

---

---

## Notas sobre la naturaleza en Soto de Rojas

---

---

El interés del centenario de Pedro Soto de Rojas, nacido en Granada a primeros de enero de 1584, puede fundarse en tres motivos: el auge de los estudios sobre el Barroco en las últimas décadas; su representatividad como escritor granadino, y su amor por la naturaleza, en una época de crisis ecológica. En lo que se refiere al primero, es necesario consultar los libros y artículos de E. Orozco Díaz y A. Gallego Morell<sup>1</sup>; en cuanto al segundo, además, la conferencia de F. García Lorca<sup>2</sup>; la naturaleza, en fin, es un tema que cobra especial relevancia a partir del Barroco, donde empieza a sobrepasar la figura humana e incluso a prescindir de ella, desde el cuadro de paisaje al bodegón, cuyo equivalente es el tipo de poema descriptivo sin personajes al que pertenece la obra que voy a comentar: *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*.

Pero antes de entrar en el análisis del texto, conviene encuadrarlo a grandes rasgos, en su época y en la trayectoria creativa de su autor. Pertenece éste a la segunda generación del siglo XVII, la de los nacidos en torno a 1580; en ella destaca el genio de Quevedo, sin ocultar a talentos notables como Villamediana o Soto, que en su madurez dan sello personal al estilo del gran modelo de la primera generación, Góngora. Se ha hablado de dos aspectos, el «blando» y el «intrincado», en Soto de Rojas, y es cierto, puesto que su primer poemario, escrito antes de la irrupción del gongorismo en 1611, está más bien bajo el signo de Garcilaso de la Vega<sup>3</sup>. Son pocos sus campos temáticos: el amoroso predomina en *Desengaño de amor en rimas* (publicado en 1623, pero escrito en 1611); el mitológico en *Los rayos de Faetón* (publicado en 1639, pero escrito antes de 1628) y en *Adonis* (publicado en 1652, junto con el *Paraíso...*); y el descriptivo-paisajístico en *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* (1652). Se reducen a cuatro, por tanto, sus libros de poesía, aparte de cuatro sonetos y unas liras, sueltos, y de dos interesantes obras en prosa: el *Discurso sobre la poética* (pronunciado en la apertura de la «Academia Selvaje», el año 1612) y el *Discurso contra*

---

<sup>1</sup> Vid. OROZCO: *Introducción a un poema barroco granadino*, Universidad de Granada, 1955; del mismo: *Granada en la poesía barroca*, Universidad de Granada, 1963 (vid., además, sus estudios de conjunto sobre el Barroco). Y GALLEGO MORELL: *Pedro Soto de Rojas*, Universidad de Granada, 1948; *Sesenta escritores granadinos...*, Granada, 1970; *Estudios sobre poesía española...*, Madrid, 1970, etc.

<sup>2</sup> Antes de Orozco y Gallego Morell, varios autores habían venido destacando el granadinismo de Soto de Rojas: desde Lopé de Vega, Collado del Hierro y Nicolás Antonio hasta Gallego y Burín y F. García Lorca, en su conferencia del 18 de octubre de 1926 *Granada (Paraíso cerrado para muchos)*, reeditado en Granada en 1971.

<sup>3</sup> Vid. GALLEGO MORELL: *Estudios sobre poesía española del primer siglo de oro*, Madrid, Insula, 1970, págs. 161-183.

*el ocio y en loor del ejercicio* (leído en la Academia granadina presidida por don Sebastián López Hierro de Castro).

La biografía del autor del *Paraíso...*, aparece unida a Granada desde su nacimiento, aunque con sangre mezclada del norte y el sur. Por su madre es Soto (la inversión de los apellidos era frecuente entonces), de ilustre familia gallega, aunque instalada en Andalucía al menos desde 1558. Por su padre es Rojas, apellido antequerano de conocida hidalguía, que le relaciona así con una de las ciudades de mayor densidad poética de la España de entonces, en palabras de Dámaso Alonso. Su posición social holgada le permitió dedicarse a la creación literaria desde muy joven, alternándola con los estudios humanísticos y jurídicos; en 1610 recibió el grado de bachiller en Cánones por la Universidad de Granada. A pesar de la riqueza cultural de Antequera, Sevilla y Granada, la corte madrileña era un señuelo para los ambiciosos, y allí residió con frecuencia el joven poeta. Hay constancia de sus actuaciones en la Academia de Saldaña (1611) y en la Academia Selvaje (1612), donde se llamó el «Ardiente», mostrando ya el carácter colérico que marcaría sus relaciones literarias y profesionales, junto a su apasionada voluntad de perfeccionamiento formal. Tuvo amistad con Lope de Vega, Góngora y Paravicino, a la vez que buscaba protectores entre la alta nobleza: el Conde-Duque y el Conde de Alba.

En 1616 deja la corte para instalarse en Granada, gracias a una canonjía en la iglesia del Salvador, en el Albaicín, debida probablemente a la influencia de sus protectores. Pero no era su vocación espontánea la de la vida provinciana y retirada, cosa que debemos tener en cuenta al analizar el *Paraíso...*, obra de madurez desengañada por fuerza mayor. Orgullosa y discutidor, dejó abundantes datos, en los archivos del Cabildo, de su deseo de medro cortesano y su utilización de la canonjía como un peldaño. Sin embargo, a pesar de la protección del conde-duque y de sus escapadas ilegales a Madrid, que le llegaron a costar un encarcelamiento, no logró escalar mayores cotas de prestigio mundano, salvo el modesto nombramiento como abogado del Santo Oficio de la Inquisición, en 1626. Desde 1630, a sus cuarenta y seis años, no volverá a la corte y, despechado, se compensará con la construcción de un reducto íntimo de arte y bienestar: es el «carmen» o casa-jardín que irá perfeccionando sobre varios solares comprados entre 1619 y 1632, cercanos a la iglesia del Salvador. Allí vivirá hasta su muerte a los setenta y cuatro años, dedicado a un ocio activo, hecho de cultura y trabajo manual de hortelano y jardinero, plasmando su jardín en poesía y viceversa <sup>4</sup>.

El estudio del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, su obra más madura y personal, a la vez que la más dedicada al tema de la naturaleza, se debe insertar en el contexto de la contraposición corte-aldea, tópico literario conocido en la literatura occidental desde Teócrito y Virgilio <sup>5</sup>. La experiencia emocional del espacio se ha venido manifestando desde la antigüedad grecolatina; es una conquista de las primeras culturas, desde el mito a la creación estética. Este tema ha sido, por supuesto, ya estudiado, aunque de modo sectorial y disperso; falta el gran libro de

---

<sup>4</sup> Vid. la documentada «Introducción» a la edición del *Paraíso...*, por Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1981.

<sup>5</sup> Vid. J. CARO BAROJA: *La ciudad y el campo*, B. Alfaguara, 1966.

conjunto, a la vez riguroso y panorámico. A esta gran tarea han contribuido, también, entre nosotros, J. M. Sánchez de Muniain, en 1945, y Emilio Orozco Días, en 1968<sup>6</sup>. El mito de la Edad de Oro se transmite de Grecia o Roma e impregna la cultura occidental a partir, sobre todo, del prestigio que el Renacimiento otorgó a Virgilio (y que se refuerza, entre otras corrientes, con el auge del estoicismo y del neoplatonismo, que veían en la naturaleza una manifestación de la Realidad Suprema). La contraposición corte-aldea tiene, por tanto, profundas raíces, tanto culturales como en el inconsciente colectivo: pues desde los primeros mitos cosmogónicos de la naturaleza ordenada por los ciclos astrales (que se manifiestan al menos desde el neolítico y continúan, por ejemplo, en la idea del «tao» o armonía divina de los chinos) hasta la racionalización de la naturaleza propia del pitagorismo (y que es cimiento de la ciencia moderna, a partir del Renacimiento), la idea de una naturaleza con leyes y vida propias se ha venido considerando como instancia última frente a la contingencia del vivir histórico urbano.

Así, el tópico literario del bucolismo grecolatino ha servido para canalizar, en la cultura occidental, una serie de intuiciones remotas y de corrientes de pensamiento. La Edad de Oro es el mito equivalente al Paraíso de los semitas. Hoy, desde las perspectivas del evolucionismo en biología, tanto como desde el análisis existencial, se comprende la función de ese mito para expresar la esperanza del hombre en su posibilidad de trascender la radical desnudez de la vida individual, su desamparo que se conceptualiza como un sentirse expulsado de un Paraíso. A él podrá retornar si cumple su vocación personal en la historia, con un sentido trascendente; a él vuelve de modo imaginario y pasajero por medio de la ficción literaria.

En el paso del Renacimiento al Barroco, este tema literario sufre una transformación considerable. Del vitalismo se pasa a un creciente racionalismo en el tratamiento de la Antigüedad y sus mitos; se insiste en las dimensiones de cambio, inestabilidad y dinamismo; se va a la complicación y el artificio; a los primeros planos, al detalle impresionista, al interés plástico de los objetos individualizados<sup>7</sup>. De la «natura naturans» renacentista se acentúa aún más el dinamismo, la antropomorfización de los seres. La cosmovisión barroca insiste en lo movable y temporal, en la ilusión y el reflejo (de ahí la importancia de lo acuático en sus paisajes, así como de los cielos nubosos). Sólo que, como ha mostrado Bachelard, los barrocos suelen ver el agua en su aspecto más superficial. Sin abandonarse a las poderosas fuentes de inspiración del sueño y el inconsciente; cultivar la «imaginación de la forma», pero no la «imaginación de la materia»; son «poetas de la fantasía, no de la imaginación»; padecen un «complejo de cultura», es decir, el culturalismo ahoga la espontaneidad con una pantalla de mitología y convenciones literarias, con una concepción del paisaje como espectáculo artificioso. La visión de la naturaleza que los poetas y pintores del Barroco transmiten

---

<sup>6</sup> Vid. *Estética del paisaje natural*, Madrid, CSIC, 1945; y *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española*, Madrid, Prensa Española, 1968.

<sup>7</sup> Vid. E. OROZCO: *Manierismo y barroco*, Salamanca, Anaya, 1970; H. HARZFELD: *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, Gredos, 1966; y DÍAZ-PLAJA: *El espíritu del Barroco*, B., Crítica, 1983.

<sup>8</sup> Vid., *L'eau et les rêves*, París, Corti, 1979.

a su público está definida, de un lado, por el componente moral de la contraposición aldea sana-corte corrompida; de otro, por el nuevo género que es el poema descriptivo (y sus equivalentes pictóricos el bodegón y el paisaje). La poesía descriptiva en España y Francia está muy influenciada por el modelo italiano, en concreto de Marino. Así lo han mostrado, por ejemplo, A. Adam y J. M. Rozas<sup>9</sup>. De la poesía épica y de la fábula mitológica se independizaron los fragmentos descriptivos, hasta adquirir autonomía, igual que el decorado de fondo de los cuadros con figuras humanas llegaría a convertirse en paisaje exento. En el caso de Soto de Rojas, Orozco ha aportado los precedentes españoles de su poema descriptivo: Lupercio L. de Argensola en su descripción de Aranjuez de 1589 (a propósito de *Aranjuez del alma*, de Fray Juan de Tolosa); Bernardo de Balbuena en *Grandezza mejicana* (1604); Collado del Hierro en *Granada*, etc. El estudio de Orozco sobre el *Paraíso...*, es la contribución más importante sobre el tema de la naturaleza en este poema descriptivo, y a él me remito en su caracterización del paisaje granadino en Soto, más sensual que racional, intimista, moroso, con énfasis en lo visual aunque no faltan los otros sentidos, percibido a través de la «segunda realidad» de la construcción metafórica y de la erudición, con abrumador influjo gongorino (que no le priva de originalidad), con su mezcla (muy andaluza-arábica) de sensualidad y sentido religioso, y su estilo preciosista, minucioso, como de orfebrería<sup>10</sup>. Por su parte, Gallego Morell ha insistido también en otros aspectos del paisaje en Soto, a lo largo del conjunto de su obra. El agua, en sus múltiples formas, incluido el llanto, está muy presente en el *Desengaño...*, libro de la primera etapa de «blandura» garcilasista, de soledad ante la naturaleza, donde no todo es erudito, sino con lugares concretos granadinos; pero también en el *Paraíso...*, donde protagoniza con su música un encanto que luego captarían, en Granada, J. R. Jiménez, Villaespesa, Machado y Lorca<sup>11</sup>.

En mi análisis e interpretación personal, quisiera aportar algunas anotaciones complementarias sobre problemas como la estructura espacial y sentido de este *Paraíso*, su discutible profundidad y simbolismo, sus peculiaridades en la historia del paisajismo literario, etc. Para ello, voy a recorrer su millar y pico de versos, a lo largo de su división en siete «mansiones», número cargado de antiguo simbolismo, que se remonta al Antiguo Testamento y a los pitagóricos. Se trata de la descripción de un jardín concreto (no de una naturaleza ideal como en las *Soledades* de Góngora), construido y mantenido por el desengañado canónigo.

La «Mansión primera» de este poema sin figuras humanas, únicamente dedicado a la descripción de los jardines, empieza de un modo tópico (como es la invocación a Clío, musa de la historia) y con su localización. Aquí conviene ya hacer algunos comentarios: los adjetivos que caracterizan el entorno del jardín de Soto (es decir, las murallas de la Alhambra y el Albaicín y los cerros coronados por ellas), si bien ligados a la poesía en ruinas, resultan especialmente negativos y cargados de la peculiar

<sup>9</sup> Vid. A. ADAM: «Le sentiment de la nature au XVII siècle», en *Cahiers de La Assoc. int. des Etudes Françaises*, París, 1954, pág. 7; y J. M. ROZAS: *Sobre Marino y España*, Madrid, 1978. (Orozco alude también a ello en *Paisaje y sentimiento...*, 1968, pag. 185.)

<sup>10</sup> Vid. *Paisaje y sentimiento...*, citado, págs. 139-228.

<sup>11</sup> Vid. *Estudios sobre el primer Siglo de Oro*, citado, págs. 167, 168, 172 y 180.