciera eco de este discurso en su *Teorías métricas del Siglo de Oro (Apuntes para la historia del verso español)*, Madrid, C.S.I.C., Revista de Filología Española, Anejo XLVII, 1949. Así, en la p. 84, le dedica dos breves párrafos, para presentar el discurso y señalar el aristotelismo del mismo, citando a Balbín. Por otra parte, en pp. 109-110-112, se refiere a Soto como seguidor de López Pinciano y de Cascales —téngase en cuenta que, aunque escritas en 1604, las *Tablas poéticas* se publicaron en 1617, cinco años después de que Soto hubiera expuesto su discurso, publicado también tardíamente.

16. Puede consultarse la edición de Francisco de P. Samaranch, en Madrid, Aguilar, 1972, y la de V. García Yebra, edición trilingüe, en Madrid, Gredos, 1974.

condición del poeta y del concepto de tragedia¹⁷. Ahora bien, antes de dar paso al tratamiento específico de algunas cuestiones, no podemos perder de vista que el hecho de aceptar al pie de la letra el aristotelismo de este discurso puede equivocarnos en un doble sentido. Por una parte, corremos el riesgo de confundir lo que es, lo que históricamente significa, el pensamiento aristotélico en esta dirección con lo que es la adopción-adaptación del pensamiento del Estagirita desde una específica perspectiva y desde un momento histórico asimismo concreto. El hecho, pues, de hablar de Aristóteles como fuente directa e incluso el acto mismo de trasladar linealmente determinadas reflexiones suyas, lo que es muy frecuente en éste y otros tratados de poética de la época áurea, no deben hacernos suponer que éste y otros discursos sean meras extensiones del pensamiento del griego —me veo obligado a exponer tan simple razonamiento por las frecuentes interpretaciones erróneas de base que la ausencia del mismo ha procurado—. Lo que se produce de esta manera es una absorción de este pensamiento en una problemática ideológica distinta que tiene por tanto una utilización, sentido y efectos diferentes de los originarios. La prueba más clara en este sentido radica en el hecho mismo de que Soto articule sus reflexiones sobre la poética en un marco filosófico de base escolástica, en el que paradójicamente se encuentra también el Aristóteles filósofo “medieval”. Así, pues, el hecho de que se haya resaltado como un rasgo original, por parte de Balbín concretamente, “la demostrativa formulación escolástica con que expone la doctrina poética”¹⁸, no es más que uno de los síntomas más visibles de todo este período del pensamiento literario de lo que no es ninguna novedad: que el Aristóteles que habla o al que se le hace hablar es distinto del originario en su raíz, porque distinto es su funcionamiento en el seno de las profundas contradicciones sociales por las que atraviesa España en estos momentos: un funcionamiento conforme a los intereses del escolasticismo feudal.

Por otra parte, el otro sentido en que podemos equivocarnos, de aceptar el aristotelismo al pie de la letra, radica en que podemos dar

17. V. p. 25, línea 27; p. 26, líneas 5 y 10; p. 27, línea 29. Soto debió conocer la *Poética* de Aristóteles por las traducciones italianas, ya que la primera traducción española conocida es de 1626.

18. Art. cit., p. 12.

por existentes unos mismos objetos literarios, cuya esencia va prolongándose linealmente a lo largo de la historia, lo que justificaría la pertinencia del pensamiento griego tanto en su origen como en ese momento del que nos ocupamos, sea cual fuere el grado de carencia o desarrollo de estas reflexiones. Nada más lejos de la realidad. Nada más lejos de la historicidad que afecta a todas y a cada una de las prácticas sociales, las artístico-literarias en nuestro caso: ¿Cómo explicaría Soto de Rojas sus obras poéticas a la luz de sus reflexiones teóricas? ¿Como imitación por vía de cuento de sus pensamientos hablando él mismo? La respuesta, creo es innecesaria. Las realidades poéticas a las que se refiere Aristóteles son en realidad otra cosa, son distintas básicamente de las que se producen en el Siglo de Oro español. Así, pues, si salvamos estos dos obstáculos, lograremos situar en su lugar, un lugar —insisto— finalmente histórico, el aristotelismo de Soto de Rojas y veremos que la tan cacareada falta de originalidad sólo es la conclusión última de quienes se han aproximado a este trabajo desde una base empírica que ha posibilitado una interpretación lineal y simple de las fuentes aristotélicas.

Una vez esbozada mínimamente esta cuestión capital, vamos a dar paso al tratamiento de algunos aspectos particulares del discurso que nos ocupa. Ahora bien, nuestra atención a problemas como el de la imitación y el estilo, la clasificación de los géneros literarios y el problema de la poesía lírica o el de la finalidad de la poesía, entre otros, debe dirigirse desde un principio al análisis de ese fundamento filosófico en que se sustenta toda la arquitectura de esta oración académica y en el que se justifica y adquiere su sentido pleno este breve al tiempo que importante índice de problemas que acabo de exponer.

No hace falta demostrar la base escolástica de esta concepción de la realidad, y más concretamente de la realidad poética, de la que parte Soto. En este sentido basta recordar solamente los principios del ser desarrollados por Santo Tomás de Aquino en su concreta "recuperación" de Aristóteles, de los que el griego había hablado muchos siglos antes. A partir de esta concepción básica, recordemos, la causa interna material de la poesía es locución propia; la causa interna formal es la imitación; la causa externa eficiente, la inspiración divina y la técnica; y, por último, la causa externa final, deleitar y persuadir al bien. Hablar así supone aceptar —siguiendo un razonamiento interno— que la poesía tiene un ser real y no aparente; asimismo y por esta razón, que tiene en sí misma principios reales de su ser, siendo estos principios la locución propia y la imitación. Ahora bien,

la locución es un sustrato general, en tanto que la imitación es lo que determina a la locución a tener un modo de ser corpóreo. Por otra parte, como desde esta base filosófica la materia no es objeto directo de experiencia, sólo se puede llegar a la poesía a través de la forma, esto es, si el conocimiento consiste en abstraer la forma que hace a un objeto ser lo que es, la poesía y su grado de calidad dependen de la imitación. Por otro lado, atendiendo al principio de que todo lo que se mueve es movido por otro, al ser que hace pasar a una cosa de la potencia al acto, se le llama causa eficiente, la inspiración divina ayudada de la técnica en nuestro caso. Esta inspiración, como toda causa eficiente, opera por un determinado fin —causa final—: aquí, deleitar y persuadir al bien. A partir, pues, de esta necesaria paráfrasis podemos comenzar a poner en claro algunas cuestiones.

En primer lugar nos ocuparemos del problema de la imitación y del estilo, ya que Soto, a pesar de haber dejado bien claramente expuesto que la forma sustancial de la poesía es la imitación, se ha referido en varias ocasiones a la cuestión del estilo, a la jerarquía de los estilos, exponiendo en algún momento la necesidad de proceder de uno u otro modo desde esta específica perspectiva. Se trata, por tanto, de verificar si el estilo es para Soto un hecho de poética o bien es solamente una extensión de su concepción fundamental en torno a la imitación, teniendo presente esa creencia bastante generalizada acerca de la conciencia barroca del estilo como un hecho de poética, lo que se puede ver con perfecta nitidez en las siguientes palabras de García Berrio: “Las discusiones pre-barrocas sobre el estilo, que gravitan en torno a la dualidad tópica *res-verba*, partieron de una conciencia típicamente retórica del mismo como *además* u ornato. Para el poeta barroco, por el contrario, la palabra, la fórmula estilística adquiere autonomía e independencia. Se convierte en el instrumento que le permite participar en la búsqueda y elaboración de la peculiar realidad poética recién descubierta por el artista. Para el poeta barroco, el estilo, al fin, se ha convertido en un hecho de Poética”¹⁹.

Las referencias de Soto de Rojas a la cuestión del estilo salpican toda la primera parte de su discurso. Así, por ejemplo, comienza considerando el estilo como un adorno que es necesario controlar para no alterar el objetivo final del discurso poético: “Locución propia y figurada se entiende —afirma—, que de tal manera se

19. *Formación de la teoría* ..., op. cit., p. 455.

adorne con los tropos, metáforas, translaciones, y figuras, que no estén vnas sobre otras haziendo carga al oydo: que si ha de ser deleytado, mal lo será con asperezas y duras locuciones, y si ha de ser persuadido como podrá el Castellano puro si le hablan en Griego”²⁰. Esta alusión ha sido interpretada por uno de los primeros estudiosos del poeta granadino, Antonio Gallego Morell, en los siguientes términos: “Ya en su *Discurso poético*, Soto acepta y estima lo barroco al explicar cierto tipo de locución que se adorna “con tropos, mataforas y figuras”, limitando él mismo esta ornamentación al declarar que no deben estar “unas sobre otras, haciendo carga al oído”, y va a dejar correr su poesía como el agua de las fuentes de su paraíso —termina diciendo— “que en aluvión es plata/y en alusión es oro”. Soto es el más fino de los poetas barrocos”²¹. Más adelante, tras señalar Soto que el poeta debe exaltar las virtudes en épicos y reprender los vicios en yambos, lo que sin duda tiene una explicación que daremos en su momento, y tras mostrar cómo el ritmo de la poesía es mero accidente y no fundamento de la misma, salvo para el caso de la tragedia, que ha de ser escrita en verso, expone su teoría de la jerarquización de los estilos, en sentido próximo al de Tasso como vamos a ver, al tratar de la cuestión de los géneros literarios. Así, cuando habla de la epopeya, “que es la heroyca”, afirma: “Este se tenga por estilo mas alto, por mas lleno de grauedad y elegancia, pues forçosamente se forma de todos los estilos: mas conuiene, que sea con el temperamento que apenas se decienda el poeta (...) de la grauedad de su estilo: antes siga tal moderación, que no parezca duro por yr muy puesto en el rigor de la grauedad, ni lánguido, por allanarse con extremo, sin el decoro necesario a la pompa y magestad de cosas tan altas y memorables”²². Al hablar de la tragedia señala que “se ha de escriuir con palabras suaues y que ha de ser en verso medido”. De la poesía cómica en sus dos vertientes, comedia y égloga, afirma: “En estas partes deue el Poeta guardar el decoro a las acciones, y le(n)guage de los que introduce, mas bien q(ue) oy se haze: que aunque es verdad q(ue) el que imita no imita al mas rudo

20. Op. cit., p. 26.

21. *Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro*, Madrid, Insula, 1970, apud *Historia y Crítica de la Literatura Española*. III. *Siglos de Oro: Barroco*, de Bruce W. Wardropper y otros, Barcelona, Crítica, 1983, p. 724.

22. Op. cit., p. 27.

pastor, tampoco imita en lo bucólico agudos Filósofos, ni doctísimos Teólogos”²³. De la poesía diti-rámbica señala la necesidad de que esté escrita en yambos y de que guarde su propia y específica imitación.

Tasso, con el que sin duda tiene muchos puntos en común el granadino, tales como el concepto de imitación, los temas de la imitación, la finalidad de la poesía, etc., se refirió varios años antes que Soto, en 1587, en su *Discorsi dell'Arte Poetica*, al problema de la jerarquía de los estilos en los siguientes términos: “Tre sono le forme de'stili: magnifica o sublime, mediocre ed umile: delle quali la prima è convenevole al poema eroico (...) Lo stile della tragedia, se ben contiene anch'ella avvenimenti illustri e persone reali, per due cagioni deve essere e più proprio, e meno magnifico che quello dell'epopeia non è (...) Lo stile del lirico poi, se bene non così magnifico come l'eroico, molto più deve essere fiorito ed ornato: la qual forma di dire fiorita (come i retorici affermano) è propria della mediocrità”²⁴.

Como se deduce de lo expuesto, ni en Tasso ni en Soto, con las matizaciones que se pueden formular a los respectivos razonamientos entre sí, el estilo es considerado como un hecho de poética. El estilo es la consecuencia lógica de la imitación. Por tanto es la conciencia de los tipos de imitación, provenientes de una específica concepción de la dignidad de la materia imitada, lo que determina la jerarquización de los estilos. Así, pues, estilos y géneros literarios encuentran su determinación en la imitación. Los principios reales de la poesía se encuentran en la lengua y en la forma que adopta esa lengua a raíz de la imitación. De donde se extrae que la poesía es una apariencia real de la cosa imitada. Es una “verdad” que hay que recubrir oportunamente. De ahí que Soto exponga algunas afirmaciones en torno a la conveniencia o inconveniencia de uno u otro estilo, según la dignidad de lo imitado. De ahí, por ejemplo, que insista en la necesidad del empleo del yambo en la poesía lírica, así como a la hora de reprender los vicios, en tanto que el ritmo yámbico era considerado desde la retórica aristotélica como “el modo de decir de la mayoría de la gente”, lo vulgar²⁵, lo que se opone al ritmo

23. Op. cit., p. 28.

24. En *Prose* (ed. de E. Mazzali), Milán-Nápoles, Riccardi, 1969, apud *Formación de la teoría ...*, op. cit., pp. 104-105.

25. *Retórica* (Introducción de A. Tovar), Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953 (V. pp. 32-36).

solemne y heroico, propio para exaltar las virtudes. De ahí que sea en esta parte de su discurso, los párrafos dedicados al estilo, donde encuentre plena justificación el objetivo básico del mismo: el deseo de recordar los preceptos, lo que expone en las primeras líneas. De ahí, asimismo, que más que al arte propiamente dicho, se refiera al artificio y al carácter perfectivo del mismo. De ahí, cómo no, que su atención a algunos principios de técnica literaria encuentren su total justificación: la verdad no se produce desnudamente desde el poeta, que es un principio básico de una ideología literaria alternativa, muy ligada a la burguesía ascendente; la verdad es imitada por el poeta, vestida estilísticamente por él. El estilo, pues, no tiene más importancia que la que le proviene de fuera. El poeta no se justifica por hacer versos, sino por imitar vivamente. El verso y su medida y consonancia es, pues, accidente, accidente al que le dedica no obstante más de la mitad del discurso.

Me preguntaba antes acerca de cómo explicaría Soto su propia producción desde esta base teórica y no daba una respuesta por saltar ésta a los ojos de todos. Con esta pregunta-afirmación trataba de demostrar la no correspondencia de unas prácticas propias del mundo griego con las prácticas propias del momento histórico que ciframos en la España del siglo XVII. Ahora bien, dejando por contestada esta cuestión, lo que demuestra la forzada adaptación al marco de los presupuestos aristotélicos de nuevas realidades y formas literarias o la global descalificación de otras, así como las contradicciones que se plantean en el momento de intentar explicar desde esa base imitativa algunos textos de su *Desengaño de amor en rimas*, no puedo dejar de exponer que Soto sí ha dejado una respuesta explícita a la pregunta formulada por lo que respecta a *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, que es francamente significativa: "Sentiré me condene —dice— desperdiciado o perdido quien no les halle la entrada o, estando dentro, quien no advierta las atenciones que pide su cultura; donde se puede juzgar si los diversos sentidos sustanciales convienen entre sí; si las metáforas siguen sus pasos con proporción; si los tropos, figuras y translaciones, de tal manera adornan y hermocean, que ni hacen trabajo al entendimiento ni peso o carga al bien templado oído; si las voces o frases adoptivas parecen naturales; si el latino o el extranjero concepto se entresaca sin riesgo; si las imitaciones selectas descubren indicios de robos; si las voces naturales que plantean el asunto se han deslizado a lánguidas, las que le realzan graves; si parecen oscuras y se desvanecen hinchadas o escandalosas, las ásperas; si se colocaron con cuidadoso decreto; si los

versos y su cadencia vienen con la idea de los jardines y sus siete mansiones, y por último, la eficiente, si muestra ardor prudencial, y la causa final, si conseguirá su intento inclinando a este ejercicio; y, de él sacando alabanzas al gran Criador, con la apóstrofe que acaba, no gloriándose como que no recibió sino glorificando al Señor que lo ha dado, y confesando haberlo recibido de su abierta mano'²⁶. Como bien puede observarse esta respuesta guarda coherencia interna con los presupuestos teóricos de que parte y con el desarrollo último de su extenso poema: así, el problema capital de la imitación, jardín-libro/libro-jardín se ha escrito con razón; la concepción y justificación del estilo como revestimiento; la justificación de la causa eficiente; y, para terminar, la causa final: glorificar a Dios a través de ese deleite imitativo, pese a que, como ya he dejado dicho, no sea todo linealidad en otros casos. Esto muestra una realidad: Soto se halla instalado en un terreno histórico movedizo, terreno pleno de elementos ideológicos contradictorios, tal como —es un caso— pone de manifiesto el problema de la poesía lírica, definida por Soto en los términos conocidos: imitación por vía de cuento de los pensamientos de los poetas hablando ellos mismos, y tal como muestra sintomáticamente esa delimitación crítica efectuada entre el "Soto blando" y el "intrincado Soto"²⁷.

Por lo que al problema de la poesía lírica concierne que, al igual que López Pinciano²⁸, Soto "confunde" con la poesía diti-rámbica, no ha sido muy frecuentemente considerada en el esquema de los géneros al carecer de imitación, lo que confirma el hecho de que el granadino advierta en un momento de su discurso, al hablar de la égloga, que "deue guardar el Poeta el decoro a las acciones, y le(n)guage de los que introduze, *mas bien q(ue) oy se haze*" (el subrayado es mío, A.Ch.), así como al afirmar: "De aquí se puede inferir quantos Latinos, Castellanos, y Toscanos, queda(n) por no obseruar lo que es essencial en la poesía, indignos del nombre de Poetas"²⁹. Esta indignidad, de las que excluye a los latinos por

26. Op. cit., pp. 73-74.

27. "Los dos tiempos de Soto de Rojas", de Gallego Morell, cf. nota 21.

28. V.S. Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, 2ª ed. aumentada. Los puntos comunes existentes entre Soto y Pinciano, autor del más amplio estudio de teoría literaria del Siglo de Oro, como se sabe, van más allá lógicamente de la cuestión poesía lírica-poesía diti-rámbica.

29. Op. cit., p. 28.

razones profundamente históricas, corre paralela a la aparición de poetas, cuya poesía es producida más que como imitación como expresión desnuda de su propia alma, lo que obviamente tiene su traducción en la configuración de nuevos elementos métricos: es el caso sobresaliente del soneto, que paradójicamente es utilizado también, aunque como un molde simple, desde la otra vía. Precisamente García Berrio, en su estudio-edición de las *Tablas Poéticas*, de Cascales, se ha referido de pasada al problema de la poesía lírica en el granadino: "Al año siguiente de la edición de las *Obras* de Carrillo, en el *Discurso sobre la poética* leído en la Academia Salvaje (sic) por su autor, Soto de Rojas ofrecía un esquema de géneros más próximo al de los cuatro de Pinciano, partiendo de la clasificación según la índole de las materias, de manera análoga a la que hemos visto en Tasso, pero con el problema de dignidad estilística de la tragedia resuelto al distinguir sólo dos géneros: superior —trágico-épico—, e inferior —cómico-ditirámico—. En este último, sin embargo, la conciencia unitaria de lo lírico en la praxis contemporánea se perfila ya como una firme realidad, aunque se mantenga la denominación de ditirámico como tributo al origen histórico"³⁰. García Berrio no precisa una cuestión importante: que bajo tal nombre de poesía lírica Soto no acepta más que restrictivamente ciertas prácticas contemporáneas, sometiéndolas a una concepción de principio —imitación por vía de cuento de los pensamientos de los poetas hablando ellos mismos— e imponiéndoles unas condiciones estilísticas precisas, lo que le hace descalificar teóricamente como poesía a la "nueva" poesía ciertamente lírica. El problema, pues, que se plantea va más allá de la indignidad, sobrepasa el problema de las modas literarias para mostrarnos a través de su concreta presencia la lucha abierta entre dos "mundos" irreconciliables, entre dos modos de producción para ser más exactos³¹, el feudal y el capitalista, con un saldo inicial favorable al primero en nuestro país. Así, pues, tocado el fondo de este terreno movedizo estamos en condiciones de construirnos una visión cada vez más exacta del funcionamiento, origen y sentido reales de las teorías del poeta granadino, de clara base escolástico-feudal, como creo

30. Op. cit., pp. 378-379.

31. Para conocer todo este período, v. J.C. Rodríguez, *Teoría e historia de la producción ideológica. I. Las primeras literaturas burguesas (Siglo XVI)*, Madrid, Akal, 1974, "Manifiesto".

haber dejado demostrado, lo que comienza a hablar por sí solo. Por otra parte, la linealidad observada entre el "Al que leyere" con que Soto abre su cerrado paraíso y el paraíso mismo apunta —un síntoma entre otros— hacia lo que podría ser el funcionamiento de buena parte de la poesía barroca. Por tanto, sólo en parte, en lo que pueda referirse a la poesía lírica y consecuentemente a los indignos poetas, lleva razón Antonio Vilanova cuando escribe: "Es un hecho irrecusable que todas las innovaciones estéticas que arraigan en la literatura española de los siglos XVI y XVII se desarrollan con absoluta independencia de las teorizaciones de los preceptistas"³². Esta es, por ir concluyendo, la global originalidad histórica de la tan señalada falta de originalidad de éste y de otros discursos teóricos.

Por lo demás, otras muchas cuestiones piden paso: la finalidad última de la poesía, el problema de la tragicomedia, la confusión de cantidad y acento, etc.. Veamos algunas de sus líneas fundamentales.

La finalidad última de la poesía es para Soto deleitar y persuadir al bien. Desde la poética aristotélica hasta la poética del siglo que nos ocupa, con las diferencias de base que se pueden suponer, se ha venido atribuyendo una función más que estética a las distintas prácticas existentes en este sentido. La catarsis, por ejemplo, como bien dice García Berrio, no deja de poseer un superior utilitarismo moral. El *docere-delectare* horaciano ha tenido gran fortuna posterior, desde las paráfrasis antiguas de Horacio hasta la poética renacentista³³, con las precisiones que van desde la asociación del *docere-res* y *delectare-verba* a la defensa significativa del *delectare* en algunas poéticas y comentarios humanistas, fundamentalmente italianos. Soto reproduce, al igual que los tratadistas españoles de su tiempo, el *docere-delectare*, sin ignorar la estima que se debe a las buenas letras. Pero tal como se desprende de la explicación de su *Paraíso cerrado* se ha operado en el granadino un proceso de cristianización de la causa final, proceso perfectamente comprensible, no necesariamente porque nuestro poeta sea canónigo, sino porque lo muestra de manera explícita en su mismo discurso: al hablar de la causa eficiente alude al *quid divinum*, al *est Deus in nobis*. Así, pues, si la causa eficiente tiende a un fin, como veíamos, y esta causa externa ha sido

32. Op. cit., p. 567.

33. V. *Formación de la teoría ...*, op. cit., p. 331 y ss.; *Introducción a la poética ...*, op. cit., pp. 86 y ss.

teologizada, la causa final participa de ese mismo carácter, aunque no lo exponga abiertamente en su discurso. En definitiva, una reproducción de aquel principio escolástico: *Fidens quaerens intellectum*, que sustenta el desarrollo de sus reflexiones en torno a la poesía.

Por otra parte, se ha destacado como un estimable valor del discurso el hecho de que reconozca a la tragicomedia en su exposición de los géneros literarios, aunque tal reconocimiento se muestre en un tono de moderación exquisito y de brevedad más que insuficiente: "Esto se haze (la imitación) en dos maneras (...) que son, o cosas altas, y graues, o cosas bajas y humildes: *aunque tal vez son mixtas, de donde nace la tragicomedia, y semejantes escritos*"³⁴. Piénsese que en aquella sesión académica se encontraba ni más ni menos que Lope de Vega, con los endecasílabos sueltos de su *Arte Nuevo para hacer comedias* (1609) todavía frescos en su mente. En fin, extenderme en esta cuestión no es oportuno tanto por razones de espacio como por encontrarse ya escrita ampliamente esta página del pensamiento y de la creación dramática española. A estos innumerables trabajos remito³⁵.

Por lo que respecta a las cuestiones de métrica, se ha destacado por parte de Balbín la abundante presencia de los principios de la métrica italiana, su interesante estudio de los endecasílabos y en general de los versos castellanos de arte mayor, así como la "clara explicación diferencial de los pies agudos, graves y esdrújulos por medio de la cisura". Sin embargo, hay un error de base en su discurso, también señalado: la confusión entre acento y cantidad silábica. Afortunadamente también tenemos esta página escrita por lo que se refiere, más que a nuestro autor exclusivamente, del que también se trata, al problema que era moneda común en este tiempo³⁶.

Termino. Soto de Rojas escribió un discurso coherente y lúcido; con toda la coherencia y lucidez proveniente de ese sistema de valores, de

34. Op. cit., p. 27. El subrayado es mío, A. Ch.

35. Las citas bibliográficas ocuparían demasiado espacio. V. para el caso de Soto: J.M. Rozas, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, SGEL, 1976, pp. 64-65.

36. V. Díez Echarri, *Teorías métricas ...*, op. cit., p. 11; T. Navarro Tomás, "Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica española", *Revista de Filología Española*, VIII, 1921, pp. 39-57; A. García Berrio, *Introducción a la poética ...*, op. cit., pp. 217-219, entre otros.

esa representación corporativa, religiosa y orgánica de su propia realidad histórica. Este es uno de los tratados de poética españoles que muestran la lucha entre los ideales aristotélicos y los platónicos o, dicho con mayor exactitud, entre los nuevos papeles históricos que tales respectivos ideales juegan en su momento³⁷. Ya sabemos hacia dónde apunta este discurso: al mantenimiento de un "mundo" que había resistido una fuerte y primera sacudida, "mundo" del que hoy, a los cuatro siglos del nacimiento del poeta, sólo nos queda la obligación del mantenimiento de una ajustada memoria histórica del mismo y algunos elementos residuales que, en nuestro inmediato panorama, la torpe corriente de su "patrio Genil amado" no ha logrado aún arrastrar.

37. Es interesante resaltar una de las conclusiones a que llega José Rico Verdú en su trabajo: "Sobre algunos problemas planteados por la teoría de los *géneros literarios del Renacimiento*", en *Edad de Oro, II*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Literatura Española, 1983, pp. 157-178. En la conclusión "b" dice: "Los tratados españoles, posteriores a 1580, manifiestan la lucha entre los ideales aristotélicos y los platónicos, entre la valoración de las cualidades internas o subjetivas (sensibilidad, fantasía, imaginación) y las externas y objetivas (orden, claridad, lógica, precisión, seguridad, medida), entre la sumisión a las normas de la Antigüedad y la creación de modelos y formas que estuviesen más de acuerdo con los nuevos tiempos e ideales".