

concepción del Barroco. Son epítetos a veces convencionales y tipificadores, según la prolongada tradición clásica, desde Homero, destacando la cualidad esencial (o considerada típica) del objeto; así, «períodos tristes de ruinas» (cuya originalidad estilística estaría en la construcción «períodos de ruinas», no en la adjetivación). Pero otras veces nos resultan más interesantes por su neto carácter Barroco, su fuerza negativa: «amargos fragmentos de murallas»; «horrenda historia»; es la visión de la crueldad del tiempo, de la transitoriedad generalizada y abrumadora. En cuanto a los cerros, su caracterización es peculiar de ese siglo que necesita el artificio de los jardines para encontrar bella la naturaleza, y rechaza sus formas salvajes:

*«aquí, entre el duro estilo
que escabrosa vocea
de un cerro antiguo la cabeza fea»...¹²*

Está lejos aún el siglo XVIII inglés y su concepto de lo «sublime» aplicado a las formas espontáneas de los cerros (en España, todavía el culto Leandro F. de Moratín encontraría «feos» y «horribles» los Alpes, durante su tardío viaje de ilustrado por países ya prerrománticos...) Sí, está lejos aún y el tópico del «locus amoenus» se une al epíteto tipificador y a las tan prodigadas metáforas de pedrería: el río Genil no se ve con mirada personal; es, una vez más, el tópico y abstracto «cristal frío». El estilo del XVII brinda otro tipo de belleza, basado en el dinamismo de la metáfora, en la aliteración, en la brillantez visual y el hipérbaton; por ejemplo:

*«Aquí hermosos cobetes de esmeraldas
dulce influyen descanso»¹³.*

Porque no hay duda de que Soto de Rojas es un poeta de la naturaleza (aunque sea como reacción a sus desengaños amorosos y cortesanos), con una finura sensual y un afán de innovación imaginativa notables, que sabe disfrutarla en soledad, como su maestro Góngora, como siglos más tarde Rubén Darío y tantos otros:

*«Busca la dulce soledad amada
lejos de la vulgar y ciega gente»¹⁴.*

La goza en soledad morosa y sensitiva, con una gran capacidad de atención a lo visual, a lo auditivo, a lo olfativo, a lo táctil. Las flores son para él «cortés lisonja de los sentidos»; la brisa le lleva la «fragancia olorosa» y es «citarista de pájaros cantores». El jardín, humanizado y, como su autor, sensual, tiende los brazos «como lascivo nadador»¹⁵.

¹² *Paraíso cerrado para muchos...*, Madrid, Cátedra, 1981, edición de A. Egido (cito ésta y no la erudita de A. Gallego Morell, Madrid, 1950, por ser más asequible al lector). Pág. 94.

¹³ *Ibid*, pág. 94.

¹⁴ Citado por Orozco, apud *Paisaje y sentimiento...*, pág. 172; vid. *Obras de Soto de Rojas*, ed. Gallego, Madrid, 1950, pág. 224.

¹⁵ *Ibid*. pág. 95.

Con hipérbole barroca y andaluza, dedica los versos 43 a 65 a ponderar la supremacía de su «carmen» sobre los más famosos jardines de que tiene noticia (Alcino, Epicuro, Octavio...). Y entra ya en la descripción concreta, precisando la orientación de esta «Mansión primera», para lo cual, como extremado seguidor de Góngora, tiene que recurrir a la mitología. Francisco de Trillo y Figueroa explica en su «Introducción» al poema de su amigo que la entrada está al nordeste, donde lo primero que se encuentra es una gruta con peñascos «monstruosos» entre los que aparece el agua de una fuente. Pero un poema descriptivo que se tensa hasta los límites del cultismo no podía expresar el agua en su elementalidad, en el misterio de su profundidad. No, aunque menciona términos reales locales (sierra y acequia de Alfacar, de donde procede), lo que le importa a Rojas es utilizarla para su teatralidad barroca; lo que necesita es que represente el Jordán, y en torno a él, estatuas que compongan el escenario, Cristo, el Bautista, un serafín, el Espíritu Santo, Adán y Eva, el Ángel. ¿Qué nos puede interesar hoy, en el cuarto centenario del nacimiento de Soto de Rojas, de toda esta escenografía de gabinete? Quizá únicamente el juego melódico de las sílabas de un verso afortunado, con que describe esas aguas en las que no profundiza, que no le invitan al ensueño:

«Cándida copia de cristal travieso».

En esta naturaleza toda artificioso, mediatizada hacia un decorado culturalista, predomina lo aparental, lo movible, lo lúdico. Está bien lejos, no sólo de la profundización y liberación imaginativas que inician Rousseau y los prerrománticos ingleses y alemanes, sino de la observación directa y la animación de algunos de los poetas franceses del XVII, como Théophile, Tristan, La Fontaine, donde se anticipan el simbolismo y las «correspondientes» de algún modo. De Virgilio toman, sobre todo, los novelistas el arranque para una visión de la naturaleza más íntima y sincera; así, Mme. de Sevigné, cuando describe una noche de luna o la llegada de la primavera, o Mlle. de Scudéry¹⁶. Sin embargo, puede haber en esta aparente superficialidad un sentido profundo (como ha mostrado Orozco), que en este poema se hará visible sobre todo al final.

La descripción continúa con las figuras recortadas en «murta» o arrayán que flanquean la acequia: una galera con jarcia, artillería, etc., en combate con un castillo. Lo interesante de tan suave lucha es que las trayectorias de las armas son de agua, en un complejo sistema de chorros y surtidores, con un dinamismo acuático muy barroco, fascinado por el movimiento. Menor interés, en cambio, tienen la convencional adjetivación («cristal corriente», «plata pura») y las imágenes. Por otra parte, a lo largo de esta «Mansión primera» y su espectacularidad visual, no deja de reaparecer lo olfativo («entre aromas», «al más olfato deleitable», «término oloroso»). Hay aciertos estilísticos, como el de los versos con que termina esta mansión, describiendo una fuente de diecisiete caños, que enjaya de brillantes gotas las plantas:

¹⁶ Vid. A. ADAM: «Le sentiment de la nature...», citado, págs. 8-15 y 19-20.

*«flechando el aire, regalando el viento,
respirando dulzores,
aljofarado entre su verde falda,
rubí, zafir, topacio y esmeralda»* ¹⁷.

Pero sigue siendo una pedrería en su función decorativa, sin asomos del contenido simbólico que las perlas y otras piedras preciosas han tenido desde épocas remotas; hay una «degradación del símbolo», como diría Mircea Eliade ¹⁸. El simbolismo de las aguas, valorizadas por el mito como «suma universal de las virtualidades», en especial signo de muerte y de renacer, sólo como dimensión indirecta del Bautismo cristiano se podría rastrear aquí, pero no aparece en su fuerza primigenia, elemental, ahogado por la dimensión de espectáculo.

La «Mansión segunda» se estructura en torno a una fuente central, envuelta por doseles de emparrados y madreSelva, con un sentido del recogimiento umbrío análogo al del jardín árabe, y con su mismo interés por el espectáculo y la musicalidad del agua en movimiento. El oído y el olfato colaboran con la sensación de frescor y reposo que dan la vista y el tacto: porque el poeta barroco, a través de su artificiosa composición, no deja de atender al concierto natural de los pájaros:

*«al dulce respirar medio falsete,
capilla alada en natural motete»* ¹⁹.

Las flores (sobre todo la madreSelva, «con diamantes dulcísimos sembrada») y los frutos ostentan su belleza singular potenciada por metáforas de piedras preciosas («rubíes», «topacio», etc.) que también se continúan aplicando a las gotas de agua («perlas»). Y la fuente se completa con la obligada espectacularidad de unas galeras y un castillo, esta vez de metal, y su artificioso juego de surtidores, encontrados en ficticia batalla.

La «Mansión tercera» se encuentra tres gradas más arriba que la segunda, a su vez algo más elevada que la primera. La cuarta parece ser el ápice, pues hay que ascender cinco gradas hacia el norte para alcanzarla. Desde ella se desciende hacia la quinta y sexta. Vemos, por tanto, una estructura espacial no cartesiana, opuesta a la del jardín renacentista y barroco. El «carmen» granadino es una creación original que aprovecha sincréticamente la tradición oriental dejada por los árabes y la combina con elementos renacentistas, pero siempre adaptándose al terreno. Se trata de un «espacio vivido» cuya disposición topográfica está dada por las laderas de las colinas de Granada, con sus sinuosidades y su aprovechamiento en paratas, con sus albarradas o «jorfes» (muros de contención). No parece haber ejes que orienten una estructura espacial geométrica, ni un simbolismo de la ascensión, por otra parte. Lo que importa es la reclusión, la intimidad, el laberinto protegido del exterior cuyas raíces inconscientes

¹⁷ *Ibid.*, pág. 106.

¹⁸ Vid. *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, pág. 152.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 106.

se remontan al oasis de los árabes y al mito del Paraíso. Mircea Eliade ha puesto de relieve la tendencia humana a consagrar la casa (o el templo) como «Centro» o espacio sagrado (las más antiguas tradiciones se reparten en dos tendencias: las que lo consideran conquistado tras dura prueba, y las que pretenden poseerlo sin esfuerzo). El conocido antropólogo señala esa:

*«determina situación humana que podríamos llamar nostalgia del paraíso. Con esto significamos el deseo de hallarse siempre y sin esfuerzo en el Centro del Mundo, en el corazón de la realidad...»*²⁹

En suma, el jardín de Soto carece de estructura axial geométrica y su núcleo de significado profundo expresa el simbolismo del «Centro», del espacio vivencial cálido y protegido, cerrado por muros sin aberturas, replegado hacia la intimidad, donde se aspira a tomar contacto con el «corazón de la realidad». Sin embargo, como estamos viendo, difiere del intimismo posromántico por su concepción de la belleza como espectáculo, como plasticidad, no como sugerencia y misterio. su profundidad estaría sólo en la «lección» católica y contrarreformista de la última «Mansión», donde esta nostalgia del Paraíso converge hacia la religiosidad establecida.

La «Mansión cuarta» ofrece un interés especial frente a la anterior (consagrada al huerto de frutales, enriquecida por cantos de diversos pájaros: jilguero, camachuelo o pardillo, ruiseñor). Dispuesta en torno a un estanque, con canalillos, fuente, entorno de frutales y enredaderas, lo que más nos puede atraer hoy es la digresión con que se inicia, impregnada de filosofía pitagórica y neoplatónica, en la línea de Fray Luis de León. Por primera vez en esta serie de paisajes recoletos, encerrados (donde ni siquiera se hace alusión a la majestuosa presencia de Sierra Nevada ni a la apacible extensión de la vega) hay una apertura al paisaje cósmico. Sin originalidad por parte de Soto de Rojas: no hace más que repetir, asumiéndolo, el concepto de la armonía de las esferas, intuido por Pitágoras y desarrollado por Platón y sus continuadores, y que tanta fortuna tuvo en el Renacimiento. En todo paisaje, por muy esteticista que parezca, subyace una cosmovisión. El de Soto revela un tradicionalismo sin fisuras, basado en los filósofos griegos a través de su adaptación escolástica (en una época en que ya se estaba planteando una cosmología distinta, desde la nueva ciencia). El tema de la «noche serena», tan magistralmente formulado por Fray Luis, se repite en esta digresión nocturna, única entre la brillantez solar que preside el poema. Soto se une a la tradición que ve en el sistema astral, un orden que, además, influye en el hombre: las estrellas están «conformes, en el fijo asiento» y «atando influencias». Sus sentidos reposan en la paz de esta contemplación que es, como en Fray Luis, mucho más racional que espiritual, y depende de una filosofía transmitida, con vocabulario aristotélico, en los versos 457 a 496. Sólo los versos 497 a 502 podrían expresar una expansión de conciencia, una contemplación religiosa en que el «espíritu claro»:

²⁹ *Imágenes y símbolos*, citado, pág. 58.