

Interpretaciones del tópico de la ciudad muerta en la poesía francesa y española

Rafael García Pérez

Universidad Carlos III de Madrid

rgarci1@hum.uc3m.es

Résumé

Cet article se propose d'étudier quelques-unes des interprétations du motif littéraire de la ville morte dans la poésie française et espagnole de la fin de siècle. Dans cette perspective seront analysés, en un premier temps, les interactions éventuelles entre le motif lui-même ainsi que quelques-uns des usages les plus anciens du syntagme «ville morte», et en un second temps, l'influence que le motif a pu avoir sur d'autres motifs littéraires de l'époque, dont le jardin.

Mosts clé:

Ville morte; poésie; fin de siècle.

Abstract

In this paper, we examine some interpretations of the «dead town» literary topic in the French and Spanish poetry of the Fin-de-Siècle. We take into consideration, on the one hand, the relations between this topic and some older usages of the expression «dead town» and, on the other, some of its possible influences on other topics of the Fin-de-Siècle, specifically the gardens.

Key words:

Dead town; poetry; Fin-de-Siècle.

0. Introducción

En numerosos estudios se ha puesto de manifiesto la importancia de la obra de Georges Rodenbach y, especialmente, de su novela *Bruges-la-morte* (1892), en la fijación y difusión del tópico finisecular de la ciudad muerta, tópico que ha llegado hasta la literatura en español (geográficamente, por tanto, Hispanoamérica y España).

* Artículo recibido el 23/11/2007, aceptado el 21/02/2008.

No obstante, apenas se ha tratado sobre el origen del tópico ni de las repercusiones que su proceso de formación ha podido tener en su evolución y tratamiento posterior¹. Con el presente artículo me propongo, en consecuencia, estudiar dos aspectos del tópico que considero íntimamente relacionados: por un lado, su nacimiento, tanto desde el punto de vista lingüístico, es decir, de los procesos que llevaron a la acuñación del sintagma «ciudad muerta», como desde el punto de vista puramente literario; en segundo lugar, exponer algunas de las posibles influencias de los orígenes del tópico con su reinterpretación en la poesía del fin de siglo. Para ello, partiré de un corpus comparado de textos en francés y en español. Tomaré como punto de arranque a Georges Rodenbach y su ciclo poemático *Paysages de ville*, perteneciente al conocido libro *Le règne du silence*; desde él, analizaré las reformulaciones que hacen del tópico Albert Samain en su soneto *Ville morte* y Francisco Villaespesa en una composición titulada, precisamente, *Ciudad muerta*. Como cierre, trataré de establecer las posibles interferencias existentes, en algunos casos, entre este tópico y el del jardín, tomando como base el poema *Jardín Gris*, del libro *Alma*, de Manuel Machado.

1. Proceso de acuñación de la expresión «ciudad muerta» en francés y español

Tanto en Francia como en España, el sintagma «ciudad muerta», con valor unitario, es bastante reciente. En el país vecino aparece por primera vez a principios del s. XIX. Su origen hay que vincularlo a los resultados obtenidos tras los trabajos de excavación arqueológica iniciados en la época y a la sugestión que producían las ciudades perdidas y olvidadas de los países exóticos, principalmente del oriente. «Ciudad muerta» designaba, por tanto, una ciudad deshabitada, abandonada, sin vida; pero no cualquiera. Se trataba de ciudades que tenían un encanto especial y que eran capaces de hablarnos de toda una civilización desaparecida, de un mundo rico recordado con nostalgia. Así, ya en 1829, Jules Lenín, en su obra *L'âne mort et la femme guillotinée*, recoge el siguiente párrafo²:

De même si, après vos belles promesses, au lieu de jeter votre lecteur dans quelque *ville morte* de l'orient, au milieu de ces palais et de ces sphinx contemporains de Sésostris, vous lui faites passer la nuit dans quelque misérable auberge de carrefour...

También en España, como en Francia, se prestó enorme atención a las nove-

¹ Hinterhäuser (1980: 46), muy someramente, señala tan solo que un nutrido grupo de selectos, desde que Napoleón cede a Austria la República de Venecia en Campoformio, empezaba a tejer el mito de Venecia, ciudad muerta, pero no especifica en qué medida; tampoco aclara nada acerca de la utilización del sintagma que lo designa, ni de su relación con el contenido del mito.

² Para esta sección, he tomado los textos franceses y españoles de los corpus FRANTEXT y CORDE respectivamente.

dades de este tipo de yacimientos³, lo que hizo que el sintagma que se difundiera por la lengua general:

...en otro lado, el vasto semicírculo trazado por la especie de península de Salerno, donde se hallan todos los pueblos que cité antes; y en medio se ven las ciudades muertas, Herculano y Pompeya, y las que la han reemplazado a poca distancia, y Portici, y la Torre del Greco, y cien otros pueblecillos escalonados, (¡qué horror! ¡qué temeridad!) a la falda misma del Vesubio.

(Pedro Antonio de Alarcón, 1861)

No es de descartar que el antecedente inmediato se encuentre en la aplicación del sintagma, desde un punto de vista más literario y de modo aislado, a Roma, símbolo desde antiguo de las glorias pasadas y ejemplo de la vanidad humana; en todo caso, no pareció tener mayor repercusión:

Asilo un tiempo vil de malhechores,
Esta *muerta ciudad* la vio a su frente
En héroes transformar sus moradores.
Si renaciese así, no la domara
Ni Africa inerte, ni Asia envilecida,
Ni América servil, ni Europa avara.
¡Reyes! pensad en Roma destruida,
Y esta noche os será noche de vida.

(Manuel María Arjona: *Poesías*)

Desde mediados del s. XIX, sin embargo, la influencia de la imagen transmitida por los arqueólogos acerca de la magnificencia de las ciudades perdidas se extiende y moldea la escritura a varios niveles. Solo desde esa perspectiva se pueden entender nuevos usos literarios, como el siguiente de Balzac (*Une double famille*, 1842): «Ah ! jeune homme, les événements de la vie ont passé sur mon cœur comme les laves du Vésuve sur Herculanium: la ville existe, morte».

Los escritores se dieron cuenta muy pronto del poder metafórico de la «ciudad muerta» y se encargaron de trasponer esta denominación a otro tipo de ciudades que presentaban alguna semejanza con las descubiertas en los yacimientos arqueológicos. En ello tuvo un papel importante el movimiento romántico o posromántico, que había revitalizado, idealizándolo, cierto pasado europeo. De ese modo, no es de extrañar que se aplicara a ciudades que destacaban por su antigua magnificencia, convertidas, a pesar de hallarse aún habitadas, en una especie de gran museo sugerente y

³ Litvak (1986: 193-249) destaca la importancia que tendrá la Arqueología en el exotismo de una parte de la literatura del Fin de Siglo.

evocador⁴. Unas de las primeras designadas con este sintagma fueron las españolas, lo que se corresponde con el interés que nuestro país había despertado en Europa como nación típicamente romántica. Théophile Gautier, precisamente, en su *Voyage en Espagne* (1843), nos traza una descripción de Córdoba muy significativa a este respecto: «Cordoue est une *ville morte*, un ossuaire de maisons, une catacombe à ciel ouvert, sur qui l'abandon tamise sa poussière blanchâtre...».

En este ejemplo se puede apreciar ya la conexión entre el sintagma y el ambiente especial de este tipo de ciudad que encontraremos en el fin de siglo, desde que Rodenbach la haga, más tarde, universal.

Las metáforas podían ser de diverso tipo y, así, se utilizaba también este sintagma para referirse a cualquier otra ciudad en que reinara la calma y se respirara una atmósfera similar a esas otras invadidas por el recuerdo de su pasado, como se aprecia en este fragmento de Alexandre Dumas (*La dame aux camélias*, 1848): «...et je descendis en courant la longue allée que j'avais parcourue tant de fois. Cette nuit-là personne n'y passait. On eût dit la promenade d'une *ville morte*⁵».

No es casualidad que, en España, sea uno de los precursores de nuestro modernismo intimista, Gustavo Adolfo Bécquer, quien se haga eco de esta expresión al referirse a Toledo. Él fue, además, de los primeros que pusieron de relieve el valor simbólico de la ciudad, estableciendo vínculos indisolubles con su pasado:

...pero nunca, cual entonces, pude sentir toda la inexplicable poesía que irradia y la hace aparecer encarnación humana del mundo de idealidad que vive en Toledo; flor pálida de las minas, que en medio de su juventud y belleza tiene algo de severo y triste, y se antoja un espíritu del pasado que viene al través de los siglos revistiendo diversas formas, y es como el alma inmortal de la *ciudad muerta*.

(Artículos y escritos diversos, 1870)

2. La «ciudad muerta» decadentista y simbolista. Evolución del tópico

A partir de la década de 1880, se empieza a sentir con mayor fuerza la proyección simbólica de la ciudad muerta, prolongación del mundo interior. Pierre Loti,

⁴ Ciudades que –y es el caso de Venecia– otros autores románticos anteriores, como muy bien apunta Hinterhäuser (1980: 46), habían empezado ya a envolver en un aura de mito. A este respecto, por ejemplo, son especialmente interesantes las poesías de Lord Byron recogidas en el Canto IV de su *Childe Harold*.

⁵ Precisamente, con esta idea de comparación, el sintagma tendrá gran éxito más adelante. Basten tres ejemplos significativos. El mismo T. Gautier en *Le roman de la momie*, al describir la ciudad de Tebas, señala «qui, sans elle, eût présenté l'aspect d'une *ville morte*». Emile Zola, en *La curée*, dice: «Il leur semblait qu'ils entraient dans une ville morte». En el famoso *Journal* de los hermanos Goncourt también se puede leer: «...et en y entrant, on a la sensation d'entrer dans une *ville morte*».

por ejemplo, en su *Roman d'un spahi* (1881), expresa ya, desde la conciencia de su personaje: «C'était triste le soir, dans ce quartier mort, isolé au bout d'une *ville morte*».

Siguiendo el prestigio de las ciudades italianas, especialmente Venecia, Paul Bourget (*Mensonges*, 1887) habla así de la ciudad de Pisa: «J'ai donc quitté Florence encore et je me suis abattu sur Pise, la *ville morte* dont j'avais déjà goûté la taciturne douceur».

Pero, como muy bien se ha señalado en tantos trabajos, será Georges Rodenbach quien cree verdaderamente el tópico literario de la «ciudad muerta» que se difundirá después por la poesía francesa y española. Como ha señalado Lozano Marco (2000), Rodenbach inaugura «el tema de la ciudad como estado de ánimo, trasladando a un nuevo espacio la fórmula de Amiel “un paysage est un état d'âme”»⁶. Pero también será él quien dé el impulso definitivo al sintagma «ciudad muerta» interpretado desde ese punto de vista, pues lo utiliza de modo abundante en buena parte de su producción⁷. Aunque es verdad que su novela *Bruges-la-morte* fue la que más contribuyó a la consolidación y, posteriormente, a la expansión de esta expresión y de este tópico, su tratamiento poético tuvo también notable importancia. Resulta interesante, en particular, el que hizo en un momento inmediatamente anterior, como el de la sección *Paysages de ville* de su libro *Le règne du silence* (1891), donde ofrece una visión muy personal que no siempre se recuperó del mismo modo por otros poetas del periodo.

Para Rodenbach, la ciudad muerta se sitúa en Flandes y, por el resto de su obra, sabemos que tenía un referente concreto: Brujas. Entronca, en ese sentido, con las representaciones más elaboradas de los románticos, como la Córdoba de Gautier, a la que me he referido más arriba. Es, por tanto, una ciudad muerta desde el punto de vista connotativo, pero no desde el denotativo, pues no está vacía ni oculta bajo la lava o la arena. En numerosos pasajes se nos muestra que sigue habitada, aunque quienes viven en ella tengan una presencia casi fantasmagórica, como en el poema V:

⁶ Precisamente a la ciudad como «paisaje del alma» en la obra de Rodenbach se refiere Illouz (2004: 125), para quien la novela *Bruges-la-morte* tiene como verdadero tema «les analogies secrètes qui se tissent entre une âme et un paysage».

⁷ No en toda. Paul Gorceix (1998: 360) señala con razón: «Avec *La jeunesse blanche*, prend forme l'idée d'associer la cité à sa vie intérieure, non pas la ville moderne, paroxystique, tentaculaire, “la pieuvre ardente et l'ossuaire” des *Campagnes hallucinées*, mais la cité médiévale, porteuse des souvenirs de Van Eyck et Memling, repliée sur son passé, transfigurée au point de devenir l'analogie d'une âme spleenétique et, au delà, le chiffre de la décadence fin de siècle». Sus obras anteriores no recogen, por tanto, este tópico y, aunque es verdad que *La jeunesse blanche* [1886-1887] empieza a forjarlo, habrá que esperar hasta 1888 para encontrar la primera mención explícita de la ciudad muerta, y hasta 1891 para una utilización consciente y abundante de este sintagma.

En ces villes qu'attriste un chœur de girouettes,
 Oiseaux de fer rêvant de fuir au haut des airs,
 En des villes sans joie aux carrefours déserts
Où de rares passants, en grises silhouettes,
Se meuvent, balançant leur marche comme un glas,
 On sent un froid silence uniforme qui plane;
 [...]

Más que una ciudad muerta en sentido estricto, parece moribunda, con una vejez que la acerca a la tumba, pero a la que no ha acabado de llegar:

Ébranle la langueur des anciennes maisons
 Dont le front se lézarde en rides de vieillesse.
 Sombres murs avancés en âge ! Vieux logis
 De qui l'âme s'attarde aux rideaux défraîchis,
 Branlants de souvenirs et perclus de tristesse,
 Qui tamponnent avec de la mousse à leur flanc
 La blessure au sang vif des briques s'éraflant;
 [...]

Precisamente por eso, sigue dotada de un alma, y tiene recuerdos y tristezas⁸. La identificación del poeta con ella es total. Así, en el poema XV, este puede considerarla su hermana silenciosa, como él nostálgica de antiguos esplendores, cuando aún tenía un puerto de mar que la había hecho rica y floreciente:

[...]
 Nous sommes tous les deux la tristesse d'un port
 Toi, ville ! Toi ma soeur douloureuse qui n'as
 Que du silence et le regret des anciens mâts ;
 Moi, dont la vie aussi n'est qu'un grand canal mort !
 [...]

En el poema IX, la personificación de las vetustas paredes de las casas, a su vez una metonimia, si se quiere, de la ciudad en su conjunto, es aún más evidente:

Les cloches, c'est de la séculaire musique,
 Musique dont la vie un peu se communique
À l'agonie, à la tristesse des murs gris
Qui se sentent moins seuls, un moment, moins aigris;
 Car c'est du bruit joyeux qui sur eux persévère
 Ô vieux murs, rajeunis par ce chant cristallin,
 Quand les cloches, au long d'un escalier de verre,
 Viennent enguirlander, d'airs nouveaux, leur déclin.

⁸ La literatura decadente y simbolista y, sobre todo el modernismo español, como sabemos, se llenó de referencias al alma, que no solo se encontraba en las personas, sino también en las cosas. Ricardo Guillón (s.a.), por ejemplo, revela las conexiones de muchos de los autores de la época con el orfismo.

Las imágenes de la ciudad se ofrecen siempre a la hora del crepúsculo, en el otoño, envuelta en las brumas del invierno, o de noche, bajo la luna. Estos elementos le sirven al poeta para crear ese ambiente específico de muerte y desolación que constituye el reflejo de todo un estado anímico:

Quand luit la lune en des clartés irradiantes,
 Quelle misère au long des quais. Dans le canal
 Les maisons en surplomb ont l'air de mendiants;
 Pauvresses à la file et que protègent mal
 Du vieux lierre troué, des haillons de feuillage;
 [...]

Ahora bien, si el tópico de la «ciudad muerta» empezó a cobrar fuerza a partir de este momento y se utilizó en muchas ocasiones como símbolo del mundo interior del poeta, de la devastación del alma, no incluyó siempre los mismos ingredientes. El origen del sintagma «ciudad muerta» y la relación entre su significado inicial denotativo y sus valores connotativos condujo a algunos autores a tratar el tópico de un modo un tanto distinto. Si Rodenbach desarrolla y profundiza la visión romántica de la ciudad muerta como ciudad aún no desaparecida, enraizada en un pasado más glorioso del que solo quedan los recuerdos y, en consecuencia, abandonada a un proceso de decadencia, otros autores van a mantener, en cierta medida, los vínculos con la realidad primaria designada por el sintagma. Es el caso, por ejemplo, de Albert Samain, cuyo poema *Ville morte (Au jardin de l'infante, 1893)* recojo a continuación:

Vague, perdue au fond des sables monotones,
 La ville d'autrefois, sans tours et sans remparts,
 Dort le sommeil dernier des vieilles Babylohes.
 Sous le suaire blanc de ses marbres épars.
 Jadis elles régnait : sur ses murailles fortes
 La victoire étendait ses deux ailes de fer.
 Tous les peuples d'Asie assiégeaient ses cent portes;
 Et ses grands escaliers descendaient vers la mer...
 Vide à présent, et pour jamais silencieuse,
 Pierre à Pierre, elle meurt, sous la lune pieuse,
 Au près de son vieux fleuve ainsi qu'elle épuisé
 Et, seul, un éléphant de bronze, en ces désastres,
 Droit encore au sommet d'un portique brisé,
 Lève tragiquement sa trompe vers les astres.

Como se puede apreciar desde el principio de la composición, el poeta no se representa una ciudad occidental, cercana al lector, sino una ciudad medio enterrada en la arena, similar a las que se habían descubierto en los yacimientos arqueológicos y habían alimentado la imaginación de los europeos desde hacía unas décadas. Aunque

no se menciona su nombre exactamente, lo que contribuye a potenciar su valor simbólico, las referencias a las «viejas babilonias», a las arenas y al continente asiático no nos engañan. El sintagma «ciudad muerta», en este sentido, se apoya claramente en el significado más antiguo, más composicional y, en cierta medida, menos metafórico. Desde ese punto de vista, contrariamente a la visión más habitual de Rodenbach, la ciudad muerta de Samain se nos presenta como un cadáver, no como un ser moribundo⁹ (a pesar del uso del verbo *morir* en presente en el segundo verso del primer terceto). El primer cuarteto resulta bastante explícito: la ciudad «duerme el sueño último» y aparece envuelta «en el sudario blanco de sus mármoles».

Los acontecimientos de su pasado que se mencionan en el segundo cuarteto no proceden del espíritu de la ciudad, de su propia memoria, sino de ese contemplador externo que es el poeta¹⁰. De hecho, ella misma carece ya de toda capacidad de evocación, pues, como se indica expresamente en el primer terceto, está vacía, carente de alma (no hay nadie) y «para siempre silenciosa», con un silencio que nos hace pensar, esta vez sin sombra de duda, en el de una tumba.

En medio de toda esa desolación, sólo permanece un elefante de bronce. Se trata, por tanto, de una figura inanimada, cuya única función es acentuar el vacío reinante, tanto más cuanto que su trompa está petrificada en un movimiento inútil de elevación hacia el cielo. Y precisamente, el hecho de mencionar a los astros, en el último verso, hace aún más desoladora la impresión producida por el poema. La ciudad es un cadáver abandonado en medio de la arena y en la oscuridad de la noche.

Con este soneto, el tópico de la ciudad muerta alcanza su extremo y se convierte en imagen de la falta total de vida, de la nada¹¹.

⁹ No obstante, la visión de la ciudad por parte de Rodenbach no es siempre idéntica. En *Le règne du silence* aparece un poema que podríamos considerar un antecedente de esta idea de muerte total: el poema XXV de la sección titulada *Du silence*, donde Brujas se presenta como el cuerpo de una doncella que acaba de morir y es amortajada por la luna y la niebla de los canales. Es una composición un tanto problemática, porque no es contemporánea de las comentadas en este trabajo –se publicó, como toda esa última sección en la que se incluye, bastante antes (1888)–. No obstante, se acopló bien como cierre del ciclo constituido por el resto del libro y, de hecho, a diferencia del soneto de Samain, nos ofrece una imagen de la muerte definitiva, producida en un pasado inmediato, como una conclusión de un proceso, de una «lente anémie et d'un secret tourment» que parece remitirnos a los poemas precedentes; la ciudad «est morte jour à jour de l'ennui d'être seule». Evidentemente, nos muestra ya lo fácil que podía resultar la potenciación del significado denotativo del adjetivo *muerto* cuando las circunstancias lo requerían.

¹⁰ Este se expresa, además, en un tono casi marmóreo que, junto al rígido molde del soneto, nos transmite ciertos ecos de la poesía parnasiana.

¹¹ Señala Lozano Marco (1990), al hablar del poema «El hospicio», de Antonio Machado, dos grandes líneas en el tratamiento del tópico de la ciudad muerta: el sombrío y doloroso, por un lado, y el sugestivo, por otro. Aunque sin duda guarde estrecha relación con la primera, tendríamos que hablar, por su radicalidad, de una tercera línea: la nihilista.

Es también esta idea de destrucción total la que recupera Francisco Villaespesa en su poema *Ciudad muerta*, de su libro *Las horas que pasan* (1902)¹², si bien, la ciudad, en este caso, no se encuentra en uno de esos yacimientos arqueológicos excavados en los países exóticos, o en los territorios de Europa que fueron cuna de culturas desaparecidas (Pompeya, Numancia...). No está perdida, por tanto, geográficamente, sino que tiene un emplazamiento preciso, bastante cercano incluso, pues forma parte de nuestra historia nacional. Es una ciudad conocida, con un pasado glorioso, pero que se ha desvanecido para siempre.

¡Oh la ciudad sin vida,
la vieja ciudad muerta,
que la luna, como un abandonado
cementerio blanquea!
Las calles silenciosas. Como tumbas
son las casas. Las puertas,
las ventanas, cerradas... Ni una sombra,
ni una luz, ni una queja.
El musgo crece en las ruinosas plazas,
las fuentes están secas.
El tiempo se ha dormido en los relojes
de las viejas iglesias,
que en la noche la inmensa pesadumbre
de sus moles fantásticas proyectan.
¡Silencio secular, ciudad sin vida,
elegía de piedra
llorando el abandono de una raza,
que a Dios orando, la rodilla en tierra,
sintió sonar la triste campanada
de su hora postrera!
¡Oh la ciudad sin vida
la vieja ciudad muerta,
que la luna, como un abandonado
cementerio blanquea!

En ese sentido, por su cercanía en el espacio tiende a identificarse con la visión de Rodenbach, pero, por lo radical de su planteamiento, se aproxima más a la concepción nihilista de Samain. Así, lo que se pone de relieve es el sentido puramente compositivo del sintagma «ciudad muerta». Ahora bien, esta idea se desarrolla por medio de una versificación más ligera y un tono general más emotivo e intimista. En

¹² Cito por la edición de *Obras completas*, que atribuyen a este libro, expresamente, esta fecha. Para el problema de las primeras ediciones en la obra de Francisco Villaespesa, *vid.* A. Sánchez Trigueros (2002).

la cuarta estrofa, ese tono se acentúa: el poeta parece transmitir una cierta nostalgia por el pasado irrecuperable, una implicación subjetiva ante las causas concretas de la ruina. Se destaca, especialmente, en el verso 16, donde se califica a la ciudad de «elegía de piedra» (que es su propia interpretación). El gerundio siguiente, en consecuencia, no es una personificación real, una expresión del alma de la ciudad, sino una visión del poeta. Ninguno de estos elementos tiene correlato en el soneto de Samain, donde el contemplador se muestra mucho más frío, casi impassible.

Se puede decir, por tanto, que Villaespesa ha actuado con cierto eclecticismo y que, para construir su propio poema, se ha servido de las diversas representaciones del tópico de la ciudad muerta que ya se habían difundido y circulaban, de modo abundante, en la literatura de la época.

Esta idea de la nada total, de la falta de alma, esta impresión de desolación que nos transmiten las ciudades muertas concebidas en su interpretación más extrema, pudo afectar, indirectamente, a otro de los tópicos del fin de siglo, más aceptados y difundidos en la poesía española: el de los jardines¹³. Desde el punto de vista de la adjetivación, el jardín por excelencia es el jardín viejo o incluso el jardín abandonado. Más raro es encontrar referencias directas al jardín, en cuanto realidad autónoma, por medio del sintagma «jardín muerto». Y es, sin embargo, lo que ocurre en el famoso poema de Manuel Machado, titulado *Jardín Gris*:

¡Jardín sin jardinero!
 ¡Viejo jardín,
 viejo jardín sin alma,
 jardín muerto! Tus árboles
 no agita el viento. En el estanque, el agua
 yace podrida. ¡Ni una onda! El pájaro
 no se posa en tus ramas.
 La verdinegra sombra
 de tus hiedras contrasta
 con la triste blancura
 de tus veredas áridas...
 ¡Jardín, jardín! ¿Qué tienes?
 ¡Tu soledad es tanta,
 que no deja poesía a tu tristeza!
 ¡Llegando a ti, se muere la mirada!
 Cementerio sin tumbas...
 Ni una voz, ni recuerdos, ni esperanza.
 ¡Jardín sin jardinero!
 ¡Viejo jardín,
 viejo jardín sin alma!

¹³ Para un estudio del tópico del jardín en el modernismo, *vid.* Litvak (2000).

En este poema, quizá de mayor ligereza estructural y de tono más intimista que el de Villaespesa, la visión del jardín comparte muchos aspectos con la de la ciudad muerta interpretada en su sentido extremo. Se trata, al igual que las ciudades de las dos composiciones anteriores, del jardín como protagonista absoluto, como cadáver atemporal, aunque las piedras se vean sustituidas por los árboles y otro tipo de vegetación. El primer verso nos anuncia ya, aunque indirectamente (no tiene jardineiro), su falta de vida, aspecto que se irá reforzando en los siguientes, cuando se aluda a la ausencia de alma («jardín sin alma») y cuando se recurra, inmediatamente después, al sintagma concreto «jardín muerto». Como en el poema de Samain no hay signo alguno de animación¹⁴; pero aquí la impresión de muerte se lleva aún más lejos, pues incluso la mirada del contemplador termina contaminada por ella. En el verso 16 se le califica de «cementerio sin tumbas», como sucedía también en la ciudad de Villaespesa, que se presentaba como un cementerio blanqueado por la luna. La idea de vacío total, contrariamente a la ciudad muerta de Rodenbach (e incluso muchos jardines de la época), que tenía capacidad para sentir o evocar su pasado, es especialmente acusada en el verso siguiente, donde se menciona de modo explícito la imposibilidad de emitir un sonido, recordar o tener una esperanza.

No está de más señalar en este momento, pues, que si es cierto que el cultivo del tópico de la ciudad muerta, como tal, no fue demasiado abundante en la poesía española del Fin de Siglo¹⁵, es muy posible que los autores de la época lo tuvieran particularmente presente en algunas de sus composiciones, aun cuando no siempre fueran conscientes de ello. De hecho, los tópicos de la ciudad muerta y del jardín viejo o abandonado comparten la idea de una personificación basada en la decadencia, y parece natural que, al final, resulten más permeables y proteicos de lo que a primera vista hubiera podido imaginarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO SEOANE, María José (1975): «El jardín gris de Manuel Machado» in *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 15-31.
Base textuelle Frantext [consulta en línea en <http://atilf.atilf.fr/frantext.htm>].
- GORCEIX, Paul (1998): *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*. Bruselas, Complexe.
- GULLÓN, Ricardo (s.a.): «Literatura y ocultismo en el Fin de Siglo» en *Enciclopedia Fin de Siglo*, [consulta en línea en <http://www.findesiglo.net/archivos/capitulo5/5.html>].

¹⁴ Alonso Seoane (1975), ha puesto de manifiesto que incluso se señala la ausencia de las sensaciones consideradas prototípicas de los jardines.

¹⁵ Es, al menos, lo que da a entender Lozano Marco (2000).

- HINTERHÄUSER, Hans (1980): «Ciudades muertas» in *Fin de siglo. Figuras y mitos*. Madrid, Taurus, 41-66.
- ILLOUZ, Jean Nicolas (2004): *Le symbolisme*. París, Le livre de poche.
- LITVAK, Lily (1986): *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX, 1880-1913*. Madrid, Taurus.
- LITVAK, Lily (2000): «El jardín abandonado. El tema del viejo parque en pintura y literatura», en *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, Hª del Arte, 13, 485-507.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (1990): «La ciudad muerta en la poesía de Antonio Machado» en *Antonio Machado hoy: actas del congreso internacional conmemorativo del cincuentenario de la muerte de Antonio Machado*. Sevilla, Alfar, 465-476.
- LOZANO MARCO, Miguel Ángel (2000): «Un topos simbolista: la ciudad muerta» en *Imágenes del pesimismo: literatura y arte en España, 1898-1930*. Alicante, Universidad de Alicante, 11-46.
- MACHADO, Manuel (1902): *Alma*, en *Alma. Ars moriendi* (1988). Madrid, Cátedra.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Banco de datos CORDE, Corpus diacrónico del español* [consulta en línea en <http://www.rae.es>].
- RODENBACH, Georges (1891): *Le règne du silence*, edición de 1994. Bruselas, Le Cri.
- SAMAIN, Albert (1893): *Au jardin de l'infante*, edición de 1917. París, Mercure de France.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (2002): «Una lanza por el poeta Francisco Villaespesa» in *Porque has sido, a la par, uno y diverso. Antología poética*. Almería, Diputación de Almería, 9-21.
- VILLAESPESA, Francisco (1902): *Las horas que pasan*, in *Obras completas* (1954). Madrid, Aguilar.