

# BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO

## SUMARIO

*Nota del Director.*

## DOCUMENTOS

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y DEAÑO GAMALLO, Antonio. *45 cartas de Pereda a Clarín: a vueltas con la literatura.*

## ARTÍCULOS

VALERO MORENO, Juan Miguel. *Paratexto y filología: por una edición crítica de los Triunfos de Antonio Obregón.* - GONZÁLEZ-BARRERA, Julián. *El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la Spongia en La Filomena, de Lope de Vega.* - NAVARRO DURÁN, ROSA. *Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: la Fábula de Alfeo y Aretusa.* - HERNANDO MORATA, Isabel. *En torno al texto de El príncipe constante de Calderón: el manuscrito 15.159 de la BNE.* - BOADAS, Sònia. *El proceso de redacción de Locuras de Europa de Diego Saavedra Fajardo.* - BOLADO, Gerardo. *"Menéndez Pelayo" y la Retórica de Ortega contra la Restauración.* - SERRANO ALONSO, Javier. *"Tres modos estéticos". Una conferencia olvidada de Valle-Inclán en Valladolid (1917).* - DE LA HOZ REGULES, Jerónimo. *Hispanistas alemanes en torno a la Biblioteca de Menéndez Pelayo: El "Grupo de Santander" (1929-1931).* - PEDROSA, José Manuel. *Federico García Lorca y la campana de la Vela (Sobre la Gacela IV del Diván del Tamarit).* - RIPOLL SINTES, Blanca. *La guerrilla antifranquista en la novela española: Las noches sin estrellas (1961) de Nino Quevedo.* - PASCUAL GAY, Juan. *José Peón del Valle, entre el romanticismo y el modernismo.* - MILLARES, Selena. *Poesía mapuche: deslindes sobre una textualidad fronteriza.*

## BIBLIOGRAFÍA

PAOLINI, Devid. *¿Recentiores (non) deteriores? Sobre la última edición de La Celestina de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española.* GÓMEZ ASENCIO, José J. *A vueltas con la Gramática sobre la lengua castellana de Antonio de Nebrija (A propósito de la edición de la Biblioteca Clásica de la Real Academia española)* - BONET, Laureano. *Rafael Altamira 1855-1907: la forja de un intelectual.*

## RESEÑAS BIBLIÓGRÁFICAS

## NECROLÓGICAS

*Miguel García-Posada Huelva – Isaías Lerner – Margherita Morreale*

## CRÓNICA

GELABERT, Juan. *El Premio de Investigación Humanística "Real Sociedad Menéndez Pelayo".* - GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Homenaje a Salvador García Castañeda.* Silva de varias lecciones. - MANDADO GUTIÉRREZ, Ramón Emilio. *Crónica de un centenario.*

BOLETÍN DE LA BIBLIOTECA DE MENÉNDEZ PELAYO (BBMP)

Revista anual fundada en 1918 por Miguel Artigas Ferrando.

Han dirigido esta revista:

Miguel Artigas Ferrando (1919-1929)

José María de Cossío y Martínez-Fortún (1930-1931)

Enrique Sánchez-Reyes (1932-1956)

Ignacio Aguilera y Santiago (1957-1976)

Manuel Revuelta Sañudo (1977-1994)

Xavier Ajenjo Bullón (1995-2000)

Lourdes Royano Gutiérrez (2001-2004)

Director: José Manuel González Herrán.

Secretaría: Raquel Gutiérrez Sebastián.

Coordinador editorial: Borja Rodríguez Gutiérrez.

Consejo de redacción: Teodosio Fernández, Salvador García Castañeda, Germán Gullón, Ramón Emilio Mandado Gutiérrez, Ciriaco Morón Arroyo, Carmen Parrilla, Enrique Rubio Cremades, Germán Vega García-Luengos.

Entidad editora: Real Sociedad Menéndez Pelayo. Casa-Museo de Menéndez Pelayo.  
C/ Gravina, 4. 39007. Santander.

El *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* está recogido en los siguientes índices:  
DIALNET (Universidad de la Rioja)  
ISOC (Ciencias Sociales y Humanidades)  
LLBA (Linguistic and Language Behaviour Abstracts)  
MLA BIBLIOGRAPHY (Modern Languages Association)  
PIO (Periodical Index Online)

Correo electrónico: [administracion@rsmp.es](mailto:administracion@rsmp.es)

© Sociedad Menéndez Pelayo

Todos los textos de este volumen son propiedad de sus respectivos autores, que han cedido su publicación al BBMP. En consecuencia, no podrán ser reproducidos (en ningún formato) sin el permiso expreso tanto de sus autores como del BBMP.

Depósito Legal: SA-580-2012

ISSN 006-1646

Imprime: Artes Gráficas Campher, S.L.

La publicación del BBMP se lleva a cabo acogándose al Convenio de Colaboración entre el Excmo. Ayuntamiento de Santander y la RSMP, así como con la colaboración de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria

## Consejo Editorial

Irene Andres Suárez (Université de Neuchâtel). Yolanda Arencibia (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria). José Manuel Blecua Perdices (Universidad Autónoma de Barcelona). Peter Bly (Queens University, Kingston). Jean-François Botrel (Université de Rennes2). Rodolfo Cardona (Boston University). Antonio Carreño (Brown University). Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca). Mariateresa Cattaneo (Università degli Studi di Milano). Anthony H. Clarke (University of Birmingham). Nelly Clemessy (Université de Nice). Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia). Demetrio Estébanez Calderón (Univerzita Karlova v Praze). Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid). Ricardo de la Fuente (Universitas Castellae). Salvador García Castañeda (Ohio State University). Victor García de la Concha (Universidad de Salamanca). M<sup>a</sup> Cruz García de Enterría (Universidad de Alcalá). Víctor García Ruiz (Universidad de Navarra). David. T. Gies (University of Virginia). Joaquín González Cuenca (Universidad de Castilla-La Mancha). Luis González del Valle (Temple University). Germán Gullón (Universiteit van Amsterdam). Richard Hitchcock (University of Exeter). Víctor Infantes de Miguel (Universidad Complutense de Madrid). Pablo Jauralde Pou (Universidad Autónoma de Madrid). Emmanuel Larraz (Université de Bourgogne). Yvan Lissorgues (Université de Toulouse-Le Mirail). José Manuel López de Abiada (Universität Bern). Ramón Emilio Mandado (Universidad Complutense de Madrid). Marina Mayoral (Universidad Complutense de Madrid). Ciriaco Morón Arroyo (Cornell University). Gonzalo Navajas (University of California at Irvine). Juan Oleza (Universidad de Valencia). Carmen Parrilla (Universidade da Coruña). Rogelio Reyes Cano (Universidad de Sevilla). Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona). Leonardo Romero Tobar (Universidad de Zaragoza). Enrique Rubio Cremades (Universidad de Alicante). José Schraibman (Washington University, Saint Louis). Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada). Lía Schwartz (The City University of New York). Gonzalo Sobejano (Columbia University New York). Adolfo Sotelo (Universidad de Barcelona). Dolores Troncoso (Universidade de Vigo). Harriet Turner (University of Nebraska at Lincoln). Jorge Urrutia (Universidad Carlos III de Madrid). Noël Valis (Yale University). Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid). Anthony Zahareas (University of Minnesota).

**Fe de erratas, en BBMP, LXXXVIII, n° 1 (enero-junio 2012)**

En el artículo de Joseph T. Snown, “El estudio de *La Celestina* de Menéndez Pelayo (1910) comentado después de un siglo de vida”, el lector perspicaz habrá notado que todas las referencias bibliográficas de la página 112 y las dos primeras de la página 123, atribuidas a FAULHABER, Charles, corresponden a MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. Desde aquí pedimos disculpas, tanto a los lectores del *BBMP* como al autor.

## ÍNDICE

- BOADAS, Sònia. *El proceso de redacción de Locuras de Europa de Diego Saavedra Fajardo*. 235-256
- BOLADO, Gerardo. “Menéndez Pelayo” y la Retórica de Ortega contra la Restauración. 257-276
- BONET, Laureano. *Rafael Altamira 1855-1907: la forja de un intelectual*. 477-488
- DE LA HOZ REGULES, Jerónimo. *Hispanistas alemanes en torno a la Biblioteca de Menéndez Pelayo: El “Grupo de Santander” (1929-1931)*. 297-328
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel. *Margherita Morreale*. 597-600
- GELABERT, Juan. *El Premio de Investigación Humanística “Real Sociedad Menéndez Pelayo”*. 601-606
- GÓMEZ ASENCIO, José J. *A vueltas con la Gramática sobre la lengua castellana de Antonio de Nebrija*. 455-476
- GONZÁLEZ-BARRERA, Julián. *El tordo, la abubilla y el ruiseñor: estampas de la guerra de la Spongia en La Filomena, de Lope de Vega*. 153-168
- GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel. *Homenaje a Salvador García Castañeda*. Silva de varias lecciones. 607-608
- HERNANDO MORATA, Isabel. *En torno al texto de El príncipe constante, de Calderón: el manuscrito 15.159 de la BNE*. 197-234
- MANDADO GUTIÉRREZ, Ramón Emilio. *Crónica de un centenario*. 609-616
- MILLARES, Selena. *Poesía mapuche: deslindes sobre una textualidad fronteriza*. 421-440
- MONTERO REGUERA, José. *Isaías Lerner (Buenos Aires, 13 de marzo de 1932 - Nueva York, 8 de enero de 2013)*. 593-596
- NAVARRO DURÁN, Rosa. *Un poema inédito de Pedro Soto de Rojas: la Fábula de Alfeo y Aretusa*. 169-196
- PAOLINI, Devid. ¿Recentiores (non) deteriores? *Sobre la última edición de La Celestina de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española*. 441-454
- PASCUAL GAY, Juan. *José Peón del Valle, entre el romanticismo y el modernismo*. 397-420
- PEDROSA, José Manuel. *Federico García Lorca y la campana de la Vela (Sobre la Gacela IV del Diván del Tamarit)*. 329-376
- RIPOLL SINTES, Blanca. *La guerrilla antifranquista en la novela española: Las noches sin estrellas (1961) de Nino Quevedo*. 377-396
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús y DEAÑO GAMALLO, Antonio. *45 cartas de Pereda a Clarín: a vueltas con la literatura*. 15-112

SERRANO ALONSO, Javier. "Tres modos estéticos". *Una conferencia olvidada de Valle-Inclán en Valladolid (1917)*. 277-296

UCEDA, Julia. *Miguel García-Posada Huelva*. 589-592

VALERO MORENO, Juan Miguel. *Paratexto y filología: por una edición crítica de los Triunfos de Antonio Obregón*. 113-140

#### Bibliografía:

J. Álvarez Barrientos, J. M. Ferri Coll y E. Rubio Cremades (eds.). *Larra en el mundo. La misión de un escritor moderno*, por Luis Iglesias Feijóo (489-492). Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, edición estudio y notas de Fernando Baños por Enzo Franchini (493-497). Gemma Avenoz, *Biblias castellanas medievales*, por Javier del Barco (498-500). Vicenç Beltran, *Para una historia del vocabulario poético español. De Mena al Renacimiento*, por Antonio Chas Aguión (501-503). *Cantar de mio Cid*. Edición, estudio y notas de Alberto Montaner, por Irene Zaderenko (504-508). Rocío Charques Gamez, *Emilia Pardo Bazán y su Nuevo Teatro Crítico*, por Marisa Sotelo Vázquez (509-510). Ana Belén Chimeno del Campo, *El Preste Juan en los libros de viajes de la literatura española medieval*, por Santiago Lopez Ríos (511-512). S. Coll-Vinent e I. de Colmenares, *El llegat Milà i Fontanals a la Biblioteca pública episcopal de Barcelona*, por Ramón Emilio Mandado Gutiérrez (513-514). *Comedia de Calisto y Melibea*. Edición crítica, introducción y notas de José Luis Canet Valles, por Miguel Ángel Pérez Priego (515-517). Elisabeth Delrue. *Voyages ou séjours d'écrivains espagnols en Europe 1890-1910. Modalités hispaniques du récit de voyage*, por Cristina Patino Eirín (518-520). Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Edición, estudio y notas de Guillermo Seres, por Carmen de Mora (521-524). Dru Dougherty, *Iconos de la tiranía: La recepción crítica de Tirano Banderas (1926-2000)*, por Gloria Baamonde Traveso (525-530). Denise Dupont, *Writing Teresa. The saint from Ávila at the Fin-de-siglo*, por Ángeles Ezama Gil (531-533). Juan Emar. *Un año; Ayer; Miltín 1934; Diez*. Edición crítica coordinada por Alejandro Canseco-Jerez, por Laura Hatry (534-537). M<sup>a</sup> Pilar Espín Templado, *La escena española en el umbral de la modernidad. Estudios sobre el teatro del siglo XIX*, por Montserrat Ribao Pereira (538-540). José Manuel Goni Perez. *Análisis estilístico de "Cartas de mi sobrino", Pepita Jiménez (1874) de Juan Valera*, por Ana L. Baquero Escudero (541-543). Marcelino Jiménez León, *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, por Jesús Rubio Jiménez (544-546). Jo Labanyi, *Género y modernización en*

*la novela realista española*, por Cristina Patino Eirín (547-551). “Lazaro de Tormes”, *Lazarillo de Tormes*. Edición, estudio y notas de Francisco Rico, por Luis Iglesias Feijóo (552-554). Antonio Lorente Medina. *Realidad histórica y creación literaria en las sátiras de Juan del Valle y Caviedes*, por Teodosio Fernández (555-557). José Montero Reguera, *Cervantismos de ayer y de hoy. Capítulos de historia cultural hispánica*, por Alexia Dotras Bravo (558-560). Cristina Moya García, *Edición y estudio de la “Valeriana” (‘Crónica Abreviada de España’ de Mosén Diego de Valera)*, por Leonardo Funes (561-563). Marta Palenque, *La construcción del mito de Bécquer. El poeta en su ciudad (Sevilla, 1871-1936)*, por Jesús Rubio Jiménez (564-566). Emilia Pardo Bazán, *Obra crítica (1888-1908)*. Introducción y edición crítica de Íñigo Sánchez Llama, por Maryellen Bieder (567-568). Pedro M. Pinero Ramírez, *La niña y el mar. Formas, temas y motivos tradicionales en el cancionero popular hispánico*, por Cristina Castillo Martínez (569-572). Ana Rodríguez-Fischer (Ed.), *Paseantes y curiosos*, por Borja Rodríguez Gutiérrez (573-575). William Shakespeare, *Romeo y Julieta. Macbeth*. Traducción de Marcelino Menéndez Pelayo. Introducción de Joaquín Álvarez Barrientos, por Borja Rodríguez Gutiérrez (576-577). Manuel Suárez Cortina (Ed.), *Menéndez Pelayo y su tiempo*, por Carlos Nieto Blanco (578-581). Jose Carlos Valle Pérez (Dir.), *Retratos de Valle-Inclán*, por Bruce Swansey (582-586).





## **UN POEMA INÉDITO DE PEDRO SOTO DE ROJAS: LA FÁBULA DE ALFEO Y ARETUSA**

**E**n enero de 1920 Gerardo Diego escribe en Madrid un artículo que titula: “Un poema manuscrito del siglo XVII en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo”. Nunca se publicó, y sin el cuidado exquisito de Elena Diego, auténtico ángel de la guarda del riquísimo legado de su padre, tal vez nunca hubiera llegado a conocerse, y con él hubiera desaparecido una noticia fundamental sobre un bellissimo poema, una desconocida fábula mitológica del siglo XVII. Pero antes de continuar es obligado decir que fue la directora de la Fundación “Gerardo Diego”, Pureza Canelo, quien me habló en diciembre de 2011 de este artículo de Gerardo Diego, que iba acompañado de la copia del poema manuscrito sobre el que versaba. Elena Diego lo habían localizado entre los muchos y muy valiosos papeles archivados del poeta. Como este 2012 se cumple el centenario de la muerte del gran erudito Marcelino Menéndez y Pelayo, pensaron ambas que la Fundación “Gerardo Diego” podía ofrecer como homenaje al estudioso una copia digitalizada de ambos textos a su Biblioteca, porque no constaba en el catálogo el manuscrito del largo poema que había copiado el poeta hacía ya casi un siglo. Y así se hizo el lunes 30 de enero en la bella sala de la Biblioteca Menéndez y Pelayo; el alcalde de Santander y presidente de la Fundación, Iñigo de la Serna Hernaiz, presidió el acto, en el que participaron su directora, Pureza Canelo, leyendo un texto de Elena Diego, que no pudo estar presente; la directora en funciones de la Biblioteca, Rosa Fernández Lera, y yo misma, que puse de relieve la importancia y belleza del texto. Pero voy a dejar que el propio Gerardo Diego hable de él por primera vez tal como lo hizo en ese ya lejano 1920 al comienzo de su ensayo:

Para su estudio sobre la poesía del siglo XVIII allegó el cuidadoso Marqués de Valmar no pocos materiales, en su mayoría utilizados ya por él. Con todo, puede ser interesante revisar esos papeles (actualmente en la Biblioteca de Menéndez y Pelayo) porque se encuentran cosas muy curiosas y que, por pertenecer a otras épocas, no fueron aprovechadas por Cueto. Husmeándolas yo el pasado otoño (1919), encontré, entre otras cosas bellas o pintorescas, este poema manuscrito del siglo XVII, autógrafa del autor, pues frecuentemente está interpolado de adiciones, enmiendas y tachaduras.

El tal poema, que aparece cosido con otras poesías de la época en un cuaderno muy deteriorado, no tiene fecha ni firma ni indicio alguno por el que podamos averiguar el nombre del autor. Mi primera impresión fue la de hallarme, desde luego, ante un poema gongorino. Por cualquier lado que lo hojease, tropezaba con versos e imágenes característicos de la época de Felipe IV, y concretando más, de la falange culterana seguidora de Góngora. El hallazgo de algunos pasajes afortunados, dentro del gusto extraviado de la tendencia, pasajes que me recordaban insistentemente otros de Góngora, me hizo un momento dudar si estaría en presencia de un poema inédito del propio D. Luis. Ello me llevó a una lectura atenta y a una transcripción del poema, que es una versión más de la clásica fábula de Alfeo y Aretusa.

El artículo del joven Gerardo Diego –en octubre de 1919 había cumplido 23 años– es admirable por la sensibilidad poética que muestra, por su curiosidad, que le lleva a investigar quién pudiera ser el autor de la fábula mitológica, por el conocimiento que tiene de la bibliografía que cita en su afán por averiguarlo y, por último, por las sabias deducciones que hace. Encuentra en el *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* de Gallardo la noticia del “Alfeo” de Colodrero de Villalobos (Barcelona, 1639), va a leerlo a la Biblioteca Nacional y comprueba que no tiene nada que ver<sup>1</sup>, reproduce alguna estrofa como muestra y luego uno de los sonetos bíblicos que siguen al “Alfeo”, que, como dice con tino, “no deja de ser ingenioso”; y finalmente concluye: “La fábula de Alfeo anónima no tenía, pues, nada que ver con Colodrero y Villalobos. Lo más que podemos afirmar es que es del siglo XVII, probablemente del 1620 al 1640, y que su autor la escribió teniendo muy presentes las obras de Góngora, que se sabía *par coeur*.”

Enumera entonces algunas de las imitaciones gongorinas que exhibe la *Fábula*: en sintaxis, en metáforas, alusiones mitológicas, “imágenes

<sup>1</sup> Véase Cossío: 1952: 457-459.

extravagantes, imita y muchas veces copia a Góngora”, y reproduce algunos pasajes:

Por ejemplo: “Pródiga allí Pomona / a convocado Cortes su tridente / alista mayos y conduce abriles” (A), y “Donde la Primavera / calçada abriles y vestida mayos” (*Sol. D*); “Era del año la estación tercera” (F) y “Era del año la estación florida” (*Sol. D*), “tan ágil que he dudado / si es pensamiento en flecha transformado” (I) y “... siguiendo al más lento / cojea el pensamiento” (*Sol. D*); “que también ay política en el prado” (A) y “que también ay envidias en el prado” (*Sol. II*); “Igual en pompa al ave / que al cielo emula con su esfera grave” (K) y “Igual en pompa al pájaro que grave / su manto azul de tantos ojos dora / quantas el celestial zafiro estrellas...” (*Polifemo*), etc., etc.

La conclusión a la que llega es totalmente lógica:

Estas imitaciones descartan la hipótesis de que el poeta pueda ser Góngora. Nunca un poeta se remeda a sí mismo. Y siendo una obra anónima, una obra representativa del término medio gongorino, nos puede servir su estudio para obtener la resultante de la evolución culta en nuestra poesía, para fijar el valor de esa corriente bautizada tanto tiempo atrás con el nombre de “el mal gusto”.

Gerardo Diego, en ese enero de 1920, niega ya la necesidad de la vindicación de Góngora, porque –dice él– está hecha. Quiero subrayar que no estamos en vísperas de 1927, sino siete años antes, y en su artículo podemos ya leer lo siguiente:

No voy a erigirme en vindicador de Góngora y sus secuaces, vindicación que, por otra parte, ya está hecha, y no tanto en las páginas polemísticas de F. de Córdoba, F. de Amaya, Andrés Cuesta, Diego de Colmenares, Fernando de Villar, Pedro Díaz de Ribas, Salcedo Coronel, Pellicer de Salas, Salazar Mardones, Espinosa Medrano y otros poetas o preceptistas cultos del XVII, cuanto en los versos brillantes, metálicos, criselefantinos (que diría Rubén) de nuestros modernos poetas, los Darío, los Valle-Inclán, los Machados, que declaran a D. Luis maestro y precursor, y aprenden de él el arte exquisito y aristócrata de repujar el verso como una obra de arte que viva por su propia hermosura. Y aún más porque la moderna boga de Góngora ha traspasado las fronteras y su arte ha herido sensibilidades tan finas como la de Verlaine, que se apropia para una de sus aéreas poesías sensuales el verso final de la *Soledad I*: “A batallas de amor, campos de pluma.

Hablará luego de “lo que de nuevo traía la corriente culta a la Poesía”, se apoyará en Juan de Espinosa Medrano en su respuesta a Manuel de Faria e Sousa, “precioso librito que he tenido el gusto de leer en el único ejemplar completo conservado en la Biblioteca de D. Marcelino”. Cita a Thomas en su *Góngora et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme*, se plantea el interés que tendría “entablar una indagación sobre la influencia, o, por lo menos, la adivinación precursora de la obra de Góngora (y de la parte sana de las [de] sus discípulos) en las modernas escuelas poéticas”. Citará como ejemplo el prefacio de Rubén Darío a los *Cantos de vida y de esperanza*, a Mallarmé en la *Divagation première relativement au vers*. Es el joven Gerardo Diego, que nos admira de nuevo con sus conocimientos, con su condición de investigador que le lleva a la cuidadosa transcripción de la *Fábula*, convencido de su “ingenio” y señalando en el poema “bellos detalles”. Lo hace “respetando su ortografía, y dividiéndolo en párrafos (A, B, C...) para mayor comodidad”. Y no fue tarea fácil, porque, como él dice: “El manuscrito está bastante deteriorado, la escritura algo borrosa y rota por algunas hojas. Y precisamente la primera, en que sería fácil que con el título viniese el nombre del autor”.

Gerardo Diego se dio cuenta del valor artístico, de la belleza de la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, y por ello la copió fielmente y la salvó del olvido. Fue necesario que Elena Diego guardara con mimo y clasificara sus papeles y que un día la diera a la Fundación Gerardo Diego, tan bien dirigida por Pureza Canelo. Y ella me mandó una copia para que pudiera hablar de la *Fábula* en el acto simbólico que daba inicio a los actos en homenaje a Marcelino Menéndez y Pelayo en su Biblioteca.

### **La belleza de la *Fábula de Alfeo y Aretusa***

La lectura de la transcripción que de la *Fábula* había hecho Gerardo Diego no me dejó lugar a dudas: era una silva de más de novecientos versos con algunos pasajes extraordinarios que indicaban que su autor tenía que ser un poeta gongorino de primera fila, con una maestría indiscutible. Se sabía muy bien a Góngora —es cierto—, lo imitaba a veces, pero no servilmente, sino dando alas a pasajes del admirado maestro. Un par de ejemplos bastarán para mostrar su procedimiento.

La escena más bella, más sugerente de la *Fábula* tiene lugar cuando la ninfa Aretusa, cansada tras la caza, decide bañarse en el río Alfeo y va despojándose pieza a pieza de sus prendas de ropa, o, como dice el poeta:

Con desahogo bello a hurtarse empieza  
 la exterior hermosura,  
 la artificial belleza,  
 tejida concha de su perla pura, (vv. 537-540)

Y al final atará su cabello:

Prende al cabello estambre azul tejido,  
 siendo de su tesoro  
 celoso alcaide de homicidas de oro. (vv. 573-575)

Y ese “estambre azul tejido”, que se convierte en “celoso” (porque es estambre azul, el color de los celos) “alcaide”, o carcelero, es un homenaje a Éfire, la hija del pescador anciano de la *Soledad segunda*, que “el cabello en estambre azul cogido, / celoso alcaide de sus trenzas de oro”, vv. 450-451. Pero el autor de la *Fábula* intensifica la creación con una metáfora, y así el alcaide –la redecilla– no lo es de trenzas de oro, sino de “homicidas de oro”, porque el cabello de la bella ninfa es red que prende, pero además mata, en la estela de la creación de Quevedo. El poeta madrileño tiene un ingenioso madrigal “Alma en prisión de oro”, apoyado en la redecilla de oro que aprisiona el cabello de la dama: “Si alguna vez en lazos de oro bellos / la red, Flori, encarcela tus cabellos...” (Quevedo: 1999: 586).

El autor de la *Fábula* va, por tanto, más allá de Góngora partiendo de sus versos como modelo; no es un simple imitador, sino que es un genial creador.

Los versos anteriores a los citados tienen también claras huellas de textos de Góngora, con una pincelada de Quevedo:

Corrió, en fin, la cortina  
 a su deidad divina,  
 y al momento ha quedado  
 en golfos de jazmín caduco el prado,  
 que, a pesar del estío caluroso,  
 copos nevaba de su bulto hermoso. (vv. 567-572)

El “correr la cortina”, ya usado en el v. 421 de la *Fábula* (“que encuadró Morfeo / corriendo la cortina al Eritreo”), lo encontramos en el *Polifemo* y en la *Soledad primera*:

*Polifemo*: vagas cortinas de volantes vanos / corrió Favonio lisonjeramente / a la (de viento cuando no sea) cama / de frescas sombras, de menuda grama, vv. 213-216.

*Soledad primera*: le corre, en lecho azul de aguas marinas, / turquesadas cortinas, vv. 417-418.

Y también en el *Polifemo* están los jazmines del blanquísimo cuerpo de Galatea, “donde / hurta un laurel su tronco al sol ardiente, / tantos jazmines cuanta hierba esconde / la nieve de sus miembros da a una fuente”, vv. 177-180. En la *Fábula de Píramo y Tisbe*, los jazmines están en el rostro de la joven: “Luciente cristal lascivo, / la tez, digo, de su vulto, / vaso era de claveles / y de jazmines, confusos”, vv. 53-56.

En la *Fábula* son “golfos de jazmín”, y así nos llevan al maravilloso soneto de Quevedo: “En crespas tempestad del oro undoso, / nada golfos de luz ardiente y pura / mi corazón”, en donde esos “golfos de luz” –y el “oro undoso”– son los cabellos de la dama (Quevedo: 1999: 644).

Es, por tanto, evidente tanto la maestría del autor de la *Fábula* como la admiración que siente por Góngora. No hay tantos geniales seguidores del poeta cordobés, y no es, por tanto, muy difícil llegar a su nombre: el granadino Pedro Soto de Rojas<sup>2</sup>. En su *Adonis* están esos “copos de nieve” como metáfora del blanquísimo cuerpo de Adonis que oculta Venus abrazándolo:

Confiesa que recata,  
para más confusión de la hermosura,  
copos de nieve pura,  
tras de la rosa que su templo honora. (vv. 1197-1200)

El copo de nieve es “ampo” en otro pasaje del mismo *Adonis*, en donde se une al jazmín para describir la blancura de frente y mano del joven y de la diosa:

<sup>2</sup> Es bien conocida la recreación continua que Soto de Rojas hace de la poesía de su admirado Góngora; no hay más que acudir al espléndido análisis de Antonio Vilanova *Las fuentes y los temas del Polifemo de Góngora* para ver la huella que deja en la obra del granadino. Aurora Egido, en su edición y notas del *Paraíso* y del *Adonis*, decía: “No nos ha sido posible apuntar las innumerables deudas gongorinas. En el léxico, la sintaxis, las imágenes y alusiones, se leen constantemente ecos del poeta cordobés” (1981: 63).

Del ampo hermoso de su frente bella  
 el jazmín vigilante  
 aprende con cuidado  
 a dar regalo al venturoso amado. (vv. 1381-1384)

Unos jazmines que ve el yo poético en el pecho de su amada Fénix, en el *Desengaño de amor en rimas*, le llevan a crear un soneto de circunstancias, “Jazmines, esperanza en blanco”, en donde roban la blancura y el olor de la dama:

Blancos jazmines, que en el blanco pecho  
 de mi cándida Fénix reposastes,  
 a quien color, a quien olor hurtastes... (Soto de Rojas: 1623: 65 vto. -66 r.)

También se corren las “cortinas” en esa obra, así en el soneto “Fénix, sol de amor”:

Con manos de oro la neutral cortina  
 corre el gran sumiller del cuarto cielo,  
 y descubriendo su esplendor al suelo,  
 las extranjas formas avecina. (Soto de Rojas: 1623: 107 r.)

Y en la égloga tercera, donde Fenixardo –el yo poético, enamorado de Fénix– le habla de ellas a su interlocutor Marcelo:

Marcelo, al olmo erguido, si te place,  
 los pasos encamina,  
 que al baño de las Náyades cortina  
 entretejido con la yedra hace. (Soto de Rojas: 1623: 111 r.)

En *Los fragmentos de Adonis* está el correr la cortina, pero despojado de parte de la belleza metafórica: “y a que llegase la amigable noche, / que, echando las cortinas de su coche”, vv. 1268-1269. Y la rima de los versos nos lleva de nuevo a unos de Quevedo, en este caso del madrigal “Si fueras tú mi Eurídice, oh señora”: “como el sol en su coche, / introducir a auroras en la noche” (Quevedo: 1999: 584-585).

Esas palabras, esas metáforas son pinceladas del arte de Soto de Rojas. Las pruebas que he logrado para demostrar que el poeta granadino es el autor de la *Fábula* son muchas, y aquí solo puedo aportar una muestra, pero antes voy a hablar del contenido de ese bello y largo poema mitológico.

### Lo que cuenta la *Fábula*

Casi al final del libro V de las *Metamorfosis* de Ovidio, la ninfa Aretusa narra su historia a la diosa Ceres. Ella le había revelado a la angustiada Ceres el paradero de su hija Proserpina, a la que Plutón había raptado y convertido en su esposa y reina del Hades. Aretusa le hablará de su vida como experta cazadora, del entusiasmo con que recorría breñas y tendía redes, de cómo tenía fama de hermosa, pero también que a ella no le gustaba seducir con su figura. Esa es la primera unidad, la que forma su retrato: su actividad de cazadora, su hermosura y su condición de desamorada.

Luego le cuenta lo que le pasó un día: volvía cansada de cazar, hacía calor y llegó a una corriente tan serena de aguas cristalinas que parecía que no se movía; los sauces y el álamo de sus orillas le daban sombra. La ninfa mete los pies en el agua, y luego se desnuda, deja colgando en un sauce sus ropas y se sumerge en las aguas. Es la segunda unidad: la ninfa, cansada por el ejercicio de la caza, se desnuda y se mete en esa corriente de agua transparente.

Mientras nada, le asusta un rumor que nota en medio del cauce del agua y apresuradamente sale de ella. Es Alfeo, el río, que, seducido por la belleza de la ninfa, comienza a perseguirla. La aparición del enamorado río provoca el rechazo de la hermosa ninfa cazadora, que huye de él lo más veloz que puede hasta agotar sus fuerzas después de haber recorrido la Arcadia y entrar en la Élide. Ya no puede más Aretusa, le parece ver la sombra de Alfeo extendiéndose por delante de ella –tiene el sol a la espalda–, oye el ruido de sus pies, el jadeo de su boca, y, exhausta, le pide socorro a su diosa, a Diana.

Ella la envuelve en una nube espesa, y así Alfeo la busca vanamente por la hueca neblina llamándola. Aretusa, aterrada al ver que él no se marcha, que sigue vigilando la nube, empieza a notar que un sudor frío resbala por todo su cuerpo; y en un instante toda ella se ha transformado en un líquido caudal, en una fuente.

Alfeo, reconociendo en las aguas a la ninfa que amó, abandona su forma humana, y vuelto ya río, mezcla sus aguas con las de ella. Diana rompe la tierra, y Aretusa se mete por las cavernas y llega hasta Ortigia, es decir, hasta Sicilia, que es donde aflora a la superficie.

La *Fábula de Alfeo y Aretusa* comienza con una larga descripción del espacio, de la naturaleza que va a rodear a la bella ninfa; y es en este lugar donde se han perdido 39 versos por estar escritos en los dos primeros folios, que han sufrido la pérdida de su parte superior: faltan diecio-



cho (diez+ocho) en el primero, y veintiuno (once+diez) en el segundo. En el verso 97 (incluyo en el cómputo los perdidos, porque pueden contarse por la presencia de su final o de su comienzo, según estén en el recto o el vuelto del folio) comienza la unidad que se centra en el retrato de la bella ninfa cazadora y en la descripción de su actividad cinegética:

En selva tan florida,  
 en quinta<sup>3</sup> tan difusa,  
 distribuye Aretusa  
 el mayor período de su vida. (vv. 97-100)

Vemos su cabello rubio, sus ojos verdes, su boca, descrita con unos bellísimos versos que indican la lectura de Góngora, pero también, la de Quevedo:

El rubí valla es breve  
 por donde corren perlas, tirio cielo  
 con estrellas de nieve,  
 tempestad de carmín, rayos de hielo,  
 si ya no es de rebeldes corazones  
 aljaba de clavel, de plata arpones. (vv. 113-118)

Cazadora, “al hombro da una aljaba, / nido ebúrneo de pájaros de acero” (vv. 131-132) –las imágenes se suceden y compiten en belleza e ingenio–, y va seguida de un fiel perro, “islándico Melampo”. Se retira a su albergue, coronado de “ramas de Acteones”, es decir, de cuernos de ciervo, de los muchos que ella ha cazado, cuando se mezclan las luces del día y la noche, “cuando ambas luces son Hermafrodito” (v. 154).

Comienza luego otra unidad: la descripción del río Alfeo, que es “víbora que las rompe las entrañas” (a las Arcádicas montañas), v. 160; vemos adornando su orilla a las “verdes hermanas del audaz mozuelo”, como diría Góngora, y que en la *Fábula* se transforma en “Verdes hermanas orlan su ribera / del que bajó en cenizas de la esfera”, (vv. 165-166). El río Alfeo parece dormido por lo silencioso que camina en una frondosa campaña, por el Cáucaso; y una culta y bella perífrasis recuerda a Prometeo (como indica una nota marginal del manuscrito), “del que al bajel del día / prudente fue cosario, noble arpía” (vv. 194-195).

<sup>3</sup> En la “mansión quinta” de su *Paraíso*, Soto de Rojas juega con la dilogía de la palabra “quinta”: “se llega a la hermosa quinta / esencia, si mansión, de los jardines”, vv. 554-555 (1981: 118).

Una breve unidad temporal crea una pausa tras la presentación de los dos protagonistas antes del inicio de la acción. Comienza con la imitación –con variante– del inicio de las *Soledades*, “Era del año la estación tercera”, para llevarnos al León celeste (y no al Toro): “bruto digo Nemeo / que al vencedor tebano fue trofeo” (v. 211-212) –con la presencia del yo del narrador, también tan gongorina. Es agosto, por tanto; y empiezan los presagios funestos para la ninfa (como sucede en la *Fábula de Píramo y Tisbe*):

el siniestro pie dando  
a los umbrales cuando  
negro día le anuncian  
las vagarosas<sup>4</sup> aves. (vv. 215-218)

La ninfa sale de su albergue cuando está amaneciendo. Enseguida va a empezar una nueva unidad: la de Aretusa cazadora, que cobra numerosas piezas. “Viéndose tan triunfante” (v. 248), se toma un respiro, “dulces treguas a un tronco le pedía” (v. 251) cuando, de repente, su perro se lanza a perseguir un enorme ciervo (“cuatro lustros garzotas de su frente”<sup>5</sup>, v. 259), y ella le sigue corriendo tan velozmente que ni huella deja en la arena. Lanza con precisión y fuerza una flecha que mata al instante al venado; y el arco es “Júpiter torcido”, porque lanza rayos, y la flecha lo será, pero sin trueno: “Y el Júpiter torcido / sin trueno escupe un rayo compelido” (vv. 272-273).

Tras la rápida y hábil caza del ciervo, el relato nos acerca ahora a las aguas del río, y lo hace siguiendo el curso de la Castalia fuente, que como arroyuelo despeña al fin “su torrente frío” y va a reposar en el río Alfeo. Cerca de ese lugar, la fuente Hipocrene, “el pie calza de plata a un cipariso” (v. 306) –con verso gongorino–, y el “músico arroyuelo” de aguas heladas va a aumentar también el curso de Alfeo, en donde la nieve fugitiva es “mariposa sin pluma” atraída por “el vago farol de alfea espuma” (vv. 322-323).

<sup>4</sup> En la mansión sexta del *Paraíso*, está el adjetivo: “la más severa o vagarosa vista”, v. 680.

<sup>5</sup> En el *Paraíso* dice Soto de Rojas: “un ciervo que, ante el móvil poderoso, / los tesoros registra de sus años / en el volumen que le dió ganchoso”, vv. 629-631. Y en la canción “Al silencio” del *Desengaño* aparece esa rara palabra, “garzota” (“penacho, plumaje”): “Mueve los pies ligeros no calzados, / alados sí, te ruego, / con las garzotas del volante ciego” (1623: 68 r.)

En este bello escenario presidido por el río que fluye callado, enriquecido por esas frías aguas, entre la frondosa selva, es donde la cansada Aretusa va a tender su bello cuerpo para descansar; aquí es donde “da al sueño sus estrellas”(v. 333), es decir cierra sus ojos.

La narración deja dormida a la bella ninfa, a orillas del río Alfeo, y le da voz a él, que aparece en la forma humana que caracteriza a los ríos: “De hiedras el Alfeo coronado / y vestido de ovas”. Acompañará a sus quejas la música del viento peinando a un chopo, o, como dicen los bellos versos:

... a un chopo se ha fiado,  
que, hecho verde instrumento,  
con dedos invisibles pulsa el viento. (vv. 343-345)

Alfeo se dirige a Aretusa, a la que llama “Cupido sin amor, bella amazona”, v. 353, y es Cupido sin amor porque dispara flechas, pero no vive ese sentimiento. Le va a rogar que deje de cazar y haga caso a su declaración amorosa; el ruego se mezcla con la alabanza –al modo de Polifemo– de su condición: es dios, y de noble prosapia, y le habla de lo que podrá gozar si lo acepta como esposo, las riquezas que le dará: corales, perlas, topacios, lanas de Colcos...

Después de su recuesta amorosa acompañada de reproches y quejas, Alfeo, “Alfeos llorando” –derramando lágrimas–, recobra la forma del cauce cristalino, “deidad de plata se ha restituido”, v. 412. Y en ese instante una abeja pica los labios de la dormida Aretusa, “a la ninfa el clavel chupa luciente”<sup>6</sup>; y ella, al notar “la dorada punta de su aljaba”, despierta y se pone en pie en ese crepúsculo del día. La naturaleza le rinde homenaje como si fuera la Primavera –Proserpina–, y le saludan como nuevo sol “virgilio ruseñores” –genial sintagma!–; flores y pájaros se rinden ante su hermosura, y ese lugar ameno se convierte en “elogio volante”, en “panegírico fragante” (vv. 449-450) de la bellísima Aretusa.

Va a hablar ahora ella, gozosa de su condición de cazadora y libre del amor, a la diosa Diana. Ignora el peligro que la acecha, el río que la

<sup>6</sup> En *Los fragmentos de Adonis*, es Mirra la besada por su padre, el rey Cinaras, que arroja en el suelo el temor “a chupar los claveles de una boca”; y sigue la comparación con la abeja: “No de otra suerte susurrante abeja / calar se deja al romeral florido / tras su goloso humor que está escondido” (vv. 184-186). Más adelante Cupido dirá a Venus: “Madre, después que me picó la abeja”, v. 898. Y el verbo “calar” lo hemos visto antes en la *Fábula*: “cuando, calando al monte el can volante” (v. 252).

observa. Su alabanza a la diosa va unida al canto del ejercicio de la caza; y la ninfa recrea momentos gustosos vividos en él en forma de interrogación retórica, así la muerte del colmilludo jabalí:

¿Hay rato más amado  
que mirar un torrente de cuchillos,  
de saetas nublado,  
que dos muertes esgrime en dos colmillos,  
dar a un arpón la vida  
al suelo donde cay siendo homicida? (vv. 479-484)

Con un recuerdo a Garcilaso, y a su *Ode ad florem Gnidi* (a Mario Galeota, “al remo condenado / en la concha de Venus amarrado”), maldice al que sirve a Citerea, a Venus:

¡Mal haya quien emplea  
su cuello en la coyunda<sup>7</sup> del dios ciego  
y sirve a Citerea  
de galeote en su bajel de fuego! (vv. 491-494)

Si los amantes acaban desconsolados, mordiendo “las limas de la ausencia”<sup>8</sup>, ella, en cambio, es afortunada porque rechaza las flechas de oro del Amor y vive consagrada a la diosa Diana.

Acaba su parlamento y contempla las aguas del río, “y a quien aborrecía deseaba” (v. 514), porque no sabe que su enamorado está “rebozado en el líquido diamante” (v. 516). Creyéndose sola y que solo el silencio la escucha, le apetece bañarse. Cuelga de un sauce el colmillo del elefante que lleva, la aljaba con las flechas y empieza a desnudarse.

Son los versos más sensuales, más sugestivos de la *Fábula*, creados por un genial poeta como es Soto de Rojas. Se sumerge, por fin, en las aguas del río; y siguen enhebrándose los versos que recrean su belleza. Como dice muy bien el yo poético, el narrador:

<sup>7</sup> Soto de Rojas usa la palabra en los *Desengaños de amor*: “Ya me descubren la coyunda al cuello”, “¿yo con coyunda al cuello?” (1623: 36 vto., 55 vto.); en el *Adonis* dice el Amor: “yugo le impongo al más exento cuello, / con dulces lazos de coyundas caras”; y tras la presencia de la palabra “Sirtes”, ya vista en la *Fábula*, de nuevo aparece el término: “cuando desenlazaban / la coyunda amorosa / los dos tiernos amantes” (1981: 184, 212).

<sup>8</sup> En el *Desengaño de amor*, en la égloga segunda, dice Fenixardo: “Yo que quedaba en el tormento estrecho / del potro de la ausencia” (1623: 104 r.).

Si aquí Acteón la viera,  
antes que fuera de su can trofeo,  
presumo que muriera  
a las crüeles manos del deseo. (vv. 606-609)

Y si Acteón hubiera perecido antes de que sus canes lo destrozaran, también la sentencia de Paris hubiera sido otra si la hubiera visto en el momento de decidirse. Todo esto sucede mientras ella nada por las cristalinas aguas de su enamorado Alfeo:

Tanta beldad hermosa  
con reja de cristal iba sulcando  
al claro Alfeo la campaña undosa,  
donde deseos de amor le va sembrando. (vv. 618-621)

Vemos el agua como campo que surca ella “con reja de cristal”, con su cuerpo blanquísimo, y va sembrando en esa “campaña undosa” “deseos de amor”, ¡qué belleza lírica!

Se acaba ese paréntesis de serenidad y gozo, de belleza suma, en medio del silencio y de la soledad, porque el río no va a dejar pasar la ocasión que tiene –su amada desnuda nada en sus aguas–, y recobra su forma humana para abrazarla. Como la nave al ver la roca contra la que va a chocar, así se asombra la ninfa al verse salteada. Sale precipitadamente del agua y empieza a huir.

Comienza ahora un nuevo parlamento de Alfeo rogando que se detenga a la ninfa, que huye y huye. Mezcla ruegos con lamentos; se ve rechazado y habla de la dureza de la cuna y de las entrañas de la bella joven, que no le hace caso, que no se detiene. Desearía ser la manzana de oro con la que Hipomenes logró detener un instante la carrera de Atalanta:

¡Quién a tu planta alada,  
quién fuera a tu carrera  
áspid no digo, mas dorada esfera!<sup>9</sup>  
Dime, Aretusa, por tu vida, ¿cómo  
corres veloz con tanto arpón de plomo? (vv. 683-687)

<sup>9</sup> En la égloga segunda del *Desengaño de amor*, dirá Fenixardo a Ergasto hablando de su amada Fénix, que también es cazadora: “vi otra Atalanta en curso presuroso: / el cinto trae con pájaros sin cuento, / el hombro con el arco riguroso, / la espalda con la aljaba, y su hermosura / con flechas blancas de la muerte dura” (1623: 98 r.).

Y los versos del *Polifemo* se dibujan al fondo de esa bellísima recreación:

Huye la ninfa bella; y el marino  
amante nadador ser bien quisiera,  
ya que no áspid a su pie divino,  
dorado pomo a su veloz carrera (vv. 129-132)

Pero junto a ellos los de la fábula de “Dafne y Apolo” de Quevedo, publicada en las *Flores de poetas ilustres* (1605): “Dafne bella, no sé cómo / con tantas flechas de plomo / puedes tan veloz correr”, vv. 58-60 (Espinosa: 2006: 201).

Siguen aún más versos con las alabanzas que se hace Alfeo a sí mismo recordando su condición de dios y sus riquezas, mezcladas con los ruegos a la dura Aretusa: le dice que vea cómo las piedras admiten como amantes a las yedras, y los álamos (“los troncos de Alcides”) a las vides, y las palmas se casan para dar fruto, le pide que haga ella lo mismo y culmina con una exclamación que resume a lo que conduce la terquedad de la bella ninfa: “¡En vano te crió Naturaleza!”, v. 709. El dios inmortal amenaza incluso con ¡suicidarse!:

Este soberbio risco  
–si grillos no a tu fuga construyeres–  
aguja me será grave obelisco,  
que no quiero querer a quien no quieres; (vv. 710-713)

Pero a ese chantaje moral (saldrá su nombre del panteón de las deidades) le seguirán de nuevo las amenazas porque está dispuesto a perseguirla hasta las más hondas grutas o al “profundo”, es decir, al Hades, porque, como le dice “volando voy con plumas de tus flechas” (v. 741).

Alfeo da fin a su vano discurso. El sol se pone ya, y la ninfa, que corre de espaldas al ocaso, ve delante su sombra y, aterrorizada, cree que es la de Alfeo, que la alcanza. Lo dice el poeta con versos espléndidos:

cuando a la ninfa hermosa  
–que en alígero paso  
corriendo iba de [e]spaldas al Ocaso–,  
víbora ponzoñosa  
fue de su pensamiento  
ver su opaco traslado<sup>10</sup>,

<sup>10</sup> Soto de Rojas usa a menudo la idea de la copia o “traslado” de la dama; por ejemplo dice en el *Desengaño de amor*: “En la parte más tierna de mi pecho / pintaste, Amor

su Aretusa fantástica de viento,  
que, asustada, pisó con pie nevado,  
pensando era de Alfeo generoso  
tácito eco de su bulto hermoso. (vv. 752-761)

Viéndose, pues, perdida, implora a su diosa, a Diana, la defensa de su castidad y, con nuevo recuerdo de las *Soledades* en la comparación que de su persecución hace, le ruega:

líbrame de este bruto  
que tanto me fatiga,  
como suele en diáfana campaña  
al doral blanco el baharí de España. (vv. 779-782)

Hay que ir a los versos 831-874 de la *Soledad segunda* para asistir a la caza del doral por el baharí, y en ellos encontraremos además otras palabras que Soto de Rojas ha encastado maravillosamente en su *Fábula*.

El ruego de Aretusa a Diana está asentado sabiamente en la rivalidad de la casta diosa con Venus: “No permitas tu imperio dé tributo / a Venus tu enemiga” (vv. 782-783). Le promete sacrificios, está dispuesta a ofrecerse ella misma como tal en el altar de la diosa. El “guárdame” que le pide a la diosa va seguido de la petición de una metamorfosis si es necesario: “Múdame en flor caduca o tierra poca” (v. 796).

Apenas acaba de hablar la desesperada Aretusa cuando la diosa Diana la envuelve en una oscura nube: “en una parda<sup>11</sup> del Favonio espuma” (v. 806). Y entonces se describe la furia de Alfeo porque se da cuenta de que “aquella nube fría / –o mancha de la luz, lunar del día” (vv. 818-819) le oculta al objeto de su deseo, a la hermosa ninfa.

En ese momento se oye de nuevo su voz, y, enfurecido, maldice a Diana y al mismo tiempo le recuerda a la ninfa que su diosa supuestamente casta no es tal porque ahí está su amor por Endimión y cómo

---

[...]; muestra cómo mi pluma temerosa / de un gran traslado”; “Mostrad, así os gocéis, los dos traslados / tiernos de Fénix al rebelde pecho”; “Guardo del vuestro el singular traslado” (1623: 12 vto., 37 vto., 75 vto., 149 vto.).

<sup>11</sup> Adjetiva así Soto de Rojas en el *Desengaño*: “del pardo humo en los humildes techos”; “verás de plomo pardo”; “con parda lana como yo vestía” (1623: 126 vto., 171 r.). Y en *Los rayos del Faetón*: “que los adulterados miembros cubre, / con parda piel”, “Mejor es parda sombra en breve haya” (1996: 84, 90).

invocó a Lucina nada menos que cincuenta veces. Y asegura que ha prometido él por la laguna Estigia no cesar nunca en perseguirla:

Porque, hasta estar contigo desposado,  
por la Estigia he jurado  
de ser de este horizonte  
si escollo no tenaz, rebelde monte. (vv. 852-855)

Empieza ya la metamorfosis de la ninfa, que, aterrorizada, se derrite en “líquida plata”, como Acis –“corriente plata al fin sus blancos huesos, / lamiendo flores y argentando arenas”, vv. 501-502 del *Polifemo*–, cuyo recuerdo no olvida ni esconde el poeta:

Tanta estrella vertía  
que a cada flor un firmamento hacía,  
cada vena un arroyo bostezaba<sup>12</sup>  
y en Acis cada arteria se fería. (vv. 863-866)

Alfeo ve a “la Anajarte de líquidos raudales” (v. 875) –la desdeñosa convertida no en piedra sino en agua–, y al instante recobra su forma de río para mezclar sus aguas con las de ella, y es “ciervo de plata que anheló a la fuente”<sup>13</sup>, v. 882. ¡Qué maravilla de transformación metafórica del tópico! El río es ciervo de plata, herido además por el amor, que anhela la fuente, a la esquiva Aretusa.

Aún ella podrá rogar de nuevo a la diosa Diana y le pide un lugar recóndito donde ocultarse. La diosa le hace una pequeña gruta, “en cuya noche el casto sol encierra”, v. 890. Pero todo es en vano porque Alfeo se lanza al oscuro y tenebroso camino para fundirse con ella,

Y con listón nevado  
se vinculó al armiño desatado,  
que se quedó cual suele la cordera  
que el lobo tiene entre la boca fiera. (vv. 895-898)

<sup>12</sup> El “escollo tenaz” nos lleva al “escollo duro”, la roca donde está la caverna de Polifemo; lo mismo que “bostezaba”, al “formidable de la tierra / bostezo” (*Polifemo*: vv. 33 y 41-42).

<sup>13</sup> Soto de Rojas utiliza el tópico en su “Confusión de amor, terminada en la muerte” del *Desengaño* para compararlo con cómo se arrojan los “tormentos lastimosos / de la enferma memoria” al corazón doliente: “no al mar así con elevada priesa / el Ródano dirige su corriente, / ni el ciervo así herido a dulce fuente” (1623: 28 vto.).



Ovidio había puesto en boca de la atemorizada Aretusa, al ver el acoso del dios, la comparación con el miedo de la cordera: “¿Qué tenía yo entonces en mi ánimo, pobre de mí? ¿Lo que la cordera, / si oye a los lobos aullar alrededor de los altos establos?”, vv. 626-627. En cambio, en la *Fábula*, Aretusa es ya la cordera víctima del lobo.

Después del himeneo, viene la celebración que de él hacen las deidades marinas. Neptuno mandará a Tritón que cite a las “deidades / que están en las diáfanas ciudades”, vv. 906-907. Los “novios cristalinos” son “recibidos con grandiosas fiestas” por todos los dioses del fondo del mar. El final de la *Fábula* es la celebración colectiva de esas bodas: y Alfeo y Aretusa, fundidas sus aguas, llegarán desde la Hélade a Sicilia, a Trinacria, donde transcurre también la historia de Galatea y Polifemo: “Donde espumoso el mar siciliano / el pie argenta de plata al Lilibeo...”, como dice Góngora. Es el mar el que les crea “este pasadizo de raudales, / puente de Aracne, barca de cristales”, vv. 941-942:

Corren los dos por valla, pues, de nieve,  
dilatado arcaduz, calle no breve,  
que el mar hizo advertido  
por que a su honestidad fuese vestido. (vv. 937-940)

La *Fábula* se cierra, pues, con la llegada del “líquido himeneo” a Trinacria, “a quien la fama / madre y sepulcro de gigantes llama”, vv. 945-946.

Pedro Soto de Rojas no solo tenía en mente las palabras que Ovidio pone en boca de Aretusa, sino las que figuran en la *Philosophía secreta* de Juan Pérez de Moya relatando el episodio, porque de él parece tomar el cierre de la historia al mencionar que río y ninfa se desposan:

Alpheo, que atento estaba, viendo correr el agua, conoció luego cómo era mudada, y dejó la figura de hombre y mudose en agua como antes era, y quiso juntar sus aguas con las mías. Viéndolo yo, volví con grandes voces a llamar a mi defensora. Cuando Diana vio esto, abrió la tierra y metiome luego debajo de ella. Mas esto aprovechó poco, porque Alpheo se lanzó conmigo, y al fin hube de ser con él desposada; y después, siempre en su compañía, he estado y andamos por muchas partes, entre las cuales él conmigo vino a esta isla llamada Sicilia, donde por ser deleitoso lugar hube gana de quedarme en él (Pérez de Moya: 1995:206).

Ese final feliz es el que comparte el relato de la *Fábula*, que no está contada por la ninfa, como en sus fuentes, sino por un narrador, como el del *Polifemo*, y que a veces se implica en lo contado<sup>14</sup>.

### La *Fábula* en la obra de Soto de Rojas

Trinacria es el escenario de la *Fábula de Polifemo y Galatea* y también lo es de la de *Aretusa*, porque es en Sicilia donde la ninfa le cuenta su historia a Ceres en los versos de la *Metamorfosis* de Ovidio. Pero el inicio de su vida y de sus aguas está en la Hélade, en Arcadia, en donde la bella ninfa es fiel seguidora de la diosa casta, de Diana la cazadora. La historia de Galatea se cuenta en octavas reales –ya lo hizo así Carrillo y Sotomayor–, la de Aretusa es una silva al modo de las *Soledades*. Las fábulas mitológicas eran historia y, por tanto, contarlas era pura épica, y así los poetas podían imitar el estilo de la *Eneida*, el sublime en la rota virgiliana, y dejarse llevar por la retórica en su más intrincado lenguaje. No hay más que acudir a Torquato Tasso para ver sancionada tal valoración:

Concedasi dunque che'l poema epico si possa formar di soggetto amoroso, com'è l'amor di Leandro e d'Ero, de' quali cantò Museo [...] o quelli di Teagene e di Cariclea, e di Leucippe e di Clitofonte [...] o gli avvenimenti di Piramo e di Tisbe, i quali diedero materia ad un picciol poema del Tasso mio padre (Tasso: 1964: 108).

O a la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano:

No hay diferencia alguna esencial, como algunos piensan, entre la narración común fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia, quiero decir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula [...]; de manera que los amores de Teágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipo y Clitofonte, de Achilles Tacio, son tan épica como la *Ilíada* y la *Eneida* (1973: III: 165).

Así Alonso Carrillo, al editar la *Fábula de Acis y Galatea* de su hermano, Luis Carrillo y Sotomayor, le da el lugar preferente y habla al lector “de la dignidad de la poesía épica como la *Fábula de Acis y Galatea*” (Carrillo: 1990: 142).

<sup>14</sup> En la *Soledad primera*: “ingeniosa hiere otra, que dudo / que aun los peñascos la escucharan quedos”, vv. 252-253. En la *Fábula*: “tan ágil que he dudado / si es pensamiento en flecha transformado”, vv. 274-275.

El asunto épico conlleva la estrofa: la octava real, que es la destinada a narrar la historia, las acciones heroicas. Es lo que hace Góngora en su *Polifemo*: seguir la norma retórica; pero el cordobés era un genial innovador y decide luego iniciar su propio camino en las *Soledades*: asunto de la bucólica –humilde, por tanto–, y la silva como forma del verso. Pedro Soto de Rojas desnudará de trama a su *Paraíso* en silvas, pero antes escribirá una Fábula, la de *Faetón*, en octavas, y otras dos en silvas (el *Adonis* y la *Aretusa*).

El poeta granadino había escrito una espléndida fábula mitológica en silvas: *Los fragmentos de Adonis*, que se publicó primero en fecha desconocida (bastante antes de 1628<sup>15</sup>) de forma anónima, y en 1652 se reimprimió tras su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, y de este modo el poeta asumió su autoría<sup>16</sup>. La *Fábula de Alfeo y Aretusa* no tuvo tanta suerte: no llegó a verse impresa ni tal vez a tener forma definitiva; pero hoy, al salir de su silencio de siglos, es muy fácil ver cómo es creación del mismo poeta, “muy parecida a otros hijos de su grande ingenio”, como dijo Ramón de Morales a propósito del *Adonis*. La debió de escribir también en esos años veinte, cuando creaba este poema. En *Los rayos del Faetón*, su otra fábula mitológica, dice precisamente: “Ya no corren Alfeos ni Aretusas”, y nos ofrece varios lugares (y también lo hacen su *Desengaño de amor en rimas*, de 1623, pero con privilegio

<sup>15</sup> En la “carta misiva al lector” de *Los rayos del Faetón* (publicado en 1639, pero con aprobaciones de 1628), dice el poeta: “Señor lector, si es curioso, como tantos han dicho, ya habrá v. md. visto mis rimas, errores de juventud, y tan errores, que por imprimirse en mi ausencia, desde mi nombre hasta su fin las cercan yerros. Y los fragmentos de mi Adonis, que, por consorte de Venus, si hijo no de la espuma del mar, hijo fue de la espuma de mi ardor, perdióse más de veinte años ha, nadie lo quiso por suyo, pues se imprimió sin nombre, no le puedo negar su solar, que fue noble”. Acaba la carta con su localización: “Del paraíso del Albaicín, en la primera de sus siete mansiones” (Soto de Rojas: 1996: 58).

<sup>16</sup> Dice Ramón de Morales al lector (“al que con curiosidad leyere”): “Esta *Fábula de Adonis*, que corrió muchos años sin nombre de autor, llegó a mis manos cuando estudiaba la retórica y nos ejercitaban en la prosodia [...]. La admiré más y deseé conocer el autor. Dijéronme que lo era el licenciado don Pedro Soto de Rojas, abogado del Santo Oficio de la Inquisición de Granada y canónigo de la Colegial de San Salvador, y creílo fácilmente porque es la obra correspondiente a su alto espíritu y muy parecida a otros hijos de su grande ingenio. Si bien, porque merezco su amistad, quise saber d’él mismo y, preguntándole, me confesó haberla escrito en su mocedad” (Soto de Rojas: 1981: 152-153).

de 1614<sup>17</sup>, y el citado *Adonis*) en donde la misma idea ingeniosa se une a parecida creación lírica.

*Los rayos del Faetón* está escrita en octavas reales, y la estrofa encorseta a menudo la creación del poeta. No hay duda de que es la silva la que no pone puertas a la palabra sensual del granadino, porque el hipérbaton se amolda mucho mejor a esa medida cambiante de la combinación de heptasílabos con endecasílabos, en donde raramente queda algún verso suelto (aunque así sucede tanto en el *Adonis* como en el *Paraíso* como en la *Fábula de Aretusa*). Su última obra, el bellissimo *Paraíso cerrado para muchos*, está a cubierto de críticas y censuras porque no se apoya en el argumento de una fábula mitológica; pero, cuando el pie forzado de la historia mitológica le da la historia, Soto de Rojas alcanza elevadas cimas de bellísima sensualidad erótica.

Fue precisamente la *Fábula de Píramo y Tisbe* la que le dio palabras al granadino para crear el lugar más sensual de toda la *Fábula de Alfeo y Aretusa*, el desnudo de la ninfa, en donde puede admirarse su belleza:

Desatose las sayas,  
y por escaso lino que urdió Cea  
—o tejido sudor de Aracne sea—  
brujulea el Amor cándidas playas<sup>18</sup>,  
donde besan bajeles<sup>19</sup> de albedrío  
Sirtes de plata, de cristal bajíos.  
Cela, pues, mas no esconde el sutil velo

<sup>17</sup> Dice Nicolás Marín a propósito de la fecha de este su primer libro y relacionándola con “la continua elaboración” de sus versos: “Nada, pues, tiene de extraño que su primer libro corresponda a 1609 en su mayor parte, se complete y ordene en 1611, se lea muy probablemente en las academias madrileñas entre ese año y el de 1612, se presente a la censura en 1614 y finalmente, poco antes de cumplirse el plazo del privilegio, acabe imprimiéndose en 1623 deprisa y mal” (1984: 129). El estudioso indica además cómo “el poema dedicado a la muerte del amigo soldado y poeta don Francisco de Silva no puede ser anterior a 1615, año en que murió en Italia” (1984: 130); es decir el *Desengaño* contiene poemas de distintas épocas, porque el “Elogio a las fiestas que se hicieron en Granada” está fechado en septiembre de 1609, y, como se dice en su epígrafe, “contándolas a Fénix que no las vio”, en octavas reales.

<sup>18</sup> En la égloga tercera del *Desengaño de amor* un verso tiene el adjetivo y el sustantivo: “cándido honor de la abundante playa” (1623: 119 vto.)

<sup>19</sup> En un soneto del *Desengaño de amor*, “Fénix, Santelmo en el mar de amor”, Soto utiliza también alegóricamente la navegación para el sentimiento: “Pero si el Euro de los celos llega / al inestable bajel, mi pensamiento / no solo en embestir no se acobarda...” (1623: 72 r.).

al que mórbido ultraje erige al cielo,  
 y en copa, pues, tan breve  
 brinda al deseo, pero nunca bebe,  
 que no es poco tormento  
 escuchar ondas quien está sediento. (vv. 549-560)

Los versos gongorinos que describen la belleza de Tisbe nos ofrecen así la concha de Venus:

El etcétera es de mármol,  
 cuyos relieves ocultos  
 ultraje mórbido hicieran  
 a los divinos desnudos. (vv. 73-76)

Y el sintagma “ultraje mórbido” no deja lugar a dudas. Pero unos versos más adelante, dirá Góngora del enamorado Píramo, que no puede allegarse a tanta belleza:

que de las penas de Amor  
 encarecimiento es sumo  
 escuchar ondas sediento  
 quien siente frutas ayuno. (vv. 129-132)

Tántalo se dibuja al fondo de los dos textos, con su deseo inalcanzable: tiene a su alcance el agua, pero no puede beberla. Y ya más lejos podemos asociar esa breve copa en lo que ofrece, en lo que oculta, a un pasaje del *Polifemo*: “Sicilia, en cuanto oculta, en cuanto ofrece, / copa es de Baco, huerto de Pomona”, vv. 137-138. O el vaso ya mencionado “de claveles y jazmines, confusos” que era la tez de Tisbe. Estos guiños al romance de Góngora, en donde el cordobés derrocha ingenio, capacidad sugestiva e ironía, dan una fecha *a quo* para la *Fábula*: 1618, aunque lo más probable es que Soto de Rojas la compusiera en los años veinte, cuando tenía también entre manos el *Adonis*.

Lo que más revela el arte de un escritor es la asociación ingeniosa de una idea y su plasmación con palabras semejantes; no es la repetición, sino la recreación de un hallazgo en formas parecidas. Son varias las ocasiones en que este procedimiento vincula la *Fábula de Alfeo y Aretusa* a las otras creaciones de Pedro Soto de Rojas, y entre ellas escojo una escena que gusta especialmente al granadino: la veloz carrera de la ninfa.

### La carrera que no deja huella

En la *Fábula*, la forma de ver a la esquiva ninfa huyendo es una bellísima imitación de unos versos de la *Soledad primera*, donde se encarece la rapidez de unos corredores diciendo que “su vago pie de pluma / surcar pudiera mieses, pisar ondas, / sin inclinar espiga, / sin violar espuma” (vv. 1031-1034). No es la primera parte la recreada, donde se unen las mieses, sino la segunda: que su velocidad sea tal que ni tan siquiera incline las espigas. Es un bello tópico literario que arranca de la *Iliada*, canto XX, vv. 223 y ss., donde se cuenta cómo el Bóreas, enamorado de algunas de las yeguas de Erictonio, tomó la forma de caballo de negras crines y tuvo de ellas doce potros, tan veloces que en la tierra saltaban por encima de las mieses sin romper las espigas y en el ancho dorso del espumoso mar corrían sobre las mismas olas.

Pedro Espinosa, otro poeta muy leído por Pedro Soto de Rojas, tiene parecida imagen referida a la huida de la amada esquiva:

Así esta fiera indómita  
huyendo va de mí por estos montes,  
como ligera cierva  
que aun no ofende las puntas de la yerba. (Espinosa: 1909: 12)

Barahona de Soto –tío de Soto de Rojas– recrea así el lugar homérico en la bella canción “Cual llena de rocío”:

Ella huyó con ligereza tanta  
que, por las claras ondas,  
sin mojarse la planta,  
pudiera de los ríos ir corriendo,  
y encima, sin fatiga,  
del alto trigo sin doblar la espiga. (Espinosa: 2006: 465)

Soto de Rojas en *Los fragmentos de Adonis* por dos veces transforma el lugar común: en la persecución de Cupido por su madre Venus, a la que su flecha ha herido:

Y ella –viento calzada–,  
dando a la tierra celestial tributo  
con su sangre cuajada,  
cual suele herida cierva  
que el aire pisa perdonar la hierba,

de la floresta sale al monte erguido  
 persiguiendo a Cupido,  
 sin maltratar las presumidas flores; (vv. 1015-1022)

Y de nuevo volará casi la misma Venus, pero ahora avisada por Diana del peligro que corre su amado Adonis: “corre con ansia, y con presteza tanta, / que a las secas espinas / que la hieren apenas las quebranta”, vv. 2018-2020.

En *Los rayos de Faetón* la carrera del joven es tan rauda que no deja huella en el polvo (al modo del caballo Rabicán, *Orlando furioso*, XV, 40) ni mueve el verdor, las hierbas. La diferencia ahora en la recreación del tópico –que tanto le gusta– reside precisamente en la ausencia de huella:

El magnánimo joven atropella  
 en carrera veloz dificultades,  
 imagen niega al polvo de su huella  
 sin borrar al verdor serenidades. (Soto de Rojas: 1996: 105)

Lo mismo hace la cazadora Aretusa en su rapidísimo correr tras la presa, siguiendo a su perro:

Síguele sin fatiga  
 la casta ninfa bella  
 sin degollar la más infante espiga  
 ni en lienzo de la arena pintar huella,  
 porque, sin darse enojos,  
 corriendo iba parejas con los ojos. (vv. 263-268)

Y ese correr “parejas con los ojos” aparece también en *Los fragmentos de Adonis*: “que al apetito le soltó la rienda / y corriendo pareja con los ojos...”, vv. 1137-1138. Se advierte así perfectamente, contrastando los textos, el puente que une a los dos del mismo poeta: el *Faetón* y el *Alfeo y Aretusa*.

Un poco antes, en el mismo *Faetón*, había ya transformado en bellos versos esa idea que le es tan cara. Lo hace en la estrofa 86, cuando Faetón se despide de la ninfa Nonacrina, y se marcha corriendo:

Y fatigó la senda  
 con tal velocidad que ni un despojo  
 de señal le permite, antes en vano  
 polvo sutil le persiguió liviano. (Soto de Rojas: 1996: 94)

Es la misma idea de no dejar señal alguna en el suelo, de volar más que correr. En la recreación del lugar común sí deja huella Soto de Rojas de que es él el escritor de esta preciosa *Fábula de Alfeo y Aretusa*.

En el estudio que estoy haciendo de la *Fábula* aportaré muchos más lugares semejantes, metáforas, palabras comunes, es decir, trazaré muchos más puentes entre este desconocido y bello poema suyo y los ya publicados.

### **Final**

Gerardo Diego, en una reseña publicada en *Arriba* el 10 de octubre de 1971 sobre los *Estudios sobre la poesía española del primer Siglo de Oro* de Antonio Gallego Morell, dice:

El nombre y la obra de Soto de Rojas traen a mi recuerdo tantas horas gozadas en la Biblioteca Menéndez y Pelayo, descubriendo y paladeando los libros por nadie o casi nadie leídos en busca de poesía, muchas veces sin más guía que la corazonada. Entre ellos, los de Soto de Rojas, que llegué a copiar –los fragmentos del *Adonis* y el *Paraíso cerrado*– con el fin de poder gozar en casa más a mi sabor su lectura y con el fin ulterior de publicarlos. Era por los años 1925, 25-26 (Diego: 2000: 866).

Y recuerda cómo por entonces Soto de Rojas era “apenas conocido más que por algunas muestras de su poesía juvenil –juvenil, aunque publicada, y acaso revisada ya, en años de madurez”, y cómo sería “descubierto en su verdadera importancia y obra más valiente y delicada por tres apasionados de la buena poesía y simpatizantes y exaltadores de lo barroco. Los tres a la vez y, por lo que respecta a mí, sin conocimiento de los otros dos, que sí que se conocían como paisanos y amigos: Antonio Gallego Burín y Federico García Lorca” (Diego: 2000: 866). ¡Tal era su afición a Soto que había dedicado el borrador de su *Fábula de Equis y Zeda* al poeta granadino: “A Pedro Soto de Rojas en su *Paraíso*!” (Díaz de Guereñu: 2010: 77).

Seis años antes de los evocados aquí por Gerardo Diego, en 1919, ya tuvo lugar una de las que llamará luego “aventuras pacíficas” de sus “exploraciones lectoras” en la sala de lectura de la Biblioteca Menéndez y Pelayo, con un “guía biblionauta” excepcional, Miguel Artigas, “inolvidable amigo” (Diego: 2000: 877). El poeta sabía que había llegado a un mundo nuevo, a una *Fábula* desconocida; y no solo lo era, sino que esas aguas líricas de pureza excepcional en que se funde el apasionado Alfeo con la esquiva Aretusa las había escrito nada menos que del granadino Pedro Soto de Rojas.



No faltan tantos años ya para que se cumpla el siglo de esa lectura que hizo el poeta de la *Fábula* en la biblioteca de Menéndez y Pelayo, y, como dije al comienzo, en este 2012 se celebra el centenario de la muerte del gran estudioso y erudito. La exhumación de este bellissimo poema mitológico es el mejor regalo posible que podíamos compartir en tal efeméride, a pesar de su imperfección porque nos llegaba como copia de un original perdido. Y en ese momento entraron en escena otros dos ángeles custodios, Rosa Fernández Lera y Andrés del Rey Sayagués, para dar el toque mágico que convierte el legado en una joya única, de valor inapreciable. Ellos que cuidan exquisitamente la biblioteca de don Marcelino, con paciencia infinita, empezaron a buscar la *Fábula*, no catalogada, supuestamente desaparecida. Les guió su forma, el dibujo de la silva, esa sucesión de endecasílabos y heptasílabos, ¡y dieron con ella! En la biblioteca está ya no solo la copia digitalizada de Gerardo Diego, sino el propio original.

Y es un auténtico taller del poeta, porque se ve el poema creándose, imperfecto aún en el folio escrito: la *Fábula*, como dijo Gerardo, tiene “adiciones, enmiendas y tachaduras”, y variantes que se superponen y anotaciones al margen como “Añade aquí y expón más larga la alusión a la fábula de Hipómenes” (fol. 16), con tinta más negra, como escrita en otro momento, después de una lectura del texto. O en el margen del folio 18, junto a “múdame en flor caduca o tierra poca”, se lee: “Aquí has de exponer esto con fábulas de ninfas que se convirtieron en plantas y flores”. No hay duda de que es el original que escribió el poeta, el borrador que nunca llegó a imprimir (y tal vez nunca acabó) Soto de Rojas. Los dos primeros folios carecen de casi toda la parte inicial, pero al comienzo puede leerse *Ar*, seguramente el principio de la palabra *Aretusa*, porque no sería extraño que fuera ese el único nombre de la *Fábula*, y debajo pone *Don P*, o al menos me parece a mí ver claramente esa *P*. Aunque basta comprobar que no desmiente lo evidente: que el autor de esa bellissima fábula mitológica es don Pedro Soto de Rojas. Y una variante marginal aporta un nuevo testimonio –uno más de los muchos– que no puedo dejar de anotar aquí; buena parte del margen derecho del folio 17 está ocupado por correcciones y/o añadidos (que son siempre de muy difícil lectura) al parlamento que le dirige Alfeo a la esquiva Aretusa. Estos versos forman una adición al texto:

El tronco más fornido  
de la segur se confesó vencido;

el diamante invencible  
bañado en sangre, se labró apacible;  
la fuerza el hierro pierde  
cuando el can de cristal dulce le muerde;  
el topacio obstinado  
enternecido llora golpeado,  
y tú, con ser mujer, a mi porfía  
obstinación añades cada día.

Así puede además comprobarse la importancia de esos textos marginales. En la égloga tercera del *Desengaño de amor*, Marcelo se dirige a su pastora y entre sus ofrendas está: “El diamante invencible, / a los pechos del Ádamas criado, / con roja sangre le verás labrado, / y entre el oro apacible / tendrá en tu mano precio inaccesible” (Soto de Rojas: 1623: 113 r.). No es solo el tópico de la sangre que labra el diamante, sino la rima “invencible / apacible”. Y la égloga tiene más concordancias con el propio texto de la *Fábula*: las piedras del Hidaspe o topacios, que ofrece a la pastora, lo mismo que Alfeo a Aretusa; “y las coyundas de la rubia greña”, con dos palabras características de la *Fábula*; los chopos como instrumento que acompañan al canto, etc.

La *Fábula de Aretusa* es un texto autógrafo de Pedro Soto de Rojas<sup>20</sup>. Hace casi un siglo lo leyó Gerardo Diego en la biblioteca Menéndez y Pelayo y, admirado de su belleza, lo transcribió y escribió un ensayo sobre él, que quedaría inédito hasta hoy. Y esa copia, conservada exquisitamente, ha sido el hilo de Ariadna para llegar de nuevo hasta esa bellísima metamorfosis de la ninfa en versos escrita por el gran poeta granadino Soto de Rojas.

ROSA NAVARRO DURÁN  
UNIVERSIDAD DE BARCELONA

---

<sup>20</sup> Estoy acabando la edición de la *Fábula* con todas las anotaciones marginales y el estudio en donde demuestro claramente la autoría de Pedro Soto de Rojas (que publicará la Fundación Gerardo Diego).

**BIBLIOGRAFÍA CITADA**

- ALONSO, DÁMASO. (1980) *Góngora y el "Polifemo"*. Madrid, Gredos. Sexta edición ampliada, en tres volúmenes (1974); 1ª reimposición.
- CARRILLO Y SOTOMAYOR, LUIS. (1990) *Obras*. Edición de Rosa Navarro Durán. Madrid. Castalia.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE. (1952) *Fábulas mitológicas en España*. Madrid. Espasa-Calpe.
- DÍAZ DE GUERENU, JUAN MANUEL. (2010) *Cuaderno adrede 6. Fábula del explorador y el catedrático*. Santander. Fundación Gerardo Diego.
- DIEGO, GERARDO. (1979) *Antología poética en honor de Góngora, recogida por Gerardo Diego*. Madrid, Alianza Editorial.
- DIEGO, GERARDO. (2000) *Obras completas. Prosa, VI*. Edición de José Luis Bernal. Madrid. Alfaguara.
- ESPINOSA, PEDRO. (1909) *Obras*. Coleccionadas y anotadas por Francisco Rodríguez Marín. Madrid. Tipografía de la Revista de Archivos.
- ESPINOSA, PEDRO. (2006) *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*. Edición de Inoria Pepe y José-María Reyes Cano. Madrid. Cátedra.
- GALLEGO MORELL, ANTONIO. (1948) *Pedro Soto de Rojas*. Granada.
- GARCILASO DE LA VEGA. (1995) *Obra poética y textos en prosa*. Edición de Bienvenido Morros. Barcelona. Crítica.
- GÓNGORA, LUIS DE. (1994) *Soledades*. Edición de Robert Jammes. Madrid. Castalia.
- GÓNGORA, LUIS DE. (2000) *Obras completas, I*. Edición de Antonio Carreira. Madrid. Biblioteca Castro.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO. (1973) *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid. CSIC. 3 vols.
- MARÍN, NICOLÁS. (1984) "Soledades de Soto". *Al Ave el Vuelo. Estudios sobre la obra de Soto de Rojas*. Granada. Universidad de Granada. Departamento de Literatura Española. 119-138.
- NAVARRO DURÁN, ROSA. (2012) "Una joya única en engaste de oro". *Cuaderno adrede 7. Para Elena Diego*. Santander. Fundación Gerardo Diego. 57-62.
- PÉREZ DE MOYA, JUAN. (1995) *Philosophía secreta*. Edición de Carlos Clavería. Madrid. Cátedra.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE. (1999) *Obra poética*. Edición de José Manuel Blecua. Madrid, Castalia. 3 vols.
- SOTO DE ROJAS, PEDRO. (1623) *Desengaño de amor en rimas*. Madrid. Viuda de Alonso Martín. Reproducción facsimilar (1991), con prólogo de Aurora Egido. Málaga. Gráficas Urania (Biblioteca de los Clásicos).

- SOTO DE ROJAS, Pedro. (1950) *Obras*. Edición de Antonio Gallego Morell. Madrid. CSIC.
- SOTO DE ROJAS, Pedro. (1981) *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*. Edición de Aurora Egido. Madrid. Cátedra.
- SOTO DE ROJAS, Pedro. (1996) *Los rayos del Faetón*. Edición de Gregorio Cabello y Javier Campos. Málaga. Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- TASSO, Torquato. (1964) *Discorsi del poema eroico*. A cura de Luigi Poma. Bari. Laterza.
- VILANOVA, Antonio. (1957) *Las fuentes y los temas del "Polifemo" de Góngora*. Madrid. CSIC. 2 vols.



