JARDINES ABANDONADOS DE JUAN RAMON*

DELIMITACIONES TERMINOLÓGICAS Y LITERARIAS

En textos modernistas y en los de Juan Ramón es habitual que los lectores se encuentren a menudo ante creaciones artísticas inspiradas por jardines —reales o ficticios—, pero esos referentes no se dejan reducir a un único tipo, y entre sus distintas clases figura la modalidad del «abandonado» como variante muy individualizada. ¿Cuáles son sus características?

Seguramente la más decisiva responde a su significado etimológico primigenio: «abandonar» procede del francés «abandonner», verbo que deriva del conglomerado «laisser à bandon», «dejar en poder (de alguien)», explica Corominas en su *Diccionario crítico etimológico.* El primero de los semas registrados, a propósito de esa voz, por el *Diccionario de la Lengua Española,* de la Real Academia, se hace eco de esa noción de «desamparo» que va implícita en el étimo, mien-

---

* Por problemas técnicos de última hora, este artículo no pudo aparecer en el número de 1981, año del centenario de Juan Ramón Jiménez.

tras los siguientes matizan otros ángulos susceptibles de comprenderse en el término «abandonar», cuya tercera acepción contiene más compatibilidad semántica con el concepto, complejo concepto, de «jardín», pues dice así: «Dejar un lugar, apartarse de él; cesar de frecuentarlo o habitarlo».

Procedía esta aclaración previa con el fin de esclarecer que, por lo que hace al presente ejercicio, el adjetivo «abandonado» asume un rol preponderante que precisaba deslindes, pues pudiera difuminarse y confundirse, si se le minimiza, el objetivo de la pesquisa. En consecuencia, importa se distinga muy bien y netamente, entre otros contiguos y emparentados, el tema que se glosa.

Otro ángulo de excepcional privilegio para arrojar más luz acerca del contorno de este subtema se halla en la tradición misma de las letras de Occidente (y naturalmente de las orientales). No cumple se dibuje, siquiera en esbozo, el recorrido de esa temática desde la Antigüedad grecolatina hasta la época contemporánea. Empero, tampoco estorba se reavive la memoria hacia unas cuantas claves cimeras del pretexto.

A la cabeza de quienes, a lo largo de los siglos, han realzado la fecundidad espiritual del reducido mundo del jardín, debe ponerse a Epicuro, al que no faltaron satíricos que le acusasen de motivar el amor pecaminoso entre sus discípulos en medio de ese ámbito, ámbito que sin embargo participó, en su idea, más de los caracteres del «huerto». En efecto, ahí se cultivaban no sólo la inteligencia y la virtud, sino incluso una serie de alimentos naturales, como ha explicado B. Farrington.[1] Casi en el vértice opuesto, la señera personalidad literaria de Josep Pla ha representado un hito, durante el siglo XX, en esta cuestión. Al escritor catalán le placía el paisaje acotado, aquel que el hombre ha sometido a su pericia y

---

[1] *La rebelión de Epicuro*, traducción de José Cano (Barcelona, Laia, 1974), pp. 28-29.

vigilancia: el jardín, el huerto, la huerta, etc.[2] Como en Epicuro, en esas preferencias se encerraba, ordenadamente, una materialidad espiritualizada, o una espiritualidad material.

Tensado ya el arco entre figuras como las precedentes, dentro del espacio que amplía la cuerda pueden mencionarse, en el cuadro de la literatura española, vergeles, huertos, jardines, etc.[3] muy significativos, muchos de ellos ya valorados por la crítica. Pues bien: aplicando ahora unas denominaciones tal vez inoportunas, diríase que cualesquiera jardines son reductibles a dos, el que se cuida, que brinda orden y concierto a la vista, y el «no concertado», aquel sumido en desoladora dejadez.

Desde una perspectiva diacrónica, se comprueba que la pervivencia de ese par de asuntos es fruto de un permanente atractivo artístico que, con las modulaciones singularizadoras de cada momento, arriba al presente. Ambos *topos* recorren, por lo tanto, el mapa de las letras españolas casi al unísono, aunque en determinadas coyunturas sobresalga uno por encima del otro. Del motivo del jardín en abandono se gustó en el siglo XV, en el Barroco, entre los románticos, en el Modernismo —que abundaría en la subvariante del «parque viejo»—, y aún después. Por su parte, el jardín «concertado» origina una línea, nunca truncada, en el rectángulo de la creación literaria hispánica.

Un preludio interesantísimo del jardín «no concertado» puede leerse en el *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodri-

[2] Ver Joan Fuster, «Notes per a una introducció a l'estudi de Josep Pla», en Josep Pla, *Obra Completa, 1, El quadern gris*, 2.ª ed. (Barcelona, Destino, 1969).

[3] Sebastián de Covarrubias coequiparó prácticamente los vocablos «vergel», y «jardín», conceptos que significaron lugares de recreación, en tanto «huerto» —y «huerta»— son voces en las que primaba el factor utilitario. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (Madrid, 1611), pp. 666 («güerto»), 712 («jardín») y 1002 («vergel»).

go de Cota, donde el escritor supo captar meridianamente la melancolía que anima el paraje otrora pleno de belleza:

Quanto más qu'este vergel
No produce locas flores,
Ni los frutos y dulçores
Que solies hallar en él.
Sus verduras y hollajes
Y delicados frutales,
Hechos son todos saluajes,
Convertidos en linajes
De natios de eriales.

La beldad de este jardín
Ya no temo que la halles,
Ni las ordenadas calles,
Ni los muros de jazmin;
Ni los arroyos corrientes
De biuas aguas notables,
Ni las aluercas ni fuentes,
Ni las aues produzientes
Los cantos tan consolables.[4]

Tocante al «concertado», quizá el más alto exponente clásico lo coronó el granadino Pedro Soto de Rojas en su poema *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos.* Soto traspuso al verso una poesía de forma arquitectónica que es trasunto, y de rondón guía, de su *carmen,* lugar donde la naturaleza vive cercada, se ordena de acuerdo con el arte de la floricultura, y se adereza en consonancia con las codificaciones ornamentales resueltas en el *ars topiaria* occidental, amén de absorber influencias de otros tipos de jardines. Ineludible en esa jardinística era el simbolismo latente en sus perfiles, y la entraña significadora que conllevan sus elementos. Esperable también la red vincular que se tiende entre jardín y lienzos pictóricos, de suerte que, incorporándolos, se produce el sistema del cuadro dentro del cuadro, en la óptica estética de la ósmosis que entrecruza naturaleza y arte. Matiz que no falta tampoco es el teatral, que en el caso de Soto está en perfecta sintonía con los jardines de la comedia barroca.[5]

---

[4] *Cancionero General de Hernando del Castillo,* 2 vols. (Madrid, SBE, 1882), I, p. 297. Más datos en el artículo de E. Orozco Díaz «El huerto de Melibea. Para el estudio del tema del jardín en la poesía del siglo XV», *Arbor,* XIX (1951), 47-60.

[5] Sobre el particular, interesa la consulta del estudio introductorio de Aurora Egido a su edición de Pedro Soto de Rojas *Jardines abiertos para pocos, Paraíso cerrado para muchos,* y *Los fragmentos de 'Ado-*

En los límites de estos apuntes no entra ni el imaginismo, de lejano entronque medieval, que identifica el espíritu del autor con un jardín —en ese tropo reside la máxima espiritualización del tema—, ni entran otros pretextos habituales en la literatura finisecular, así el del jardín 'solitario', por ejemplo. Y no entran porque proporcionan, sí, cierta vecindad con el que se está estudiando, pero no permiten el intercambio punto por punto. Piénsese que un jardín 'abandonado' se halla siempre en completa soledad, pero de un jardín puede predicarse que es o está solitario sin que quepa verlo permanentemente de ese modo.[6]

La variante del Modernismo

En la práctica, el *leit-motiv* modernista del 'parque viejo' puede ser acepto como variante del del jardín, y pariente del abandonado. Y se apeló a la práctica porque, en teoría, un parque puede encontrarse en abandono sin que de esta circunstancia se siga que su construcción se remonte a demasiados años. Aún es más verosímil considerar que un parque, por su naturaleza de jardín extenso y comúnmente público,[7] no admite sin alguna resistencia la adjetivación «abandonado». Con todo, se reitera la confraternidad ideal, al margen de lógicas estériles, entre 'parque viejo' y jardín en abandono.

Al decir de Ricardo Gullón, el del 'parque viejo' es piedra de toque indicadora de la galaxia modernista, cuyos oficiantes lo poetizaron en virtud de las posibilidades que ofrecía como cauce para suscitar «estados de ánimo melancólicos y

---

nis', Letras Hispánicas, 128 (Madrid, Cátedra, 1981). Otro hito barroco fue el jardín de Lastanosa, descrito en verso por Andrés de Ustarroz. Ver el capítulo III del libro de Aurora Egido *La poesía aragonesa del siglo XVII: Raíces culteranas* (Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1979).

[6] Más precisiones en Roque Barcia, *Sinónimos Castellanos*, 7.ª ed. (Bs. Aires, Sopena Argentina, 1954), p. 454.

[7] Una explicación más detallada en el *Diccionario de Agricultura, Zootecnia y Veterinaria* (Barcelona, Salvat, 1931), p. 397.

nostálgicos».[8] En otras palabras: los modernistas reincidieron en ese motivo epocal, pero nadie colija de esa evidencia que tales composiciones naciesen como retórica vacua, tributo a una moda, tristeza y languidez falsas e insinceras de raíz. En absoluto: aunque por entonces fuera tal asunto un referente usadero, aunque el impulso genético partiera de un hecho escolar y libresco, esos escritores entonaban en general el son de sí mismos, incitados por respuestas interiores a jardines de su alma o a jardines físicos por los que su espíritu hubiese divagado.

En literatura, empero, todo entronca con algo, de ahí que el 'parque viejo' no carezca de una paternidad más o menos directa. Actualmente, es pleito casi sustanciado, causa más bien sobreseída, la que pide por la punta de ese hilillo del que tiró el Modernismo. A la cuestión se le da carpetazo por mor de haberse insistido esclarecidamente en la raigambre verleniana, y hasta en la concreta raya de salida, el poema «Après trois ans», de *Poèmes saturniens*.[9] Como *addenda*, es muy factible que esos jardines modernistas, en los que acostumbra a distinguirse la silueta de una amada pálida y aureolada de irrealidad, contacten con los jardines de silencio de Dante Gabriel Rosseti, poeta y pintor inglés que fundó la tendencia artística prerrafaelita.[10]

---

[8] «Relaciones entre Juan Ramón y los Martínez Sierra», en *Direcciones del Modernismo*, Campo Abierto, 12 (Madrid, Gredos, 1963), p. 199.

[9] A este respecto, ver los artículos siguientes: D. Alonso, «Poesías olvidadas de Antonio Machado», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 11-12 (1949), 383-97; Rafael Ferreres, «Los límites del Modernismo y la generación del 98», idem, 73 (1956), 66-84; Geoffrey Ribbans, «La influencia de Verlaine en Antonio Machado», idem, 91-92 (1957), 180-201.

[10] Asimismo, tampoco puede desatenderse que en esos jardines se herede, de la tradición clásica, un determinado bucolismo ideal de amores imposibles, tan del gusto de las pastorales renacentistas. En cualquier supuesto, resulta muy provechoso que se tracen estas relaciones, como hizo Pilar Gómez Bedate en «La herencia del bucolismo clásico en los primeros libros de Juan Ramón Jiménez», *Peña Labra*, 20 (Verano 1976), 16-18.

UN ELENCO DEL 'PARQUE VIEJO'

Un par de prescripciones conviene se anticipen con precedencia a la mención de unos cuantos poemas pertenecientes al asunto modernista del 'parque viejo'. Primera: no se pretende más que un muestreo, no la espigación exhaustiva del motivo. Segunda: que se traiga a colación tal o cual texto no excluye que cupiera esgrimirlo a propósito de otros temas, ya que en esos escritos se adhiere una polivalencia innegable.

No se eche en falta la referencia a Rubén Darío, porque ese *leit-motiv* parece no haberle interesado, aunque en determinado libro se perciban asuntos colindantes, como se aprecia en *Azul*. De hecho, una de las composiciones más representativas del 'parque viejo' la firma Antonio Machado en «Fue una clara tarde, triste y soñolienta», el cual incurre en aquellas coordenadas polisémicas que acaban de ser aludidas. Cierto: creado no más cerca de 1902, en la primera edición de *Soledades* el poema llevaba un título expresivo, «Tarde», dato que condice con las observaciones de Manuel Alvar tendentes a poner de relieve la semántica del concepto 'tarde' en esos versos, e incluso en las *Soledades*; [11] otros investigadores han estudiado el motivo del agua del jardín, del diálogo con la fuente, por mucho que ni parque viejo, ni tarde, ni agua, ni conversación con la fuente sean, en el fondo, veraces pre-textos, ya que el auténtico sería el transcurrir del tiempo.[12] En cualquier caso, la relectura atenta de «Fue una clara

[11] Prólogo al volumen *Poesías Completas*, Selecciones Austral, 1 (Madrid, Espasa-Calpe, 1975), pp. 13-17.

[12] Ver, entre otros, Ramón de Zubiría, *La poesía de Antonio Machado*, BRH, 21, 2.ª ed. (Madrid, Gredos, 1959), pp. 37-39; Antonio Sánchez Barbudo, *Los poemas de Antonio Machado* (Barcelona, Lumen, 1967), p. 83; J. M. Aguirre, *Antonio Machado, poeta simbolista*, Persiles, 59 (Madrid, Taurus, 1973), p. 334; Concha Zardoya, *Poesía española del siglo XX*, BRH, 114, 4 vols. (Madrid, Gredos, 1974), I, p. 297. Un luminoso análisis conjunto de la composición en el trabajo de Trinidad Barrera López «Comentario al poema VI 'Fue una clara tarde, triste y soñolienta'», en el vol. colectivo *Antonio Machado, verso a verso*, Colección de bolsillo, 42 (Sevilla, Universidad, 1975), pp. 29-45.

tarde...» permite cerciorar no sólo la presencia muy significativa de estos elementos, sino que invita a una reorganización axiológica en la cual se constata cómo el alvéolo 'parque viejo' es trascendido por los demás.

Ricardo Gullón ya indicó la coincidencia entre Antonio y Manuel a la hora de decidirse, en unos mismos años, por unos mismos asuntos.[13] El texto de «Otoño», de *Alma*, lo constata. Pero merece recordarse, también, otra composición que cabe en idéntico radio temático, aunque su atmósfera espiritual resulta un tanto anómala dentro del Modernismo.[14] Se trata de «El jardín gris», que ya se insertaba en la más antigua de las ediciones de dicho libro, la publicada por la Imprenta de A. Marzo (Madrid, S. A., pero 1900, pp. 15-6).

No constituye la más débil novedad decir que Juan Ramón frecuentaba el tema del jardín, como no la constituiría ir refiriendo, línea a línea, la antigüedad del motivo en su prosa, en sus poemarios,[15] y ni siquiera sus registros más recientes. Pero no es esa la finalidad del presente trabajo, como no lo es la de revistar el *leit-motiv* desde un prisma simbólico, cala que ya ha sido practicada.[16] Por estas razones, de la ingente copia de jardines juanramonianos —algunos formando serie—[17] únicamente se menciona el que más se ajusta al tema que se glosa, el que por cierto se titula «El parque viejo», de *Rimas* (1900-1902), conjunto en el que coexisten otros textos inspirados en parques solitarios y desiertos.

---

13 «Relaciones entre Juan Ramón y Manuel Machado», en l. c., p. 181.

14 Ver Gordon Brotherston, *Manuel Machado*, trad. de Nuño Aguirre, Persiles, 93 (Madrid, Taurus, 1976), pp. 111-12.

15 Cfr. el artículo de Pablo Cabañas «El jardín (en torno a un soneto de Juan Ramón Jiménez)», *Papeles de Son Armadans*, CCLXVI (1978), 125-39.

16 La llevó a cabo Domenico Frattaroli en su tesis de M. A. *El símbolo del 'jardín' en la obra de Juan Ramón Jiménez* (Montréal, 1973).

17 La forman, por ejemplo, las composiciones que, con el título de «jardín», se reparten por Estío. Sobre esta secuencia, interesan los juicios de Isabel Paraíso de Leal contenidos en su *Juan Ramón Jiménez. Vivencia y Palabra* (Madrid, Alhambra, 1976), pp. 63-68.

APARTE PARA EL 'JARDÍN ABANDONADO'

Los textos citados se agruparon a tenor del tema 'parque viejo', que no casa milimétricamente con el tópico del 'jardín abandonado', aunque puedan apuntarse similitudes: el poema de Antonio Machado «Fue una clara tarde...» presenta trazos abscribibles a los típicos del jardín en abandono, como son «La hiedra asomaba/ al muro del parque, negra y polvorienta...»; «Rechinó en la vieja cancela mi llave; / con agrio ruido abrióse la puerta/ de hierro mohoso». Curiosamente, «Otoño», de Manuel Machado, se queda más acá, mientras «El jardín gris» va más allá, del tema del jardín en abandono, porque en aquel poema al escritor —en realidad al «yo» lírico— le dejaron solo, cerrando el parque, circunstancia que permite atisbar entre renglones que, previamente, el recinto no se hallaba sin otra persona que él. Por el contrario, en «El jardín gris» se traspasa el motivo del abandono para instalarse en otra esfera, nada menos que en la del jardín 'muerto', culminación suprema del jardín que nadie habita, que nadie pisa. Respecto al texto «El parque viejo», de Juan Ramón, el abandonismo se insinúa, sin explotarse como tal, en versos como los que principian la composición, o sea «Miro por la verja helada el viejo parque desierto. / Todo parece sumido en un centenario sueño». A mayor abundamiento, las expresiones que se han separado comulgan más con la noción estricta de «jardín» que con la de «parque», lo cual se nota perfectamente en Antonio Machado, pues el «yo» del «Fue una clara tarde...» anda provisto de llave propia, pertenencia que contribuye a hacer pensar que en la mente del poeta, al igual que en la de Juan Ramón en «El parque viejo», actúa la sinonimia fáctica entre «jardín» y «parque».

El tema del 'parque viejo' no concuerda con exactitud con la silueta del 'jardín abandonado', si bien pueden advertirse zonas de entrecruce, tal como se explicó arriba. La imposibilidad de calco entre ambos asuntos dibuja dos horizontes argumentales en conexión, pero no identificables, de ahí que en la literatura de esos años se recurra, también, al jardín

en abandono cabalmente dicho: como ejemplo en verso, valdría el poema «Las sendas olvidadas», contenido en el ramillete que su autor, Ramón Pérez de Ayala, tituló *Primeros frutos*, y compuso en las calendas iniciales del siglo.[18] Tocante a la prosa, recuérdese que en 1902 Valle Inclán publica *Sonata de Otoño*, en la que el jardín de Brandeso contiene los siguientes fondos paisajísticos:

> «Yo recordaba vagamente el Palacio de Brandeso, donde había estado de niño con mi madre, y su antiguo jardín, y su laberinto que me asustaba y me atraía. Al cabo de los años, volvía llamado por aquella niña con quien había jugado tantas veces en el viejo jardín sin flores. El sol poniente dejaba un reflejo dorado entre el verde sombrío, casi negro, de los árboles venerables. Los cedros y los cipreses, que contaban la edad del Palacio (...). Recorrimos juntos el jardín. Las carreteras estaban cubiertas de hojas secas y amarillentas, que el viento arrastraba delante de nosotros con un largo susurro: los caracoles, inmóviles como viejos paralíticos, tomaban el sol entre los bancos de piedra. Las flores empezaban a marchitarse en las versallescas canastillas recamadas de mirto, y exhalaban ese aroma indeciso que tiene la melancolía de los recuerdos. En el fondo del laberinto murmuraba la fuente rodeada de cipreses, y el arrullo del agua parecía difundir por el jardín un sueño pacífico de vejez, de recogimiento y de abandono.»[19]

Se ha evitado a los lectores, hasta aquí, la copia de composiciones en verso que se inspiran en el *leit-motiv* del 'parque viejo', pero interesa se conjunten ahora aquellos escritos del autor de *Platero* que entran en el espacio semántico del

---

[18] Ver *Obras Completas*, editado por J. García Mercadal, Biblioteca de Autores Modernos, 4 vols. (Madrid, Aguilar, 1965), II, pp. 36-37. (En adelante, las páginas de este volumen se referirán al término de la cita).

[19] En *Opera Omnia*, 22 vols. (Madrid, Rivadeneyra, 1912-28), VII, pp. 27 y 81. Zamora Vicente ha pormenorizado acerca de las concomitancias de este pasaje con el jardín Gaetani que pinta el escritor en *Sonata de Primavera* como si lo arrancase de cuadros italianos primitivos. Cfr. *Las 'Sonatas' de Valle Inclán*, BRH, 20, 2.ª ed. (Madrid, Gredos, 1966), pp. 77-83.

'jardín abandonado', no sin subrayar que no se refieren textos que recalan en argumentaciones colaterales. Como prosa, se seleccionaría la que sigue:

Palabras aún románticas

8

«Desde la terraza caen, sobre los gruesos arcos mudéjares, gruesos de cal y de sombra, enormes enredaderas verdes llenas de campanillas azules. La Luna alumbra las flores más altas y una nota aguda de esencias moradas yerra vagamente en la sombra donde se oye llorar el agua ignota de la fuente de mármol. En el fondo del patio, por un arco sin puerta, se ve el campo, lleno de luna, y se adivina el río nocturno.

¡Qué paz! En el cielo enorme que cruza como una banda celeste de bruma ideal, la Vía Láctea, estrellas errantes pasan un momento, en su caída melancólica, hacia el oriente. Una claridad amarillenta, espolvoreada de plata de la Luna que va subiendo, inflama en una vaga lumbre la yerbecilla que ha crecido en la verja de la baranda ruinosa... ¡Silencio!

Es el momento en que la hora no existe, en que la vida está fija como un instante eterno en el que se ha perdido la memoria. Instante que ha sido siempre el mismo, sin amor y sin odio, sin vida ni muerte, instante supremo del alma, más allá de ella misma. Nada se necesita y nada sobra. Todo se ha hecho sentimiento altivo y aislado, y el mismo cuerpo, suspenso en una actitud, pierde la noción de sí y deja libre —¡qué gusto!— el alma.

Silencio y paz. Y una nota, indescifrable, de esencial azul con Luna, que yerra vagamente en la sombra vaga.» [20]

En verso, al menos dos poemas no pueden estar ausentes, el titulado «Canta en mi memoria», de *La soledad sonora* (1908), y «De ricos viejos mirtos», incluido en *De lo májico y lo ardiente* (1909). (Se procede a sus transcripciones):

Canta en mi memoria

Fuente seca y ruinosa, ¡ya no eres más que piedra!
(¡O antigua voz de plata, o dulce y clara fuente!)

---

[20] *Con el carbón del sol*, editado por Francisco Garfias, Novelas y Cuentos, 133 (Madrid, Magisterio Español, 1973), pp. 30-31.

Un verdón se equivoca con tu fosa, y la yedra
cuelga de ti, lo mismo que una hermana indolente.

¡Palacio abandonado de una agua, te secaste,
lo mismo que mi vida, para callar tu historia;
pero el sol de la tarde sueña en lo que dejaste,
como un agua de oro que canta en mi memoria! [21]

De ricos viejos mirtos

Todo crece al descuido: los evónimos sin talar, que se
[miran en él,
légamo verdeluz; los rosales que sus rosas cuelgan de los
[cipreses verdinegros.
El sol doliente vaga por este laberinto de ricos viejos
[mirtos, como un enfermo príncipe del cielo;
se enreda entre las finas telarañas, iris roto, de rosa a rosa;
[el viento
juega con los jazmines dorados, que se mustian en la yerba
[que borra los senderos.
¡Qué esencia penetrante de fragancia podrida!
(Y entreabierto
el laberinto está, y nadie sale, como si el que está, fuera el
[muerto de su cementerio).
(Las hondas ondas claras; los olores hondos que
[decidieron tanto colorado beso;
el hondo azul antiguo, igual que el de los días que se fueron;
la verja que una mano quitó dulce para que no la viera el
[niño ciego;
mi pensamiento que se pega a mí, y no puedo dejarlo, y
[sigo quieto
pensándolo, pensándolo, pensándolo, hasta hacerme en el sol
[de ello y de esto)
La tarde cae. Malva y amarillo es el cielo;
rásganse azules cosas olvidadas, cenizas de la plata de los
[sueños;
el mirlo bufo silba duro, único alerta; el lago negro tiene un
[susurrar secreto.
Por la pradera verde, que se abre más cálida al ocaso más
[desierto,
casi solo de sombra, la hora estrema huye en el aire sin rozar el
[suelo (pp. 208-9).

---

[21] *Leyenda (1896-1956)*, edición de Antonio Sánchez Romeralo, Goliárdica (Madrid, Cupsa, 1978), p. 198. (En adelante, las páginas se indican al término de cada cita).

Leyendo la tríada juanramoniana a la luz de los significados nucleares del calificativo «abandonado», se observa que las tres composiciones corresponden rigurosamente al tema, evidenciándolo mediante rasgos lingüísticos *ad hoc:* en «Palabras aún románticas», se menciona «...la yerbecilla que ha crecido en la verja de la baranda ruinosa...»; en «Canta en mi memoria» habría que acotar el poema entero, en el que el motivo de la 'fuente' cobra el esperable protagonismo. El escritor usa también aquí el adjetivo «ruinosa», y no deja de valerse de la alusión a la hierba que crece a sus anchas a consecuencia del abandono en que está inmerso el palacio; con similar constatación se encabeza «De ricos viejos mirtos», donde se indica expresamente que la hierba «borra los senderos», señal de que el lugar está deshabitado.

Las claves de Rusiñol

El tema del 'parque viejo' no permite se le considere réplica del tópico del 'jardín abandonado', ni a la inversa, por más que sólo les distancien sutiles distingos, como se ha venido matizando. La cuestión estriba en inquirir ahora por qué el andaluz universal transitó de un motivo al otro, y por qué en años posteriores a los que se determinaron con anterioridad, primará el asunto del jardín en abandono sobre su adlátere. La causa más plausible se descubre, a mi entender, sin salirse del Modernismo, pero dando, eso sí, los pasos comparatistas que casi nunca se avanzan. En la obra de Santiago Rusiñol pudiera estar la clave.

Rusiñol se erigió en uno de los guías del Modernismo con precedencia al fin de siglo, y con ocasión de las repercusiones hispánicas de las célebres «festes modernistes» que auspiciaba en Sitges.[22] Como es bien sabido, dichos actos iban a

[22] Ver Guillermo Díaz Plaja, *Estructura y sentido del 'Novecentismo' español,* AU, 129 (Madrid, Alianza, 1975), pp. 124-25.

ser cinco en total, y se celebraron, respectivamente, el 23 de agosto de 1892, el 10 de septiembre de 1893, el 4 de noviembre de 1894, el 14 de febrero de 1897, y el 5 de julio de 1899.[23] Durante esta década finisecular, y en los años de comienzos del XX, el polifacético artista se convertirá en el indiscutible propulsor de la temática de los jardines, y en particular los abandonados, pretexto que ha de constituirse en quicio de su mundo pictórico y literario.

Las más antiguas exposiciones de Rusiñol sobre paisajes se retrotraen hasta 1880. Luego, en diversas muestras siempre irá presentando algún que otro jardín. Sin embargo, el viaje a Andalucía que realizó desde el 13 de octubre de 1895 al 16 de febrero de 1896 propiciará su primera exposición —se celebró en el parisino Salon Du Champ de Mars en 1896— inspirada íntegramente en jardines.[24] El descubrimiento de Granada fue decisivo. Antes de su visita a la capital andaluza, había pintado ya muchos jardines, según se dijo, pero después de la estadía en la ciudad del Darro se obsesiona por el *leit-motiv*, cuya frecuencia supone la apertura de la tercera y última de sus etapas como artista del pincel. Tal monomanía no ha de interpretarse a modo de una idea «persecutoria» cualquiera, sino a tenor de una confesión rusiñolana, recordada por Josep Pla, de acuerdo con la cual en los jardines granadinos existe, frente a los de otras localidades, auténtica poesía.[25] Esta poeticidad sabrá captarla el polifacético barcelonés y retransmitirla especialmente a sus innumerables lien-

---

[23] Una completa información sobre aquellas efemérides en el libro de Ramón Planas, *El Modernisme a Sitges*, Biblioteca Selecta, 421 (Barcelona, Selecta, 1969).

[24] Datos consignados por Antoni Vigó en su *Cronología rusiñoliana* (Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1981). También aporta información, a este respecto, el opúsculo de Jaume Socias i Palau titulado *Rusiñol* (Barcelona, Art Thor, 1980), p. 23.

[25] Ver *Santiago Rusiñol i el seu temps*, en *Tres artistes*, vol. XIV de la *Obra Completa* (Barcelona, Destino, 1970), pp. 437-38. Para las relaciones entre Rusiñol y Granada, véase ahora el artículo de Antonina Rodrigo «Santiago Rusiñol y los jardines de España», *Triunfo*, 12 (octubre, 1981), 67-76.

zos sobre jardines abandonados. Ramón Gómez de la Serna justificaría, *a posteriori*, tantas insistentes recurrencias: «No podía ser más sencillo aquello, no podía merecer adustez crítica más que por la monotonía de su repetición, pero también el pintor tiene derecho a sus manías, y más si su manía es una manía poética».[26]

La obsesión jardinística condujo a Rusiñol al interés por captar esos asuntos desde variadísimos ángulos, y paralelamente le instaría a valerse de la pluma —también en variadas formas— como complemento, de ahí que hoy se conserven pequeñas notas suyas— y hasta un ensayo breve— sobre el tema, alguna piececilla escénica acerca del mismo, e incluso una obra de teatro a propósito [27] cuya explanación se realiza en el próximo epígrafe.

Sobre 'El jardí abandonat'

La colección «L'avenç» le publicó a Rusiñol en el año 1900 una pieza teatral corta —ya representada en 1899—, de un único acto, *El jardí abandonat*, subtitulada «Quadro poematic en un acte», y a fe que esta obrita alberga tan hondas calidades poéticas como dramáticas, no en balde se ha creído ver en su jardín el simbolismo de la vida frente a la prosa del perimundo circundante.[28]

Al decir de su autor, la escena figura «un jardí descuidat, un jardí clàssic, amb plantes nobles, emmalaltides pel des-

[26] Retratos Contemporáneos (Bs. Aires, Sudamericana, 1941), p. 139.

[27] Sobre estos extremos, puede consultarse los artículos de Isabel Coll i Mirabent «Santiago Rusiñol: Pintor», y de Ramon Planes, «Santiago Rusiñol: Escriptor», ambos en la revista *L'avenç*, 39 (junio 1981).

[28] Ver Xavier Fàbregas, *Història del teatre català* (Barcelona, Millà, 1978), p. 179. Desde otro punto de vista, esta pieza puede considerarse partícipe del «erotismo» dimanante de un ámbito, en este caso un jardín «doliente», que se desintegra. Cfr. Lily Litvak, *Erotismo fin de siglo* (Barcelona, Bosch, 1979), p. 69.

cuit, i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats, un jardí amb pàtina de vellesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades. A un costat, una glorieta de xiprers retallats amb simetria; al fons, una graderia de marbre pintada per la molsa i amb les lloses esgrogueïdes; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiades, mig destenyides per la pluja; desmais i xiprers al lluny; en primer terme, un sortiddor d'aigües quietes i somortes».[29] Al margen de que releyendo esta acotación se imaginen los lectores ante una pintura del mismísimo Rusiñol, en la mayoría de cuyos lienzos sobre jardines no se echan en falta los elementos relatados, adviértase que casi todos los componentes de la retórica del 'jardín abandonado' se asoman por este texto, aunque no se detecte en absoluto el fenómeno del recubrimiento de los caminales por la hierba. Repasando la pieza resaltan aquí y allá otras referencias al abandono en que está sumido el jardín («arbres groguencs», «marbres verdosos», «soques velles», «branques mortes», «estàtua polsosa», «font estroncada», «fonts callades», etc.).

El texto, empero, reviste importancia más subida desde sus dimensiones líricas, y por descontado en sus tensiones dramáticas. Rusiñol empieza con el canto de un «Cor de Fades» que encarna el espíritu de los jardines abandonados. Las hadas entonan esta letra:

Dels vells jardins del món
som la veu cadenciosa,
som l'eco d'altres temps
plorant on tot reposa.

Dels sortidors eixuts
guardem el cant de l'aigua,
escoltant la veu
de lo que ens canta l'aire.

Som el ressò apagat
de la vella memòria;
som l'antiga cançó
contada per la història.

Som les fades resant
al fons dels arbres foscos,
la llegenda contant
que ens expliquen els boscos.

Jardins abandonats,
serviu-vos de guarida,
que enlloc del món gaudim
tan dolça poesia (pp. 744-5).

[29] *Obres Completes*, 2.ª ed. (Barcelona, Selecta, 1956), p. 870. (En adelante, las páginas se consignan al final de la cita).

Los contenidos argumentales de este canto guardan parentesco con los que otros modernistas desenvolvían el tema de la 'fuente', delante de la cual se evocan días pasados, plenos de sentimiento, comportándose el agua que fluye como excitadora de la memoria. De esta singularidad se extrae la poesía vinculada al *leit-motiv*. Pues bien: con estas ideas en el trasfondo, Rusiñol crea un supuesto de fervor total hacia el jardín en abandono: de tales ruinas se ausentó, por muerte, el marqués titular de la mansión; de tales ruinas quieren marcharse tanto el pintor Ernest —con rasgos que recuerdan a Rusiñol— como el joven ingeniero Luis. Sólo tres mujeres deciden quedarse: la marquesa, porque siente su traspaso demasiado cercano (fallece cuando está a punto de caer el telón), la anciana sirvienta Gertrudis, y Aurora, nieta del prócer extinto.

Sin duda el nombre de la muchacha es simbólico de un «nacer» desde la muerte de los jardines. Sería un nacimiento a partir de la conciencia del espíritu poético que atesoran. Si Rusiñol ha traspuesto en el artista Ernest algún atributo de su vida, en Aurora contempló un alma gemela, con su misma actitud ante el jardín abandonado. Y aquí a uno le asalta el recuerdo de Rosseti, que influenció grandemente la segunda singladura pictórica de Rusiñol, cuyo prerrafaelitismo es problema visto para sentencia.[30]

No puede ponerse punto y final a la glosa de *El jardí abandonat* sin añadir que de las ruinas que en el texto se recrean transpiran unos valores que la marquesa y su nieta —y por ende Rusiñol—, consideran muy positivos, así la soledad, la tristeza, el recuerdo y la evocación con añoranza de unos instantes pretéritos y llenos de sentido. Con el ocaso de estos lugares se compasa también el que su poeticidad se entrevea más intensa con el crepúsculo, horas que el propio Rusiñol gustaba transmutar como clima lírico de sus jardines abandonados.

---

[30] Ver el artículo de Isabel Coll i Mirabent ya referido en la nota 27.

POÉTICA DEL JARDÍN AGÓNICO

La visión poetizada que sobre los jardines —y desde luego en *El jardí abandonat*— expuso por escrito Rusiñol se completa con los preliminares que anticipó al frente del volumen *Jardins d'Espanya*. El artista señalaba ahí, de entrada, que esos jardines a punto, en no pocos casos, de desaparecer, son como salpicaduras poéticas que, tras laboriosa búsqueda, pueden encontrarse en las llanuras de España, donde predomina abrumadoramente la tierra sobre la flor. En el segundo párrafo del prólogo se desarrolla una comparanza felicísima, la de identificar poesía y jardines, sacando del símil pertinentes dimensiones: los jardines constituyen el paisaje puesto en verso, en verso vivo; el jardinero ha de rimar los sombreados andadores, ha de someter a estética a los bojes, consiguiendo de ellos simétricas armonías, y ha de lograr verdes estrofas con las plantas, enmarcando estas labores con el gozo de las sombras y de las claridades. Empero, esa práctica sólo es posible realizarla si en el contexto epocal y societario percute la alegría, porque sin este supuesto los poéticos jardines se van llenando de la prosa de la hierba. Léanse tales ideas en los propios términos de Rusiñol:

> «I és que els jardins són el paisatge posat en vers, i els versos escrits en plantes van escassejant pertot arreu; és que els jardins són versos vius, versos amb saba i amb aroma; i com el jardiner poeta, per a rimar els llargs caminals ombrívols, per a estilitzar els boixos fent-los seguir simètriques harmonies, per a posar en estrofes de verdor les imatges de les plantes i les teories de figures, per a versificar la Natura i fer cants d'ombres i clarors, necessita de l'alegria dels temps i de la prosperitat dels homes i els homes, ai!, ja no estan per poesies, i ni els temps per magnificències; els versos escrits en jardí se van omplint d'herba de prosa, en l'aspre terrer d'Espanya!» (pp. 743-4).

A continuación, el escritor rememora un lejano pasado histórico cuya grandeza abonó el nacimiento de hermosos jardines en Córdoba, Granada, Aranjuez y La Granja. Su te-

sis cabría enunciarse con mímesis de la famosa frase de Nebrija, resultando el dicho «los jardines son compañeros del Imperio», de modo que al periclitar austriaco iba a sucederle la agonía jardinística. Pero esa muerte se produjo poéticamente, haciendo nacer, de la vieja poesía, una poesía nueva, la de las grandes caídas, expresada mediante la hierba que iba recubriendo los mármoles, y mediante otros síntomas de semejante tenor. La nota más destacable de ese trastrueque se cifró en la pérdida, por los jardines, de su naturaleza floral, de ahí que si alguna flor aparecía era un surgir efímero y atacado por los estertores de la muerte. Se procede a la copia del pasaje, después del cual invitaba Rusiñol a los poetas a acudir a esos jardines antes de que desapareciesen definitivamente, con su poesía a cuestas:

> «... oh fatalitat del Destí!, aquells grans jardins d'Espanya, després de tants i tants anys de sobirana florida, van ser jardins sense flors! Si alguna en naixia arrecerada com aquells vestits de seda vella que el color s'ha anat destenyint al frec de passades tristeses, tenien colors trencats de vellúria, colors apagats, colors de posta de colors; sang de plantes amb les venes malaltisses, acabant d'una anèmia aristocràtica. Com les darreres vermellors que surten a la cara de les tísiques a l'apropar-se'ls la mort, així elles esclataven a l'apropar-se l'agonia; i res d'una tristor més sensible que aquella darrera tristesa, que aquell esclat d'acabament! Semblava que ja no hi visquessin, les pobres flors, a les plantes; semblava que s'hi morien; semblava que s'obrien un moment per a guaitar vers el passat, i s'aclucaven de fred; semblaven ànimes de flors, ànimes que es deixondien, que ploraven, i tornaven a cloure els ulls a sota l'ombra dels arbres» (pp. 744-5).

JARDINS D'ESPANYA Y SUS REPERCUSIONES

Ya se dijo que con la pieza teatral *El jardí abandonat* impulsaba Santiago Rusiñol una temática a la que, cuatro años más tarde, dedicaría el volumen monográfico *Jardins d'Espanya*, cuyos prolegómenos se acaban de sintetizar. Libro este precioso, ciertamente, por su incidencia en la ulterior popularización de tales asuntos por el país, de ahí la necesi-

dad de que se proporcionen algunas informaciones que contribuyan a un conocimiento más cabal de esta monografía.

Jardins d'Espanya no es, en realidad, un libro según la consuetudinaria concepción del término, sino un extenso conjunto de reproducciones de cuadros de Rusiñol. Consta de tres partes: se encabeza con una introducción del autor; acto seguido se imprimen ocho composiciones de diversos poetas catalanes en honor del artista y su obra y, tras los textos en verso, aparecen ya las reproducciones aludidas, en número de cuarenta. El único dato que sobre el editor se consigna reza: «Gravat y estampat a cân Thomas, de Barcelona, l'any MCMIII». Respecto a los diversos jardines representados, sépase que evocan, en su inmensa mayoría, enclaves granadinos (diecisiete) y mallorquines (catorce). A mucha distancia cuantitativa, siguen dos tarraconenses y otros dos de Aranjuez, y cada localidad que se nombra entre paréntesis (Sitges, Montserrat, Barcelona, Valencia y La Granja) está representada a razón de una sola muestra pictórica por cabeza.

Por lo que hace a los textos poéticos —no se copian aquí para no alargar en exceso el artículo—, los firman los escritores M. S. Oliver, Joan Alcover, Apeles Mestres, Miguel Costa y Llobera, E. Guanyabéns, F. Matheu, Joan Maragall y Gabriel Alomar, y no precisa añadirse que se inspiran en motivos de los lienzos rusiñolanos, hecho que traslucen los mismos títulos de las composiciones: «El jardí abandonat», «En mon jardí», «Las rosas blancas», «Floralia», etc.[31]

La inclusión de esta gavilla poética en el atrio de *Jardins d'Espanya* supuso el primer eco de una enorme resonancia temática achacable al libro del artista. Posteriormente, la onda se fue expandiendo cada vez que se presentaba ocasión propicia. Martínez Sierra la iba a favorecer en varias opor-

[31] Unos versos pueden servir a guisa de testimonio de cómo esos poetas entraron en el «juego» de Rusiñol. Gabriel Alomar, por ejemplo, escribe en la composición titulada «Floralia»: «¡Qui la pogués cantar, la poesia / dels jardins, en ses formes i quimeras / a través de l'historia! Cada fulla té un esqueix d'esperit, guarda una estrofa / de les generacions qui atravessaren / els caminals borrats per la falzía».

tunidades. El dramaturgo madrileño dirigía la serie «Monografías de Arte», que editó un tomo de Santiago Rusiñol titulado *Paisaje,* y otro con *Figura* como frontispicio. A ambos les puso prólogo, trocándose en multiplicador de la voz rusiñolana. Ante *Figura,* califica al artista barcelonés como el «pintor supremo de la melancolía de los jardines abandonados» y añade que sabe captar en sus personajes ese sello que delata las palideces de las almas que se sienten, como esos jardines, morir. Con tales observaciones, Martínez Sierra da en el *quid,* de paso, de piezas como *El jardí abandonat,* y encuentra el santuario íntimo que une en Rusiñol la obra pictórica y la literaria, laderas las dos de hondas intuiciones espirituales que trasladó al lienzo, y luego al papel. Como remate de la presentación, subraya el giro intimista que había concitado en la pintura española de entonces, abocada por lo común a colorear asuntos históricos con grandilocuencia y oropeles inmotivados.[32] Si interesante fue el apunte con que Martínez Sierra encabezaba *Figura,* muchísimo más interés reviste, aún, el que redactó para abrir *Paisaje,* del que se toma el trozo más iluminador:

> «Estos jardines vetustos que Rusiñol elige como tema preferente para su inspiración, están precisamente despojándose, a fuerza de vejez y de abandono, de su elemento humano, la premeditación del hombre que los trazó, para volver a unirse con la tierra madre. Las arquitecturas se derrumban, las esculturas se desmoronan, el ciprés se carcome en las glorietas, el agua se evapora en los estanques o se filtra a través de las grietas de las tazas. Silenciosamente, la naturaleza vuelve a apoderarse de lo que es suyo... Hay un tenaz proceso dramático, que parece muerte, y en realidad es triunfo; los jardines se extinguen ahogados por la vida que no muere, o, mejor dicho, se tienden al morir, acogiéndose al regazo de la madre tierra y envolviéndose en su manto piadoso...» [33]

---

[32] En el tomo Santiago Rusiñol, *Figura,* Monografías de Arte (Madrid, s. a.). El prólogo ocupa las pp. 5-9.

[33] En Santiago Rusiñol, *Paisaje,* Monografías de Arte (Madrid, s. a.), p. 11. (Las restantes opiniones sobre los paisajes del pintor abarcan desde la página 17 a la 26).

A la introducción de Martínez Sierra la sucede un poema de Eduardo Marquina que no se inspira en *Jardins d'Espanya,* puesto que el texto se firma en 1900, sino en la obra pictórica misma. A renglón seguido, hay un nuevo apartado bajo el membrete de «Opiniones», en el cual se dan cita algunas de las suscitadas, por la temática rusiñolana, en Jean Lorrain, Joan Maragall, Pompeyo Gener, J. M. Sert, Miguel S. Oliver, y Thiébaul-Sisson. De por sí, esta reunión de juicios ya se ofrece en apretado resumen, pero todavía cabe un extracto más rotundo, única manera de que no obste referir aquí los pareceres más granados de cada uno. Jean Lorrain:

> «... otra melancolía, la melancolía de soledad y de tristeza opresora de las monarquías decrépitas, una tristeza adormilada de los parques reales, inmovilizados en el silencio, como embalsamados en calor y abandono, Versalles españoles, marcados por esta especie de muerte que parece haber caído, en los países de raza latina, sobre toda la obra de los Borbones: Borbones de Francia, Borbones de España, dinastías cuyo sudario se arrastra y pesa en las alamedas rectas de Aranjuez como en los boscajes de Trianon.»

Joan Maragall, que ya participara en aquella especie de «corona poética» que precedía a *Jardins d'Espanya,* no está ausente tampoco de ese espicilegio de pareceres recolectado por Martínez Sierra. Al insigne poeta catalán no se le ocultaba la importancia de la pieza *El jardí abandonat* en el mosaico creacional de su autor, y así la juzga como «la obra más bella que la tristeza de Santiago Rusiñol ha producido». Más abajo, cerciora el parentesco que subyace al unísono en este escrito y en su libro sobre jardines: «El ciclo de cuadros *Jardines de España* que su pincel ha iluminado —dice Maragall— y el poema escénico *El jardí abandonat* no son cosas distintas en el fondo: son la creación personal y una del pintor-poeta». Pompeyo Gener constataba simplemente la transpiración de tristeza, languidez, melancolía y poeticidad que se dan la mano en Rusiñol. J. M. Sert se limita a peraltar las tonalidades tristes rusiñolanas, mientras Miguel S. Oliver cifra en el sesgo elegíaco la fibra dominante del artista. Como

final, Thiébault-Sisson enfatiza que fuera Rusiñol quien primero trasplantara, en el lienzo, los asuntos que le caracterizan.

Buen baremo para redondear la significación extraordinaria de esos libros de Rusiñol sería, también, el acopio de textos laudatorios en testimonio del entusiasmo ocasionado, por aquella temática tan suya, entre los líricos. De las composiciones «exentas» en loor del artista, se apartan un par como ilustración. Atiéndase primero al poema «Jardines (Modos del alma)», de Ramón Pérez de Ayala. Fechado en 1908, se publicó en *El sendero andante:*

El hombre no es su traza corporal,
ni es su palabra volandera,
ni lo que haya bien o haya hecho mal,
ni nada externo y por de fuera.

Todo él está en moradas interiores,
más allá de la carne oscura;
y nunca ojos habrá, salteadores,
que profanen esta clausura.

Selladas han de estar moradas tales.
La soledad es su atributo;
y, como en los jardines conventuales,
el silencio sazona el fruto.

Este es el hombre, sombra caediza,
ciega, vehemente y errabunda,
que en la interior morada solemniza
su significación profunda.

Igual la tierra, ciega y vehemente
—sombras hacinadas sin cuento—,
parece sosegar con luz consciente
en un interior aposento.

El tumulto de fuerzas, ahora afines
y luego enemigas, se encalma
y halla conciencia y expresión. Jardines.
Dijéranse modos del alma.

El estanque en arrobo es ojo casto
y de firmamento está hambriento;
que no le sacia el diamantino pasto
de la carne del firmamento.

El ciprés caviloso, erecto y fuerte,
que en lo azul recorta su ojiva,
no es otra cosa que el miedo a la muerte
por amor a la rosa viva.

El rojo del clavel, carnal congoja.
Y la cencida superficie
verde del prado, y una que otra hoja
seca; dolor en la molicie.

La estatua mutilada, ídolo roto;
la fe que perdió su entereza.
El borboteo de un anhelo ignoto
sobre el musgo de la pereza.

Las avenidas tersas y nevadas,
perdiéndose en los arrayanes,
igual que entre flaquezas emboscadas
se derriten nuestros afanes.

Y las sutiles aves huideras
sobre un ocaso de carmín;
memorias, ilusiones y quimeras.
Y al fin, el último jardín.

Santiago: tus pinceles poetizan
las cosas, con clarividente
emoción, y en tus parques se deslizan
las almas silenciosamente (II, pp. 160-2).

Tocado, así pues, en sus fibras más sensibles se sintió Ramón Pérez de Ayala al contemplar las telas del bohemio pintor catalán, cuyos jardines, henchidos de emotivo espiritualismo, no vacilaría el asturiano en calificarlos como «modos del alma». Por su parte, Juan Ramón ofrendó al modernista barcelonés el poema cuyo frontis dice «A Santiago Rusiñol (Por cierta rosa) (En su libro *Jardines de España*)». Incluido primitivamente en *Ornato*, a la postre pasó al conjunto *Devoción y consecuencia* (1910-1914). La versión definitiva es ésta:

Mira, maestro, este solitario paraje
quieto y hondo, tan dulce de luz y de verdores
como aquellos de paz, de ternura, de encaje,
en que tu corazón soñara los colores.

Su ocaso vago tiene tu doliente elocuencia,
tu oración de otras tardes en su cenit persiste,
se hunde en la noche azul con aquella demencia
de nostaljia que tú callando nos dijiste.

El agua que en el fondo de esta gruta, obstinada
cual en un reló triste, cóncavamente llora,
refresca la penumbra con la esencia mojada
que enredó a sus misterios tu alma embalsamadora.

Y, cielo abierto en flor, venus clara y celeste,
esta rosa, en su tallo de un verde no aprendido,
recoje la luz última del crepúsculo este
que parece que tú, otra vez, has sentido;
fantasma de matices, doncella que trocase,
voluble, su oro en plata y su plata en violeta,
como si, en un anhelo de encantos, imitase
tu corazón romántico de pintor y poeta...

Decoración de ensueño ya mirada de estrellas,
donde el surtidor, pálido, al cielo se levanta,
mientras el ruiseñor, loco de penas bellas,
quieto frente a la rosa que tús has pintado, canta.

(Cuadro)

...Soledad que el amor deja al arte. Sombrosa
senda en que aún cabecea tu pincel vespertino...
Glorieta de pasión, en que es reina tu rosa
de un mundo más pequeño, más dulce y más divino (pp. 354-5).

Sería irrazonable ensayar aquí sendos comentarios de estos poemas, porque esa detención conlleva un desvío en el discurso, amén de que el texto de Pérez de Ayala cuenta ya con un excelente análisis.[34] Empero, no puede desestimarse la oportunidad de hacer algunas precisiones en torno a la composición juanramoniana. La más perentoria estriba en inquirir qué vínculos son susceptibles de darse entre algunas expresiones del texto y la pintura rusiñolana, y en particular uno de sus cuadros. La respuesta, a mi juicio, pasa

[34] Ver Marina Mayoral, *Análisis de textos,* Biblioteca Universitaria, 11, 2.ª ed. aumentada (Madrid, Gredos, 1977), pp. 135-45.

por afirmar que el poema se monta con todos los elementos tópicos de los lienzos de Rusiñol, de modo que deviene una *summa* de tales ingredientes, y en correlato una síntesis, también, de no pocos sub-temas del moguereño: soledad, dulzura, nostalgia, crepúsculo, rosa, ruiseñor,[35] etc.

DE «AZORÍN» Y LORCA

En las páginas precedentes parece haberse clarificado que Santiago Rusiñol fue el más conspicuo popularizador en España del jardín en abandono, llegando al punto de convocar a los poetas —en el prólogo a *Jardins d'Espanya*— a que cantaran el *leit-motiv,* el cual había ya ocupado a algunos, pero bajo la investidura del 'parque viejo'. Rusiñol fue, pues, quien abanderó el asunto, y su más representativo mentor en las letras hispánicas. Contemplado su aporte al trasluz de la tradición literaria, se constata que el tema tenía precedentes (hallándose, como se refirió, en los «primitivos»), pero ningún autor había escrito, antes de él, más de una obra entera sobre la cuestión, ni —lo que es más significativo— nadie había vaciado, antes de él, el sello de una vida emocional y artística en esa recurrencia.

---

[35] La versión del poema incluida en *Leyenda* ofrece algunos leves cambios respecto al texto que forma parte de la *Segunda Antología Poética: 1898-1918.* Entre ellos, el del verso trece, que primitivamente decía «luna» donde con los años iba a decir «venus». Ignoro hasta qué punto este trueque pudiera ayudar a la identificación de tal o cual cuadro rusiñolano. Por lo que hace a «ruiseñor», la bibliografía ilustrativa de su presencia en la literatura española es demasiado ingente para referirla. Para las significaciones de este vocablo en Juan Ramón es imprescindible ahora la cita del estudio de José Luis Cano «Los pájaros en la poesía de Juan Ramón Jiménez», próximo a publicarse. Con todo, quizá en ese texto juanramoniano dicha voz implica un juego onomástico con el apellido Rusiñol, que en catalán quiere decir «ruiseñor». Avalaría esta lección el que en *Espacio* se designe al artista barcelonés como «Ruiseñor». Véase el texto *ad hoc* más adelante.

En ligazón con estas aseveraciones, hay indicios racionales para responsabilizar a Rusiñol de que el tópico se expandiese por los predios literarios españoles, permaneciendo en candelero unos cuantos lustros. Nada impide, sin embargo, que el paradigma rusiñolano se reforzase con otras instancias, como se deja sentir en «Azorín». El 'jardín abandonado' fue, efectivamente, motivo de la prosa del alicantino, que le dio cabida numerosamente en dimensiones reducidas,[36] pero sin que falte el tratamiento a gran escala, como atestigua el artículo «Jardines de Castilla».[37] En él se describen tres tipos de jardines vistos en Castilla, el que comprende una glorieta, el de un palacio, y el del interior de un claustro eclesial. El primero no es, en puridad, un jardín abandonado, sino un jardín en el que, como señala el autor, «se respira un profundo abandono», o sea: no ha sido abandonado, pero para el caso como si lo fuera. Testimonio de dejadez: ese farol que «está polvoriento, sucio, sin cristal, y los cristales del farol han desaparecido o alguno de ellos se muestra roto en pedazos». No obstante, le «ha sido colocada una bombilla», es decir que no se cuenta entre los inequívocos jardines dejados de la mano de Dios. El segundo es ya un jardín

[36] Por dimensiones reducidas se entiende aquí hacerse eco del tema en fragmentos de una o más frases, como en «Los hierbajos han invadido el jardín del claustro», de *Castilla*, edición de Juan Manuel Rozas, Textos Hispánicos Modernos, 21 (Barcelona, Labor, 1973), p. 123; o como la curiosísima descripción que, a la vista de unas fotos de la que fuera casa de Rosalía de Castro, realizó del jardín abandonado de la poetisa: «Hemos traspasado una cerca, estamos en un jardincito; la maleza lo invade todo; los árboles, sin podar hace mucho tiempo, dejan crecer su ramaje bravíamente. Nos detenemos ante una losa ancha de piedra; junto a esta lancha se ve un banco; hay también una especie de sillón de piedra con respaldo. Mesa, banco y sillón aparecen medio cubiertos por la fronda de los árboles. Silencio profundo; quietud inalterable...», de *Leyendo a los poetas* (Zaragoza, Librería General, 1929), p. 191.

[37] Ver *Lecturas Españolas*, Austral, 36, 10.ª ed. (Madrid, Espasa-Calpe, 1970), pp. 38-41. (En adelante, las páginas se señalan tras la cita).

que ostenta las características de los que se están glosando, toda vez que «Huyeron de él (del «antiguo» palacio) sus naturales y magníficos moradores», informa Martínez Ruiz. Ese jardín va camino del medio siglo sin que nadie lo cuide: por sus avenidas y por sus viales crece a sus anchas la vegetación, y el agua del estanque permanece inmundamente encharcada. También el tercer jardín, el de una colegiata o de una catedral, se ve afectado por las notas determinantes del abandono, como lo significa, entre otros detalles, el hecho de que la maleza ahogue, abrumadora, tan breve espacio.

«Jardines de Castilla» desarrolla un *leit-motiv* que, en esbozo, «Azorín» compendió en otro artículo, «Jardines de España», pues en éste se describe igualmente el jardín de un patio catedralicio, y se enumeran otros, así la glorieta ajardinada municipal, el de «un centenario caserón» y el de «un convento de monjas». Como acabamiento, el escritor no olvida referirse al jardín palaciego abandonado: «(En Castilla) existen, finalmente, ruinas de señoriales jardines espléndidos, que al presente son barbecheras cubiertas de maleza. Tales son los jardines que en el siglo XVI creó el Duque de Alba en la Abadía, provincia de Salamanca».[38]

En su origen, el artículo azoriniano «Jardines de España» surge a manera de comentario del libro *Jardines clásicos de España*, de Xavier de Winthysen, tratado que pudiera ocasionar la atención que los jardines «castellanos» —en el tomo inicial de las investigaciones de Winthysen sólo se abordan los de la meseta— reclamaron al prosista alicantino, quien no escondió ese débito tras sus notas a vueltas del jardín catedralicio.[39] Las concomitancias entre ese escrito de Martínez Ruiz y el que tituló «Jardines de Castilla» casi fuerzan a pensar que también este artículo tiene que ver con Winthysen.

---

[38] *El paisaje de España visto por los españoles*, Austral, 164, 7.ª ed. (Madrid, Espasa-Calpe, 1969), p. 126.

[39] «Un libro magistral sobre los jardines españoles nos ha hecho imaginar lo que acabamos de escribir», reconocía «Azorín». Ibíd., p. 124.

Que así fuera no descartaría, ni mucho menos, el ascendiente modernista y de Rusiñol. Repárese en párrafos como:

> «(...) En la primavera algunos rosales dan sus rosas rojas, sus rosas blancas, entre la tristeza de los evónimos, en el profundo silencio de la ciudad; rosas fugitivas, rosas pasajeras, rosas que duran un momento y que hacen más melancólica la visión de este reducido jardín, con sus faroles rotos y sus olmos adustos...
>
> (...) En el caer de la tarde va llenándose de sombra el diminuto jardín; revolotean blandos, elásticos, los primeros vespertillos. Allá lejos suena la campana de algún convento. Ha llegado el crepúsculo. Comienza a brillar una estrella en el cielo oscurecido. Entonces es la hora propicia, la hora peculiarísima de estos minúsculos y aprisionados jardines: es la hora en que estos jardines entran en armonía y comunión íntima y secreta con el ambiente y con las cosas que les rodean.» (pp. 39 y 41).

En el primero de los fragmentillos, la mirada azoriniana se tiñe de la tristeza y melancolía modernistas, además de emplear elementos usuales (rosas, evónimos) en aquella estética. En el segundo, la poeticidad domina el marco, presidido por el crepúsculo, horas en las que Rusiñol situaba el tiempo de sus telas de jardines, porque era entonces cuando la atmósfera se hincha de difuminación y de misterio.

Si Martínez Ruiz encarna, para el «98», al más adecuado portavoz del asunto del jardín en abandono, García Lorca ostenta, para el «27», un rol parangonable. Una especial singularidad delimita, sin embargo, a estos dos escritores al enfrentarse con el tema: Azorín se apodera de algunas contribuciones modernistas (Rusiñol, Antonio Machado, Juan Ramón, etc.) y las reelabora, empastándolas con otros estimulantes (Winthysen), mientras Lorca agrega a la herencia del Modernismo la savia latente del *carmen* literario granadino, refundiendo ambos elementos con los frutos de sus lecturas del prosista alicantino.

La valoración de estas filiaciones lorquianas se ejerce sobre el núcleo de cinco «Jardines» que el poeta evocó en su libro *Impresiones y Paisajes,* de 1918: un preludio general

abre el quinteto jardinístico, compuesto por «Jardín conventual», «Huertos de las iglesias ruinosas», «Jardín romántico», «Jardín muerto» y «Jardines de las estaciones».[40]

Entre las notas modernistas de *Impresiones y Paisajes* (melancolía, tristeza, espiritualismo, crepúsculo, Otoño, etc.) afloran algunas de sesgo pictórico que coinciden con las tonalidades de los jardines de Rusiñol («La hora del crepúsculo, hace palpitar a los jardines con temblores de matices tenues que tienen toda la gama del color triste»; «Todos los colores son tímidos y castos»). En paralelo, el deje de «Azorín» es susceptible de advertirse en «Huertos de las iglesias ruinosas» y en «jardines de las estaciones», que recuerdan, por este orden, los jardines de claustro y los municipales que se ha leído arriba del de Monóvar. En «Jardín romántico» se dan la mano explícita el juanramonismo (hay incluso una referencia explícita al moguereño: «Jardines nebulosos que tanto hacen sufrir a ese gran poeta de niebla que se llama Juan Ramón Jiménez») y el *topos,* de marchamo azoriniano, de las ventanas que denuncian el abandono: «¡Qué pena tan intensa la fachada sin los cristales en los balcones para que el poeta los pueda cantar en los crepúsculos...!». Finalmente, «Jardín muerto» riza el rizo del lugar común del jardín en abandono y, pese a su membrete, no evidencia concomitancias con «El jardín gris», de Manuel Machado.

JUAN RAMÓN Y RUSIÑOL: RELACIONES Y ASCENDIENTE

La persecución del *leit-motiv* del jardín abandonado —periplo que se ha recorrido aquí por vez primera—, no puede alargarse más, so pena de perder de vista la silueta del lírico onubense, al que es oportuno se regrese. Un interrogante val-

---

[40] De *Impresiones y Paisajes* hay ahora reproducción facsímil: Los libros de don Álvaro Tarfe, 3 (Granada, Don Quijote, 1981). Los cinco textos en cuestión ocupan desde la página 179 a la 198.

drá para retomar su figura: ¿Los jardines abandonados de Juan Ramón los motivó, de algún modo, Rusiñol?

En principio, en las coordenadas de una presumible influencia rusiñolana ha de contemplarse el conocimiento personal entre ambos artistas, relaciones que en otro sitio esbocé en croquis de urgencia,[41] y que en estas páginas se precisarán un tanto más.

Sin lugar a dudas, el intelectual catalán con el que Juan Ramón mantuvo relaciones culturales y amistosas más estrechas fue Santiago Rusiñol. Se ignora cuándo pudo el andaluz ver los primeros dibujos o cuadros y leer los primeros escritos del artista barcelonés. Uno hubiera presumido que, si no antes, en 1898, y desde las hojas de la revista *El Gato Negro,* que ya se editaba —desde el 15 de enero— en la ciudad condal, tuvo la oportunidad de iniciarse en el mundo del pincel y de la pluma del polifacético autor de la calle Princesa. No se olvide, a este respecto, que el a la sazón poeta en ciernes va a recibir habitualmente el semanario.[42] Pero aquella presunción, de antemano lógica, sería errónea: Rusiñol parece que no contribuyó apenas a la citada revista, si bien es cierto que constaba su nombre en la nómina de colaboradores impresa al frente del número inicial, y siguió constando siempre, aunque no publicó ahí creación alguna. Su apellido se imprimía, quizá, como reclamo y espectativa. Mentándose a Rusiñol, es obvio que no falta en la antedicha nómina el inseparable Miguel Utrillo, quien tampoco publicó nada en *El Gato Negro.* No fue este el caso del otro artista del círculo rusiñolano, Ramón Casas, con quien, más adelante, el moguereño establecerá cierto grado de amistad, al igual que la tendría con Utrillo.

Se ha indicado que en tiempos de la permanencia de

---

[41] En el trabajo, actualmente en prensa, «Juan Ramón y Cataluña», que forma parte del volumen colectivo que, en homenaje al poeta, ha preparado la Universidad de Puerto Rico en Mayagüez.

[42] En el artículo publicado en *Insula,* XXXVI, n.º 419 (octubre 1981), «Los versos de Juan Ramón en *El Gato Negro*», valoré las relaciones del poeta con aquella revista barcelonesa.

Juan Ramón en el Sanatorio del Rosario, de Madrid, en consecuencia a partir de 1902, pudo conocer a Santiago Rusiñol, hipótesis verosímil porque no la desmiente la cronología del polifacético barcelonés, pero improbable si se tiene en cuenta que el autor de *Platero* no le citó al recordar quiénes le visitaban en el que coloquialmente sus amistades designaron como «Sanatorio del Retraído»: «Iban a verme (yo seguía siendo un niño) Antonio y Manuel Machado, Gregorio Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Francisco Villaespesa, Rafael Cansino, luego R. Cansinos-Asséns, Pedro González Blanco, Viriato Díaz Pérez; y, a veces, Rubén Darío, Manuel Reina (si pasaban por Madrid), Salvador Rueda, Jacinto Benavente y Valle».[43]

Poco fiable, pues, la sospecha de que pudieran saludarse en ese Sanatorio, enseguida se presenta otra con visos de plausible; mantendrían sus más tempranos contactos con ocasión de actuar los dos como consejeros y editores de *Helios*, revista aparecida en 1903 que desaparecería justo al año siguiente. En *Helios* colaboraron escritores catalanes, como Josep Carner, pero ignoro si, merced a la coyuntura, se relacionó personalmente Rusiñol con Juan Ramón. Sea como fuere, esta segunda hipótesis también habría de emitirse con toda suerte de reservas, pues al rememorar quiénes «hacían» *Helios* no mencionó Juan Ramón a Rusiñol: «La revista *Helios* que hacíamos Martínez Sierra, Pérez de Ayala, Pedro González Blanco, Carlos Navarro Lamarca y yo...».[44]

---

[43] Ver *Crítica paralela*, edición de Arturo del Villar (Madrid, Narcea, 1975), p. 313.

[44] *El andarín de su órbita*, edición de Francisco Garfias, Novelas y Cuentos, 141 (Madrid, Magisterio Español, 1974), p. 94. En otro lugar, el poeta se expresaba con alguna diferenciación: «... la revista *Helios*, que hacíamos Martínez Sierra, Ramón Pérez de Ayala, Pedro González Blanco y yo, entre otros...». Ibíd., p. 262. Por supuesto que no mencionar a uno de los coeditores de *Helios* no implica olvidarse de las contribuciones de Rusiñol a la revista, dado que el escritor catalán colaboró regularmente en la publicación. Sobre este punto, remito al estudio de Patricia O'Riordan «*Helios*, revista del modernismo (1903-1904)», *Ábaco*, 4 (1973), pp. 57-150.

Aun en el supuesto de que no se tratasen a propósito de *Helios*, no cuesta imaginar que no faltaron ocasiones propicias desde el Otoño de 1903, en que Juan Ramón pasa a vivir al domicilio del médico Luis Simarro. Entre esas calendas y 1905, en que sale a luz *Teatro de ensueño*, de Martínez Sierra, hubo de producirse el encuentro. A vueltas de acordarse de su estancia en aquella casa, escribía el poeta que allí «Veía más a Martínez Sierra, y por él conocí a Santiago Rusiñol y a otros modernistas catalanes. José Carner y Gabriel Miró me enviaron sus primeros libros, tan bellos» (idem. p. 263). De otro lado, en el volumen dramático se cohermanaban la aportación del moguereño y la del catalán: en la cubierta del libro se reproduce un cuadro de Rusiñol, a quien se dedica la tercera pieza, *Saltimbanquis* (más adelante, se popularizó como zarzuela con el título de *Las golondrinas*). Curiosamente, en esta misma obra figura como personaje, pero con su mismo nombre y oficio, el de poeta, el propio Juan Ramón, autor de las ilustraciones líricas del tomo.

No podía ser otro, naturalmente, el que relacionase a Juan Ramón con Rusiñol, porque Martinez Sierra auspició un puente entre la cultura modernista catalana y la castellana, puente de enriquecimiento recíproco que dos seres geniales como el moguereño y el barcelonés no desperdiciaron, uno interesándose por Cataluña y viajando a ella, otro paseándose por Castilla, y por Andalucía, con la mente de par en par. En medio, Martínez Sierra traduciendo obras rusiñolanas al castellano [45] como pórtico de unas colaboraciones más estrechas con el pintor de los jardines: el momento más álgido del tándem se dio cuando ambos crearon conjuntamente piezas de

[45] Martínez Sierra no fue, por supuesto, el único escritor de renombre que tradujo piezas de teatro de Rusiñol al castellano, pues a Jacinto Benavente y a Joaquin Dicenta se les debe, respectivamente, las versiones de la comedia *Llibertat* y del drama *El místic*. Pero Martínez Sierra fue, eso sí, el más numeroso de los difusores de Rusiñol a la lengua de Castilla. Díganlo, si no, los traslados de *La Lletja* y *El bon policia*, del cuadro lírico *Cigales i formigues* y, entre otros textos, de *L'auca del senyor Esteve*, amén de la novela *El poble gris*.

teatro escritas en catalán, así *Els savis de Vilatrista,* que se estrenó en el Teatre Catalá («Romea»), de Barcelona, el 18 de Octubre de 1907; así también *Aucells de pas,* cuyo estreno tuvo lugar en el barcelonés teatro «Novedades» el 6 de noviembre de 1908; y así, en fin, *Cors de dona,* drama que, bajo la dirección de Adriá Gual, se estrenaría en el «Romea» el 12 de febrero de 1910.[46]

Martínez Sierra llegó a dejar su natural idioma castellano a un lado para acogerse al catalán a la hora de escribir al alimón con el también dramaturgo barcelonés, práctica insólita en la historia de las literaturas hispánicas. Por otros caminos, Juan Ramón no iba a quedarse atrás en el ensalzamiento de Rusiñol, porque le nombró nada menos en *Espacio,* el poema más impresionante de los suyos, y una de las cumbres de la poesía contemporánea en cualquier lengua:

> «*'Y para recordar por qué he venido',* estoy diciendo yo. *'Y para recordar por qué he nacido',* conté yo un poco antes, ya por La Florida. *'Y para recordar por qué he vivido',* vuelvo a ti, mar, pensé yo en Sitjes, antes de una guerra, en España, del mundo. ¡Mi presentimiento! Y entonces, mar-enmedio, mar, más mar, eterno mar, con su luna y su sol eternos por desnudos, como yo, por desnudo, eterno; el mar que me fue siempre vida nueva, paraíso primero, primer mar. El mar, el sol, la luna, y ella y yo, Eva y Adán, al fin y ya otra vez sin ropa, y la obra desnuda y la muerte desnuda, que tanto me atrajeron. Desnudez es la vida y desnudez la sola eternidad... Y sin embargo, están, están, están, están llamándonos a comer, gong, gong, gong, gong, en este barco de este mar, y hay que vestirse en este mar, en esta eternidad de Adán y Eva, Adán de smoking, Eva... Eva se desnuda para comer como para bañarse; es la mujer y la obra y la muerte, es la mujer desnuda, eterna metamorfosis. ¡Qué estraño es todo esto, mar, Miami! No, no fue allí en Sitjes, Catalonia, Spain, en donde se me apareció mi mar tercero, fue aquí ya; era este mar,

---

[46] Al parecer, fue con Martínez Sierra con quien Rusiñol iniciaría las creaciones teatrales catalanas al alimón, técnica que, con el tiempo, frecuentará un par de veces con Josep Burgas, según ejemplifican *L'Arma,* «Obra guinyolesca en un acte i dos quadres», y asimismo *Graziel-la,* texto éste que no iba a editarse hasta 1936.

> este mar mismo, mismo y verde, verdemismo; no fue el Mediterráneo azulazulazul, fue el verde, el gris, el negro Atlántico de aquella Atlántida. Sitjes fue, donde vivo ahora, Maricel, esta casa de Deering, española, de Miami, esta Villa Vizcaya aquí, de Deering, española aquí en Miami, aquí, de aquella Barcelona. Mar, y ¡qué estraño es todo esto! No era España, era La Florida de España, Coral Gables, donde está la España esta abandonada por los hijos de Deering (testamentaría inaceptable) y aceptada por mí; esta España (Catalonia, Spain) guirnaldas de morada bugainvilia por las rejas. Deering, vivo Destino. Ya está Deering muerto y trasmutado. Deering Destino Deering, fuiste clarividencia mía de ti mismo, tú (y quién habría de pensarlo cuando yo, con Miguel Utrillo y Santiago Rusiñol, gozábamos las blancas salas soleadas, al lado de la iglesia, en aquel cabo donde quedó tan pobre el «Cau Ferrat» del Ruiseñor bohemio de albas barbas no lavadas)» (pp. 613-14).

Han sido las líneas *ad hoc* del «Fragmento Tercero» de *Espacio*, titulado «Sucesión: y 2», líneas que tienen, desde el punto de vista biográfico, uno de sus referentes en vivencias sentidas en Sitges, y ya se sabe que Sitges fue creación, como centro de cultura, de Rusiñol. El poeta evoca una visita a esa localidad costera que no se sabe cuándo ocurrió, aunque uno se atrevería al pronóstico de que fuese en la década del diez al veinte, y puede que no antes de 1915. En cualquier caso, los detalles de la estancia están ahí: «Cau Ferrat», Maricel, salas blancas plenas de luz solar, contiguas a la Iglesia, el pequeño entrante —«cabo»— en las aguas donde se alzan estos edificios, el anfitrión, Santiago Rusiñol, y su fiel compañero, Miguel Utrillo.

Permítaseme ahora que comente, con brevedad, las menciones onomásticas del texto, empezando por el final: si en la calificación de «bohemio de albas barbas» referida a Rusiñol no se esconde dificultad informativa alguna, es obligado advertir, en cambio, acerca del juego lingüístico con el nombre del pintor y literato catalán. Juan Ramón le designa con el vocablo «Ruiseñor», traduciendo así al castellano el concepto coligado a Rusiñol, apellido cuya grafía, aunque fuese la empleada por el artista barcelonés, no resulta sino corrup-

ción de la voz ornitológica catalana «Rossinyol», la forma más idónea, frente a las de Rusiñol y Russinyol, en la lengua vernácula.[47] La coletilla «no lavadas», que describe la falta de higiene de las barbas de Rusiñol, debe comprenderse como observación *sui generis* del maníacamente pulcro y atildado moguereño.

Desde coordenadas en cierto modo parecidas, es decir colocándose el poeta en una atalaya axiológica, critica la ubicación del «Cau Ferrat», achacándole («en aquel cabo donde quedó tan pobre...») penuria estética. La verdad es que le sobraba razón en este extremo, pues salvo el hecho de emplazarse al borde mismo del mar —en un pequeño promontorio, el «Baluarte», entre la diminuta playa de Sant Sebastià y la extensísima del Paseo marítimo, o de la Ribera—, el «Cau Ferrat» se levanta en una calle no demasiado agraciada, cuya única virtud se reduce a pertenecer hoy a un conjunto monumental justamente admirado.[48] Tanto el dato de las «blancas salas soleadas» como el que hace referencia al sitio, «al lado de la Iglesia», contienen gran precisión, si bien el grado máximo de exactitud lo adquirirían remitiéndolos también al conjunto denominado Maricel —Juan Ramón lo cita— mejor que al «Cau Ferrat», pues aquella institución se encuentra verdaderamente «al lado» de la iglesia parroquial de Sant Bertomeu y Santa Tecla.

---

[47] Pertinente disquisición en torno al apellido del artista catalán en *El Modernismo a Sitges*, p. 8.

[48] No toca extenderse en explicaciones sobre el «Cau Ferrat», y en consecuencia sólo ofrezco una nota mínima al respecto: «Cau» equivale al castellano «cubil», «guarida», y «Ferrat» a «herrado», literalmente. «Cau Ferrat» es rótulo que habla, en fin, de una casa o morada —teniendo presente la prehistoria del museo, sería más exacto decir «taller»— del o para el hierro, de forja. El membrete lo ostentaba, en principio, una sala del estudio que Rusiñol compartía, en la barcelonesa calle Muntaner, con el escultor Clarasó. Con los años, Sitges iba a albergar la sede definitiva del tal vez más notable centro de Europa en la especialidad de piezas artísticas de hierro, y la más importante del mundo en esta clase de artesanía catalana.

Por último, María Teresa Font señala que «coincide 'Deering' con su 'Destino'; Deering le ha dado un ambiente como el de Cataluña a su mansión, la Cataluña del 'Cau Ferrat'...».[49]

Pero no es eso, o no sólo es eso: a la evocación de ambientes debe juntarse el hecho de que el poeta vivió, en ambos Continentes, en sendas casas obra del industrial Mr. Deering. El espléndido prócer americano, amigo de Ramón Casas y de Santiago Rusiñol, se había encaprichado de Sitges: testimonio de su generosidad para la villa catalana fue el que sufragase los gastos de restauración de los edificios del antiguo Hospital de Sant Joan y colindantes, ocasionando Maricel. Ahora sí, creo, se abre de raíz el significado del texto: Deering no sólo pertenece al Destino (con mayúscula) del poeta por haberle incluido éste en su Obra (con mayúscula) en virtud de unas asociaciones de origen ambiental, sino que Deering pertenece también al Destino porque su Obra (la de Deering son sus mansiones y su desprendimiento) le ha incluido al poeta, a su vez, en el calor de humanidad de sus palacios de Sitges y Coral Gables.

Resulta harto difícil ponderar la importancia excepcional que tuvo Rusiñol y su mundo para Juan Ramón. Quizá la manera más adecuada de que se valore ese significado esté en *Espacio*, pues ahí, como se ha visto, el poeta otorga un sitio protagónico al artista catalán y a su epicentro sitgetano. Pero el papel destacado que el moguereño reservó, en esa composición, al pintor del litoral mediterráneo, no representa sino el cénit del rol ejemplar que muchos años antes ya desempeñara, en el tema de los jardines abandonados, para él. Interesa, por lo tanto, caer en la cuenta de que el barcelonés asumió, desde un principio, una función paradigmática para el andaluz universal, quien al plasmar su 'parque viejo' y sus jardines en abandono no sólo se ajustaba a los tópicos al uso, ribeteándolos con rasgos (si se quiere) de escritores como Antonio Machado, sino que tenía presente a Rusiñol.

---

[49] Ver María Teresa Font, *'Espacio': Autobiografía lírica de Juan Ramón Jiménez* (Madrid, Insula, 1972), p. 138.

Como en no pocas cuestiones de literatura española, también aquí hay que dejar constancia de que Guillermo Díaz Plaja fue, que uno sepa, el primer crítico al que se le ocurrió poner en línea de alguna dependencia los *Poemas májicos y dolientes* de Juan Ramón y la pintura de Rusiñol.[50] Con este aval, parece aún más creíble que se proponga aquí aceptar el estímulo rusiñolano en los jardines en abandono del lírico onubense, máxime si se recuerda el primitivismo italianizante del artista de Barcelona, cuyas marcas prerrafaelitas concuerdan con las distinguibles en Jiménez.[51]

El factor enunciado en el punto anterior no ha de olvidarse cuando se hable del influjo del uno sobre el otro, pero tampoco deben desmerecerse ni la admiración personal del poeta hacia el pintor, ni la amistad que les uniría con el tiempo. Por nuestra parte, en fecha tan señalada como la de 1981, en que se cumple el centenario del nacimiento de Juan Ramón, y los cincuenta años de la muerte de Rusiñol (falleció en 1931), hemos atado cabos en torno a esas grandes figuras del Modernismo, no sin proyectarlas, a vueltas del jardín abandonado, sobre el fondo histórico de las letras españolas.

JOSÉ MARÍA BALCELLS
Instituto Nacional de Bachillerato
«Joan Salvat-Papasseit»
BARCELONA

---

[50] Ver *Juan Ramón Jiménez en su poesía* (Madrid, Aguilar, 1958), p. 138. Para las más tempranas vinculaciones literarias entre Juan Ramón y Rusiñol se cuenta ahora, además, con el esclarecedor artículo de Richard A. Cardwell «Modernisme y modernismo», *Insula*, 416-417 (julio-agosto, 1981), 12.

[51] En Juan Ramón se advirtió desde muy pronto que podía relacionársele, al menos en algunos poemas, con «un primitivo de la pintura florentina», según consta en Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea* (Madrid, CIAP, 1930), p. 66. Ricardo Gullón insistiría en coordenadas semejantes en su artículo «Juan Ramón y los prerrafaelitas», *Peña Labra*, en el número ya referido, pp. 7-9.