



11 al 16 de noviembre de 2019 – Málaga, España

Un «agua con sabor a muerte»: reflexiones "paisajísticas" en torno al imaginario romántico del cementerio¹

Mercedes Montoro Araque (Universidad de Granada)².

La literatura romántica francesa nos ofrece interesantes imágenes nocturnas y fúnebres, tanto en la obra de un Baudelaire (1821-1867)³, como de un Nerval (1808-1855)⁴, o un Nodier (1780-1844)⁵, o incluso en las ilustraciones de un Gustave Doré (1832-

¹ **Resumen:** Es bien sabido que la estética romántica europea (ya se trate de autores franceses como Chateaubriand, Gautier, Nodier, Baudelaire o Gustave Doré; de autores españoles como Bécquer; de artistas ingleses o alemanes como Blake, Friedrich, Goethe, Carus...) se nutre de la poesía medieval — a menudo, de la España heroica o morisca de los romanceros como en el caso de Hugo— y se inspira del género fantástico alemán (Hoffman, entre otros) en sus recreaciones fúnebres paisajísticas. Pero ¿de qué manera el paisaje romántico europeo se torna paisaje sepulcral? ¿Qué elementos entran en juego en su composición? ¿El cementerio puede ser percibido por consiguiente, desde el punto de vista del romanticismo europeo como paisaje? ¿A qué reflexiones nos conduce en la actualidad, dicha percepción del cementerio como paisaje artístico y patrimonial y por consiguiente, como recurso turístico, educativo y cultural?

Palabras clave: paisaje, literatura, imaginario, cementerios.

² Profesora Titular de Universidad, Mercedes Montoro Araque imparte clases de lengua y literatura francesas en la Universidad de Granada. Leyó su tesis en el Centro de Investigación sobre Imaginario (CRI) en la Universidad Stendhal Grenoble III (hoy, UGA) donde ejerció igualmente, como profesor. Ha publicado en 2005 un libro titulado *Representaciones imaginarias del cuerpo en el siglo XX* y co-editado un volumen sobre la literatura de viajes desde la Edad Media hasta nuestros días, *Nuevos mundos, nuevas palabras: la literatura de viajes* (2007). Tras haber participado en varios proyectos de investigación sobre el imaginario y los mitos, y haber publicado unos 60 artículos científicos sobre temáticas pluridisciplinarias en la óptica metodológica de G. Durand, ha editado una primera obra titulada *Identités culturelles d'hier et d'aujourd'hui* (2010), y co-editado una segunda sobre *L'entre-deux imaginaire. Corps et création interculturels* (2016). En 2018, ha sacado a la luz también un volumen con el título, *Gautier au carrefour de l'âme romantique et décadente* y tiene otro volumen en prensa y en co-edición, con el título, *Le jardin, entre spiritualité, poésie et projections sociétales: approches comparatives* (diciembre 2019). Forma parte del comité de lectura de la revista internacional *Iris* (Grenoble: UGA Editions) y preside desde 2012 la asociación MITEMA (Mitos, imaginarios, temáticas pluridisciplinarias) integrada en la red internacional CRI2I. Es miembro activo de la Junta directiva del CRI2I.

³ Sobre todo sus poemas “Carroña”, “Los Búhos” o “Sepultura” en *Les Fleurs du Mal* (1857).

⁴ Véase por ejemplo, la transformación del jardín en cementerio en el capítulo 6 de su célebre *Aurélia* (1853).

1883)⁶ o de un Louis Boulanger (1806-1867)⁷. Por falta de espacio papel, nos centraremos sin embargo, en Théophile Gautier (1811-1872), no sólo por ser un autor interesado por el imaginario del cementerio sino también, porque al ser un autor que visitó España en al menos, dos ocasiones⁸ nos dejó admirables versos y líneas de su paso por Burgos y su Cartuja, por Madrid, por el Escorial, por Toledo, la Mancha, por Sierra Nevada, y del Generalife, etc.⁹ En definitiva, si dicho poeta de Tarbes, tal y como lo señalaba Camille Pitollet en 1922, ha sabido «instintivamente, y con una maravillosa intuición, recoger y expresar una parcela de esta esencia española» (Pitollet 1922: 713); si en sus relatos de viajes y en su obra poética, Gautier ha reflejado «la más deslumbradora y las más exacta imagen de los paisajes y de los monumentos, que no han cambiado desde que su mirada y su pluma los grabaron definitivamente» (Martinence, *Propos d'Espagne*, 1905. Citado por Pitollet 1992: 712), dicha obra me permitirá aportar un ejemplo más de cómo el imaginario, —y más concretamente el imaginario del cementerio— nos puede acercar a una comprensión de la historia. Veamos de qué manera.

En este momento en que Gautier visita España (1840-46), ¿cuál es la situación sobre la práctica de enterrar en cementerios parroquiales situados en torno a las iglesias? Según Francisco Quirós Linares, dicha práctica «fue sustituida, al parecer en el curso del siglo XVI, por la de las inhumaciones en el suelo o en la cripta de las iglesias, dejando para los pobres los cementerios al aire libre». No obstante, y dado el hedor que desprendían las sepulturas de muchas iglesias, habrá que esperar a la Real Cédula de 1787, —en la que

⁵ Véase entre otros, su célebre cuento «Trilby o el duende de Argail» (1822), ambientado en Escocia y en uno de sus cementerios, lugar al cual acude la enamorada Jeannie para reencontrarse con Trilby y morir junto al abedul, o «árbol del santo » (Nodier, Ch. (1822) *Trilby, ou le Lutin d'Argail, nouvelle écossaise*. Paris : Ladvocat, p. 192. La traducción es mía). En línea en: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31021321z> [fecha de última consulta: 23/06/2019].

⁶ Véase por ejemplo, el conjunto de ilustraciones para *The Raven* de Edgar Allan Poe (Londres, 1883, Sampson Low) o las que ilustraron *El infierno* de Dante en 1861 (Paris, Hachette). En la obra de Doré el imaginario del cementerio es evocado como lugar de paso y sirve para ilustrar su «visión melancólica y trágica del destino humano» (Kaenel 2011).

⁷ Véase la ilustración del poema nº 33 de *Les Orientales* de Victor Hugo: Louis Candide Boulanger (1829), «Les fantômes», Maison de Victor Hugo - Hauteville House. En línea en: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/maison-de-victor-hugo/oeuvres/les-fantomes-0#infos-principales> [fecha de última consulta: 12/06/2019].

⁸ Se tiene constancia de dos de sus viajes "reales": en 1840 y en 1846, a la ocasión del doble matrimonio de la reina Isabel y su primo, hijo del hermano mayor de Fernando VII; y por otra del quinto hijo de Louis-Philippe con la hermana de Isabel. En 1849, es invitado a Bilbao para asistir a unas corridas de toros. Más tarde (1855) volvió a visitar nuestro país, en compañía de Gustave Doré.

⁹ Así como de su paso por Saint-Pierre de Cardeña, por Vergara, por el Guadarrama, por Sierra Elvira, Sevilla, Málaga, por Ecija, Cádiz, o Jerez.

Carlos III ordenó que «gradualmente, se establecieran cementerios "rurales", es decir, fuera de poblado»—, para que quedasen «prohibidos los enterramientos en los templos (con la excepción de reyes, obispos, fundadores, etc)». Sin embargo, como lo sigue afirmando el profesor catedrático de análisis geográfico regional, «en 1857 aún quedaban 2655 "pueblos"» que, «carecían de cementerio rural» (Quirós Linares 1990: 12-14).

Partamos ahora de la percepción —sin que ello implique, evidentemente, la reproducción fiel de la realidad— y recreación del paisaje del cementerio por parte del autor del “gilet rouge” ¿Cómo su obra y el imaginario romántico del cementerio que de ella se desprende, ilustran su percepción del cementerio como lugar de paso, intermedio, lugar de meditación o lugar desierto y/o lugar con-sagrado? ¿Y en ese sentido, el cementerio romántico puede ser percibido como paisaje? Si, por una parte, definimos el cementerio como «jardín melancólico» (Quirós Linares 1990), teniendo en cuenta su trazado inicial entre cuatro muros como el *hortus conclusus*; y, por otra, definimos la realidad paisajística no como realidad, sino como representación de dicha realidad, —lo cual conlleva por ende, la noción de paisaje entendida como “contemplación”¹⁰ — podremos sin duda, leer el cementerio romántico como paisaje. Recordemos con Michel Collot que para que un paisaje «pueda ser considerado "romántico"», ello implica «una cierta continuidad entre el imaginario y la realidad, el interior y el exterior»; o dicho de otro modo, el romanticismo no sólo se hace eco del aspecto exterior del mundo sino también de la resonancia afectiva que éste despierta en el espectador (Collot 2005: 43. La traducción es mía). Esta lectura del cementerio como paisaje es posible gracias no sólo a la invención de la perspectiva aplicada a y por la pintura, —la cual permite ver en todo cementerio la “posibilidad de un lienzo” (Cauquelin 2011: 9. La traducción es mía)—; sino también, gracias a la consideración del cementerio —como del paisaje romántico— como lugar que predispone a una relación afectiva —melancólica— del artista con la naturaleza.

Para Gautier, como todo buen poeta romántico que se precie, el paisaje español se torna, sin duda alguna, estado de ánimo —véase por ejemplo, a su paso por La Guardia, su

¹⁰ Desde el siglo XV, la puesta en relación de ámbitos tan diversos como la arquitectura, la física, la óptica, el arte de la pintura, la cartografía etc. permitió la entrada en juego de la perspectiva y por consiguiente, «es al arte de la pintura, y por consiguiente, a los pintores, a los que el paisaje debe su aparición ya que son ellos los que han aplicado las leyes de la perspectiva a la representación (...) de la realidad» (Cauquelin 2011: 9. La traducción es mía).

poema «In deserto»¹¹—, conduciéndolo casi, hacia el narcisismo¹². En oposición a su no menos notoria divisa *vivere memento*, grabada en su anillo¹³, Gautier retoma en su poema, «En passant près du cimètiere», la temática de la *vanitas vanitatis*, con una sencilla definición de la palabra tumba:

¿Qué es la tumba?— El vestuario en el que el alma
Al salir del teatro y del papel representado,
Deposita sus ropas de niño, de hombre o de mujer
Como una máscara que devuelve un traje alquilado.
(La Mancha, 1844)
(Gautier 1889-90: II, 127. La traducción es mía).

Dicho narcisismo de Gautier en su viaje por España, que ha desembocado en un imaginario del cementerio como lugar de paso, lugar de meditación, y lugar desértico no olvida, sin embargo, tal y como lo ha subrayado Michel Viegnes, «el hacer aparecer, de manera más radical y más explícita, el aspecto fantástico de lo real» (Viegnes 2007: 144. La traducción es mía). Un fantástico a partir de lo real, —que otros especialistas de la obra de Gautier prefieren denominar, como «el gótico mediterráneo» (Scotti 2007: 36. La traducción es mía)— y que consiste en establecer una mezcla de imaginarios clásicamente opuestos, como el nórdico y el meridional; una mezcla de espacios reales que el autor dibuja y que los adorna con imágenes simbólicas o alegóricas para subrayar la presencia del pasado, de la historia cultural. Un buen ejemplo de ello es su descripción de Sierra Nevada en su poema «J'étais monté plus haut...». En dicho poema, la montaña granadina es evocada como ese «inmenso cementerio» donde duermen «los desechos de las razas desaparecidas», y en el que «cada monte de la cadena (...) guarda un cuerpo monstruoso en su vientre de piedra/ y sus bloques de granito son huesos de Titán» (Gautier 1889-90: II, 131. La traducción es mía).

Partiendo, por consiguiente, de la premisa según la cual en cualquier «percepción del paisaje» entran en juego las «formas matriciales», los «esquemas simbólicos», las

¹¹ El poeta compara aquí la aridez de su corazón con el paisaje seco y desértico de La Guardia. Véase: (Gautier 1889-90: II, 123-124).

¹² Precisamente en un poema que precede a los versos que siguen, a su paso por la Mancha en 1843: «cet arbre épais et vert, frais et riant à l'œil,/Dans son tronc renversé l'on taillera des planches,/Les planches dont un jour, on fera mon cercueil»; «Este árbol espeso y verde, fresco y risueño a la vista,/De su tronco arrancado se tallarán las láminas/Las láminas de las que un día, se hará mi féretro» (Gautier 1889-90: II, 125-126. La traducción es mía).

¹³ Véase la referencia a esta célebre fotografía de Nadar, en la que se observa dicho anillo de Gautier en: (Montoro Araque 2018: 231).

«estructuras narrativas míticas que le confieren sentido, y profundidad onírica» (Wunenburger 2011: 17), la percepción del cementerio como paisaje por los románticos —en cuyo imaginario, no lo olvidemos, se mezcla constantemente el prometeísmo de los enciclopedistas y el misticismo de los iluministas (Durand [1979] 1992: 274)— permite una lectura de dichos cementerios artísticos en torno a los elementos clave de dicho imaginario. Entre dichos elementos, dos referencias vegetales nos resultan imprescindibles: ¿ciprés o tejo? En el poema «Lamento»¹⁴, de su álbum *Premières poésies* (1830), el poeta de Tarbes se decanta por el tejo (*Taxus baccata*), al que asocia otro de los símbolos recurrentes del imaginario del cementerio, la paloma¹⁵:

¿Conocen ustedes la blanca tumba
En la que flota con un sonido de lamento
La sombra de un tejo?
Sobre el tejo, una pálida paloma,
Triste y sola, al caer el sol,
Canta su canto
(Gautier 1884-85: I, 315. La traducción es mía)

Según Paul Sébillot, el «tejo es el árbol consagrado de los cementerios bretones», en los que generalmente, basta uno sólo, dado que se suele decir que de él «crece una raíz en la boca de cada muerto» (Sébillot 2002: 1048. La traducción es mía). Es conocido por consiguiente, el «carácter funerario» de este árbol en la mitología celta, asociado igualmente a la «toxicidad de su fruto» (Chevalier et Gheerbrant 2000: 518. La traducción es mía). El cristianismo lo adoptó y lo incorporó a su doctrina como símbolo de la vida y de la muerte. Y por su longevidad, como símbolo también de la eternidad. Pero el tejo no es el único árbol presente en los cementerios rurales franceses: existen «nogales» en Poitou, y se tiene constancia de la existencia de «manzanos» en la región de la Alta-Bretaña y

¹⁴ Un poema junto con otros, íntimamente relacionados con la temática que nos ocupa, como «Au cimetière, a los que Hector Berlioz puso música en *Les nuits d'été* (seis melodías, opus 7 para canto y piano (1840-41); y para mezzo-soprano y orquesta (1856). Véase: <http://www.hberlioz.com/Works/Cataloguef.htm> [fecha de última consulta: 23/06/2019].

¹⁵ La paloma y su triste canto es igualmente un símbolo recurrente en su «Lamento. La chanson du pêcheur» (Gautier 1884-85: I, 271). La cultura judeocristiana —que a partir del *Nuevo Testamento* considera a la paloma como la representación del Santo-Espíritu— ve en la paloma un símbolo de pureza, de simplicidad, de felicidad reencontrada, mientras que en una acepción pagana, la paloma, como pájaro de Afrodita representa la realización amorosa que el amante ofrece al objeto de su deseo. En algunos vasos funerarios griegos, la paloma ya tiene asociado el significado que se le atribuye en la actualidad: «ella está representada bebiendo en un jarro que simboliza la fuente de memoria». De esta manera, «en el relato del mártir de san Policarpo», encontramos «una paloma que sale del cuerpo del santo tras su muerte» (Chevalier et Gheerbrant 1982: 269. La traducción es mía).

Normandía, «alrededor de las iglesias» (Sébillot 2002: 1048. La traducción es mía), cuya etimología¹⁶ explica claramente el origen de esta filiación.

Ahora bien, la particular «botánica funeraria» compuesta de «árboles y plantas aromáticas» no deriva, exclusivamente de las particularidades socioculturales, geográficas y botánicas, —ni, según el profesor Quirós Linares, «sólo de la estética»— sino también, de la «insalubridad» (Quirós Linares 1990: 27). A este respecto, Gautier nos recuerda en su poema «Lamento», cómo su jardín melancólico o cementerio literario goza de sinestesias olfativas, gracias a la presencia de plantas aromáticas como la *Mirabilis jalapa*, el “dondiego de noche” o “don pedro” —belles de nuit, en francés—, que exhalan un «perfume suave y dulce» (Gautier 1884-85 : I, 315. La traducción es mía).

La denominación de esta planta aromática permite a Gautier jugar con la ambigüedad entre planta y hada, ambas “bellas de noche”, y traer a colación en este escenario de sepultura, a esos seres etéreos del folklore medieval o «mujeres vestidas de blanco, dotadas de una belleza sobrehumana» y que «al fondo del bosque, en los lugares salvajes, cerca de las fuentes, y a la sombra de viejos árboles» podían verse (Brossse 1993: 240. La traducción es mía). El poeta describe entonces, junto a la tumba blanca y bajo la sombra del tejo, a una «sombra de forma angelical» que «pasa en un diáfano rayo de luz» vestida con un «velo blanco». Se trata en realidad, de ese «fantasma» que siempre susurra al oído del poeta, «¿Vendrás?» (Gautier 1884-85: I, 315-16. La traducción es mía) y al que nos ha acostumbrado la literatura fantástica desde Nodier. Un fantasma que resume la acción maléfica del cortejo de vampiresas y mujeres fatales¹⁷ sobre el género masculino.

En cuanto al ciprés, *cupressus sempervirens*, su significación negativa remonta indudablemente a sus orígenes míticos. Recordemos la leyenda ovidiana relativa al bello Cipariso amado por Apolo, cuyas lágrimas eternas por la muerte de su fiel ciervo, lo transformaron en ciprés (Ovidio, *Metamorfosis*, Libro X, 106-142). Desde entonces, el ciprés ha sido considerado el símbolo del duelo eterno e inconsolable, así como el símbolo

¹⁶ Según Philippe Walter, la manzana (“pomme” en francés) «se dice *aval* en breton, *afal* en galés y *apfel* en alemán. Como las manzanas de oro del jardín de las Hespérides», precisa el excelente medievista, «esta fruta simboliza la inmortalidad para los Celtas ya que está asociada al país de la juventud eterna», es decir, al «reino de Avalon» que no es otro que «una de las localizaciones del paraíso celta» (Walter 2014: 49. La traducción es mía). Al ser por consiguiente «la fruta del conocimiento sagrado para el mundo celta», el árbol del conocimiento del bien y del mal, en el jardín de Edén, un árbol «(que no tiene nombre precisado en la Génesis) se convierte en un manzano en la Edad Media» (Walter 2014: 323. La traducción es mía).

¹⁷ Sobre este tema en concreto, véase: Montoro Araque 2018: 245-256.

de la muerte. Gautier lo evoca en su poema «A la fontaine du cimètiere»¹⁸. Notaremos en este poema —inspirado por la Cartuja de Miraflores (Burgos), tal y como el autor lo indica bajo el texto— no sólo la asociación inevitable en una misma estrofa de los dos elementos clave del paisaje del cementerio —como son el ciprés y la fuente—, sino la evocación del ciprés por una parte, como símbolo del duelo —“negro verdor”, “triste” y “dura silueta”, “suspiros profundos” de las hojas que se elevan “hacia los cielos”— ; y por otra, como símbolo del *axis mundi*. Un eje entre el cielo y la tierra que Gautier no duda en establecer como elemento imprescindible —insistiendo en la idea del cementerio como lugar intermedio—, dado que en este particular cementerio de la «sombria Cartuja», el «cementerio» se ha sustituido al «jardín», y el ciprés a la «cruz»¹⁹.

El imaginario del cementerio como lugar no sólo de paso, sino también como lugar cercado y tapiado —«entre muros de piedra»—; desierto —«desnudo como un surco quebrado»—, e incluso abandonado —«sin cruz, sin monumento» y «sin cerro que se alze»—; aunque con-sagrado —por ser obra de los monjes cartujos, y en cuyo «claustro» se observan aún plantas «enfermizas»— redunda en la idea subrayada por Michel Lauwers, en relación a los cementerios y a su asociación a la iglesia desde la Edad Media. «Lo que era sagrado, en realidad», precisa M. Lauwers, «no eran las tumbas de manera individualizada sino el conjunto de la comunicad de los vivos y de los muertos anclada en una tierra, es decir, en un lugar fijo, circunscrito bajo la autoridad de los clérigos» y por consiguiente, «el cementerio era algo indisociable de la iglesia» (Lauwers 2005: 11. La traducción es mía).

¹⁸ Este poema fue publicado por primera vez en «La Revue des Deux Mondes» tomo 27, 1841, p. 975. Todos los poemas de su obra «España», excepto uno, fueron redactados durante su primer viaje (mayo-octubre 1840) y publicados entre 1840 y 1845: «Au milieu, deux cyprès à la noire verdure /Profilent tristement leur silhouette dure, /Longs soupirs de feuillage élancés vers les cieux, /Pendant que du bassin d'une avare fontaine/ Tombe en frange effilée une nappe incertaine,/ Comme des pleurs furtifs qui débordent des yeux». « En el centro, dos cipreses de negro verdor/Perfilan tristemente sus duras siluetas,/Profundos suspiros de hojas se alzan hacia los cielos,/Mientras que del estanque de una avara fuente/Cae en tenue franja una capa incierta,/Como llantos furtivos que desbordan de los ojos» (Gautier 1889-1890: 100-101. La traducción es mía).

¹⁹ « A la morne Chartreuse, entre des murs de pierre,/En place de jardin l'on voit un cimetièrè,/ Un cimetièrè nu comme un sillon fauché,/ Sans croix, sans monument, sans tertre qui se hausse:/L'oubli couvre le nom, l'herbe couvre la fosse;/La mère ignorerait où son fils est couché./Les végétations malades du cloître/ Seules sur ce terrain peuvent germer et croître,/ Dans l'humidité froide à l'ombre des longs murs;/ Des morts abandonnés douces consolatrices,/ Les fleurs n'oseraient pas incliner leurs calices/ Sur le vague tombeau de ces dormeurs obscurs (Gautier 1889-90: 100) »

Gautier "reitera" de esta manera, en su poema lo que la historia "cuenta". O como lo diría el antropólogo del imaginario, G. Durand, «más que contar, como lo hace la historia, el papel del mito» —y del imaginario— es el de «repetir como lo hace la música» (Durand [1960] 1984: 417-418. La traducción es mía). La visión poética del cementerio parece hacerse eco, ciertamente, de una realidad histórica nefasta para dicho monasterio, a partir de la Guerra de la Independencia, en la que los monjes abandonaron el monasterio, tras el saqueo de las tropas napoleónicas; y a partir igualmente, de principios de siglo XIX, en donde los gobiernos no favorecieron tampoco la rápida restauración del mismo. Sin embargo, en la plasmación artística del hecho histórico —anclado en un contexto imaginario específico como el romanticismo— entra en juego igualmente, el papel del mito, entendido como «repetición rítmica, con ligeras variantes, de una creación» (Durand [1960] 1984: 417-418. La traducción es mía). En la recreación artística del cementerio bajo la pluma de Gautier, el imaginario romántico se encarga de retener los aspectos más íntimamente ligados a Tánatos:

Par les saints ossements des vieux moines filtrée
L'eau coule à flots si clairs dans la vasque éplorée,
Que pour en boire un peu je m'approchai du bord...
Dans le cristal glacé quand je trempai ma lèvre,
Je me sentis saisi par un frisson de fièvre :
Cette eau de diamant avait un goût de mort !
Por las santas osamentas de los viejos monjes filtrada
El agua chorrea a flotes tan claros en la pila afligida,
Que para beber un poco me acerqué al borde...
En el cristal helado cuando mojé mi labio,
Me sentí paralizado por un escalofrío de fiebre:
¡Esta agua de diamante tenía un gusto a muerte!
(Gautier 1889-90: 100-101. La traducción es mía) ²⁰

Aunque podría alargarme aquí sobre múltiples aspectos del estilo²¹ de Gautier, resaltaré como último símbolo recurrente en el imaginario del cementerio, la presencia de la

²⁰Dicho cementerio, con el que concluiré, inspira la descripción en prosa siguiente —¡una descripción bastante similar!— en su relato del *Viaje a España*: «le cimetière est ombragé par deux ou trois grands cyprès, comme il y en a dans les cimetières turcs : cet enclos funèbre contient quatre cent-dix-neuf chartreux morts depuis la construction du couvent ; une herbe épaisse et touffue couvre ce terrain, où l'on ne voit ni tombe, ni croix, ni inscription ; ils gisent là confusément, humbles dans la mort comme ils l'ont été dans la vie. Ce cimetière anonyme a quelque chose de calme et de silencieux qui repose l'âme ; une fontaine, placée au centre, pleure avec ses larmes limpides comme de l'argent, tous ces pauvres morts oubliés ; je bus une gorgée de cette eau filtrée par les cendres de tant de saints personnages ; elle était pure et glaciale comme la mort » (Gautier 1873 : 64-65).

fuente y el agua en general. Como en el caso de Bécquer y su famoso «Miserere»²², en donde la presencia de un curso de agua junto al monasterio parece inevitable, Gautier se detiene en una fuente: una fuente, en el mismo trazado del cementerio, pero diferente a la que en el relato describe también en el jardín del prior²³ ¿Acaso la presencia del agua en contextos fúnebres —o en jardines adyacentes a monasterios— no contribuye, como escribía Gautier, a dotar al paisaje de ese «carácter romántico» perdido «por la supresión de los monjes» (Gautier 1873: 63. La traducción es mía)? ¿Qué detalles atraen la atención de los románticos si no es todo aquello que, retomando a Hölderlin, «se mantiene» (Hölderlin. Citado por Durand 1989: 265. La traducción es mía)? ¿Qué mejor recurso turístico, educativo y cultural que el cementerio romántico, para quienes el arte era ya en sí, un magnífico «portador de sentido» (Durand 1989: 273. La traducción es mía)?

²¹ Entre otros, la marcada oposición que el escritor establece, con la ironía que lo caracteriza, entre las tumbas de los reyes conservadas y este humilde y anónimo cementerio: «mais, si la demeure des hommes est pauvre, celle de Dieu est riche. Dans le milieu de la nef sont placés les tombeaux de Don Juan II, et de la reine Isabelle, sa femme»; «pero si el lugar de reposo de los hombres es pobre, el de Dios es rico. En medio de la nave, han sido colocadas las tumbas de Don Juan II y de la reina Isabel, su madre» (Gautier 1873: 65. La traducción es mía).

²² Su «Miserere» está ambientado en la abadía de Fitero (Monasterio de Santa María la Real de Fitero, Navarra). En 1141, ya se tiene constancia de la existencia de una comunidad en aquel lugar, bajo el gobierno del abad Raimundo de Fitero. Desde dicha abadía se sube por el curso de un río al monasterio, del que no quedan en el relato de Bécquer, sino «negras e imponentes (...) ruinas». Unas ruinas que son el escenario perfecto para describir el «portento» que se repite cada jueves santo, y en donde los «desiertos claustros» dejan oír los «gemidos» y ruidos extraños que siguen: «las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del búho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen, de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que despiertos de su letargo por la tempestad sacaban sus deformes cabezas de los agujeros donde duermen, o se arrastraban por entre los jaramagos y los zarzales que crecían al pie del altar, entre las juntas de las lápidas sepulcrales que formaban el pavimento de la iglesia, todos esos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad y de la noche, llegaban perceptibles al oído del romero que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora en que debiera realizarse el prodigio» (Bécquer 1983: 135-136).

²³ «Une petite cour, au milieu de laquelle s'élève une fontaine d'où filtre goutte à goutte, une eau diamantée, renferme le jardin du prieur»; «un pequeño patio, en medio del cual se erige una fuente de donde filtra gota a gota, un agua endiamantada, cierra el jardín del prior» (Gautier 1873: 64. La traducción es mía).

A modo de conclusión: «lo que queda, los poetas lo fundan...»

A quoi bon ?- Maintenant la jeune trépassée,
Sous le plomb du cercueil, livide, en proie au ver,
Dort; et si, dans la tombe
où nous l'avons laissée,
Quelque fête des morts la réveille glacée,
Par une belle nuit d'hiver
(Hugo, « Fantômes » in *Les Orientales*).

¿De qué manera por consiguiente, los cementerios artísticos y literarios románticos pueden utilizarse como recursos culturales?

En primer lugar, y retomando a Hölderlin, si «lo que queda, los poetas lo fundan» (Hölderlin. Citado por Durand 1989: 265. La traducción es mía), los cementerios literarios son un recurso más que útil, necesario, para una mejor comprensión del ser humano. Su utilización como recurso educativo —a todos los niveles— no debería por consiguiente, ser descartada. Así por ejemplo, retomando el curso del agua, el poema de Gautier —amén de introducir al alumnado a la cultura literaria del siglo XIX— nos permitiría descubrir un paralelismo perfecto entre la presencia del agua en la Cartuja de Miraflores (1441), y una «fuente milagrosa de la tumba de San Bruno», asociada a la orden de los Cartujos²⁴. Dicho lienzo, de la mano de Vicente Carducho (1576-1638), figuraba en las paredes de las dos salas capitulares «para la decoración del claustillo» en la Cartuja del Paular y hoy se encuentra en el Museo del Prado²⁵. Dicha fuente y otros manantiales —que parecen ser el común denominador en estos parajes fúnebres y con-sagrados²⁶— nos permite establecer

²⁴ Sobre dicho mito de fundación véase igualmente «la visión de San Hugo, obispo de Grenoble», discípulo del padre fundador de la Orden (San Bruno): 1626-1632. Óleo sobre lienzo, 335 cm x 297,5 cm. Rascafría (Madrid), Cartuja de Santa María de El Paular, claustro; Museo de la Trinidad. En línea en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-vision-de-san-hugo-obispo-de-grenoble/882d7a57-d6bd-4ed8-90f3-11d556669c61?searchid=c1ce50d2-a3a2-dc4f-0879-980e548c494b> [fecha de última consulta: 23/06/2019].

²⁵ 1626 - 1632. Óleo sobre lienzo, 337,5 x 297,5 cm. Rascafría (Madrid), Cartuja de Santa María de El Paular, claustro; Museo de la Trinidad. En línea en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-fuente-milagrosa-de-la-tumba-de-san-bruno/30430e13-fd0e-4c67-867a-21f655ea59a1> [fecha de última consulta: 23/06/2019].

²⁶ Según la hipótesis tradicional, el lugar de emplazamiento de la Cartuja Vieja de Granada se situaría «sobre el actual cementerio de los jesuitas». Sin embargo, J. Rodríguez Molina subraya que «el libro de la Fundación la localiza entre la Acequia y el Albercón, pues las aguas de un cauchil discurren desde la acequia y la Casa Vieja hasta dar "dentro del mismo albercón". Ella fue la morada de los pocos monjes que llegaron a Granada hasta que se bajaron a la Nueva Casa» (Rodríguez Molina 2005: 250-251). Y algunas líneas más abajo, precisa: «la necesidad de dotar de agua a las nuevas instalaciones aconsejó a los monjes la compra de Cármenes provistos de manantiales. La canalización de ocho fuentes contó con la protección real, para que la "casa pudiese traer la dicha agua por las heredades ajenas pagando a sus dueños el

igualmente un paralelismo significativo, a nivel del imaginario, entre el fundador de la Orden de la Cartuja —y de cuya muerte surge la vida en forma de agua que brota— y las diferentes fuentes que rodean tanto la Cartuja de Granada (1513)²⁷ como la Cartuja de Grenoble²⁸ (1084) o la de Miraflores (1441). Un imaginario en definitiva, que se desarrolla en torno al cementerio —y la muerte— y que encontraría su explicación a partir de un mito de fundación²⁹. Mito e imaginario nos permiten, por consiguiente, leer la historia a través del mito y no el mito a través de la historia y considerar con G. Durand, que «cualquier relato, incluido el relato histórico, se inscribe en un contexto imaginario específico» (Durand 1996: 179. La traducción es mía).

En segundo lugar, si definimos el cementerio como lugar turístico —subrayándolo así, como lugar de interés, a partir de una obra literaria o artística—, existen diferentes

daño que se les recresciere". Dos frailes cartujos "con celo de ahorrar costa a la comunidad, se ofrecieron a encañar todas las aguas hasta meterlas en Casa y repartirlas por las celdas de los Padres Monjes". Una laboriosa y complicada captación y conducción lleva la Cañería hasta penetrar en el interior del recinto, cayendo en "una tinaja grande que servirá de repartidero de agua para las celdas de los monjes y para la fuente principal, que está en medio del Claustro". Los priores no pudieron disimular el orgullo que les produjo la obra realizada: "una de las principales cualidades que esta Casa tiene", insiste aquí el historiador granadino, «"y que le da gran parte de su ser, es el agua que viene al claustro de fuente propia, natural, y no sujeta a servidumbre, y de las mejores aguas de este reino"». (Rodríguez Molina 2005: 252).

²⁷ En la Cartuja de Granada más concretamente, «el paraje, conocido vulgarmente como Cármenes de Aynadamar — "Ayn al-Dama", fuente de lágrimas —, se extendía por la ladera de la montaña del Albaicín que mira a la Vega. La acequia procedente de la Fuente Grande, que brota en término de Alfacar, a unos 10 kms. de la ciudad, tras irrigar las alquerías de Víznar y el Fargue, fertilizaba sus heredades y abastecía los aljibes del Albayzín y de la Alcazaba Cadima, desde época de los Ziríes, a quienes se atribuye la conducción del manantial. El pueblo de Alfacar no riega paradójicamente con ese agua más que algunas hectáreas próximas a la acequia, valiéndose de otras fuentes para fecundar sus predios» (Rodríguez Molina 2005: 247). Líneas más abajo, continua el profesor Rodríguez Molina como sigue: «la necesidad del agua para sacar adelante los cultivos, hacía que las tierras que carecían de ella rebajasen notablemente su valor. Ello dio lugar a un vivo mercado del agua, completamente desligado de los predios, desde tiempo inmemorial. Aprovechada la circunstancia por los monjes, desplegaron una intensa actividad de compra de turnos de agua y fuentes con sus cañerías que, hasta 1559, canalizaron, amparados por los privilegios de la reina D^a Juana, hacia las instalaciones del claustro, celdas de los monjes, huerta conventual, molino de aceite, bodega y abrevadero de las bestias. Así empezaron los cartujos a cambiar la fisonomía de las tierras de Aynadamar, donde muchas albercas, destinadas al almacenamiento de pequeñas suertes de agua, iban quedando en desuso, deteriorándose o desapareciendo. Muchas parcelas, antes irrigadas y cuidadas como auténticos jardines, cedían su lugar a los olivos y almendros, menos necesitados de riego» (Rodríguez Molina 2005: 250).

²⁸ Se sabe que «entre 1081 y 1083, Bruno abandonó Reims en compañía de Pedro y Lamberto dirección al sur. Se instalaron en Sèche-Fontaine, un monasterio de Molesmes (Troyes), viviendo una vida cenobítica (vida en comunidad monacal) por un periodo de entre uno y tres años». La denominación del monasterio no me parece fortuita. Su relación con el eremitismo posterior y su inclinación por el desierto, me parece tener alguna que otra repercusión en la leyenda que cierra el ciclo de su vida terrenal. Véase: <https://www.cartuja.org/san-bruno/> [fecha de última consulta: 20/06/2019]

²⁹ Sobre este mito de fundación véase el apartado «la Orden de los Cartujos» y «La Cartuja de Granada» en (Rodríguez Molina 2005: 245-246).

propuestas de rutas andaluzas, en Málaga³⁰ o en Sevilla, que contribuyen a enriquecer la oferta cultural. La oficina de Turismo de Sevilla propone de esta manera, una visita al «Panteón de Sevillanos ilustres», situado en la «cripta de la Iglesia de la Anunciación». En dicho panteón se encuentran, entre otras personalidades, los hermanos Bécquer. El monumento funerario erigido en memoria de los insignes artistas³¹ constituye «una sencilla placa rectangular, en la que figuran los nombres de los difuntos junto a las fechas del nacimiento y de la muerte de ambos», sobre la cual «se eleva un basamento»³². Las formas ornamentales neogóticas del doselete y la figura del ángel de la cripta —obra del escultor Eduardo Muñoz (1914)— son «elementos muy recurrentes en los monumentos funerarios de los siglos XIX y comienzos del XX» y por consiguiente, no sólo sirven de reclamo turístico para una ciudad llena de “leyendas y misterio”, sino también forman en la actualidad, parte del catálogo del Patrimonio histórico artístico de la Universidad de Sevilla. Añadiré un último ejemplo de cómo el imaginario del cementerio se inscribe en la historia de una ciudad: ¿qué decir del “Monumento a Bécquer” del Parque de María Luisa? ¿De este célebre conjunto³³ escultórico y alegórico en mármol y bronce, construido en torno a un ciprés³⁴ y dedicado a la memoria del último poeta romántico español? ¿Qué nos transmite dicha tríade femenina, en mármol blanco —acompañadas por los dos Cupidos

³⁰ Véase Rodríguez Marín 2013: 132.

³¹ El pintor Valeriano (1833-1870) y el escritor Gustavo Adolfo (1836-1870).

³² Dicho basamento «se decora con motivos vegetales que recuerdan a la cardina gótica; entre los tallos, emerge una golondrina, ave protagonista de uno de los más célebres poemas de Gustavo Adolfo. Sobre este pedestal se dispone, de pie, un ángel que porta en su mano izquierda un libro cerrado, en cuyo lomo puede leerse "Rimas"», en alusión evidente a su célebre obra. Con la mano contraria, «sostiene un escudo», sobre el que «se desarrolla una inscripción, en caracteres góticos, alusiva a la iniciativa que propició la erección de este monumento funerario». Por último, sobre el ángel, se puede observar «un doselete de formas góticas». En la inscripción se puede leer más concretamente lo siguiente: «En la cripta de este templo/ yacen las cenizas del poeta/ Gustavo Adolfo Bécquer / por acuerdo e iniciativa / de la Rl. Academia Sevilla / na de Buenas Letras fue / erigido este monumen / to a expensas del Excmo. / Señor. Marqués / de Casa Dalp / MCMXIV». Dicha obra escultórica de Eduardo Muñoz forma parte del catálogo del patrimonio de la Universidad de Sevilla Véase:

<http://www.patrimonioartístico.us.es/objeto.jsp?id=1578&tipo=v&elto=1&buscando=true&repetir=true> [fecha de última consulta: 23/06/2019].

³³ Según diseño del escultor Lorenzo Collaut Valera, a partir de la iniciativa de los hermanos Álvarez Quintero.

³⁴ En el ABC de Sevilla podemos leer que dicho «taxodio o ciprés de los pantanos, traído de las Américas al jardín de los duques de Montpensier, ya estaba allí cuando hace 101 años se inauguró la glorieta a Bécquer» Véase: https://sevilla.abc.es/sevilla/sevi-centenario-monumento-becquer-201212090000_noticia.html [fecha de última consulta: 12/06/2019]. A pesar de tratarse de una «conífera caducifolia», contrariamente al ciprés, o *cupressus sempervirens* dicho taxodio o *Taxodium* (nombre genérico latino) es una corrupción de *taxoideum*, "tejoide", y por consiguiente, «similar al tejo» que en francés ha dado "if". Véase: Watson, Frank D. «*Taxodium*». *Flora of North America* (en inglés). Consultado el 30 de marzo de 2017.

en bronce—, sino las diferentes etapas del amor, a modo de *memento mori*, junto a la placa de inscripción en memoria a la vida y muerte del poeta hispalense desaparecido? ¿Dicho monumento no parece de esta manera, tanto ligado al deseo evolutivo del poeta³⁵, como generado por la historia en un contexto imaginario específico?

Sea como fuere, no sólo la vida y la obra de un poeta³⁶, sino también, su muerte y cualquier otro monumento conmemorativo erigido en su memoria constituyen un perfecto reclamo turístico, educativo y cultural³⁷ que repercute a la vez, positivamente en el conjunto patrimonial histórico y artístico de la ciudad. O dicho de otra manera, al tener en cuenta no sólo la potencialidad subjetiva del artista en torno a este espacio sagrado, sino también, la concepción de dicha producción imaginaria como creación sintomática de un sistema cultural dado, la evocación del cementerio en la literatura contribuye ciertamente, a ilustrarnos sobre el momento histórico en el que se forjó. Y del mismo modo, una atenta lectura de las recreaciones "tanáticas" literarias, ¿no puede a su vez, contribuir a transformar la mera existencia "real" en el pasado de toda necrópolis, en espacio colectivo fundado en torno a sus valores simbólicos y de esta manera, potenciar y justificar su consideración futura como bien de interés cultural y patrimonial?

³⁵ Tal y como lo había dejado plasmado en sus *Cartas desde mi celda*, el poeta explicaba preferir en los últimos días de su existencia, una humilde «tumba en el campo» y no el «fondo de uno de esos claustros santos donde vive el eterno silencio» (Bécquer «Cartas desde mi celda», nº 3 en *Obras Completas* 1966: 563-570. Citado por Fernández 1994: 90).

³⁶ Una de las leyendas inspiradas en su ciudad natal tenía como personaje principal al organista Maese Pérez en el convento de Santa Inés (véase la placa conmemorativa que el Ayuntamiento de Sevilla y la Junta del Centenario de Bécquer decidieron colgar junto al convento en 1970, declarando así tal "leyenda" patrimonio de Sevilla en: <https://www.patrimoniodesevilla.es/la-leyenda-de-maese-perez-el-organista> [fecha de última consulta: 12/06/2019]); en cuanto a *La Venta de los Gatos* (Bécquer 1983: 140), en la actualidad, «una placa recuerda el lugar donde se encontraba esta venta». Véase: <https://www.visitarsevilla.es/que-ver/rutas-tematicas/ruta-por-la-sevilla-del-poeta-gustavo-adolfo-becquer/> [fecha de última consulta: 11/06/2019].

³⁷ A través de lecturas teatralizadas y actos musicales diversos en torno al célebre espíritu del ciego organista quien, tras su muerte, seguía haciéndolo sonar "como sólo los arcángeles podrían imitarlo...en sus raptos de místico alborozo" (Bécquer 1983: 76) Véase: <https://www.efc.com/efe/espana/cultura/becquer-y-el-maese-perez-vuelven-a-la-vida-en-sevilla-como-cada-diciembre/10005-3846834> [fecha de última consulta: 12/06/2019]

BIBLIOGRAFIA

- Bécquer, G. A. ([1868] 1983) *Rimas y leyendas*. Madrid: Espasa Calpe, col. Austral.
- Braga, C. (2019) *Archétypologie postmoderne. D'Oedipe à Umberto Eco*. Paris : Honoré champion.
- Brosse, J. (1993) *Mythologie des arbres*. Paris : Payot & Rivages.
- Cauquelin, A. (2011) « Faire le jardin », in *L'art du jardin du début du XXe siècle à nos jours*, Paris : CNDP, pp. 6-11.
- Chateaubriand, F.-R. de (1983) *Mémoires d'Outre-Tombe*. Paris : Gallimard, 2 vol.
- Chateaubriand, F.-R. de (1847) *Œuvres complètes*. Paris : Firmin Didot, 5 vol.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A. (1982) *Dictionnaire des symboles*. Paris : Robert Laffont/Jupiter.
- Collot, M. (2005) *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris : José Corti.
- De Girardin, R.-L. (1777) *De la composition des paysages*. Paris : Champ Vallon, (rééd. De Michel Conan, 1992).
- Durand, G. ([1960] 1984) *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. Paris : Dunod/Bordas.
- Durand, G. ([1979] 1992) *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. Paris : Dunod.
- Durand, G. (1989) *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris : PUF.
- Durand, G. (1996) « Redondances mythiques et renaissances historiques » in Durand, G. *Champs de l'imaginaire (textes réunis par D. Chauvin)*. Grenoble : Ellug, pp. 169-179.
- Fernández, L.M. (1994) «De la "poética de los muertos" al paisaje transcendente: una aproximación a las relaciones entre Chateaubriand y Bécquer», en *Anales de literatura española*, 10 (1994), pp. 81-100.
- Friedrich, C.F. (2011) *En contemplant une collection de peintures*, édition établie et traduite par Laure Cahen-Maurel, Paris : José Corti.
- Gautier, Th. (1884-1885) *Poésies complètes* (éd. par Maurice Dreyfous). Paris : G. Charpentier, vol. 1. Este volumen incluye : *Premières poésies*, 1830-1832 ; *Albertus*, 1832 ; *Poésies diverses*, 1833-1838. En línea en : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb356697771>

- Gautier, Th. (1889-90) *Poésies complètes* (éd. par Maurice Dreyfous). Paris : G. Charpentier, vol. 2. Este volumen incluye : *La comédie de la mort*, 1838 ; *España*, 1845 ; *Poésies diverses*, 1838-1845 ; *Poésies nouvelles*, *Poésies inédites*, *Poésies posthumes*, 1831-1872. En línea en : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb389601116>
- Gautier, Th. (1873) *Voyage en Espagne. Tras los montes*. Paris : Laplace, Sanchez et Cie. En línea en : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb122224134>
- Kaenel, Ph. (2011) «Féerique et macabre: l'art de Gustave Doré» in Kaenel, Ph. « Féerique et macabre : l'art de Gustave Doré », *Études de lettres* [En ligne], 3-4 | 2011, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 20 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edl/212> ; DOI : 10.4000/edl.212
- Lauwers, M. (2005) *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*. Paris : Flammarion, coll. Aubier.
- Montoro Araque, M. (2018) *Gautier, au carrefour de l'âme romantique et décadente*. New York : Peter Lang.
- Pitollet, C. (1922) « Le Romantisme français et l'Espagne », in *Mercure de France* n° 582, 33^e année, tome CLVIII 15 septembre 1922, pp. 695-723. Consultable en línea : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34427363f>
- Pozo Felguera, G. (2018) «Granada, la ciudad de los 31 cementerios» en *El Independiente de Granada*, domingo 16 de diciembre de 2018. Consultar en línea en: <http://www.elindependientedegrana.es/ciudadania/granada-ciudad-31-cementerios>
- Quirós Linares, F. (1990) *El jardín melancólico. Los cementerios españoles en la primera mitad del siglo XIX* (lección inaugural del curso 1990-1991). Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Rech, R. (2011) « La grande lumière du monde se diffracte en mille couleurs... Science, croyances et peinture dans l'Allemagne romantique» in Pijaudier-Cabot, J. et Fauchereau, S. (2011) *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte. 1750-1950. Catalogue de l'exposition*, Strasbourg : Editions des Musées de Strasbourg, pp. 100-121.
- Rodríguez Marín, Fco J. (2013) «El cementerio de San Miguel como museo de historia de la ciudad» en Marchant Rivera, A. y Rodríguez Marín, Fco. J. (2013) *La muerte desde la arqueología, la historia y el arte, I Jornadas internacionales de cementerios patrimoniales*. Málaga: Universidad de Málaga/Libros Encasa, pp. 119-139.

- Rodríguez Molina, J. (2005) «La Cartuja de Granada. Patrimonio y frontera», in *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, n° 17, pp. 239-273. En línea en: <http://www.granada.cehgr.es/images/stories/revistas/2005%20-%20Tomo%2017.pdf>
- Schefer, O. (2011) « Peindre la nature sans rien céder à l’art, C. D. Friedrich », *Acta fabula*, vol. 12, n° 8, Editions, rééditions, traductions, Octobre 2011, URL : <http://www.fabula.org/revue/document6516.php>, page consultée le 09 juin 2019.
- Scotti, M. (2007) « Explorateurs d’espaces : Heine et Gautier au miroir » in *BSTG* n° 29 : « La maladie du bleu » : art de voyager et art d’écrire chez Théophile Gautier, Montpellier : éd. Université Paul Valéry, pp. 29-39.
- Sébillot, P. (2002) *Croyances, mythes et légendes des pays de France*. Paris : Omnibus
- Tohmé-Jarrouche (1998) « L’art descriptif de Théophile Gautier. La description d’un critique d’art », *BSTG*, n° 20, Montpellier : éd. Université Paul Valéry.
- Viegnes, M. (2007) « Trois degrés d’étrangeté dans le Voyage en Espagne et España » in *BSTG* n° 29 : « La maladie du bleu » : art de voyager et art d’écrire chez Théophile Gautier, Montpellier : éd. Université Paul Valéry, pp. 139-151.
- Walter, Ph. (2014) *Dictionnaire de mythologie arthurienne*. Paris : Imago.
- Wunenburger, J. J. (2011) « L’aveuglante vibration de l’immobile. L’expérience sensorielle du paysage solaire », *Symbolon*, n° 7, *L’Imaginaire des saisons et climats*. Editions universitaires de Lyon III.

XX ENCUENTRO de *Cementerios patrimoniales*

Los cementerios como recurso cultural,
turístico y educativo

11 al 16 de noviembre de 2019, Málaga (España)

Organizan:



Vicerectorado
de Investigación



Vicerectorado
de Relaciones Institucionales



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



Facultad de Turismo
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



ANDALUCÍA TECH
Campus de Estudios Internacionales
Área María Zambrano
Estudios Transatlánticos



ATENEO



Comité Español
de Historia
del Arte

Colaboran:



JUNTA DE RECURSOS



COSTA DEL SOL
MÁLAGA



ASSOCIATION OF SIGNIFICANT
CEMETERIES IN EUROPE
ASCE



Ayuntamiento
de Casabermeja



Ayuntamiento
de Casabermeja



PARQUE
CEMENTERIO
DE MÁLAGA



Ayuntamiento
de Málaga



Ayuntamiento
de Málaga



EVENOS
en HISTORIA



Málaga.es diputación



Agro-sin-agro
Ronzano S.C.A.



Málaga e Historia y Arte



OLEARUM



VIVOS



CEMENTERIO INGLÉS
DE MÁLAGA



Cultopia
Gestión Cultural



ASOCIACIÓN DE AMIGOS
CEMENTERIO SAN MIGUEL



i3t



dipobe



Salvador
1905



un
A



25
años



asf
ASOCIACIÓN DE FUNERIAS Y
CEMENTERIOS MUNICIPALES

Información: fjrodriguez@uma.es | <http://redcementeriospatrimoniales.blogspot.com/>