

PHILOLOGIA HISPALENSIS

AÑO IV VOL. IV FASC. I

IN MEMORIAM

PROF. DR. JUAN COLLANTES DE TERÁN



FACULTAD DE FILOLOGIA
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CONSEJO DE REDACCIÓN

DIRECTOR:

Decano de la Facultad de Filología.
Prof. Antonio Sancho Royo.

VOCALES:

Prof. Juan Antonio Frago Gracia.
Prof. Rogelio Reyes Cano.
Prof. Klaus Wagner.

SECRETARIO:

Prof. Julián González Fernández

© Facultad de Filología
Universidad de Sevilla

Portada: PABLO DEL BARCO

Depósito Legal: S. 354-1986

Fotocomposición e impresión: Gráficas Varona
Rúa Mayor, 44. Teléf. 923 26 33 88
37008 Salamanca

ÍNDICE

Ofrecimiento <i>Jorge Urrutia</i>	9
El indigenismo narrativo en el Paraguay <i>Augusto Roa Bastos</i>	13
«Silvia» de Julio Cortazar: La búsqueda de una «Realidad otra» <i>Alfonso García Morales</i>	23
La escritura paródica de <i>Plan de Evasión</i> y <i>Dormir al sol</i> de Adolfo Bioy Casares <i>Mercedes Rivas</i>	35
El campesinado argentino en la novela de Güiraldes, <i>Don Segundo Sombra</i> (1926) <i>Trinidad Barrera López</i>	47
Los espacios sincrónicos de <i>El Mono Gramático</i> <i>Gema Areta Marigó</i>	55
León de Greiff en el contexto de la vanguardia colombiana (1895-1976) <i>María M. Caballero</i>	67
<i>El Llano en llamas</i> o el paisaje desolado de Juan Rulfo <i>Carmen de Mora</i>	85
Sobre el indigenismo en el México posrevolucionario: aportaciones de Gregorio López y Fuentes <i>Teodosio Fernández</i>	95
Dimensión mítica del indigenismo en Miguel Angel Asturias <i>Giuseppe Bellini</i>	107
El indigenismo narrativo peruano <i>Tomás G. Escajadillo</i>	117

El establecimiento de la Inquisición en Sevilla y sus consecuencias económicas <i>Juan Gil</i>	137
Ejercicios lingüísticos de Antonio Machado <i>Antonio Aranda Ortiz</i>	145
<i>Lusitania</i> (1920): un libro olvidado de Rogelio Buendía en la encrucijada ultraista <i>Juan Montero</i>	159
El género épico en España: de los poemas mayores al canto épico <i>José Cebrián</i>	171
Agustín de Rojas y el <i>Quijote</i> apócrifo <i>Alejandro Gómez Camacho</i>	185
¿Por qué no es una tragedia la <i>Roma Abrasada</i> de Lope de Vega? (Sobre paraliteratura y parodia en Lope) <i>Enrique Jesús Rodríguez Baltanás</i>	191
Los últimos días de Diego de León en Nicomedes Pastor Díaz y en Galdós <i>María Jose Alonso Seoane</i>	207
Apuntes para un nuevo diccionario de escritores sevillanos <i>Aurora Domínguez Guzmán</i>	223
La correspondencia entre Prieto Aretino y Cristobal de Castillajo <i>Rogelio Reyes Cano</i>	235
El Romancero de Guadalcanal. Un siglo de tradición: de <i>Microfilo</i> a hoy. <i>Pedro M. Piñero-Virtudes Atero</i>	241
La epístola de Cetina a Don Diego Hurtado de Mendoza <i>José Manuel Rico García</i>	255
Un capítulo de historia de la novela española en el siglo XVIII: la novela ilustrada de Pedro Montengón <i>Isabel Román Gutiérrez</i>	275
Las escuelas poéticas españolas en los albores de la historiografía literaria: Arjona y Reinoso <i>Begoña López Bueno</i>	305

Del egotismo barojiano <i>María Luisa Domínguez</i>	319
Zorrilla y su concepto del «Tiempo Nuevo» (Lectura de la poesía de sus últimos años) <i>Marta Palenque</i>	327
Vida y obra de un vanguardista olvidado: Luis Mosquera (1890-1955) <i>José María Barrera López</i>	343
Individualidad y religión en el <i>Paraíso Cerrado</i> de Pedro Soto de Rojas <i>Luis Gómez Canseco</i>	355
Notas sobre el moralismo misógino en el «Diálogo de Mujeres» de Cristobal de Castillejo <i>Mercedes Comellas Aguirrezabal</i>	365
Río-Mar-Desierto: Clave / Anticlave <i>Rafael Morales Astola</i>	383
La biblioteca de Juan de Mal Lara <i>Manuel Bernal Rodríguez</i>	391
Estructura de la significación en <i>Los empeños de una casa</i> de Sor Juana Inés de la Cruz <i>Jorge Urrutia</i>	407
<i>El Barón</i> , comedia neoclásica. Aproximación a su estructura interna (Notas para el comentario) <i>Ángel Luis Acosta Romero</i>	417
La reconstrucción del Patio de las Arcas de Lisboa tras el incendio de 1697 <i>Mercedes de los Reyes Peña-Piedad Bolaños Donoso</i>	433

INDIVIDUALIDAD Y RELIGIÓN EN EL *PARAISO CERRADO* DE PEDRO SOTO DE ROJAS

Luis Gómez Canseco

Si hemos de creer a Francisco de Trillo y Figueroa —y no hay inconveniente en hacerlo—, el paraíso de Pedro Soto de Rojas fue creado como retiro de un hombre, y el poema que lo canta como «alabanza de su primer artifice, a quien se debe el honor de todo lo creado»¹. Sin embargo ese «naúfrago redimido de las olas» que, como el horaciano, cambió su nave por la agricultura, para convertirse en segundo artifice de su pequeña creación, apenas deja sentir su huella en los jardines; incluso el Dios a quien canta no aparece en toda su gloria hasta los últimos versos del poema. Ambos permanecen casi ocultos tras la abrumadora vegetación que adoba el recorrido.

Ningún aliento humano se respira en el jardín poético que Soto nos dejó —aunque no fuera así en el real²—. Los personajes ha sido sustituidos por sus representaciones; del mismo Soto sólo se encuentran los restos de su yo poético³. Únicamente al iniciarse la mansión cuarta el poeta deja, por unos instantes, paso al hombre y canta su estoico retiro en el jardín, a medias entre el tópico literario y su real alejamiento del mundo. El hombre aparece de tal manera sumido en

¹ «Introducción a los jardines del licenciado don Pedro Soto de Rojas, canónigo de la insigne colegial y abogado en el Santo Oficio de la Inquisición. Por _____, su amigo», en SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. Edición de Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981; p. 84.

² El jardín de Soto fue a menudo academia y lugar de reuniones cultas. El mismo Trillo comenta en su *Apologético Historial* la burla de que fue objeto, en dicho marco, el sevillano Martín Vázquez Siruela, víctima de la erudición del siglo, acostumbrada a plomos apócrifos, cronicones adulterados e inscripciones de antigüedad más que variable. Cfr. GALLEGU MORELL, A., *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa*, Universidad de Granada, 1950, p. 101.

³ Cfr. vv. 19-24, 938-944 y 963-964. Incluso cuando inicia la oración final, donde hará su aparición el Soto hombre individual, ésta se enuncia por la voz de la musa a la que apostrofa el poeta, en una suerte de distanciamiento del lector. Vid. vv. 1081-1091, ed. cit.

la naturaleza —la particular naturaleza de este paraíso— que sólo podemos intuirlo en sus relaciones expresas o tácitas con el Dios al que ofrece su poema. Como poeta y como jardinero, Soto está conscientemente orgulloso de su obra y de su actividad como co-partícipe de la creación. Por eso mismo detrás, de cada seto está latiendo la poderosa presencia de un yo que condiciona la naturaleza.

Abandonando los procelosos mares de la vida, Soto dejó la navegación por la agricultura. Para ello tenía ejemplos cercanos y sin duda conocidos, como el de un Justo Lipsio hortelano y estoico o el de Arias Montano retirado en la Peña de Aracena. Además, la tradición clásica había sacralizado las labores agrícolas frente a los peligros del navegante, en un tópico literario y religioso que procede de *Los trabajos y los días* de Hesíodo. Agricultura y estoicismo formaron un doblete de frecuente aparición —apelando siempre al recurrente «vivere secundum natura»—, que justifica el desarrollo de lo que podríamos llamar un «literatura botánica» en los años y entre los autores en que se produce el renacer del estoicismo⁴. El caso de Soto nos resulta especialmente ejemplar: retirado, según nos cuenta Trillo, tras escarmentar en cabeza ajena, inicia la construcción de un carmen donde la naturaleza compita con el arte, que sea marco de sus ocios literarios y oración viva al creador primero. La primera coincidencia sospechosa viene de que tanto el jardín como el estoicismo representan una naturaleza y una filosofía esencialmente urbanas e individuales. El estoicismo, en particular el romano, conduce a la autoafirmación del hombre como sabio; por su parte, el jardín se convierte en un campo de batalla donde el artificio pretende sobrepasar a la naturaleza y el hombre a la labor divina.

Entre la declarada admiración a la obra de Dios y la secreta intención de superarla. Soto de Rojas construye su jardín repleto de referencias mitológicas y bíblicas. Aunque se pretenda dar a las segundas un carácter primordial, sobre todo por su acumulación en la mansión primera, que abre las puertas del paraíso, creo que ambas aparecen como simples motivos cultos traídos, a lo sumo, por su carácter simbólico y sin especial intención religiosa. La mezcla de estos temas con escultura, pintura y todo tipo de juegos decorativos, convierten el carmen de Soto en un auténtico jardín enciclopédico, en un breve compendio de la labor humana. Por ello, junto a la obligada alabanza de Dios, en el «Paraíso cerrado» nos encontramos con un canto a la naturaleza deformada por el hombre. No es la naturaleza misma, sino un producto secundario elaborado por el artificio humano. Sin miedo a errar, puede decirse que Soto está haciendo un encomio de su obra y una afirmación de sí mismo ante la historia, con la voluntad explícita de permanecer de algún modo vivo tras la muerte:

«Habiendo pues —confirma el indispensable Trillo— adornado tanto la naturaleza y esta ciudad con la variedad de plantas, frutos, flores, fuentes, estatuas, pinturas, artificios y adornos que en sus jardines, galerías y casa conocen todos,

quiso —y con razón— que la memoria de tan hermoso edificio no falleciese con él, 'que también como los hombres mueren los edificios', según Luciano (...).

Por lo cual, y no por ambición o soberbia, describió en el último tercio de su vida este florido poema que decanta sus jardines»⁵.

El libro general de la naturaleza, donde pueden leerse las obras de Dios⁶, se convierte en libro jardín donde éstas se complementan con las del hombre. Sólo por un momento, en todo el recorrido, aparta el poeta los ojos de su jardín para mirar el resto de la creación divina:

«y lo que allá en su mente había resuelto
ve criar de la nada
—no de materia o semen preparada
con virtud de su espíritu profundo,
o su inefable ciencia,
o inmensa providencia,
o con quererlo sólo—
cuatro sustancias con principio al mundo».

(vv. 463-470)

El hombre será de nuevo «epílogo en que funda cuanto obró su poder causa segunda». Inmediatamente Soto repasa lo creado, peces, aves y animales de toda traza, admirándose de la correspondencia y armonía entre la variedad. Bajo la afirmación de que lo uno contiene lo diverso, se descubre un topos del tema de la creación del mundo en la poesía barroca, que en Soto aparece con sus características esenciales⁷, aunque no sin originalidad:

«mira, entre sus distintas calidades
admirables concordias y amistades,
general semejanza
de todo lo criado,
desigual trabazón, correspondencia
y especial diferencia» (vv. 483-488).

Tras este tópico repaso a lo creado, el poeta retorna rápidamente a su paraíso, identificándolo con el breve manual donde se aprende la ciencia divina de todo el universo, «pues cuanto encierra del jardín la planta / es ABC de aquella ciencia santa» (vv. 501-502).

A vista de lo dicho podría parecer una contradicción de Pedro Soto de Rojas la oración que, por medio de Euterpe, la musa que le guía en la mansión séptima, culmina su poema. No es así. Soto descubre su propia presencia al lector y se vuelve a Dios para ofrecerle su canto de alabanza como «soberano actor» y su agradeci-

⁵ «Introducción...», ed. cit., p. 82.

⁶ Sobre el libro de la naturaleza como tópico, vid. CURTIUS, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, FCE, 1981, pp. 448-457.

⁷ Sobre este tema puede consultarse el artículo de José Lara Garrido, «La creación del mundo en la poesía barroca: de la tradición neoplatónica a la ortodoxia contrarreformista», en *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, 1979, t. I, pp. 241-262.

⁴ Durante esta época, y como desarrollo del principio estoico «vivere secundum natura», pueden encontrarse continuas referencias a la agricultura, en moralistas, escritores económicos, filósofos o poetas, que van más allá del simple «Beatus ille». Títulos como la *Agricultura christiana* del padre Juan de Pineda no dejan de ser significativos.

miento como «tierno amante». El apóstrofe se convierte en una definición de la divinidad, con una insistente diferenciación entre el creador y lo creado, lo activo y lo pasivo:

«Señor, cuya grandeza
sin ser comprendida,
todo lo comprende,
de quien, por quien y en quien se engendra todo»
(vv. 1091-1094).

Tras la caracterización básica, Soto pasa a la definiciones particulares, coincidentes con los siete vocativos que desde el verso 1095 hasta el 1139 construyen el fragmento. Así Dios es caracterizado ante su creación como «Deus artifex» (vv. 1095-1098); como creador eterno abierto a los hombres, partícipes de la creación, por sus obras (vv. 1099-1106); Dios creador de lo terrible, simbolizado, como cabía esperar, por el mar (vv. 1107-1109); Dios piadoso compadecido de los hombres, que aquietta las tempestades de ese mar (vv. 1110-1116); y al cabo, Dios «Criador inefable, cuya temida mano vencedora» deja las batallas bíblicas para convertirse en jardinera, organizando desde el fondo de la tierra la parte de la creación que más le interesa a Soto:

«Criador inefable,
cuya temida mano vencedora
retirada se encierra
dentro de las entrañas de la tierra,
adonde organizando las raíces
con mixtos elementos,
con sustancias, humores, calidades,
muestra las repetidas variedades,
en los verdes, fructíferos sustentos,
en forma de las flores y matices,
que sin pincel colora,
negando al más cuidadoso lo imitable» (vv. 1117-1128).

En la sexta caracterización, Soto va centrando la labor divina en su propio jardín, donde él y su Dios retirados se encierran («Tú, que en este retazo lo agradable recoges de la Aurora»), para terminar con unos hermosísimos versos en los que descubre su propia individualidad ante Dios:

«Tú, que si me castigas, me consuelas,
me atribulas y animas,
me alegras, si me afliges,
y mi muerte no quieres,
puesto que así me estimas,
que a solas me corriges
—yo, a la luz que me das, busco quién eres—,
si a mi discurso en las distancias vuelas,
perdona mi alabanza,
que no se atreven mis manchados labios
en las querellas del amor y agravios;
perdona mi alabanza,
pues cuando vuela más, menos te alcanza» (vv. 1133-1145).

No le interesa tanto al poeta un Dios salvador de la humanidad, como un Dios personal directamente preocupado por Pedro Soto de Rojas, que ansía tanto su salvación histórica en el mundo, como su salvación eterna desde una posición angustiosamente individual. Es Dios quien le castiga y le consuela, y le alegra y no quiere su muerte, la suya, la de Pedro Soto de Rojas, que busca a Dios a la luz de su creación, leyendo en el libro de su naturaleza particular y diminuta, de su paraíso sólo abierto para él y para su Dios. El jardín se ha convertido en lugar del secreto encuentro con la divinidad y la peregrinación a través de sus siete mansiones, en una búsqueda de Dios en la naturaleza, aunque sea una naturaleza artificiosamente deformada. El paraíso cerrado, del que habían sido expulsados Adán y Eva en la primera mansión («Paraíso cerrado, / acero que empuñó filos ardientes, / querubín enojado / destierra inobedientes»), vuelve a poblarse con un sólo habitante. Pedro de Valencia, estoico también y partícipe de la polémica gongorina, recuerda que Dios, tras el pecado original, privó a los hombres de «la fruta del Parayso y el oficio o entretenimiento descansado de jardineros, y hízolos labradores»⁸. Soto recuperó el oficio primero para reconstruir el paraíso perdido y ganarlo de nuevo para sí.

El afortunado título del poema cobra así una nueva dimensión: si pocos son los que han sabido retirarse a sus jardines interiores, sólo uno tiene abierto este carmen real —paraíso eterno—, que va a ser paisaje de su encuentro con un Dios al que ha estado buscando en los setos esculpidos, flores, juegos de agua o en el canto de un pájaro que, como Anfión, le arrastra y avecina al cielo⁹. La ausencia de otras voces humanas y el protagonismo del paisaje nos llevan, bajo el prisma de la oración final, a descubrir una suerte de religión personal, en la que el autor busca la afirmación de sí mismo, utilizando tres cauces para ello: su jardín, fruto de su esfuerzo y alabanza al artífice primero; su libro, escrito para dejar memoria de sí mismo, de su obra y como remedo literario de su tarea botánica; su Dios, co-partícipe de su creación en miniatura y salvador personal de ese Pedro Soto de Rojas que, a pesar de su orgullo individual, se siente desvalido ante él, pues «cuando vuela más, menos le alcanza».

Todo esto nos lleva a replantear diversas cuestiones en el poema de Soto, desde la perspectiva de sus fuentes literarias, empezando por el tópico crítico del antirrealismo. La crítica —y en especial Emilio Orozco Díaz— ha confundido el cauce y estilo poético elegidos, la silva gongorina, con el tema del *Paraíso cerrado para muchos*, que en realidad sólo es un traslado del carmen de Soto. Nos encontramos ante una literatura realista —en un sentido amplio del término— que describe un objeto antirrealista: si el lenguaje elegido es el de Góngora, la naturaleza de éste, artística en cuanto transformada en la imaginación, pasa a ser una naturaleza real, aunque deformada previamente por la mano del jardinero. Francisco Trillo nos viene a confirmar este punto:

⁸ «Al Rey nuestro Señor De Pedro de Valencia su Coronista General sobre el acrecentamiento de la labor de la tierra», fol. 66 r., mss. 5586, Biblioteca Nacional de Madrid.

⁹ Cfr. vv. 415-431.

«El modo, idea y argumento es el mismo que en su composición y ornato contiene el jardín y casa, sin hacer más que reducir a números su fábrica»¹⁰.

Consecuentemente hay que reaccionar contra otro tópico de la crítica que ve en esa visión del mundo, en el uso de diminutivos o en el colorismo, el fruto de su «granadismo», subyugando la literatura a la geografía. Soto, pintor de un objeto real, debe adecuar su lenguaje a las características de éste, un jardín, recurriendo al preciosismo. Por otro lado, su pensamiento enlaza con una tradición que se remonta a la literatura grecolatina (Aristóteles o Plinio) y que, recogida por Fray Luis de Granada, le alcanza a él; según éstos, la sabiduría divina se manifiesta ante todo en las cosas pequeñas¹¹.

Esta idea que ya aparece en la patrística (el *Epitafio a Nepociano* de San Jerónimo o la *Enarratio in Psalmum LXVI* de San Agustín, que afirma lo mismo en otros lugares), de donde la toma Fray Luis, se convierte en un tópico entre ciertos escritores del Siglo de Oro. En el caso de Soto, junto a otros elementos, nos sirve para establecer la relación directa de su poema con la *Introducción al símbolo de la fe* de Fray Luis de Granada. La primera referencia se produce en el plano estilístico, con un uso peculiar en ambos autores: la abundancia del diminutivo, que, fuera de gustos estéticos, Soto debió aprender en el dominico, como un modo cordial de acercamiento a la realidad. Aún podemos remontar este uso a un autor estoico, leído por Fray Luis¹² y por el mismo Soto, de quien nos dice Trillo que lo tuvo como maestro de vida, Epicteto. La fórmula estilística aparece principalmente en las *Pláticas* recogidas por Arriano y que tienen un carácter mucho más familiar que el *Enquiridión*, su obra más difundida en el estoicismo español del seiscientos. Fray Luis cita textualmente las *Pláticas* y no es extraño que Soto las leyera. De este modo podría establecerse una línea en que coincidirían rasgos estilísticos e ideológicos.

Pueden señalarse algunas influencias directas de la *Introducción al símbolo de la fe* en el *Paraíso* de Soto. Cuando, en la oración final, habla del mar embravecido y luego calmado por Dios ante las peticiones de los hombres, sólo versifica un pasaje de Fray Luis comentando el salmo LXXXVIII:

«Tú, que si alborotaste
las olas procelosas atendiste,
cuando afligidas voces escuchaste,
imperioso en todo decretaste,
al agua, al viento, que estuviesen quedos,
los turbulentos mares hermoseas
y en alas de los vientos te paseas» (vv. 1110-1116).

¹⁰ «Introducción...», ed. cit., p. 84.

¹¹ Probablemente no acierte Curtius al dar como original este pensamiento en versión de sir Thomas Browne (op. cit., p. 453-454). Las referencias a la araña, abeja y hormiga, frente a la ballena, el elefante, el camello y el dromedario, así como los apuntes sobre la piedra imán son un tópico; sin embargo la estructura y la cronología hacen más que probable que el pensador inglés lo tomara de Fray Luis de Granada, cuya obra tuvo un enorme éxito en toda Europa.

¹² Cfr. JORDAS DE URRIES Y AZARA, Pablo, «Introducción», en EPICTETO, *Pláticas por Arriano*, Barcelona, Ediciones Alma Mater S.A., MCMLXV, p. LXXIX.

Mientras Fray Luis había escrito:

«Mas cuando es combatido de recios vientos, y levanta sus temerosas ondas hasta las nubes, y cuanto más las levanta a lo alto, tanto más profundamente descubre sus abismos, con lo cual levanta y abaja los pobres navegantes, azotando poderosamente los costados de las grandes naos (cuando los hombres están puestos en mortal tristeza, las fuerzas y las vidas ya rendidas); entonces nos declara el furor de la ira divina, y la grandeza del poder que tales tempestades pueden levantar y sosegar, cuando a Él le place. Lo cual cuenta el real Profeta entre las grandezas de Dios, diciendo: 'Vos, Señor, tenéis señorío sobre la mar, y vos podéis amansar el furor de sus ondas. Vuestros son los cielos y vuestra la tierra, y vos criastes las redondez della, con todo lo que dentro de sí abraza, y la mar y el viento cierzo que la levanta, vos lo fabricastes'»¹³.

Del mismo modo en el fragmento dedicado a la creación del mundo, en la mansión cuarta, encontramos las versiones de dos fragmentos del dominico. La primera, al hablar de la armonía del universo y su sometimiento al hombre:

«La cuarta, el hombre, epílogo en que funda
cuanto obró su poder causa segunda (...)
mira, entre sus distintas calidades,
admirables concordias y amistades,
general semejanza
de todo lo criado,
desigual trabazón, correspondencia
y especial diferencia» (vv. 477-488).

Fray Luis de Granada:

«De lo cual resulta esta armonía del mundo, compuesta de infinita variedad de cosas, reducidas a esta unidad susodicha, que es el servicio del hombre»¹⁴.

Soto repasa luego las diferentes defensas de los animales:

«... visitó ganchudas
las pieles ya cerdosas, ya velludas;
trompas que no convocan, que hacen guerra,
los colmillos tajantes,
las conchas vigilantes,
piñas, garras cruentas, voladoras,
y cuantos buscan las nocturnas horas» (vv. 490-496).

Pedro Soto de Rojas está resumiendo diversos lugares del libro de Fray Luis, en concreto los capítulos XIV y XVI de la Primera Parte —«De las habilidades que los animales tienen para mantenerse» y «De las habilidades y armas que los animales tienen para defenderse»—, en los que aparecen erizos, elefantes, aves con poderosas garras o colmilludas fieras; estructuralmente el párrafo es similar al que introduce el capítulo XVI:

¹³ GRANADA, Fray Luis de, *Introducción al símbolo de la fe*. Barcelona, Bruguera, 1984, pp. 86-87.

¹⁴ Ed. cit. pp. 46-47.

«Porque a unos proveyó el Criador de uñas, dientes y picos revueltos; a otros de pezuñas, como las que tienen los caballos; otros tienen armas defensivas, como son las de algunos que tienen los cueros tan duros que apenas los pasara un dardo; otros tienen conchas, como las tortugas y galápagos, y algunas serpientes y dragones y ballenas, y otras grandes bestias de la mar»¹⁵.

Aún hay que añadir la influencia de un tercer autor, también del círculo temático de Fray Luis. Esta ha sido señalada por Orozco Díaz y se limita a la oración final del *Paraíso*¹⁶: la del «Salmo a la perfección de la naturaleza, obra de Dios» de Pedro de Espinosa, que puede interpretarse como una «amplificatio» del Salmo XVII «Coeli enarrant gloriam Dei». En un excelente artículo, Arthur Terry ha señalado las grandes deudas que este poema tiene con la *Introducción al símbolo de la fe*¹⁷, por lo que Soto (lector sin duda de Espinosa, amigo de su tío Barahona de Soto) recibe la influencia del dominico por vía directa e indirecta, en los versos de Pedro de Jesús. Resulta ilustrativo comprobar que siempre que Soto abandona la descripción directa de su jardín, acude a la imitación de fuentes literarias. Volvemos a subrayar el carácter «realista» de su obra.

Hoy nos interesa, en cuanto atañe a la religiosidad individual, los apóstrofes finales de los dos poemas; el de Soto, ya citado, sigue de cerca la idea de búsqueda de la divinidad expresada en Espinosa, manteniendo el humilde envío final:

«¿En dónde estás, en dónde estás, mi vida?
¿Dónde te hallaré, dónde te escondes?
Ven, Señor, que mi alma
de amor está perdida,
y Tú no le respondes;
desfallece de amor y dice a gritos:
'¿Dónde lo hallaré que no lo veo,
a Aquél, a Aquél hermoso que deseo?'
Oigo tu voz y cobro nuevo aliento;
mas como no te hallo,
derramo mis querellas por el viento.
¡Oh amor, oh Jesús mío!
¡oh vida mía! recibid mi alma,
que herida de amores os la envío,
envuelta en su querella.
¡Allá, Señor, os avenido con ella!»¹⁸.

Si cotejamos la obra de los tres autores que nos ocupan es fácil encontrar un claro proceso espiritual, que parte del interés de Fray Luis por todo lo creado, incluidos sus congéneres, los hombres, para los que busca un sencillo camino de salvación. La evolución nos lleva hacia una religiosidad individual —paralela a

una naturaleza cada vez más particular—, ya patente en Pedro de Espinosa y que en Soto adquiere una dimensión casi angustiosa.

Para terminar, quiero insistir en que la tan advertida —desde Gallego Morell— influencia de Góngora tiene un carácter estético y estilístico, mientras que, junto a algunos rasgos de estilo, toda la temática y pensamiento del poema de Soto de Rojas proviene de la descripción realista de su jardín y de la lectura de Fray Luis de Granada, tamizada a veces en los versos de Pedro de Espinosa. Ya señalaba Juan Manuel Rozas, parafraseando a Orozco, que las dos diferencias esenciales de Soto frente a Góngora eran su preciosismo y su religiosidad¹⁹. En efecto, nos encontramos ante una naturaleza y una perspectiva de análisis diferentes de las gongorinas: de la naturaleza libre, desmesurada e irreal del cordobés, a la cerrada, mínima y real del granadino. Pero Soto se separa también de Fray Luis y Espinosa en su referente natural; para ellos toda la creación reclama su interés —centrado, eso sí, en determinados detalles—, para Soto sólo el artificio de su jardín, en el que él mismo co-participe de la creación divina como segundo actor, le conduce hasta Dios. Curiosamente esa naturaleza, reformada por el arte, y la religiosidad se unen para afirmar la individualidad de un hombre en el paraíso que Soto había cerrado sólo para sí y para su Dios.

¹⁵ Ed. cit., p. 155.

¹⁶ «Introducción a un poema barroco (De las *Soledades* gongorinas al *Paraíso* de Soto de Rojas)», en *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, 1986; pp. 101-151.

¹⁷ «Pedro de Espinosa and this Praise of Creation», en *Bulletin of Hispanic Studies*, XXXVIII, 1961, pp. 127-144.

¹⁸ *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, pp. 115-116.

¹⁹ «Marino frente a Góngora en la lírica de Soto de Rojas», en *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez Moñino*, Madrid, Castalia, 1975, p. 590.