

El Decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura

Irene Gras Valero

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Tesi doctoral

*EL DECADENTISME A CATALUNYA:
INTERRELACIONS ENTRE ART I
LITERATURA*

IRENE GRAS VALERO

UNIVERSITAT DE BARCELONA

2009

CAPÍTOL II

EL DECADENTISME A CATALUNYA

Després d'haver analitzat el decadentisme com a fenomen europeu, cal veure ara com aquest s'introdueix a Catalunya i quins són els trets que adquireix i li atorguen una personalitat pròpia. Amb aquest propòsit el present capítol es divideix en dos blocs.

El primer tracta el tema des del punt de vista historiogràfic, a partir del plantejament d'un seguit de qüestions, com ara: problemes de definició, la relació del decadentisme amb altres de les tendències que també aplega el modernisme, aspectes cronològics, caracterització del corrent a propòsit d'un tipus de sensibilitat i d'un repertori de motius iconogràfics, qüestions controvertides al voltant de l'estètica...A partir de la formulació de tots aquests interrogants caldrà anar veient quines han estat les respostes que ens ha ofert la bibliografia especialitzada en l'àmbit general del modernisme.

Pel que fa al segon bloc, realitzarem un recorregut històricoestètic per l'època, a fi de veure en quin moment irromp el decadentisme a Catalunya, de quina manera arrela, quin és el seu punt més àlgid, i quan s'inicia el seu declivi. És a dir, analitzarem quina va ser la seva trajectòria vital, i de quin mode es va manifestar: a través de determinats esdeveniments, de tot un seguit d'obres, de diversos escrits teòrics...tot resseguint un fil cronològic. En aquest cas, però, tindrem fonamentalment en compte les fonts del mateix període. Això ens permetrà, entre altres coses, constatar si es feia ús del terme "decadentisme", i quin era el significat atorgat pels mateixos protagonistes.

II. 1 QÜESTIONS HISTORIOGRÀFIQUES

En el cap. I. 2. 1 hem pogut constatar que són diversos els estudis que de, manera exhaustiva i específica, analitzen el fenomen del decadentisme o de la *décadence* a nivell europeu. Tanmateix, quan revisem la historiografia sobre el tema a Catalunya la situació canvia substancialment. Fins al moment no ha estat publicat cap treball dedicat a investigar amb deteniment el decadentisme dins aquest àmbit concret. El que sí trobem són dos estudis importants que tracten aquest corrent però a nivell d'Espanya en general: un centrat en la plàstica i l'altre en la literatura.

En el primer d'ells, *Preraphaelismo, simbolismo y decadentismo en la pintura española* (1999), L. Caparrós fa referència al decadentisme en tant que un corrent vinculat al simbolisme, però no aprofundeix ni en la seva significació ni en la seva caracterització³²². En canvi, realitza una anàlisi més acurada del simbolisme a nivell europeu i parla de la seva recepció a Espanya, tot fent esment puntual del cas català. El treball, així mateix, es troba dividit en dues parts. En la primera, l'autora realitza un itinerari iconogràfic pel simbolisme pictòric i literari espanyol, a través del tractament de diversos temes – el paisatge, la literatura, la dona, la religió, l'orientalisme, la mort, el medievalisme..Mentre que en la segona, la historiadora ens presenta un exhaustiu catàleg alfabètic sobre la trajectòria vital i artística d'autors espanyols i catalans pròxims a l'òrbita del simbolisme, que completa amb referències hemerogràfiques i bibliogràfiques de cadascun dels protagonistes.

Pel que fa a *Las sombras del Modernismo. Una aproximación al Decadentismo en España* (2004), de B. Sáez, sí que observem un endinsament en l'anàlisi del decadentisme³²³. Tot i així cal dir que aquest es produeix, d'una banda, a nivell general, i després a propòsit de l'àmbit exclusivament literari espanyol. En relació a Catalunya, pel contrari, B. Saéz únicament fa referència a les *Literaturas malsanas* (1894) de P. Gener.

³²² CAPARRÓS, L., *Preraphaelismo, Simbolismo y Decadentismo en la pintura española de fin des siglo*, op. cit.

³²³ SÁEZ, B., a *Las sombras del modernismo. Una aproximación al decadentismo en España*, op. cit.

A banda d'aquests estudis podem destacar l'article de L. A. De Villena, intitulat "Visiones decadentes en la pintura "fin de siglo" española", que recull el catàleg sobre l'exposició *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides* (1990), i que ens parla sobre el decadentisme d'un artista català: H. Anglada-Camarasa³²⁴. O més especialment dos treballs sorgits arran de l'exposició organitzada recentment per la Fundación Mapfre, primer a Madrid, del 14 d'octubre de 2008 al 25 de gener del 2009, i després a Saragossa, del 4 de juny al 28 de juliol del present any, que du per títol *Entre dos siglos. España 1900*. El primer és el catàleg de l'exposició, que aplega entre altres un interessant article de L. Litvak, "Hacer visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española, 1891-1930", en el qual l'autora ens dóna una breu definició del concepte de decadentisme i fa un recorregut pels temes més rellevants del simbolisme espanyol i català³²⁵. I el segon una antologia de textos crítics editats per M. López Fernández i situats entre el 1890 i el 1914, que, com explica la nota introductòria, «reflejan el espíritu "fin de siglo" en España como concepción estética». El títol és sens dubte significatiu: *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*³²⁶. Entre altres trobem recollits articles de S. Rusiñol, R. Casellas, M. Utrillo o S. Junyent. A la introducció, altrament, M. López Fernández parla de les contradiccions de la fi de segle i aprofundeix sobre el tema de la degeneració, tot fent-se ressò de textos i d'obres d'autors catalans i espanyols.

Pel que fa a la bibliografia específica sobre el modernisme a Catalunya, cal dir tenir en compte un seguit de consideracions. Partint de la base que fins al moment no ha estat publicada una anàlisi específica sobre el tema que ens ocupa, allò que trobem majoritàriament són referències puntuals sobre el decadentisme des de diversos punts de vista. Principalment, a propòsit de determinats autors o d'un seguit d'obres en concret, majoritàriament dins l'àmbit de la literatura³²⁷. A partir d'aquí podem observar al·lusions, pràcticament de passada, a tot un

³²⁴ VILLENA, L. A. DE, "Visiones decadentes en la pintura "fin de siglo" española", dins *Simbolismo en Europa. Néstor en las Hespérides*, Gran Canaria: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1990, pp. 137-146. L'autor, però, ho fa amb reserves i puntualitzacions.

³²⁵ LITVAK, L., "Hacer visible lo invisible. El Simbolismo en la pintura española, 1891-1930", dins *Entre dos siglos. España 1900*, Madrid: Fundación Mapfre, 2008, pp. 23-48.

³²⁶ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M. (ed.), *Las palabras del pasado. Arte y estética de fin de siglo (1890-1914)*, Madrid: Instituto de Cultura – Fundación Mapfre, 2008.

³²⁷ És el que fa M. Casacuberta, per exemple, quan dedica el capítol "El triomf del decadentisme" a l'anàlisi d'un període en concret de la trajectòria artística de S. Rusiñol [CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*,

seguit de temes que són considerats com a decadents, o bé descripcions puntuals d'alguns trets de la sensibilitat decadent. En cap cas, però, s'aprofundeix en una cosa o l'altra. Així mateix, cal insistir en el fet que és sobretot en els estudis sobre literatura on més apareix el mot "decadentisme" i tots els seus derivats. Dins l'àmbit de la plàstica, pel contrari, es fa esment del terme de manera escassa: més aviat es parla de "simbolisme". En aquest darrer cas, de fet, el decadentisme apareix lligat gairebé de manera indissociable a aquest darrer, i sovint trobem una utilització confosa i poc clara d'ambdós conceptes.

Un cop efectuades aquestes consideracions, cal ara donar resposta a tot un seguit de qüestions sorgides al voltant del decadentisme, a partir -exclusivament- dels arguments exposats per la historiografia crítica relativa al modernisme a Catalunya.

II.1.1 Definició del terme "decadentisme". La relació amb el simbolisme

Primer de tot, hem constatat que la historiografia no dóna una definició clara i precisa del concepte de "decadentisme". Essencialment ens parla d'un corrent cultural d'origen europeu que penetra en el modernisme durant la dècada del 1890³²⁸. Ara bé, fins i tot a propòsit d'aquesta definició bàsica cal distingir una doble posició. La primera situa el decadentisme directament dins el marc del modernisme, al costat d'altres *corrents, tendències* o *components*, com per exemple el simbolisme, mentre que la segona aplega el decadentisme dins d'aquest darrer. Sens dubte, aquesta doble consideració no fa altra cosa que posar de relleu la complexa relació que s'estableix

Barcelona: Curial Edicions- Publicacions de l' Abadia de Mointserrat, 1997, pp. 129-164] o M. Corretger en elaborar un dels seus estudis sobre A. Maseras: CORRETGER, M., "Aproximació a la novel·la decadentista d'Alfons Maseras: *L'Evasió*", dins *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit V*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986, p. 251-279.

³²⁸ Sobre la cronologia, vegeu el cap. II. 1. 5.

entre els conceptes de “simbolisme” i de “decadentisme”, tal com hem comprovat que ja succeïa en l'àmbit europeu.

J. F. Ràfols, a *Modernisme i modernistes* (1949), es mostra partidari de la primera opció i fa referència al decadentisme en tant que un dels diversos components que conformen el modernisme, al costat d'altres com són el naturalisme o el simbolisme.³²⁹ Tanmateix l'autor parla exactament d'un «decadentisme d'esclatant poesia», situant-lo dins l'àmbit literari. A l'hora d'enumerar els corrents que conflueixen dins del modernisme pictòric, pel contrari, el terme “decadentisme” no hi apareix pas; si en canvi els d’“impressionista”, “neoimpressionista”, “preraphaelita” i “simbolisme”.

A. Cirici, per la seva banda, fa esment del mot “decadentisme” en un sentit similar a *El arte modernista catalán* (1951)³³⁰. Ho fa a l'hora de designar un dels diferents corrents estrangers, el «reflex» del qual, juntament amb el de l'«impressionisme», el del «simbolisme», el del «primitivisme», el del «sensualisme» o el del «medievalisme», entre d'altres, va constituir el «moviment sincrètic» del modernisme. Segons l'autor, tots aquests corrents «*perdieron su significación propia para ponerse al servicio de un punto de vista apropiado al país*».

Pel que fa al camp literari, són diversos autors que ens parlen igualment del decadentisme a propòsit del modernisme. J. Castellanos, per exemple, assenyala que «tota la literatura modernista conté, amb major o menor grau, elements procedents del simbolisme o del decadentisme, simplement perquè formen part de la cultura de la època»³³¹. I, en la mateixa línia, J. Marco destaca que dins del modernisme podem trobar artistes i escriptors de tendències diferents, «des dels naturalistes i decadentistes, fins als simbolistes d'última hora»³³². Tot això, però, com molt bé observa J. Castellanos, dificulta la tasca de delimitar amb precisió un o altre corrent, sobretot si es tracta del decadentisme o del simbolisme³³³.

³²⁹ L'edició emprada ha estat: RÀFOLS, J. F., *Modernisme i modernistes*, Barcelona: Destino, 1982, pp. 8 i 9.

³³⁰ CIRICI, A., *El arte moderno catalán*, Barcelona: Aymá editor, 1951, p. 10.

³³¹ CASTELLANOS, J., “La novel·la modernista”, dins *Història de la literatura catalana: Part moderna*, v. VIII, Barcelona: Ariel, 1986, pp. pp. 481-578 (490).

³³² MARCO, J., *El Modernisme literari i d'altres assaigs*, Barcelona: Edhasa, 1983, p. 25.

³³³ CASTELLANOS, J., “La novel·la modernista”, *op. cit.*, p. 537.

Tal com hem assenyalat amb anterioritat abans, els lligams entre aquests darrers poden arribar a ser indissociables. Sobretot quan el decadentisme és considerat una de les diverses tendències existents dins el simbolisme, tal com assenyala M. Freixa. Segons la historiadora, el «decadentisme» constituïria en aquest sentit un dels diversos «moviments espirituals europeus» de la segona meitat del segle XIX, que van confluïr en si del simbolisme català al costat d'altres com ara el prerrafaelisme o el «simbolisme francobelga»³³⁴. Tots ells formarien part, però, d'un dels tres corrents que M. Freixa aplega dins el simbolisme català en general: els altres dos els constituïrien el «simbolisme catòlic», defensat pels membres del Cercle Artístic de Sant Lluc, i un simbolisme més trivial, característic de *l'art nouveau*, que ha estat desposseït de qualsevol contingut i del que ja només es conserven les formes³³⁵. En tot cas, el decadentisme recolliria «les posicions més revulsives i pertorbadores» del simbolisme en qualsevol de les seves manifestacions³³⁶. F. Fontbona efectuarà una observació similar en parlar-nos d'un «art idealista, esteticista» i «exòtic» que deriva cap al decadentisme quan «als factors enumerats abans s'hi afegia el d'una mena de misticisme sovint tendent a una depurada necrofilia»³³⁷. L. Litvak, per la seva banda, coincideix també en englobar el decadentisme com un dels diversos corrents que conformen l'estètica del simbolisme, al costat d'altres com ara el prerrafaelisme o l'esteticisme³³⁸. Arribats a aquest punt cal dir que la majoria d'historiadors acostumen a fer referència a un «simbolisme decadent» o «decadentista», tot emprant una denominació que substitueix o a voltes complementa, la de «decadentisme».

Sigui com sigui, és indubtable que entre el decadentisme i el simbolisme s'estableix com hem dit una relació complexa, sobretot quan s'utilitza indistintament un o altre concepte. Perquè, bo i acceptant que el decadentisme forma part del simbolisme, no sempre es té en compte que no tot el simbolisme és decadent i es tendeix a la confusió a partir d'una generalització imprecisa. Aquesta qüestió és precisament denunciada per alguns autors, com ara M. Siguán, la qual acusa

³³⁴ FREIXA, M., «L'exposició "Modernisme 1990"», dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona: Olímpia Cultural - Lunewerg Editores, 1990, pp. 51-67 (59).

³³⁵ FREIXA, M., *El Modernisme a Catalunya*, Barcelona: Barcanova, 1991, p. 48.

³³⁶ FREIXA, M., «L'exposició "Modernisme 1990"», *op. cit.*, p. 59.

³³⁷ FONTBONA, F., *La crisi del modernisme artístic*, Barcelona: Curial, 1975, p. 13.

³³⁸ LITVAK, L., «Hacer visible lo invisible...», *op. cit.*, p. 24.

la utilització fluctuant dels dos mots en la bibliografia sobre el modernisme en general³³⁹, a l'igual que L. Mercader³⁴⁰, o bé E. Trenc. Aquest darrer retreu a J.-Ll.Marfany l'assimilació que l'autor realitza de manera constant entre decadentisme i simbolisme, tot adient que l'obra vitalista i èpica d'un J. Xiró o d'un A. Fabrés, per exemple, o l'obra mig idealista, mig realista d'un J. Llimona, no tenen res de decadentista³⁴¹. Malgrat aquesta presa de consciència, de vegades sembla que tornem a moure'ns en el terreny de la confusió, com quan el propi E. Trenc efectua observacions com la següent: «el simbolisme va durar poc a temps a Catalunya. En un país en plena expansió, que es modernitzava i que, ahora, lluitava per recuperar la seva identitat, el decadentisme només hi va aparèixer de manera superficial»³⁴².

En conclusió, podem veure que a nivell historiogràfic la definició de decadentisme no resulta clara i veritablement difícil trobar diferenciats els conceptes de "decadentisme" i de "simbolisme", atès que el segon apareix lligat indissociablement al segon. Tot i així, constatem alguns esforços per destriar les particularitats d'ambdós.

A partir d'aquí cal veure com la historiografia caracteritza el decadentisme, a través del tractament de múltiples aspectes: cronològics, de sensibilitat, iconogràfics, estètics, de relació amb altres corrents...la qual cosa acabarà de completar la definició essencial que acabem d'exposar a propòsit del terme. És el que anirem fent al llarg dels següents apartats.

³³⁹ SIGUÁN, M., *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990. p. 12.

³⁴⁰ MERCADER, L., "Modernistes o noucentistes?...Els darrers simbolistes decadents", dins *El Modernisme. Pintura i dibuix*, Barcelona: Isard, 2002, pp. 301- 316.

³⁴¹ TRENC, E., "A l'entorn del Simbolisme", dins *El Modernisme. Pintura i dibuix*, Barcelona: Isard, 2002, pp. 37-58 (56).

³⁴² TRENC, E., "La pintura catalana entre Barcelona i París 1888-1906", dins *París- Barcelona: 1888-1937*, Barcelona: Museu Picasso, 2002, pp.173- 188 (183).

II. 1. 2 Connexions entre el decadentisme i altres corrents del modernisme

Fins el moment hem parlat dels lligams entre el decadentisme i el simbolisme, però cal també tractar a interrelació existent entre aquest primer i altres corrents aplegats dins el modernisme, o, si més no, dels elements decadentistes que a voltes podem trobar en aquests darrers a través de determinades obres. D'aquesta manera veurem quines són els punts que comparteixen tots aquests corrents, i quines algunes de les seves diferències. En tot cas, l'objectiu és mostrar la dificultat que suposa haver de qualificar una obra amb un determinat adjectiu – ja sigui el de “decadent”, com el de “simbolista”, “naturalista”...-, quan de vegades les fronteres d'adhesió a una o a altra tendència no són gens clares. Precisament perquè, com hem dit, tots aquests corrents contenen components que són més aviat propis d'altres manifestacions. Cal així tenir en compte aquest fet i acceptar-lo en la seva complexitat, sense pretendre qualificar una obra amb termes absoluts.

El mateix A. Cirici estableix una connexió entre els fills «*del extremo irrealismo, que ellos llamaban idealismo*» amb aquells de «*la extrema izquierda del naturalismo*». Segons l'autor, els primers, amb un programa formulat a partir de «*la necrofilia, de la complacencia en el fracaso, de la evocación de las formas enfermizas, de la soledad, de la palidez, del dolor*» van trobar-se finalment amb aquells situats «*en el extremo realismo*», que cercaven «*por las rutas de la miseria, de la enfermedad y del abandono un contenido emotivo que no tenían las simples imágenes del mundo exterior escogidas sin elección*»³⁴³. Més que d'autors, però, cal dir que A. Cirici parla d'unes determinades obres a l'hora d'exemplificar aquest «idealisme extrem»: de X. Viura, de J. Llimona, d' A. De Riquer, de S. Rusiñol....El mateix passa en referir-se a la literatura corresponent a «l'art negre», tot fent esment en aquest cas d'obres d'A. Sans i Rossell, de R. Casellas, de V. Català, d'E. d' Ors...Pel que fa al seu paral·lel en pintura, A. Cirici detalla una breu llista d' autors: I. Nonell, P.Picasso, R. Opisso, Ainaud... En tot cas, com veiem, l'historiador posa de manifest les connexions que hi ha entre dos corrents que aparentment són presentats com a oposats: entre el simbolisme decadent – malgrat

³⁴³ CIRICI, A., *El arte moderno catalán, op. cit.*, pp. 10 i 57.

que l'autor no fa esment d'aquesta expressió ni del terme "decadentisme", el «programa» que presenta de l'«*extremo irrealismo*» correspon perfectament amb el d'aquest darrer- i l' "art negre". De fet, com veurem en el capítol II. 2. 3. 1, l'"art negre" sorgeix en bona part com a reacció a l'actitud evasionista adoptada pels decadents. Tot i així, com assenyala A. Cirici, hi ha un punt en què totes dues tendències conflueixen: l'atracció per determinats temes³⁴⁴.

A. Yates, fent-se ressò de les paraules d'A. Cirici, també parla a *Una generació sense novel·la* d'un «nou naturalisme», el corresponent a la «segona onada», que «s'aplega amb el corrent simbolista de la Decadència per tal d'arribar als límits de la sensació física i espiritual»³⁴⁵. El nou clima anímic i cultural de començaments de segle, potenciava sens dubte un desig d'ultrapassar els límits del naturalisme de la primera generació – el d'un J. Ixart o d'un N. Oller- i d'aprofundir en tots els àmbits de l'existència, fins i tot aquells més sòrdids, angoixants i pertorbadors. Tanmateix, aquesta evolució no hauria estat possible sense la plena irrupció del romanticisme a Catalunya. I és sobretot "el romanticisme de la Decadència", aclareix A. Yates, aquell que penetra en els darrers anys del modernisme, un romanticisme «que ja ha passat pels refinaments del simbolisme, pels extrems del naturalisme, i està en el floriment final decadentista»³⁴⁶. De manera que, com veiem, s'acaben reconciliant el naturalisme i l'individualisme romàntic, i es potencia el vessant decadentista del primer que, de fet, ja es trobava present en el naturalisme originari francès³⁴⁷.

Una bona mostra d'això la constitueixen un seguit de novel·les que A. Yates situa a *l'extrema esquerra del naturalisme*, com ara *La xava* (1904), de J. Vallmitjana; *Josafat* (1906), de P. Bertrana; *Els sots feréstecs* (1901), de R. Casellas o *Solitud* (1905), de V. Català. En el cas de *La Xava* (1904), per exemple, ens endinsem «voluptuosament» en el món sòrdid, miserable i degenerat de la prostitució dels baixos fondos barcelonins, a través d'una *delectatio morosa*. Tot i així,

³⁴⁴ Sobre aquesta qüestió, i centrant-nos específicament en el camp de la plàstica, acabarem d'aprofundir una mica més endavant.

³⁴⁵ YATES, A., *Una generació sense novel·la? La novel·la catalana entre 1900 i 1925*, Barcelona: Edicions 62, 1975, p. 60.

³⁴⁶ *Ibid.*, 61

³⁴⁷ CASTELLANOS, J., a "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 486, també posa de relleu el fet que és precisament a través de la tradició decadenista francesa que el modernisme recupera un element que el primer naturalisme català havia deixat de banda: l'emotivitat.

puntualitza l'autor, hi manca el refinament estètic-simbòlic que caracteritza les veritables obres decadents. A l'univers recreat a *Josafat* (1906), altrament, també hi trobem elements típics del decadentisme - erotisme, misticisme, necrofilia, assassinat...- però presentats de manera negativa, a fi -afegirà J. Castellanos -, de denunciar-los des d'una òptica vitalista³⁴⁸.

Totes aquestes novel·les són relacionades per A. Yates amb obres situades a l'extrem oposat - tornant novament a reprendre la tesi d'A. Cirici-, de caràcter autènticament decadent, com són ara *Camí de llum* (1909), de M. De Palol, o *Edmon* (1908), d'A. Maseras. Sens dubte, explica l'autor, totes elles constitueixen una manifestació de «l'agonia romàntica» que experimenta «la sensibilitat apocalíptica», pròpia d'un dels corrents del modernisme en la seva darrera fase³⁴⁹. Sigui com sigui, és clar que per A. Yates, el naturalisme - si més no el més extremanté importants punts de connexió amb el decadentisme.

J. Castellanos, per la seva banda, i a propòsit de composicions com ara *Els sots feréstecs* (1901), de R. Casellas, o *Solitud* (1902), de V. Català, no parla tant de naturalisme com de «novel·la simbòlica», però igualment relaciona aquest tipus de novel·la amb la decadent, a partir de la dualitat que és dona dins del mateix modernisme entre el vitalisme i el decadentisme³⁵⁰. En efecte, ens diu l'historiador, totes dues tendències parteixen d'una cosmovisió similar - la contradicció home/natura-, però adopten una posició diferent³⁵¹. Mentre la novel·la simbòlica intenta superar aquesta dualitat a través de la presentació d'un art de denúncia, combatiu «enèrgic i agosarat», que ha estat formulat a partir de l'exageració i deformació «dels mateixos elements que el Simbolisme presentava harmonitzats»³⁵², el decadentisme assumeix el mateix conflicte com a irresoluble i es decanta per l'evasió. De manera que, conclou J. Castellanos, seria finalment la intencionalitat o l'objectiu al qual se sotmeten els elements literaris de procedència simbolista i decadentista, els únics que ens podrien permetre diferenciar entre una i altra tendència³⁵³.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 540.

³⁴⁹ YATES, A., *Una generació sense novel·la?...op. cit.*, p. 72

³⁵⁰ Vegeu més endavant, on analitzem aquesta darrera qüestió.

³⁵¹ CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op.cit.*, p. 537.

³⁵² CASTELLANOS, J., "La literatura", dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona: Olímpida Cultural - Lunwerg Editores, 1990, pp. 71-85 (79).

³⁵³ CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 537.

Així mateix cal deixar clar, com segueix l'autor, que el fet que una obra contingui determinats elements decadentistes resulta insuficient per qualificar-la de decadent. Dins d'aquesta categoria, de fet, J. Castellanos només inclou un nombre reduït de novel·listes – M. De Palol, A. Maseras, i V. Oliva-, i tot i així encara amb moltes precisions.

Pel que fa a l'àmbit de la pintura, cal seguir efectuant encara tot un seguit de consideracions i reprendre el tema de les connexions entre allò que A. Cirici anomena «art negre» - conreat per artistes com ara I. Nonell i la Colla del Safrà- i el decadentisme. És indubtable l'atracció que el primer manifesta per tot allò relacionat amb la degeneració, la malaltia o la decadència, temes al seu torn característics del repertori decadentista. Ara bé, aquest fet ens permet de qualificar aquesta pintura de decadent?. No si tenim en compte, per començar, la majoria de la bibliografia general sobre el tema. Autors com ara E. Trenc o J. Castellanos més aviat el relacionen amb l'expressionisme³⁵⁴. Sens dubte el tipus de decadència cap a la qual se sent atret "l'art negre", principalment la dels suburbis barcelonins, així com el seu marcat sentit de denúncia social, provoquen que aquesta pintura de caire miserabilista s'allunyi del decadentisme. Tot i així, cal tenir present els seus punts de connexió, sobretot si parem atenció al sentiment de tristesa i d'aflicció que emana d'algunes de les obres d'I. Nonell³⁵⁵. Malgrat el seu caràcter revulsiu, és interessant preguntar-se si existeix certa complaença mòrbida en aquesta mirada "negre" i veure així fins a quin punt participa de l'esperit del *mal-su-siècle*. J. Castellanos, de fet, copsa en els paisatges i figures de la Colla del Safrà la mateixa «empremta del pessimisme»³⁵⁶ que en les composicions de l'extrem oposat, és a dir, les de l'idelisme. Per què «quin dubte hi ha que aquest pessimisme podia donar peu, d'una banda, a les idealitzacions simbòlicodecoratives i, també, a la visió negra, fatalista, de la vida dels homes i de l'univers?».

A propòsit d'aquesta qüestió, de fet, resulta molt escaient mostrar la paradoxa formulada al voltant de la figura d'A. Gual. Com explica C. Batlle, l'artista va conrear durant el període de finals de segle una pintura de caràcter simbòlicodecorativa, però al mateix temps és considerat un

³⁵⁴ TRENC, E., "La pintura del s. XIX", dins *Art de Catalunya. Ars Cataloniae. Pintura moderna i contemporània*, Barcelona: L'Isard, 2001, pp. 210-241 (221); CASTELLANOS, J., "La literatura", *op. cit.*, p. 79.

³⁵⁵ Sobre aquesta qüestió, sobretot relativa a la figura d'I. Nonell, vegeu el cap. III. 3. 1. 5. 2.

³⁵⁶ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, *op. cit.*, vol. I, p. 162.

dels membres de la Colla del Safrà³⁵⁷. És això possible? Sí, apunta l'autor, si establim els punts en comú entre el pessimisme de l'esmentada pintura al·legòrica – sobretot quan es relaciona amb el teatre- i el pessimisme de les seves «pintures negres». C. Batlle va fins i tot, més enllà, i parla directament de *decadentisme* – «sempre i quan acceptem d'assimilar el terme «pessimisme», encara que sigui de manera provisional, a una idea àmplia de *decadentisme*»³⁵⁸. De manera que, des d'aquest punt de vista, l'historiador considera que cartells com ara el de *Silenci* [fig. 142] o el del *Llibre d'hores* [fig. 210] de factura eminentment decadent, es poden aplegar al costat d'altres «negres», com ara el de *La culpable*. I que, en definitiva, s'estableix una correspondència clara entre el pessimisme pictòric de la Colla del Safrà i el decadentisme teatral – tant plàstic com dramàtic- del Gual dels anys noranta³⁵⁹.

II. 1. 3 Modernisme i decadentisme: identificació de conceptes

Tornant novament a la relació entre decadentisme i modernisme, cal assenyalar, com ho fa J. - LL. Marfany a *Aspectes del modernisme*, que en un moment donat, arran de la celebració de la Festa Modernista de 1893, comencen a identificar-se les nocions de “modernisme” i de “decadentisme”³⁶⁰. Segons explica l'historiador, la crítica conservadora va aprofitar els components decadentistes del modernisme per a atacar el moviment a nivell general i efectuar aquesta assimilació, la qual va intensificar-se a partir del certament decadentista de l'any següent. D'aquesta manera, el terme “modernisme” passaria progressivament de posseir un sentit ampli i general, en designar fonamentalment una *actitud*, un afany de renovació de la cultura catalana -

³⁵⁷ BATLLE, C., *Adrià Gual (1891-1902): per un teatre simbolista*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001, p. 44. A. Gual potser no pugui considerar-se un membre de “ple pret”, puntualitza l'autor, però en tot cas sí un membre més [vegeu pp. 42-43].

³⁵⁸ *Ibid.*,

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ MARFANY, J.-LL., *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial, 1975, p. 44.

aplicable a activitats molt diverses (política, literatura, pensament, teatre, pintura, etc.) i a corrents i tendències diferents -, a tenir un significat molt més restringit i especialitzat i convertir-se en la denominació d'un moviment artístic i literari ³⁶¹. J.-Ll. Marfany parla exactament d'un «esteticisme simbolista-preraphaelita-decadent». L. Litvak a *España 1900* coincideix amb l'autor en què el modernisme en general - no només el català -, precisament pel seu afany de modernitat i de transformació sociocultural, va ser caracteritzat pels seus detractors amb mots com ara «decadència», «malaltia», «degeneració», «patologia» o «anèmia» ...³⁶². Aquests no només s'aplicaven en un sentit purament estètic, sinó molt especialment a tots els aspectes de la vida que promovien. Així, «*el término decadencia fue pronto asociado al modernismo, que a veces era considerado como causa, a veces como manifestación de decadencia o a veces como ambas cosas*»³⁶³.

Tanmateix, aquesta pretesa identificació del modernisme amb un dels diversos corrents que el configuraven, resulta del tot errònia, ja que, segons J.-Ll. Marfany, «El Modernisme és, explícitament, decadentisme i simbolisme, però implícitament és també regeneracionisme, vitalisme nietzscheà, naturalisme»³⁶⁴. Però, naturalment, la tendència decadentista es prestava molt millor a la paròdia que no pas el vitalisme. Sigui com sigui, i a conseqüència d'aquest fet, els mateixos modernistes van acabar renegant del terme amb què s'autodesignaven³⁶⁵.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 46.

³⁶² LITVAK, L., *España 1900...op. cit.*, p. 113.

³⁶³ *Ibid.*, p. 111.

³⁶⁴ MARFANY, J.-LL., *Aspectes del Modernisme, op. cit.*, p. 55. Vegeu també FONTBONA, F., "Va existir realment el Modernisme?", dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona: Olimpíada Cultural - Lunwerg Editores, 1990, pp. 45- 49.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 18.

II. 1. 4 Decadentisme i vitalisme: lluita de polaritats dins el modernisme

D'altra banda, i a propòsit de la seva relació amb el modernisme, el decadentisme no només és considerat una tendència estètica sinó també una determinada actitud, a partir de la qual es configura tot un joc de dualitats. De fet, bona part de la historiografia atribueix al modernisme un caràcter eclèctic i dual, manifestat en tots els seus àmbits, i és des d'aquest punt de vista que la noció de "decadentisme" apareix confrontada amb les de "vitalisme" o "regeneracionisme". Com explica M. Siguán, tot recollint les tesis de J. -Ll. Marfany³⁶⁶, J. Molas³⁶⁷, J. de C. Laplana³⁶⁸, M. Freixa³⁶⁹, per exemple, dins el modernisme i unides sota un mateix anhel de renovació cultural, es distingeixen dos tipus d'actituds: «una regeneradora, más estrictamente militante o social y políticamente preocupada, y una decadentista o simbolista que centra su revuelta en el desarrollo de una nueva estética subversiva»³⁷⁰.

A. Yates i E. Trenc, a propòsit de l'anàlisi de l'obra *Crisantemes* (1899) d'A. de Riquer, parlen també d'aquesta dicotomia: «*The society, afflicted by social tensions (the class struggle and anarchism), political crisis and the traumas of dynamic change (the Catalonia-Spain friction, especially after 1898) and economic difficulties (the loss of colonial markets), produced a culture which was riven by a deep tension: between Decadentism (morbidness, listlessness, the oneiric cult of memory and tradition) and Vitalism (a hymn to life and youth, a projection towards and idealised new society)*»³⁷¹.

³⁶⁶ Vegeu cita anterior, així com MARFANY, J.-LL., "Joventut, revista modernista", *Serra d'Or*, núm. 135, 15-12-1970, pp. 53-56, on l'historiador analitza les tensions del modernisme manifestades en el si d'una de les seves revistes més emblemàtiques.

³⁶⁷ MOLAS, J., "El modernisme i les seves tensions", *Serra d'Or*, núm. 135, 15-12-1970, pp. 45-52.

³⁶⁸ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 166.

³⁶⁹ FREIXA, M., *El Modernisme a Catalunya, op. cit.*, p. 15.

³⁷⁰ SIGUÁN, M., *La recepción de Ibsen y Hauptmann en el modernismo catalán, op. cit.*, pp. 11-12.

³⁷¹ TRENC, E.; YATES, A., *Alexandre Riquer (1856-1920). The British Connection in Catalan Modernisme*, Sheffield: The Anglo-Catalan Society occasional publications, 1988, pp. 65 i 18, respectivament.

Tanmateix, i malgrat aquesta lluita de tensions, el cert és que a nivell general es considera que el to predominant dins el modernisme va ser el vitalista. És significatiu en aquest sentit, tal com assenyala J.-Ll. Marfany, que mentre l'expressió "*fin de siècle*", utilitzada sobretot a París i a Viena a propòsit del període del tombant de segle, fa pensar en un crepuscle, el mot modernisme evoca més aviat la idea d'una albada³⁷². Sens dubte «la Catalunya del tombant de segle té també els seus decadentistes, imitadors dels parisencs, i a França apareix també una literatura nietzscheana, exaltadora de la Vida i la Joventut (...) Però la noció dominant allí, tant a l'època mateixa com en la nostra visió històrica, és la d'acabament, i per això prolonguem la "*fin de siècle*" fins ben entrat el nou, mentre que la que sura per damunt de tot aquí, també llavors com ara, és la de començament»³⁷³. Els motius que esgrimeix l'historiador per defensar la seva tesi es troben plantejats en clau d'hipòtesi i són de caràcter socioeconòmic. En aquest sentit és important tenir en compte les diferències existents entre els diferents centres dins aquest terreny. A Viena, per exemple, existia una poderosa i alta burgesia desenvolupada en competència amb la vella aristocràcia que recolzava la cultura moderna i que se sentia insegura front l'avanç de la petita burgesia catòlico-radical. Era una classe social que se sabia en la cúspide del seu desenvolupament i que, per això mateix, començava a témer la seva pròpia decadència. Es tractava d'una burgesia frívola, ostentosa, lliberal, que es situava per damunt del bé i del mal, extravagant, elitista...La seva generació més jove era rebel, havia heretat tota extravagància i artificialitat, i podia dedicar-se a teoritzar, escriure o pintar perquè no necessitava treballar, tenia prou temps per adonar-se d'aquella imminent decadència i per criticar un sistema que precisament era el que la mantenia...se n'aprofitaven, doncs, però sense deixar de qüestionar-lo. A Barcelona, pel contrari, la classe que donarà suport al modernisme serà precisament una petita burgesia, de caràcter modest, religiós i tradicional. Era una burgesia que tot just es començava a desenvolupar i tenia il·lusió i esperances de progrés. El seu no era un món que s'acabava, sinó que estava emergint. I la seva classe més jove, malgrat les seves ànsies de renovació sociocultural, començava a tenir accés a unes noves possibilitats de consum i benestar i no volia

³⁷²MARFANY, J. -LL., "Modernisme català i final de segle europeu: Algunes reflexions", dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona: Olimpíada Cultural - Lunwerg Editores, 1990, pp. 33- 44 (34). R.Rosemblum, per la seva banda, torna a plantejar el tema en un assaig de recent aparició; el mateix títol expressa la dicotomia que gira al voltant del tombant de segle: ROSEMBLUM, R., "El arte en 1900: ¿ocaso o amanecer?", dins *Entre dos siglos. España 1900*, Madrid: Fundación Mapfre, 2008, pp. 113-135.

³⁷³ *Ibid.*

arriscar-se excessivament³⁷⁴. Unes consideracions similars són assenyalades per E. Trenc: «en un país en plena expansió, que es modernitzava i que, alhora, lluitava per recuperar la seva identitat, el decadentisme només hi va aparèixer de manera superficial. El modernisme apareix molt més vitalista en el seu conjunt que no pas el final de segle decadent parisenc»³⁷⁵. I afegirà més tard: «en el context esperançador del creixement del catalanisme, el decadentisme importat inicialment pels modernistes apareixia (...) com una tendència afeblidora, que desviava els intel·lectuals de les tasques col·lectives cap a l'individualisme antisocial de la torre d'ivori que fomentava una abúlia pessimista en comptes del voluntarisme enèrgic que demanava l'empresa de la regeneració nacional»³⁷⁶.

D'altra banda, segueix apuntant J.-Ll. Marfany, mentre a França existia un fort desig de crear un mercat molt restringit, però estable, de béns de consum culturals, en el qual el nivell de demanda estava regulat per la interacció entre l'enrarament i l'encariment del producte – d'aquí el rebuig elitista i l'anhel simbolista d'enrarament de la bellesa -, a Catalunya va costar d'aparèixer un mercat restringit on els béns culturals assolissin elevades cotitzacions. N'hi havia un, d'incipient, en pintura, per això no resulta casualitat que les primeres manifestacions decadentistes es donessin al voltant de S. Rusiñol i A. Gual. En el camp de la literatura, en canvi, la situació era ben diferent i el fort vincle d'interessos establert, arran del «"desastre"» de 1898, entre la burgesia i els escriptors, va fer que aquests darrers acabessin sent «molt més modernistes que decadents». La contradicció interna del modernisme responia així una doble actitud: d'una banda, l'estratègia adoptada per a l'establiment del *status* professional de l'art i de la literatura demanava el rebuig de la societat i el refugi en la torre d'ivori; però per altra banda l'ingredient nacionalista comportava una necessitat imperiosa d'intervencionisme social³⁷⁷. Aquest conflicte, afegeix l'autor, encobreix altrament una oposició de caire polític i ideològic: allò que temien del decadentisme els vitalistes de *L'Avenç*, fins i tot més encara que la seva propensió a l'abúlia, era el perill que el neoespiritualisme fos utilitzat per les forces conservadores catòliques, com per exemple havia passat amb el Cercle de Sant Lluç.

³⁷⁴ *Ibid.*

³⁷⁵ TRENC, E., "La pintura catalana entre Barcelona i París 1888-1906", *op. cit.*, p. 183.

³⁷⁶ TRENC, E., "A l'entorn del Simbolisme", *op. cit.*, p. 56.

³⁷⁷ MARFANY, J.-LL., "El Modernisme", dins *Història de la literatura catalana: Part moderna*, v. VIII, Barcelona: Ariel, 1986, pp. 75-142 (96).

Cal dir que aquesta profunda dicotomia manifestada en el si del modernisme podia arribar a plasmar-se en tots els àmbits: en les revistes de l'època³⁷⁸, en la sensibilitat i les obres dels mateixos artistes i escriptors, i fins i tot dins el propi decadentisme. En aquest darrer sentit, com assenyala M. Casacuberta, fins i tot l'esmentat corrent posseeix a nivell general un cert component regeneracionista, atès que «ni tan sols els escriptors que flirtegen en un moment determinat amb el decadentisme no acaben de comprometre's amb el caràcter dissolvent d'aquesta visió del món»³⁷⁹. Anys abans J. Castellanos havia defensat una tesi similar a propòsit de R. Casellas: «la seva, com la del tot el grup modernista de l'art per l'art, no és una posició decadentista pura, perquè, àdhuc en els moments de màxim idealisme, manté sempre uns objectius d'avenç i d'afirmació social de l'art»³⁸⁰. De fet, podem dir que de vegades les fronteres entre l'actitud vitalista i la decadent no són clares. Hi ha ocasions, per exemple, que els defensors del vitalisme empraran determinats aspectes de la sensibilitat decadent – com ara l'exacerbació de la individualitat, de la sensualitat o de l'elitisme – per tal de dur a terme la seva voluntat renovadora. Aquesta és una qüestió sobre la qual s'endinsa A. Camps al parlar de la reinterpretació que va rebre la figura de G. D'Annunzio, des de les planes de *Catalònia*, en clau regeneradora i messiànica³⁸¹. Com explica l'autora, el nou model d'escriptor o artista que proposa la revista -i que encarna a la perfecció l'escriptor italià -, assoleix una nova via d'intervencionisme social a través de la superioritat intel·lectual, de la sacralització de l'art i d'una exaltació nietzscheana de la voluntat de domini que «beu directament a les deus de l'irracionalisme»³⁸².

³⁷⁸ Sobre *L'Avenç*, vegeu *ibid.*. Sobre *Joventut*, MARFANY, J.-LL., "*Joventut*, revista modernista", *op. cit.* Sobre *Catalònia*, CAMPS, A., "La revista "Catalònia": un projecte de modernització cultural", dins *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, pp. 415-426; o CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*, Barcelona: Curial Edicions- Publicacions de l' Abadia de Mointserrat, 1997, pp. 265-266. I sobre *El Poble Català*, CASTELLANOS, J., "La poesia modernista", dins *Història de la literatura catalana: Part moderna*, v. VIII, Barcelona: Ariel, 1986, pp. 313-316.

³⁷⁹ CASACUBERTA, M., "La literatura en l'època del modernisme", dins *El Modernisme. Aspectes generals*, Barcelona: Isard, 2003, pp. 201- 232 (223).

³⁸⁰ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, Barcelona: Curial Edicions-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1983, p. 168.

³⁸¹ CAMPS, A., *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes- Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 40 i ss.. Vegeu el cap. II. 2. 3. 1.

³⁸² *Ibid*

En definitiva, més que parlar d'actituds confrontades dins el modernisme, cal insistir en una lluita de tensions constant.

II. 1. 5 Seqüència cronològica

Pel que fa als límits cronològics, són diversos els historiadors - com ara J.-Ll. Marfany³⁸³, A. Yates i E. Trenc³⁸⁴ o J. Castellanos³⁸⁵ - que assenyalen el setembre de 1893, amb la celebració de la II Festa Modernista a Sitges, com la data emblemàtica en què té lloc la introducció del decadentisme a Catalunya. Des de 1892, però, com posa de relleu el mateix J. Castellanos, ja començava a precisar-se en el camp de la poesia el trencament amb la tradició vuitcentista amb la incidència del simbolisme i del preraphaelisme³⁸⁶. L'autor detalla acuradament el procés d'orientació de les noves propostes estètiques cap a un art i una literatura de caire «ideista», «simbolista» o «espiritualista», al voltant de les teories formulades per R. Casellas i del grup de S. Rusiñol³⁸⁷. Davant la profunda consciència de crisi estesa a tots els àmbits, aquest tipus de manifestacions constituïran la resposta a les inquietuds pròpies del *mal-du-siècle*: un bàlsam i un refugi per allunyar-se del materialisme i de la prosa quotidiana. Arran de la celebració d'«esmentada festa», es posa així de manifest l'interès del grup modernista aplegat al voltant de *L'Avenç* pel moviment simbolista francobelga³⁸⁸. I, com assenyala E. Bou, es produeix el punt culminant d'un procés d'acostament als escriptors del nord, que derivarà en tot un seguit de

³⁸³MARFANY, J.-LL., *Aspectes del modernisme*, op. cit., p. 27. L'autor parla exactament en termes d'«invasió».

³⁸⁴TRENC, E., «A l'entorn del Simbolisme», op. cit., p. 38.

³⁸⁵ CASTELLANOS, J., «Modernisme i esteticocràcia», *Recerques*, Barcelona: Curial, 1982, pp. 117-136 (117). Com explica l'historiador, arran de la II Festa Modernista, «cada acte cultural, cada article, cada exposició del grup, constitueix un pas més cap al «moment àlgid del decadentisme a Catalunya».

³⁸⁶ CASTELLANOS, J., «La poesia modernista», op. cit., p. 248..

³⁸⁷ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I., op. cit., pp. 119 i 130 i ss.

³⁸⁸ Cal tenir en compte, però, les contradiccions internes del mateix grup. Vegeu el cap.II. 2. 1. 2, on s'analitza la qüestió en profunditat.

traduccions i d'imitacions literàries que facilitaran la penetració a Catalunya de les darreres tendències de la poesia francesa³⁸⁹. Tot just un any més tard, el certamen literari que constituirà la tercera de les festes modernistes, d'accent marcadament decadentista, provocarà que aquest darrer corrent arribi al seu moment més àlgid³⁹⁰. Per aquest motiu, diversos historiadors parlen del «trionf del decadentisme» a l'entorn del 1894³⁹¹. Escriptors com fins i tot R. Casellas o J. Maragall hi sucumbiran plenament, malgrat que la seva adhesió a corrent, com expliquen J.-LL. Marfany o J. Castellanos, no sigui «pura»³⁹². Dos anys més tard, però, ambdós hauran superat l'anomenada «temptació decadentista». J. Maragall, per la seva banda, tot allunyant-se d'aquesta tendència en les seves poesies i criticant el decadentisme de S. Rusiñol al recull *Anant pel món* (1895) - amb la qual cosa encapçalarà una reacció vitalista que va prenent força³⁹³. I R. Casellas, al seu torn, defensant una estètica que havia començat a adquirir una dimensió social inexistent abans arran del creixement del catalanisme³⁹⁴.

Tanmateix, tal com posen de relleu nombrosos autors, la veritable reacció antidecadent es produirà durant la significativa data de 1898³⁹⁵. Com assenyala J.LL. Marfany, si fins aleshores havia predominat dins el modernisme la tendència esteticista, simbolista i decadent, a partir d'aleshores ho farà la vitalista³⁹⁶. L'historiador aprofundeix en els motius, els quals són tant de caràcter històric - principalment el desastre colonial i la crisi econòmica -, com polític - la creixent convergència entre catalanisme i modernisme³⁹⁷. A conseqüència d'aquests fets, es produirà una revifalla del regeneracionisme i la literatura vitalista adquirirà una importància que fins ara no havia assolit. El paper de la revista *Catalònia*, publicació que havia pres el relleu del desaparegut

³⁸⁹ BOU, E., *Poesia i sistema: La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona: Les Naus d'Empúries, 1989, pp. 36-37.

³⁹⁰ MARFANY, J.-LL., *Aspectes del modernisme*, op. cit., p. 27.

³⁹¹ MARFANY, J.-LL., a "El Modernisme", op. cit., p. 100.

³⁹² MARFANY, J.L., "Joan Maragall", dins *Història de la literatura catalana: Part moderna*, v. VIII, Barcelona: Ariel, 1986., pp. 187-246 (206) i CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, op. cit., p. 286.

³⁹³ Tal com apunten VALENTÍ, E., *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*, Barcelona: Ariel, 1973, p. 317 i MARFANY, J.-LL., a "El Modernisme", op. cit., p. 105.

³⁹⁴ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el Modernisme*, vol. I, op. cit., p. 246.

³⁹⁵ Vegeu les actes del congrés dedicat a l'anàlisi històric-social i cultural dels esdeveniments més destacats d'aquest any: *1898: entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000.

³⁹⁶ MARFANY, J.-LL., a "El Modernisme", op. cit., p. 109.

³⁹⁷ Vegeu el ca p. II. 2. 3. 1, on s'aprofundeix en aquests motius.

Avenç, serà en aquest sentit fonamental. Malgrat el seu eclecticisme, es decantarà clarament, i fins i tot de manera agressiva, a favor del corrent vitalista, fet que naturalment molestarà els partidaris del decadentisme. Com a reacció, aquests darrers publicaran una revista de caràcter marcadament simbolista i decadent, *Luz*, que esdevindrà un òrgan modernista rival³⁹⁸. Tanmateix, com bé apunta E. Trenc, el fet que aquesta mateixa revista acabi canviant d'orientació estètica cap a finals d'aquell any i que adquireixi un «caire més expressionista, més compromès i menys decadent»³⁹⁹, és un altre dels símptomes que denoten la pèrdua d'hegemonia del corrent «idealista-simbolista» cap a 1898⁴⁰⁰. A nivell artístic, observa l'autor, això no significa que aquesta tendència desaparegui, sinó que quedarà relegada principalment a les arts decoratives. J. Castellanos, per la seva banda, també parla d'una «crisi» del simbolisme, que donaria lloc a l'abandonament del decorativisme concebut com a «com a plasmació d'una realitat sublimada o d'uns ideals col·lectius en un art harmònic i separat de la conflictiva realitat immediata», amb l'objectiu d'assolir un major compromís del paper de l'art vers la societat⁴⁰¹.

A propòsit de l'àmbit literari, altrament, i com segueix l'autor, la marcada influència dels corrents vitalistes i de la seva derivació cap a la poètica espontaneista no va arribar mai tampoc a eliminar del tot ni el decadentisme ni el simbolisme, sinó que es va produir la integració d'ambdues actituds en una poètica que naixia de la tensió entre l'afirmació vitalista i la negació decadentista⁴⁰². Així mateix, afegeix J. Castellanos pel que fa a la postura de *Catalònia*, cal tenir precís que els temors de la publicació no es dirigien contra el decadentisme o el simbolisme com a tal, sinó contra «el simbolisme abstracte» i el «decadentisme anihilador»⁴⁰³.

A partir d'aquí, si volem especificar fins on perviuria el decadentisme, cal tenir en compte els diferents àmbits on es manifesta. A nivell plàstic, per exemple, i segons apunta L. Mercader, aquest aniria subsistint a través de l'obra de determinats autors, fins tenir lloc una

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 111.

³⁹⁹ TRENC, E., "A l'entorn del Simbolisme", *op. cit.*, p.55.

⁴⁰⁰ TRENC, E., "Els incís de l'art idealista modernista (1890-1898)", dins *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme: 16-18 de desembre de 1982*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 145-165.

⁴⁰¹ CASTELLANOS, J., "Corrents estètics (1898-1905)" dins *Actes del Col·loqui Internacional sobre el Modernisme, Barcelona: 16-18 de desembre de 1982*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1988, pp. 165-183 (172).

⁴⁰² CASTELLANOS, J., "La poesia modernista", *op. cit.*, p. 268.

⁴⁰³ CASTELLANOS, J., "Corrents estètics (1898-1905)", p. 162.

segona rebrotada, de 1906 a 1912, amb els anomenats "artistes beardslieians"⁴⁰⁴. El mateix títol del seu article, "Modernistes o noucentistes?...Els darrers simbolistes decadents", resulta formulat amb un interrogat davant la dificultat de situar i de denominar l'obra d'un seguit d'artistes coneguts entre el 1906 i el 1912, que si bé van participar del nou ideari estètic del noucentisme, també «tenien els seus referents artístics, tant estilísticament com iconogràficament, en el decadentisme característic del modernisme i del simbolisme finisecular»⁴⁰⁵.

Pel que fa a l'àmbit literari, J. Castellanos distingeix una cronologia específica del decadentisme dins del camp poètic i del narratiu. A propòsit del primer, l'historiador parla, entre 1898 a 1905, d'un assoliment per part del simbolisme de nous camins d'expansió. Això, malgrat el predomini de l'espontaneisme i de l'arbitrarisme: «d'una banda, els oberts pel darrers Maeterlinck i Francis Jammes (...) centrats en la valoració de les petites realitats quotidianes; i, de l'altra, els que conflueixen amb actituds classicitzans o més estrictament parnassianes»⁴⁰⁶. I finalment, entre el 1906 i el 1910, el decadentisme perviuria al costat d'altres corrents, com ara el parnassianisme, el vitalisme o el preraphaelisme- en el nucli de cohesió que constitueix l'anomenada "Nova Plèiade", aplegada al voltant d' *El Poble Català*.

A propòsit del camp narratiu, J. Castellanos diferencia altrament la cronologia del conte i de la novel·la.

Durant els anys noranta, explica l'autor, el decadentisme no va trobar plasmació en la novel·la, només en la narrativa curta, molt més adient a l'hora de poder plasmar una idea, un símbol o una sensació⁴⁰⁷. El seu mitjà d'expressió, les publicacions periòdiques, adreçades a un públic molt més restringit, resultava al seu torn molt millor per tal de recrear aquest ambient de refinament que sovint cerca potenciar el decadentisme. A partir d'aquí defineix dues etapes cronològiques dins del conte: de 1899 a 1906, i de 1906 a 1910. Durant primer període, segons l'autor, la temàtica decadentista seria tractada generalment des d'una perspectiva vitalista: «les belles dames sans merci, les pobres noies tísiques o deformades, la necrofilia i el lesbianisme, la

⁴⁰⁴ MERCADER, L., "Modernistes o noucentistes?...Els darrers simbolistes decadents", *op. cit.*, pp. 301- 316.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁰⁶ CASTELLANOS, J., "La poesia modernista", *op. cit.*, p. 248.

⁴⁰⁷ CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 539.

barreja del sagrat i del sacríleg, la màscara, l' idealista i el suïcida, etc»...tots aquests temes es succeïrien un darrere l'altre⁴⁰⁸. En el segon període, aquest corrent decadentista s'originaria, com el en cas de la poesia, al voltant de *El Poble Català*, relacionant-se amb el parnassianisme carduccià que aleshores hi predominava. Es tractarà, amb el triomf del noucentisme, de la última tongada de literatura decadent.

Pel que fa a la novel·la, no seria també fins a la formació del grup d'*El Poble Català*, el 1904, que segons J. Castellanos no trobaríem una mínima delimitació del decadentisme com a model novel·lístic. Malgrat el tarannà vitalista del cenacle, aquest grup potenciarà també una literatura refinada i selecta que afavorirà l'expansió del corrent a l'àmbit de la narrativa llarga, influïts per literatura d'annunziana i pel messianisme⁴⁰⁹. Tot això és plasmarà en un accentuament de la individualitat, el refinament i l'artifici; la delectació en el mal i la mort; i la recerca de paradisos artificials o artístics que permetin l'evasió. Dins de la novel·la, altrament, l'autor destaca un dels gèneres decadentistes per excel·lència: la novel·la històrica decadentista, que tindrà com a màxim exponent a A. Maseras. Amb la publicació de *L'Adolescent*, el 1909, aquest tipus de temàtica començarà a incidir a Catalunya.

II. 1. 6 Repertori iconogràfic

Al costat de l'àmbit ideològic o de la sensibilitat, el repertori iconogràfic constitueix un dels camps que millor ens permeten caracteritzar el decadentisme, especialment davant la voluntat d'atorgar-li especificitat enfront un tipus de simbolisme que resulta més idealista que no pas decadent. Tanmateix, això no exclou el fet que ambdós puguin compartir determinats temes. En tot cas és una qüestió que la historiografia no ha tractat més que puntualment i de passada⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ *Ibid*, p. 555.

⁴⁰⁹*Ibid.*, p. 539.

⁴¹⁰ Vegeu el cap. II. 1. 1. Per aquest motiu, les consideracions a propòsit d'aquest assumpte han estat recollides a les conclusions (cap. IV).

Malgrat la manca de reflexions al voltant dels lligams entre els diferents tipus de simbolisme, el que sí trobem és una relació de temes característicament decadents. I en aquest sentit, A. Cirici és un dels autors que realitza una síntesi prou descriptiva. Ho fa en parlar del programa dels seguidors de l' «extrem irrealisme», formulat, en diu, a partir de «*la necrofilia, de la complacència en el fracaso, de la evocación de las formas enfermizas, de la soledad, de la palidez, del dolor. Por esta ruta se llegó al mundo de los sueños artificiales: los estupefacientes tuvieron su arte y su literatura*»⁴¹¹. Tanmateix, cal recordar que l'historiador no empra en cap moment el terme "decadentisme" o qualsevol dels seus derivats, sinó que bàsicament fa referència al vessant més «irracional» i «malaltís» i fins i tot «nihilista» del modernisme. I quan descriu els temes no ho fa a partir de determinats autors sinó d'obres concretes. A partir d'aquest plantejament, A. Cirici ens parla - a través de diferents apartats- de la fascinació d'aquest tipus de modernisme per «allò estrany», per «la vaguetat i la malenconia», per «la boira d'allò inaccessible», per la «mort» i la «necrofilia», i en definitiva, com dèiem, per tot«allò malaltís»⁴¹². Però no trobem en el seu treball una diferenciació clara entre el decadentisme, el simbolisme, l'idealisme o allò que ell mateix anomena «art negre», precisament per la seva voluntat d'establir els lligams entre totes aquestes nocions. En tot cas, a nivell general sí que podem dir que allò que acaba fent A. Cirici en parlar de l'«extrem irrealisme» és caracteritzar iconogràficament el decadentisme - si més no en gran part, tot i que no empra el terme -, i més si tenim en compte les obres referenciades⁴¹³.

En un sentit igualment general, i ara sí, fent esment del decadentisme, són diversos els autors que detallen un seguit de temes. Sovint, però, a propòsit de determinades obres.

J. Castellanos, per exemple, fa referència a «les belles dames sans merci, les pobretes noies tísiques o deformatades, la necrofilia i el lesbianisme, la barreja del sagrat i del sacríleg, la màscara, l'idealista i el suïcida», pel que fa a la narrativa decadentista de començaments del segle

⁴¹¹ CIRICI, A., *El arte modernista catalán, op. cit.*, p. 57.

⁴¹² *Ibid.*, pp. 50 i ss.

⁴¹³ Bona mostra d'això ho constitueix el fet que moltes d'aquestes obres són recollides al nostre repertori.

XX⁴¹⁴. En relació a la poesia decadent també especifica altres motius, com ara «l'omnipresència del dolor i de la mort», «l'atracció pel misteri», «el crepuscle» o «les aigües estancades»⁴¹⁵.

M. Corretger, per la seva banda, ens parla «del fat negatiu, el misteri insondable, els efectes devastadors de la crueltat, la misèria, la manca d'amor, els més baixos instints, la marginació, la malaltia i la brutalitat» en relació al decadentisme dels *Contes fatídics* (1911) d'A. Maseras⁴¹⁶.

I M. Casacuberta, tot analitzant l'aplec rusiñolà *Anant pel món* (1895), ens parla al seu torn de «la vaguetat, el misteri, els mitjos tons, la hipersensibilitat d'uns personatges - especialment femenins- intuïtius i dominats per les forces de la natura, el gust per la paradoxa, el macabre i la mort»⁴¹⁷.

A partir d'aquí ja podríem incidir en temes concrets, com per exemple el de la malaltia. Dins d'aquest tema podríem aplegar, tal com assenyalen J. de C. Laplana⁴¹⁸, E. Trenc⁴¹⁹ o C. Mendoza i M. Doñate⁴²⁰, les anomenades pintures intimistes de S. Rusiñol (1894- 1895), les quals ens mostren un tipus de figura femenina «trista i de complexió neuròtica»⁴²¹. O també els personatges que desfilen per la novel·la *Edmon*, d'A. Maseras (1908), els quals apareixen «mancats de voluntat», i «són abúlics, nerviosos, inquietos, exaltats i deprimits, joguines dels seus nervis i d'una sensibilitat hiperestètica»⁴²². Tal com afegeix l'autora, l'obra «es centra en la malaltia com una forma de vida en contacte amb el més enllà i voreja així l'art negre, tot cercant el cim culminant de l'idealisme en un art de la anormalitat i el fet malaltís»⁴²³.

⁴¹⁴ CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 556.

⁴¹⁵ CASTELLANOS, J., "La poesia modernista", *op. cit.*, p. 260.

⁴¹⁶ CORRETGER, M., *L'obra narrativa d'Alfons Maseras*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1996, p. 55.

⁴¹⁷ CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol: Vida, literatura i mite*, *op. cit.*, p. 132.

⁴¹⁸ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, pp. 140-144

⁴¹⁹ TRENC, E., "La pintura del s. XIX", *op. cit.*, pp. 128-129.

⁴²⁰ MENDOZA, C.; DOÑATE, M., "Catàleg", dins *Santiago Rusiñol*, Barcelona: Museu d'Art Modern de Catalunya, 1997, pp. 109- 234 (190).

⁴²¹ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home...op. cit.*, p. 144.

⁴²² CORRETGER, M., "Aproximació a la novel·la decadentista d'Alfons Maseras: «L'Evasió»", *op. cit.* p. 254.

⁴²³ *Ibid.*

Altres temes que també formarien part del repertori decadentista serien els jardins abandonats o la ciutat morta, tots ells indrets de decadència, tal com analitzen E. Trenc⁴²⁴ o J. Castellanos⁴²⁵. Aquests motius es relacionarien amb un altre dels temes decadents per excel·lència, el de les antigues civilitzacions en declivi, i tot allò que hi trobem associat: la degeneració, l'orientalisme, l'exotisme refinat i pervers, l'excés, la voluptuositat...L'anomenada novel·la històrica decadentista, conreada per A. Maseras, en constituïria el millor exemple⁴²⁶.

I finalment caldria fer esment d'un altre dels motius típicament decadent, força analitzat per la historiografia: el de la *femme-fatale*.

Tanmateix, cal tornar a insistir en el fet que malgrat tots els temes referenciats ens ajudin a caracteritzar el repertori decadentista, no tots ells són exclusius del simbolisme decadent.

III. 1. 7 És possible determinar les característiques d'una estètica decadent?

En analitzar el fenomen del decadentisme a nivell europeu, ja havíem posat de relleu la dificultat de definir una estètica del decadentisme a través de l'establiment d'uns trets formals específics. En especial a propòsit de l'àmbit de la plàstica, on hem pogut comprovar que els

⁴²⁴ Vegeu: TRENC, E., "Los jardines de España de Santiago Rusiñol, imágenes del jardín finisecular, decadentismo y musicalidad", dins *El jardín como arte. Huesca: arte y naturaleza. Actas del III curso*. Huesca: Diputación de Huesca, 1997, pp. 209-224.

⁴²⁵ CASTELLANOS, J., "Girona-la-morta: notes sobre un intent de mitificació decadentista", *Presència*, núm. 530, oct. 1979, pp. 24-27.

⁴²⁶ Vegeu: CORRETGER, M., *L'obra narrativa d'Alfons Maseras, op. cit.*, p. 39 i CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 552.

estudis exhaustius sobre el tema no són nombrosos⁴²⁷. Cal recordar que cada autor - tant artistes com literats- posseeix un estil propi, i que allò que els uneix en major o menor mesura és sobretot un determinat tipus de sensibilitat. Així mateix, fins i tot quan ha estat possible determinar algun tipus de característica formal general, com ara la importància de la suggestió, de l'atmosfera i de la vaguetat, es feien més evidents que mai els lligams establerts entre el decadentisme i el simbolisme.

A Catalunya, com no podia ser d'una altra manera, el problema roman irresoluble. Els estudis que tracten - amb més o menys profunditat - el tema de l'estètica, acostumen a fer-ho al voltant de conceptes com ara els de "realisme", de "naturalisme" o d' "impressionisme"⁴²⁸, mentre que pel que fa als de "simbolisme" i de "decadentisme" - sobre tot en a propòsit d'aquest darrer -, les referències en aquest sentit són més aviat puntuals i escasses. M. Freixa s'endinsa en la qüestió i ens ofereix una resposta situada en la línia dels arguments que acabem d'exposar. La historiadora defensa la necessitat de caracteritzar el simbolisme com a fenomen essencialment ideològic - recordem que l'autora engloba el decadentisme dins aquest darrer -, atesa la impossibilitat d'establir uns trets de llenguatge comuns entre els seus protagonistes⁴²⁹. Allò que definirà al moviment, per tant, no serà la unitat estilística sinó «la voluntat de crear un llenguatge que es defineixi més pels seus continguts que no pas pels seus continents - o elements formals -, i el predomini de la idea sobre la realitat de l'objecte»⁴³⁰. E. Trenc argumenta la mateixa idea, i assenyala que, davant la inexistència d'«una tècnica, un estil, una forma de pintar específicament simbolista», allò que caracteritzarà una obra com a tal serà «la intenció»: «una obra simbolista ha de mostrar que hi ha una realitat amagada darrere l'aparença de les coses, realitat que es pot concebre, per bé que no se li pugui concedir una existència veritable»⁴³¹. D'aquí que puguem parlar, en línies generals, d'un art «subjectiu, introspectiu, que vol anar més enllà de l'aparença»⁴³². A. Yates, a propòsit de la narrativa decadentista, també destaca la voluntat de

⁴²⁷ En el camp literari, pel contrari, ja trobàvem diverses formulacions sobre el llenguatge de la *décadence* a la mateixa època. Vegeu el cap. I. 2. 3.

⁴²⁸ Tal com denuncia CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, vo. I, p. 48, sovint es fa un ús indiscriminat i poc clar d'aquests termes.

⁴²⁹ FREIXA, M., *El Modernisme a Catalunya*, p. 47.

⁴³⁰ *Ibid.*.

⁴³¹ TRENC, E., "A l'entorn del simbolisme", *op. cit.*, p. 36.

⁴³² *Ibid.*, p. 42.

transmetre l' «efecte» que produeixen les coses, més que no pas de descriure-les com a tal⁴³³. I parla fins i tot del conreu d'un «artifici exquisidament treballat». Com explica l'autor, «la solució de l'artifici refinat concorda molt més amb el procediment del narrador simbolista. Els experiments sensuals i les perversions de la sensibilitat decadentista mai podrien ésser completament fruit de l'experiència directa»⁴³⁴.

Cal insistir, però, com destaca F. Fontbona, en el caràcter «pluralista» del simbolisme, així com en «les seves contradiccions, varietats i divergències»⁴³⁵. Segons l'autor, l'únic punt en comú entre els seus seguidors, a nivell formal, seria l'haver-se iniciat dins un acusat realisme. El simbolisme, en principi, pretén allunyar-se d'aquest darrer, però de vegades la seva empremta potencia l'ambivalència de la imatge. Com molt bé assenyala E. Trenc, el tractament tècnic de vegades massa objectiu i verista de temes simbolistes ha provocat que determinades obres - com ara alguns dels jardins de S. Rusiñol- costin de ser percebudes com a estats d'ànima⁴³⁶. J. de C. Laplana va encara més lluny en afirmar que malgrat la confluència dels corrents preraphaelites, simbolistes i decadentistes en el modernisme, «a casa nostra el component principal de la pintura que es fa sota la síndrome del modernisme continua essent naturalista (...), tot travessat per un halo de misteri cada vegada més dens, cada cop més simbolista.; però al capdavant és el naturalisme espiritualitzat»⁴³⁷. Com veiem, J. de C. Laplana parla de «naturalisme», però M. Freixa fa referència també a l'«impressionisme». Com explica l'autora, i contràriament al que succeïa a Europa, la pintura simbolista no oposava els continguts del simbolisme a la tècnica «impressionista». De manera que molts pintors desitjosos de fer una obra van acabar assumint una pinzellada de color impressionista, la cosa, afegeix, no deixava de ser una novetat a Catalunya⁴³⁸.

⁴³³ YATES, A., *Una generación sense novel.la?*, op. cit., p. 75.

⁴³⁴ *Ibid.*

⁴³⁵ FONTBONA, F., «L'època del Modernisme», dins *Història de l'art català: Del Modernisme al Noucentisme*, vol. VII, Barcelona: Ed. 62, 1985, pp. (13-156) 66.

⁴³⁶ TRENC, E., «Los jardines de España de Santiago Rusiñol...», op. cit., p. 219 i TRENC, E., «Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo», *Estudios Pro-Arte*, núm. 5, 1976, pp. 64-75 (75).

⁴³⁷ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, op. cit., p. 144.

⁴³⁸ FREIXA, M., *El Modernisme a Catalunya*, op. cit., p. 48.

En definitiva, la utilització excessiva de recursos estilístics propis d'altres corrents - com ara el realisme, el naturalisme o l'impressionisme - en un tipus de plàstica que, tant per la temàtica escollida com per la sensibilitat expressada, es pot inserir perfectament dins el simbolisme decadentista, potencia en gran mesura l'ambivalència de la imatge. Fins al punt, en diversos casos, de suscitar dubtes sobre si és possible caracteritzar determinades obres veritablement com a decadents.

Aquest fet no fa més que reafirmar allò sobre el qual s'ha incidit a l'inici del discurs, i que donava resposta a la qüestió formulada en el títol de l'apartat. Com constata la historiografia sobre el tema, resulta enormement difícil determinar uns trets estilístics concrets a través dels quals caracteritzar una estètica del decadentisme. Com a màxim podem parlar d'uns trets generals, aplicats, a més, a totes les vessants del simbolisme, no només al simbolisme decadent. Així mateix, és clar que cada artista utilitza uns recursos lingüístics propis, que de vegades fins i tot l'allunyen d'aquests trets generals i l'acosten a les propostes estilístiques d'altres corrents. De manera que sovint ens movem en el terreny de la vaguetat.

I. 1. 8 El decadentisme com a fenomen ideològic: els trets de la sensibilitat decadent

Quan la historiografia fa alguna referència al decadentisme, sovint acostuma a fer-ho en termes d'actitud o de sensibilitat, més que no pas d'estètica. Ja ho hem vist quan parlàvem de les polaritats del modernisme, tot assenyalant la coexistència de dos corrents anímics o ideològics: un de vitalista, de caire més actiu i regenerador, i un altre de decadent, evasiu i tocat pel *mal-du-siècle*. Les fronteres entre ambdós, però, tal com apuntàvem, no sempre són clares: d'aquí que féssim referència a una lluita de tensions constant. Tanmateix, cal aprofundir en les

característiques particulars de l'esperit decadent, atesa la importància que aquest posseeix a l'hora de determinar si una obra pot ser considerada com a decadentista o no.

Un dels trets essencials d'aquest tipus de sensibilitat rau en l'atracció per la mort i la malaltia en tots els seus vessants. En aquest sentit cal tornar a recordar la tesi defensada per F. Fontbona, segons la qual és escaient parlar de decadentisme a propòsit d'un tipus d'art «idealista» o «esteticista», quan aquest denota una mena de «misticisme» que tendeix cap a la «necrofilia»⁴³⁹. J. Castellanos, per la seva banda, destaca igualment l'explotació de la morbositat, això és, de la «*delectatio morosa*» en el reconeixement de la mort i del mal com a autèntiques realitats, com a aspectes fonamentals de la sensibilitat decadent⁴⁴⁰.

L'ànima decadent, així mateix, es troba sorpresa per un profund sentiment d'angoixa vital. En paraules de M. Corretger, a propòsit de la personalitat d'A. Maseras, «pel spleen, l'ennui, el tedi, l'abúlia, l'ataràxia...»⁴⁴¹. En definitiva, per una «sensibilitat malaltissa i torturada», anorreada i desesperançada, que es complau en l'autoanàlisi morbosa de la pròpia malaltia. Com la mateixa autora posa de relleu, són clars en aquest sentit els lligams del decadentisme amb el romanticisme. Especialment, com assenyala A. Yates, amb un romanticisme «més extremat»: aquell que «conrea un masoquisme dels sentits i de l'esperit, i un misticisme sensual en què l'experiència estètica es confon amb la religiosa i la supera»; a la recerca, per tant, de l'experiència duta «caps als límits en què els extrems es toquen: on la lletjor esdevé bellesa, i el dolor voluptat»⁴⁴². En la mateixa línia, A. Camps fa esment igualment esment de «l'egotisme» i de la combinació d'un «cerebralisme extrem» amb una «sensualitat exacerbada»⁴⁴³. M. Casacuberta parla fins i tot d'un «art de dolor», fent-se ressò d'un article de J. Maragall sobre un dels drames d'A. Gual⁴⁴⁴.

⁴³⁹ FONTBONA, F., *La crisi del modernisme artístic*, op. cit., p. 13.

⁴⁴⁰ CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", op. cit., p. 537.

⁴⁴¹ CORRETGER, M., "Aproximació a la novel·la decadentista d'Alfons Maseras: «L'Evasió»", op. cit., p. 255.

⁴⁴² YATES, A., *Una generació sense novel·la?...* op. cit., p. 65.

⁴⁴³ CAMPS, A., *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, op. cit., p. 26.

⁴⁴⁴ Els mots entre «» són els pertanyents a l'article de Maragall, "Bibliografia: *Silenci*. Drama del món d'Adrià Gual", *Catalònia*, núm. 3, 25-III-1898, pp. 54-55. Amb tot, cal assenyalar que el terme "decadentisme" no apareix en tot l'article. Citat a CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...* op. cit. p. 267.

També cal fer referència a la malenconia. B. de Pantorba empra el mot decadentisme precisament a propòsit d'aquest sentiment. Ho fa al comentar l'etapa parisenca de S. Rusiñol: «Influyó en él la marena serena y meditada de Puvis. Dentro de lo cual, entremezclada con otras influencias francesas, nuestro pintor hizo en París cuadros de figuras reposados, de suave dicción y entonación grisácea, algo tocados de romanticismo, de melancolía, de aquello que por entonces se llamó decadentismo»⁴⁴⁵. E. Trenc, analitzant igualment una de les obres de S. Rusiñol, també ens parla d'aquest «mal profund de finals del segle XIX», d'aquest «decadentisme» que tants suïcidis i depressions va provocar en els artistes i escriptors bohemis de l'època»⁴⁴⁶.

Finalment, cal fer referència a l'actitud evasionista de la personalitat decadent, manifestada en bona part a través de la seva recerca de paradisos artístics o artificials com a única via de salvació⁴⁴⁷. D'aquí la sacralització de l'art, concebut en clau schopenhauriana com a bàlsam i consol, i la consideració de l'artista com a sacerdot. Com explica T.-M. Sala, «la doctrina de l'art per l'art és com una teologia de l'art, la religió de la bellesa. La persecució de l'ideal de l'Art Total és, de fet, una fugida de la realitat, un simulacre davant la fragmentació del subjecte»⁴⁴⁸. Tanmateix, aquest posicionament crea un conflicte important entre l'artista i la societat. M. Casacuberta fa referència al «decadentisme» com actitud precisament des d'aquesta òptica: «es tractava de l'intimisme-individualisme-elitisme que continuava mantenint la figura de l'artista al marge i en front de la societat en uns moments en què es propugnava cada vegada amb més força la importància de la intervenció»⁴⁴⁹. Tanmateix, fins i tot aquesta postura no es troba exempta de dualitat: perquè malgrat que l'artistapoeta decadent s'aïlli en la seva torre d'ivori, no deixa de ser, en paraules de T.-M. Sala, un «somniador revolucionari»⁴⁵⁰; d'aquí la seva proposta d'un art nou i d'uns nous ideals.

⁴⁴⁵ DE PANTORBA, B., *Los paisajistas catalanes*, Madrid: Compañía bibliográfica española, 1975, p. 50.

⁴⁴⁶ TRENC, E., "La pintura del s. XIX", *op. cit.*, pp. 128-129.

⁴⁴⁷ CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 537

⁴⁴⁸ SALA, T.-M., "Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic", dins *Rusiñol desconegut*, Sitges: Ajuntament de Sitges, 2006, pp. 17-47 (27).

⁴⁴⁹ CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...op. cit.* p. 247.

⁴⁵⁰ SALA, T.-M., "Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic", *op. cit.*, p.

II. 2 SEQÜÈNCIA HISTÒRICOESTÈTICA

«Simbolisme, decadentisme, esteticisme i altres cualificatius són noms mal aplicats de sensacions que bateguen per tractar-les d'explicar.»⁴⁵¹

«Decadentisme és una paraula que ha sonat molt durant aquests ultims temps, referida a part de la literatura contemporània, però que no ha arribat encara a posseir un concepte clar, una significació precisa.»⁴⁵²

Aquestes paraules, declarades per S. Rusiñol el 1895 i per M. De Montoliu el 1906, respectivament, ens permeten constatar que ja a l'època existia una considerable dificultat a l'hora de definir o diferenciar tot un seguit de conceptes – “simbolisme”, “decadentisme”, “esteticisme” - que apareixien relacionats amb un dels diversos corrents aglutinats pel modernisme. D'aquí que sovint s'utilitzi, indistinta o conjuntament, un mot o altre a fi de denominar-lo. Les esmentades dates són prou significatives, ja que posen de relleu el fet que ni durant els seus anys inicials ni, fins i tot en els darrers, just quan es comença a formular teòricament el noucentisme, el decadentisme aconsegueix defugir la indefinició que l'acompanyarà fins a l'actualitat. En darrera instància, com posa de relleu S. Rusiñol, resulta del tot pretensions després del romanticisme mirar de posar nom a quelcom que és gairebé impossible de conceptualitzar: essencialment un determinat tipus de sensibilitat.

⁴⁵¹RUSIÑOL, S., “Conversa (A En Ruiz i Porta, Alader, Bo i Singla, Gaya i Conangla)”, *El Francolí*, 30-3-1895.
Citat a: CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, p. 159.

⁴⁵²MONTOLIU, M. DE, “Literatura estrangera: decadentisme”, *El Poble Català*, núm. 4, 3-12-1904.

Malgrat la confusió i la vaguetat terminològica que acompanyen al decadentisme, tanmateix, no hi ha dubte que a l'època es feia esment d'aquest concepte, a l'igual que d'altres expressions, com ara les de "tendència decadentista" o "simbolisme decadent", fet que ens permet justificar la seva existència. A partir d'aquí caldrà realitzar un recorregut cronològic i estètic- és a dir, una *història* del decadentisme - a fi de veure quan irromp aquest corrent a Catalunya, com es difon i de quina manera és assimilat, tant per crítics com per autors. Amb aquest objectiu tindrem en consideració diversos factors: la fortuna crítica dels esmentats conceptes, tot un seguit d'esdeveniments significatius que ens ajudin a entendre el desenvolupament del corrent, i finalment aquelles obres més representatives - tant plàstiques com literàries - d'aquest darrer⁴⁵³.

II. 2. 1 La introducció del decadentisme: 1893

El primer cop que es fa esment de la «tendència del decadentisme» a les fonts literàries catalanes de l'època és el setembre de 1893, a *L'Avenç*, amb motiu de la celebració de la II Festa Modernista de Sitges⁴⁵⁴. De fet, aquest esdeveniment, en què té lloc la introducció del simbolisme francobelga a partir de la representació de *La Intrusa* de M. Maeterlinck – qualificat per J. Pérez-Jorba com «el dramaturg de la decadència»⁴⁵⁵ -, suposa la irrupció oficial dels corrents simbolistes en el modernisme. El mateix J. Brossa, des de les planes de la revista, llançaria la següent declaració: «ja estem en ple simbolisme»⁴⁵⁶.

⁴⁵³ A propòsit d'aquestes obres cal dir que serà en el repertori on s'efectuarà la seva anàlisi. Així mateix, i pel que fa a la recepció de determinats autors estrangers, es tractarà el tema només de passada; per a un major aprofundiment vegeu també el cap. III.

⁴⁵⁴ "Revista general: recull el guant", *L'Avenç*, núm. 17, 15-9-1893, p.270. Vegeu més endavant.

⁴⁵⁵ PÉREZ-JORBA, J., "Els conscients, poema dramàtic de Ignacio Iglésias", *La Publicidad*, 29-7-1898.

⁴⁵⁶ BROSSA, J., "La Festa Modernista de Sitges", *L'Avenç*, núms. 17, 15-9-1893, pp.257-261 (259). Tanmateix, com assenyala TRENC, E., a "A l'entorn del simbolisme", *op. cit.*, pp. 37-38, des de finals dels anys vuitanta ja existia a Catalunya - concretament, des de 1886- tot un corrent «idealista» o «neoespiritualista» que s'erigiria com a precursor del simbolisme

II. 2. 1. 1 Els primers símptomes

Tanmateix, i abans de seguir aprofundint en la significació de l'esmentat certamen, cal tenir en compte diversos fets previs a la seva celebració que d'alguna manera permeten entendre el perquè de la penetració del decadentisme a Catalunya.

A la primerenca data de 1891, R. Casellas comentava extensament la segona exposició celebrada a la Sala Parés per S. Rusiñol i R. Casas i parlava d'un tipus d'art sorgit de l'«emoció», un art «suggestiu», que partia de la realitat per tal de mostrar allò que l'artista sentia amb major «intensitat»⁴⁵⁷. R. Casellas qualificava de *veristes* les composicions que S. Rusiñol i R. Casas havien realitzat a París durant aquell període, i feia referència al «principi d'integritat», segons el qual a la naturalesa tot és digne de ser representat. Com explica J. Castellanos, aquesta concepció suposava anar més enllà dels límits que fins al moment havia assolit el naturalisme d'un J. Yxart o d'un J. Sardà, atès que implicava una revisió mateixa del concepte de realitat⁴⁵⁸. Segons aquests supòsits *tota* realitat era digne de representació: tant l'externa com l'interna, la qual cosa obria «el camí a expressar una altra realitat, més vaga, més profunda, a la qual només l'artista té accés»⁴⁵⁹. Sens dubte, com segueix l'autor, el naturalisme de J. Yxart i de J. Sardà – que, d'altra banda, poc tenia a veure amb el naturalisme francès – ja havia introduït l'emoció com a element del procés

Això no vol pas dir, però, tal com posa igualment de relleu l'autor, que l'art idealista fos simbolista en la seva gran part, atès que allò que va perdurar a Catalunya fou més aviat un tipus d'art religiós catòlic, acadèmic i convencional. De fet, l'art idealista cristià conreat pels membres del Cercle de San Lluç, que sorgirà el mateix any 1893, no era «generalment simbolista, ja que no cultivava el misteri ni la vaguetat» i s'expressava per al·legories tradicionals, de missatge clar, més que no pas a través de símbols. En tot cas, és clar que diversos anys abans de la irrupció oficial del simbolisme, determinades manifestacions artístiques s'havien anat orientant cap al misticisme.

⁴⁵⁷ CASELLAS, R., "Exposició de pintures. Rusiñol. Casas", *L'Avenç*, núm. 11, 30-11-1891, pp. 334-343 (334-335).

⁴⁵⁸ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, *op. cit.*, p. 58. Per això l'historiador defensa qualificar de *verista* la pintura de S. Rusiñol i de R. Casas d'aquesta etapa, en comptes de *naturalista*, com habitualment s'acostuma a fer. En cas d'utilitzar aquest segon adjectiu, cal deixar clar que no es tracta del mateix naturalisme de la primera etapa del modernisme.

⁴⁵⁹ *Ibid.*

creatiu, però amb les teories de R. Casellas i les noves manifestacions artístiques aquesta esdevindria del tot fonamental. Tot això, en definitiva, havia de derivar o de trobar més tard la seva «via d'expansió en els corrents simbòlicodecoratius finiseculars»⁴⁶⁰. Altrament, cal parar atenció a les paraules que emprà el propi R. Casellas per descriure els quadres de l'exposició:

«Cada cuadro d'aquesta serie és la fulla d'un àlbum qu'ens fa reviure plana per plana els variats aspectes d'aquell tros de vida social estrany y malaltic, am la pintura analítica y crua dels seus desvaris, congoixas y desequilibris. Las miserias de la bohemia , las disbauxas del vici, els aturdiments del plaher, las punyidas de la passió, las neurosis del geni, las convulsions de la *chahut*...tot, tot hi entra en aquesta obra tant prenyada de caràcter, tant calenta d'emoció que fins sembla que fa fortor de la febre d'aquella societat malalta d'histerisme.»⁴⁶¹

Com podem observar, el 1891 el crític utilitzava uns termes que fàcilment podem relacionar amb la sensibilitat *fin-de-siècle*, tot parlant-nos de malaltia, de «congoixas i desequilibris», de «vici», de «neurosi», de «convulsions» i fins i tot d'«histerisme». R. Casellas sembla haver copsat així aquell ambient parisenc tant tocat pel *mal-du-siècle* que dos anys més tard sentiria de manera gairebé apocalíptica en contemplar l'obra d'E. Carrière⁴⁶².

Pel que fa novament a J. Sardà, cal dir que aquest, a finals de 1892, ja havia parlat dels drames de M. Maeterlinck - bona part dels quals podien trobar-se a les llibreries de Barcelona- i definit l'autor com un dels seguidors més originals de la literatura «refinada i decadent»⁴⁶³. R. Casellas i S. Rusiñol, durant el mes de març d'aquell mateix any, havien tingut altrament ocasió d'assistir al Primer Saló organitzat per l'ordre dels Rosa+Creu, amb Sâr Péladan al capdavant, en la qual van exposar artistes com J. Delville, Aman Jean, F. Khnopff, A. Seon, C. Schawe o J. Toroop, entre d'altres⁴⁶⁴. Sens dubte, les impressions rebudes pels dos autors catalans foren del tot negatives, però tant un com l'altre acabaren orientant-se - especialment S. Rusiñol -, cap al

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁴⁶¹ CASELLAS, R., "Exposició de pintures. Rusiñol. Casas", *op. cit.*, p. 337.

⁴⁶² Vegeu més endavant.

⁴⁶³ SARDÀ, J., "Los Dramas de Maurice Maeterlinck", *La Vanguardia*, 20-12-1892.

⁴⁶⁴ *Geste esthétique. Catalogue du Salon de la Rose+Croix .10 mars 1892-10 avril 1892. Galeries Durand Ruel, Paris: A. Warmont, 1892.*

decadentisme⁴⁶⁵. R. Casellas només va fer esment de «*las caricaturas teosóficas de la Rosa+Cruz*» al comparar les obres exposades amb la plàstica de J. Llimona⁴⁶⁶, però S. Rusiñol va dedicar tot un article sencer a comentar l'exposició⁴⁶⁷. En aquest, l'escriptor català reproduïx bona part del discurs que Sâr Péladan va pronunciar a l'inici de la mateixa amb la voluntat de propagar la missió sagrada que ha de dur a terme l'art, a fi de frenar la «decadència» que s'estén arreu i restaurar així «el culte a l'ideal»⁴⁶⁸:

*«El arte es el gran milagro que prueba la inmortalidad del alma (...) Sublimidad serena, Sant Graal siempre radiante, incensario y reliquia, bandera invencible, arte todo poderoso, arte Dios, yo te adoro de rodillas, último reflejo de Lo Alto que descienes sobre nuestra podredumbre (...); ¡Todo se acaba! ¡Todo se pudre! ¡La decadencia roe y hace temblar el edificio latino!»*⁴⁶⁹

Tanmateix, si aquestes declaracions ja produeixen estupor en l'ànim de S. Rusiñol - sobretot per la parafernàlia que les acompanya -, les obres que contempla susciten en ell

*«...una sensación de extrañeza: de aturdimiento ó de espanto. Aquella es la anarquía del arte, la simbolización de lo imposible, la enfermedad del espíritu, la pesadilla de un sueño...(...) la impresión que causa todo aquello es de tristeza, de profundo sentimiento al pensar en los esfuerzos que representan aquellas santas locuras, los insomnios, las decepciones y las esperanzas perdidas que se encierran en aquella casa simbólica.»*⁴⁷⁰

Aquestes mateixes paraules, però, declarades en clau negativa, ens duen a la memòria un altre discurs pronunciat pel mateix S. Rusiñol amb motiu de la celebració de la II Festa Modernista, en què l'autor, tot citant un fragment de l'article que R. Casellas havia dedicat a M. Maeterlinck⁴⁷¹, proposa l'ideari del nou art: «viure de lo anormal i de lo inaudit», «cantar les

⁴⁶⁵ CASTELLANOS, J., a "modernisme i estococràcia", *Recerques*, Barcelona: Curial, 1982, pp. 117-13, posa també de relleu aquest fet.

⁴⁶⁶ R. "Bellas Artes. Juan Llimona", *La Vanguardia*, 19-5-1892.

⁴⁶⁷ RUSIÑOL, S., "Desde el Molino: La orden de las Rose+Croix", *La Vanguardia*, 18-3-1892.

⁴⁶⁸ Vegeu SÂR PÉLADAN, "Preface au catalogue du premier salon de la Rose+Croix", *op. cit.*, i el cap. I. 1. 3.

⁴⁶⁹ RUSIÑOL, S., "Desde el Molino: La orden de las Rose+Croix", *op. cit.*

⁴⁷⁰ *Ibid.*.

⁴⁷¹ CASELLAS, R., "La Intrusa. Drama de Mauricio Maeterlinck", *La Vanguardia*, 8-9-1893.

angunies del dolor suprem» i «predir els destins donant an els cataclismes de l'anima i an els daltabaixos dels móns l'expressió excitada del terror»⁴⁷². Tanmateix, en aquells primers moments tant S. Rusiñol com R. Casellas sentien rebre «con más agrado el aire de verdad de la gran Naturaleza»⁴⁷³. Amb tot, els va cridar poderosament l'atenció les concepcions defensades per Sâr Péladan a propòsit de l'art com a religió i de l'artista com a sacerdot.

Sigui com sigui, les diverses estades que S. Rusiñol va realitzar a París - la primera en 1889 - va permetre l'autor d'entrar en contacte amb les variades tendències que coexistien a la capital francesa, entre elles la decadentista. Aquest fet no deixava de sorprendre al mateix autor, el qual, just a l'inici de la seva estada de 1892 - poc temps abans, per tant, d'assistir a l'exposició de Sâr Péladan -, observava: «no hay más que entrar un momento en cualquier tertulia (...) y oír el choque de la batalla defendiendo cada cual su escuela, detallista, independiente, simbolista, impresionista, decadente o lo que sea...»⁴⁷⁴. Igualment cal tenir en compte la seva amistat amb E. Satie, compositor d'una «música deliqüescent», fonamentada en l'harmonia de la música-sacra grecobizantina, les idees simbolistes del qual influïren força S. Rusiñol⁴⁷⁵. De fet, fou aquest mateix qui va convèncer l'artista per anar a veure el Saló dels Rosa+Creu, i a assistir als espectacles d'ombres xinesques celebrades al *Chat Noir* i a d'altres *Théâtres d'Ombres*⁴⁷⁶, en el qual s'inspirarien més tard R. Casas i S. Rusiñol a l'hora d'obrir la «Cerveseria-Taverna-Hostal» dels Quatre Gats⁴⁷⁷.

R. Casellas, per la seva banda, alguns mesos abans de la celebració de l'esmentada a Festa Modernista, havia publicat a *La Vanguardia* diversos articles que mostraven el tipus de

⁴⁷² RUSIÑOL, S., "Discurs llegit a Sitges", *L'Avenç*, núms. 17, 15-9-1893, pp.263-264 (264). Vegeu més endavant.

⁴⁷³ RUSIÑOL, S., "Desde el Molino: La orden de las Rose+Croix", *op. cit.* De fet, l'escriptor català va decidir no incloure aquest escrit en el recull *Desde el Molino* (1894), per tal -potser- de no fer palesa la seva primera reacció vers el simbolisme.

⁴⁷⁴ RUSIÑOL, S., "Impresiones de llegada", *La Vanguardia*, 2-2-1892. Recordem com en aquells moments ja feia diversos anys que s'havia produït la fractura entre simbolistes i decadents a París. Vegeu el cap. I. 2. 1. 2.

⁴⁷⁵ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol, op. cit.*, p. 107. Vegeu la descripció que l'autor fa del músic a "Desde el molino. El Reveillon", *La Vanguardia*, 18-1-1891, així com els diversos dibuixos i olis que tant ell com R. Casas li van dedicar.

⁴⁷⁶ S. Rusiñol va dedicar un article sencer a parlar d'aquest espectacle i d' E. Satie. Vegeu: RUSIÑOL, S., "Desde el Molino: "El reino de las sombras", *La Vanguardia*, 18-3-1892.

⁴⁷⁷ Vegeu sobre el tema: VOLTA, O., "Teatro de sombras: del Chat Noir a Els Quatre Gats", dins *Erik Satie: Del Chat Noir a Dadá*, València: IVAM Centro Julio González, 1996, pp. 9-44.

manifestacions artístiques cap a les quals s'orientaven les seves actuals inclinacions. Només cal parar atenció al nom dels artistes als quals estaven dedicats: P. Puvis de Chavannes, A. Rodin, E. Carrière i J. M. Whistler⁴⁷⁸. És així, tal com assenyala J. Castellanos, que l'escriptor català comença a participar en el pessimisme finisecular europeu i a mostrar la seva comunió amb un tipus de sensibilitat decadent⁴⁷⁹. Només cal parar atenció al panorama, desolador, que ens presenta a l'hora de justificar la pintura d' E.Carrière:

«En parte alguna como en estas grandes capitales se notan mejor estos síntomas de incertidumbre y desasosiego que, á veces vagos, á veces bien distintos, asoman con frecuencia á la superficie del cuerpo social, no bien seguro de su estabilidad y dirección. (...) la generación de nuestros es indudable que en el fondo se siente presa de temores invencibles, cuando dirige su vista al oscuro porvenir. Aún en medio de sus triunfos científicos, entre los apoteosis de las mundanas fiestas, entre los esplendores de estos certámenes del arte y del trabajo humano, la actual humanidad, vista por fuera, sonríe y bulle; pero observada por dentro, recela, tiembla, como si supiera de fijo, ó presintiera á lo menos, que está asistiendo al prólogo de una tragedia inmensa cuyo desenlace podría ser fatal para todas las prerrogativas, distinciones y categorías sociales.(...)...la agitación se apodera de las colectividades, se trastornan los tradicionales equilibrios, y las clases elevadas y sobre todo las medias experimentan una especie de terror milenario por sus futuros destinos... no por aquellos destinos mediatos, espirituales ó de ultratumba, como los que amedrantaran á las gentes del año Mil, sino por otros mucho más próximos, contingentes y utilitarios, por ser de los que giran dentro de la esfera de los mundanos intereses.»⁴⁸⁰

Aquestes paraules expressen sens dubte la participació de R. Casellas en el sentiment de *mal-du-siècle*, tant estès a l'Europa finisecular, i molt especialment a París, «*centro universal de donde parten y á donde afluyen todas las tempestades político sociales*». De fet, aquestes ens recorden vivament aquelles pronunciades per Sâr Péladan en el seu discurs de 1892, al fer esment de la «*decadència*» i putrefacció característiques dels temps moderns:

⁴⁷⁸ Vegeu: CASELLAS, R., "París Artístico. III. Pedro Puvis de Chavannes", *La Vanguardia*, 18-5-1893; "París Artístico. IV. Augusto Rodin", *La Vanguardia*, 21-5-1893; "París Artístico. V. Eugenio Carrière", *La Vanguardia*, 26-5-1893; i "París Artístico. VI. James Mac Neill Whistler", *La Vanguardia*, 1-6-1893, respectivament.

⁴⁷⁹ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas...vol. I, op. cit.*, p. 134.

⁴⁸⁰ CASELLAS, R., "París Artístico. V. Eugenio Carrière", *op. cit.*

«Les rois hébétés et sordides, devenus citoyens, achèvent de mourir sur le pavé des villes où leur race a régné. Les nobles heaument leur blason du bonnet de septembre, ils courtisent le peuple, ou bien, stupides, se complaisent aux choses d'écurie.(...)Tout esyt pourri, tout est fini(...) Misérables modernes, votre course au néant est fatale; tombez sous le poids de votre indignité: vos blasphèmes jamais n'effaceront la foi des oeuvres. Ô stériles!»⁴⁸¹

Precisament l'esterilitat o l'horror a la procreació, tant propis d'aquesta societat envellida i malalta, és un dels aspectes sobre el qual incideix R. Casellas en el seu article. I és que l'elegia de la maternitat que realitzaria E. Carrière a les seves obres no deixa de ser tant commovedora com angoixant. L'autor català es mostra així ben conscient de l'acusada sensació de crisi que terroritzava bona part de la societat francesa, la qual feia trontollar les bases ideològiques i institucionals sobre les quals s'havia assentat fins aleshores. Crisi, altrament, que no feia sinó mostrar la profunda insatisfacció davant els aparents progressos materials assolits al llarg del segle XIX i les doctrines positivistes, les quals han estat incapaces de transmetre a l'home una sensació de seguretat⁴⁸². A fi de posar-se en guàrdia «contra los fantasmas pavorosos del futuro», segons proposa R. Casellas, caldrà cercar refugi en un nou tipus d'art: un art «extremadament espiritual»⁴⁸³.

Per la seva banda, R. Opisso, a partir de la primerenca data de 1886, mostrava el seu incipient interès pel preraphaelisme i pel simbolisme des de les planes de *La Ilustración Ibérica*. Només cal parar atenció a la reproducció d'obres d'artistes com A. Böcklin, P. Puvis de Chavannes, E. Burne Jones, G. Rossetti o F. Khnopff⁴⁸⁴. Clarin, per la seva banda, des de la mateixa revista i només un any més tard, dedicarà diversos articles a la figura de Ch. Baudelaire⁴⁸⁵. Tanmateix, caldrà encara remuntar-se fins el 1884, per tal de veure com R. D. Perés fa esment de «lo primer crit d'una revolució poètica de que no s'han tret encara todas las

⁴⁸¹ SÂR PÉLADAN, "Preface au catalogue du premier salon de la Rose+Croix", *op. cit.*

⁴⁸² CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas...*vol. I, *op. cit.*, p. 134.

⁴⁸³ CASELLAS, R., "París Artístico. V. Eugenio Carrière", *op. cit.*

⁴⁸⁴ Vegeu el cap. III o la bibliografia.

⁴⁸⁵ Vegeu bibliografia.

conseqüències possibles y convenientes pera'l y la vigorisació de la poesia moderna», a propòsit d'un poema de F. Matheu que du el significatiu títol de *Spleen*⁴⁸⁶.

II. 2. 1. 2 1893: la irrupció oficial del decadentisme. Celebració de la II Festa Modernista

Malgrat aquesta sèrie de símptomes que preparen o anticipen la irrupció del simbolisme decadent, és clar que el 1893, amb la celebració de la II Festa Modernista a Sitges, constitueix la data clau de penetració del decadentisme a Catalunya. Com molt bé explicaria A. Gual en les seves memòries, amb la representació de *La Intrusa* «...un toc de decadentisme va venir a fer encara més difícil la nostra creixença»⁴⁸⁷. En aquells moments, com segueix l'autor català,

«...de parella amb *Pelléas et Mélisande* llegíem Baudelaire i Nietzsche i ens delectàvem amb els hospitalements poètics de Verlaine, o bé sentíem certes frisanques de comunitat sota el degall de teories del Tsar Peladan, cavaller de la *Rose-Croix*, tot admirant Burre John, Dante Gabriel Rossetti i enfervorits amb l'art belgas i les prediccions de la seva *Novelle esthétique*.»⁴⁸⁸

La festa va consistir en un concert dirigit per E. Morera, seguit d'un discurs de S. Rusiñol per introduir la representació de *La Intrusa*, de M. Maeterlinck, que era l'esdeveniment central de la celebració. Cal dir que tant S. Rusiñol com R. Caselles van assignar-se dos papers en el drama⁴⁸⁹. Sens dubte, la introducció de la dramaturgia de l'autor francobelga dins el panorama autòcton, obriria nous camins d'expressió a la literatura i a l'escena teatral de Catalunya⁴⁹⁰. Però en aquell moment, aquest tipus de representació de caire simbolista decadent – només tenim que

⁴⁸⁶ PERÉS, R. D., "Esbossos crítics . Francesch Matheu (continuació)", *L'Avens*, núm. 31, 31-5-1884, p. 308. Vegeu el cap. III. 3. 1. 2.

⁴⁸⁷ GUAL, A., *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona: Aedos, 1960, p. 51.

⁴⁸⁸ *Ibid.*.

⁴⁸⁹ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, 174.

⁴⁹⁰ Vegeu BATLLE, C., *Adrià Gual (1891-1902)...op. cit.*, pp. 119-146.

tenir en compte quin és el tema central de l'obra: la mort⁴⁹¹-, va suscitar tot un seguit de reaccions diverses.

En primer lloc, i arran de la festa, es van fer clarament paleses les tensions existents en el si del modernisme: entre les tendències esteticistes de caire decadent i les vitalistes de caràcter ibsenianonietzscheà⁴⁹². La colla de S. Rusiñol i els seus amics es decantava sens dubte per la primera, però el grup de *L'Avenç* s'inclinava clarament per la segona. Malgrat aquestes contradiccions, però, tots ells es consideraven igualment modernistes. La mateixa redacció de la revista defensava els nous valors de la literatura moderna en totes «les seves múltiples manifestacions»⁴⁹³, atès que allò que veritablement els unia era «un sincer entusiasme artístic» per «totes les obres suggestionadores d'una emoció pura i elevada»⁴⁹⁴. Tanmateix, J. Brossa també insistia en deixar clar que ni «l'esperit ni l'idea de *L'Avenç*» tenien com a objectiu «fomentar el programa dels decadents»⁴⁹⁵. En declarar això, de fet, aquest no feia altre cosa que defensar-se dels atacs proferits per alguns crítics, com ara el de D. Ortiz, llençat des de les planes de *La Publicidad*. El títol de l'article d'aquest darrer constitueix tota una declaració d'intencions prou irònica i eloqüent: “¡Quiero ser decadente!”⁴⁹⁶. Segons D. Ortiz, a la celebració de Sitges s'havien donat cita els «incoherents decadentistes» catalans que formen part de l'actual «escola dels decadents», alguns dels quals, diu, acostumen a voltar pel Saló Parés. Sens dubte, entre aquests es deuria trobar principalment S. Rusiñol, que per aquelles dates havia presentat a la coneguda sala de Barcelona bona part dels seus paisatges parisencs, d'influència whistleriana, i diverses obres de caràcter intimista, com ara *Una malalta* (1891) [fig. 74] o *Ramon Canudas malalt* (1892) [fig. 76]⁴⁹⁷.

La resposta de *L'Avenç*, ja ho hem vist, no es féu esperar. De fet, a un dels articles publicats a propòsit del certamen, la direcció de la revista acceptava «recollir el guant» llençat en contra de «les innovacions artístiques modernes», fos quina fos la tendència que impulsés aquest

⁴⁹¹ Sobre l'anàlisi i la recepció de l'obra, vegeu el cap. III. 4. 3. 2.

⁴⁹² Vegeu MOLAS, J., a “El modernisme i les seves tensions”, *Serra d'Or*, núm. 135, 15-12-1970, pp. 45-52.

⁴⁹³ “Revista general: recull el guant”, *L'Avenç*, núm. 17, 15-9-1893, p. 270.

⁴⁹⁴ BROSSA, J., “La Festa Modernista de Sitges”, *op. cit.*, p. 261.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ ORTIZ, D., “¡Quiero ser decadente”, *La Publicidad*, 14-9-1893.

⁴⁹⁷ Ambdues van ser exposades el febrer de 1893.

desig de renovació⁴⁹⁸. Tanmateix, refusava acceptar la denominació pejorativa de «decadent» que s'havia acabat aplicant a «tota la literatura moderna» - i, per extensió, al modernisme en general - com a conseqüència d'haver existit «una escola que va anomenar-se decadent, filla dels refinaments baudelerians, i l'aver topat aquesta amb un cert renaixement místic i neo-cristià». Evidentment, l'article feia referència al grup o «escola» decadent provinents de França, d'on és originari el moviment⁴⁹⁹, però per desmarcar-s'hi en certa manera. I és que els homes de *L'Avenç* no acceptaven, com sí va fer P. Bourget, «ce terrible mot de *Décadence*», ni la denominació de «*décadents*», com va fer igualment A. Baju el 1886. Més aviat actuaven com J. Moreàs, el qual, abans de separar-se definitivament dels grup dels decadents, ja proposava, recordem, reemplaçar l'apel·latiu de «decadent» per aquell de «simbolista», a fi de sostreure tota la càrrega negativa que acompanyava la nova literatura⁵⁰⁰. De fet, i malgrat la majoria de les noves tendències procuressin «buscar en la forma tots els refinaments per a donar sensacions noves i mes subtils», *L'Avenç* s'afanyava a assenyalar que «ni l'escola simbolista, ni la neo-realista, ni la parnassiana, ni tampoc la majoria de les entitats lliures que no estan ficades en cap agrupament, accepten la tendència del decadentisme, quand menos en el fons».

Resulta així clar el següent: d'una banda, que es reconeixia l'existència del decadentisme en tant que tendència; però al mateix temps que l'objectiu darrer de la celebració de la festa, malgrat haver «presentat una obra qu'és la simbolisació de la Mort descomponent l'Humanitat» no era pas posar de manifest «un goig estetic de decadència pura», com aclaria J. Brossa⁵⁰¹, sinó contribuir a la profunda transformació de les arts i de la literatura catalanes⁵⁰². Un propòsit que no tenia res d'abúlic o decadent, sinó que implicava un acusat intervencionisme social: d'aquí les contradiccions internes del modernisme.

⁴⁹⁸ "Revista general: recull el guant", *op. cit.*, p. 271.

⁴⁹⁹ Sobre tots aquests autors i esdeveniments, vegeu el cap. I. 2. 1. 2.

⁵⁰⁰MORÉAS, J., "Les *décadents*", *Le XIX siècle*, 11-8-1885.

⁵⁰¹BROSSA, J., "La Festa Modernista de Sitges", *op. cit.*, p. 261.

⁵⁰² Com explica MARFANY, J.-LL., a *Aspectes del modernisme*, *op. cit.*, p. 41, no es tractava només d'adaptar-se als ràpids i constants canvis del món i de les modes estètiques, sinó de transformar veritablement, des de dins, tota una cultura i societat. En definitiva, calia destruir «el caciquisme, el centralisme ofegador, el triomfalisme provincià, l'endarreriment científic i cultural, l'academicisme artístic, el romanticisme nostàlgic i tronat de la Renaixença i els Jocs Florals, en un mot, l'immobilisme de la societat espanyola i catalana de la Restauració».

El mateix J. Brossa, només un parell de mesos abans del certamen, parlava del perill d'«introduir teories estranyes que, bo i exacerbant-nos al començament, ens donguin més tard lassitud»⁵⁰³. Per aquest motiu recomana, «tot delit intel·lectual que tingui un regust decadent ha d'esser rebut am miraments si es vol que siga sana l'obra de la joventut moderna de Catalunya». Tanmateix, afegeix, són preferibles «tots els bizantinismes artístics que produeix, tots els somnis de destrucció de l'existent que invadeixen els negativistes, que no pas la quietud freda que ens volta». Si més no, tots aquests «eterns descontents» posseeixen més ànsies de canvi i de renovació, que no pas els «indiferents» als quals ja els hi està bé tot. De fet, és en aquests darrers, com assenyalarà uns anys més tard J. M^e. Roviralta, on es troba la veritable degeneració⁵⁰⁴. De manera que, com ja J. Brossa posava de relleu el gener de 1893, fins i tot les noves «quimeres contemporànies» de caire «ipsumista», que havien conduït a la «*culture del moi*», contenien en sí mateixes, malgrat ser qualificades de «dissolvents», un esperit «reconstituent»⁵⁰⁵. Tot i aquesta consideració, però, l'autor també té clar que no són pas les «*rêveries* apocalíptiques» d'un Desjardins, o la «literatura dantesca» d'un J.- K. Huysmans aquelles que puguin «servir de bandera a una revolució social am caràcter positiu». Pel contrari, afegeix J. Brossa, «tots els somnis malalticos qu'els *dilettantis* pateixen no faran més qu'apressar la disolució d'una societat que s'està fonent». Per aquest motiu, els homes de *L'Avenç*, a fi de reconciliar-se amb la vessant més esteticista del modernisme encapçalada per R. Casellas i S. Rusiñol, acceptaran totes aquestes «quimeres» però no ho faran pas sense reserves, i menys encara sense preferir unes a les altres. Com explica J.- LL. Marfany, admirar M. Maeterlinck i E. Barrès ja estava bé, però llegir F. Nietzsche, M. Stirner, M. Bakunin i K. Marx, resultava encara millor⁵⁰⁶. En darrera instància, com segueix l'autor, allò que *L'Avenç* més temia del decadentisme, fins i tot per damunt del seu caràcter abúlic i evasiu, era el perill que el neoespiritualisme característic d'aquest tipus de tendència no acabés conduint cap al conservadorisme catòlic, com de fet va succeir amb l'aparició del Cercle Artístic de San Lluç aquell mateix any de 1893.

⁵⁰³ BROSSA, J., «La joventut catalana d'ara», *L'Avenç*, núm. 13-14, 15/31-7-1893, pp. 201-206 (204)

⁵⁰⁴ Com declara l'autor, el canvi era imprescindible, atès que «*nuestra raza está degenerada; vamos perdiendo las energías y la prueba de esto es esta misma indiferencia con que lo vemos todo y lo dejamos hacer todo; indiferencia que solo tiene el enfermo moribundo que inútilmente se quiere arrancar de los brazos de una muerte que le aguarda*» [ROVIRALTA, J. M^e, «Arte nuevo: la regeneración estética en España», *Luz*, núm. 6, 3^a setmana-11-1898, p. 2].

⁵⁰⁵ BROSSA, J., «Quimeres contemporànies», *L'Avenç*, núm. 1, 15-1-1893, pp. 12-14.

⁵⁰⁶ MARFANY, J.- LL., «El modernisme», *op. cit.*, pp. 97-98.

Sigui com sigui, els nous corrents místics i espiritualistes - entre ells el decadentisme- van irrompre amb força en el panorama cultural català de finals de segle. Només dos dies abans de la celebració de la festa, en un article dedicat a la dramaturgia de M. Maeterlinck, R. Casellas havia deixat clar cap a on s'orientaven les noves manifestacions artístiques: «*nuestra generación se siente fatigada del estudio inmediato de la naturaleza, en que se educara, y desechando análisis y experimentaciones, aspira á brillantes síntesis, á armonías de conjunto, que sólo accidentalmente tomen su origen en la realidad exterior*»⁵⁰⁷. I a continuació detalla la «*fórmula estética de este arte nebuloso y espléndido, caótico y radiante, prosaico y sublime, sensualista y místico, refinado y bárbaro, modernista y medieval*», que serà presentat de manera oficial a l'esmentat certamen modernista:

«*Arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos y circunscritos, no las fases corrientes y banales... sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxistas, alucinatorias; traducir en dementes paradojas las eternas evidencias; vivir de lo anormal y lo inaudito; contar los espantos de la razón, inclinada sobre el margen del abismo; referir el anonadamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente; cantar las conjugas del dolor supremo y describir el calvario de los hombres; llegar á lo trágico, frecuentando el Misterio, adivinando lo Ignoto, prediciendo los Destinos, dado á los cataclismos de las almas y á los desquiciamientos de los mundos la expresión exacerbada del terror...!*»⁵⁰⁸

De fet, S. Rusiñol – recordem- citarà aquest mateix fragment, tota una declaració de principis, al discurs inaugural de la festa⁵⁰⁹. I per tal d'exemplificar les aspiracions d'aquest nou art, res millor que la representació de *La Intrusa*, un drama sense argument, del tot suggestiu, en el qual els silencis diuen molt més que les paraules i on l'ombra de la fatalitat sura per damunt de tots els personatges. Així mateix, la sensació de terror indefinible que traspua a l'obra expressa perfectament el malestar i la inseguretat de què parlava R. Casellas en el seu discurs apocalíptic, a propòsit del *mal-du-siècle* francès⁵¹⁰.

⁵⁰⁷ CASELLAS, R., “*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck”, *op. cit.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*

⁵⁰⁹ RUSIÑOL, S., “Discurs llegit a Sitges”, *op. cit.*

⁵¹⁰ Vegeu CASELLAS, R., “París Artístico. V. Eugenio Carrière”, *op. cit.*

Però no només París vivia moments de convulsió políticossocial. També Barcelona, des de feia diversos anys, estava immersa en una crisi social i ideològica que finalment desembocaria en una situació de veritable horror⁵¹¹: l'explosió d'una bomba al Teatre del Liceu, símbol per excel·lència de l'ordre burgès i, molt especialment, de les «bones famílies de Barcelona»⁵¹². Era el 7 de novembre d'aquell mateix 1893 i, per tant, no havien passat ni dos mesos des de la celebració del certamen modernista. L'atemptat fou perpetrat per l'anarquista S. Salvador, i en varen resultar mortes una vintena de persones. Entre els nombrosos ferits, a més, figuraven la muller de S. Rusiñol, Lluïsa Denís, i el seu germà Albert⁵¹³. Aquell violent esdeveniment marcaria sens dubte un moment crucial en la història de la ciutat. Com assenyala T.-M. Sala, l'esclat de la bomba fou tant real com simbòlica, i romandria gravada per sempre a l'imaginari col·lectiu⁵¹⁴. Les conseqüències tampoc es feren esperar: *L'Avenç* es va veure obligat a tancar poc temps després. Indubtablement, i causa dels seus plantejaments revolucionaris de caràcter anarquitzant, la posició de la llibreria resultava violenta, de manera que el desembre d'aquell mateix any va aparèixer el darrer número de la publicació. Pel que fa a la reacció de diversos artistes i literats, les postures resultaren enfrontades: mentre uns cercaren refugi en la religió de l'art, altres - com el Cercle de San Lluc - posaren l'art al servei de la religió⁵¹⁵.

⁵¹¹ Com explica MOLAS, J., a "El modernisme i les seves tensions", *op. cit.*, p. 47, són diversos els factors que provoquen aquesta crisi i que condicionen la radicalització de l'anarquisme: la fil·loxera, que acaba amb la producció vinícola, una de les bases de l'economia rural; la mecanització del camp, que té com a conseqüència l'augment d'aturats en aquest sector; la propagació dels suburbis insalubres; la crisi de la «febre d'or», que provoca el tancament de moltes fàbriques...

⁵¹² SALA, T.-M., "Imatges de la ciutat de la vida moderna: ideals, somnis i realitats", dins *Barcelona 1900*, Van Gogh Museum, 2007, pp. 15-74 (50). Cal afegir que només pocs dies després de la celebració de la festa, el 14 de setembre de 1893, s'havia produït un altre atemptat amb bomba, aquest cop al Passeig de Gràcia, a càrrec de l'anarquista P. Payà i contra el general A. Martínex Campos [SALA, T.M^a., *La vida cotidiana en la Barcelona 1900*, Madrid: Sílex, 2005, p. 82].

⁵¹³ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, *op. cit.*, p. 175.

⁵¹⁴ SALA, T.-M., "Imatges de la ciutat de la vida moderna...", *op. cit.*, p. 51.

⁵¹⁵ *Ibid.* Vegeu igualment TRENC, E., "Els incis de l'art idealista modernista (1890-1898)", *op. cit.*

II. 2. 2 L'auge del decadentisme: de la III Festa Modernista de 1894 a la IV Festa Modernista de 1897

II. 2. 2. 1 1894: el punt àlgid del decadentisme. El certamen literari decadentista

Després d'irrompre amb força en el panorama català el setembre de 1893, el decadentisme va assolir el seu apogeu tot just un any després. Principalment per la celebració de la III Festa Modernista, de caràcter marcadament decadentista. Les composicions literàries premiades durant el certamen així ens ho mostren: *La cambra blanca* de J. Yxart, *Les estrofes decadentistes* de J. Maragall, *El poble mort* de J. M^a Jordà, els *Amors macabres* de F. Rahola, *La damisel·la santa* de R. Casellas.... Aquesta darrera, altrament, està considerada la primera manifestació catalana del prerafaelisme literari⁵¹⁶. D'igual manera cal tenir en compte el desenvolupament mateix de la festa, duta a terme amb motiu de la inauguració del Cau Ferrat, veritable temple de l'art que constituïa - després del trasbalsament ocasionat per la bomba del Liceu - un refugi tant simbòlic com real. Al Cau hi van arribar, després de ser passejades en processó pels carrers de Sitges, les dues pintures d' El Greco - una *Magdalena* i un *Sant Pere* - que S. Rusiñol havia adquirit a París just a començaments d'aquell mateix any⁵¹⁷. Tot l'esdeveniment va estar imbuït d'una atmosfera de misticisme que igualment s'acabaria reflectint, per influència del pintor cretenc, a diverses de les obres de S. Rusiñol, com ara la sèrie dels *Novicis* realitzada entre el 1896 i el 1897 [figs. 66 i 67], o *La Morfina* [fig. 98], pintada aquell mateix 1894.

Sens dubte, en aquells moments S. Rusiñol es trobava endinsat plenament en el decadentisme. Entre a finals d'aquell any i començaments de 1895, durant la seva estada al *Quai de Bourbon* de París, l'artista duria a terme una sèrie de pintures intimistes - com ara *Novel·la*

⁵¹⁶ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas...* vol. II, *op. cit.*, p. 195.

⁵¹⁷ *La Vanguardia* va publicar un extens article en què descrivia el decurs de l' esdeveniment ["La fiesta en Sitjes (I)", *La Vanguardia*, 6-11-1894].

romàntica (1894), «Rêverie». *La senyoreta Nantas* (1894) [fig. 58], *Figura femenina* (1894) [fig. 57] o *Malenconia* (1895) [fig. 59]-, les quals ens mostren tot un seguit de figures femenines solitàries i endolades, d'aspecte abstret i malenconiós, que s'insereixen completament dins aquest corrent.

Així mateix, a través del discurs llegit a la inauguració del certamen, S. Rusiñol va identificar el concepte de l'«art per l'art», i ensems, el mateix modernisme, amb un art i una literatura de caire espiritual i decadentista⁵¹⁸. L'artista arremetia així contra el «mal de prosa que avui corre en la nostra terra», producte del materialisme instaurat per la nova «aristocràcia de l'or». Perquè els seguidors d'aquesta darrera, com aclareix S. Rusiñol,

«...no són, ni podran ser, modernistes. Ells estan satisfets am el món que viuen i no senten desitjos de canviar ni de provar de millorar-lo (...) No volen que les idees es renovin (...) són homes secs, porucs d'idees; curts de somnis (...) incapaçs de sentir les tristeses de la posta ni l'alegria de l'aurora que despunta i s'aixeca majestuosa.»⁵¹⁹

Cal destacar igualment l'efecte gairebé narcòtic que produeix el nou art sobre el cor d'aquells «que voldrien sentir l'existència hermoesjada, florida, visionada entre clarors enlluernadores que servissin de morfina». De manera que, finalment, S. Rusiñol - al contrari que els homes de *L'Avenç* - declara acceptar amb orgull l'apel·latiu de «decadent» si amb aquest aconsegueix desmarcar-se dels indiferents homes-prosa, els quals no posseeixen cap tipus d'aspiració ideal:

«...que preferim ser simbolistes, desequilibrats, i fins i tot bojos i decadents, a decaiguts i mandrosos; qu' el sentit comú ens ofega».

A partir d'aleshores, i passant per alt les aspiracions regeneracionistes de la nova religió de l'art - a través de la qual, recordem, es perfila el paper de l'artista com a messiànic-redemptor alhora que somniador-revolucionari⁵²⁰-, la crítica antimodernista aprofitaria per identificar

⁵¹⁸ CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, p. 153.

⁵¹⁹ RUSIÑOL, S., "Discurs", dins *Festa Modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona: L'Avenç, 1895, pp. 7-15.

⁵²⁰ SALA, T.-M., "Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic", *op. cit.*, p. 23.

negativament el modernisme amb un dels diversos corrents que el composaven, el simbòlic-decadentista, originant-se així una profunda confusió terminològica i conceptual⁵²¹.

El mateix J. Maragall establia aquest tipus d'associació en parlar dels *Escritos* (1898) de J. Soler, editats un any després del suïcidi d'aquest darrer, el març de 1897:

«Soler, que trató con prelidección las manifestaciones de la literatura, descubrió lo que hay de vivo y sincero en esa corriente de ideas y sentimientos que se ha dado en llamar decadentismo, y aquí más generalmente modernismo»⁵²²

Cal dir, però, que el mateix havia li havia succeït a J. Maragall a la inversa, quan J. Soler va fer referència als "Goigs" de l'escriptor català el 1895, amb motiu de la publicació de les seves *Poesies*. En efecte, en aquest tipus de poètica, segons J. Soler,

«...se manifiesta el estado de casi todo lo más vivo (no todo ni lo más vivo) del alma poética actual, de lo que en el fondo se trata al hablar de decadentismo y modernismo: por la inquietud anhelante que se recrea y bucea en la soledad y el misterio; por lo ungido de aquella naturaleza que parece trémula y balbuciente, que nos sobrecoge á veces como si fuera á pronunciar palabras reveladoras»⁵²³.

No obstant això, cal tenir present que a mitjans d'aquell mateix any J. Maragall ja havia començat a deixar enrera la sensibilitat decadent⁵²⁴.

Durant el certamen de 1894, però, l'autor hi participava de ple. El títol del poema presentat per a l'ocasió no pot ser en aquest sentit més significatiu: *Estrofes decadentistes*. Tanmateix, com ja va advertir J. Soler en aquell mateix moment, el lliurament de J. Maragall al nou corrent no va ser complet. Per aquesta raó, a l'article publicat pel crític a *La Vanguardia* amb

⁵²¹ MARFANY, J.-LL., *Aspectes del modernisme*, op. cit., p. 44.

⁵²² MARAGALL, J., "José Soler y Miquel", dins *Obres completes*, Barcelona: Selecta, 1970, pp. 92-94 (93). Sobre Soler i Miquel, vegeu tot seguit i més endavant.

⁵²³ SOLER, J., "Joan Maragall y sus poesías", dins *Escritos*, Barcelona: L'Avenç, 1898, p. 89.

⁵²⁴ Aquest allunyament es va produir a mitjans de l'any 1895. Així ho mostren dos dels tres poemes compostos en aquesta data, "En la mort d'un jove" i "Cant de novembre", en què veiem recuperada la línia vitalista inciativa amb "Paternal" i "Excelsior" [MARFANY, J.L., "Joan Maragall", op. cit., p. 206].

motiu de l'esdeveniment, J. Maragall fou qualificat de «*decadentista*» però en cursiva i entre cometes⁵²⁵. En tot cas, el gener de 1895 J. Maragall encara es mostrava com un defensor del decadentisme. Així ho copsem en llegir la carta adreçada a A. Roura, que J. Maragall va enviar des de París acompanyada de dos publicacions periòdiques: un número de *l'Echo de París*, i un altre del *Journal*⁵²⁶. En el primer, explica J. Maragall al seu amic, apareix publicada una «poesia decadent» d'H. Barbusse, mentre que el segon recull el fragment d'una obra d'A. Samain. Tot seguit afegeix: «Veiam quin efecte et faran i si et reconcilies amb el decadentisme, que té quelcom de legítim prescindint de *poses* i d'afectacions».

Malgrat que, com observem, durant aquell any de 1894 el decadentisme es trobava en un moment de màxim apogeu, el cert és que tampoc mancaven detractors que es pronunciessin en la seva contra. Com per exemple P. Gener amb les seves *Literaturas malsanas*, relacionades clarament amb *Entartung* (1892), de M. Nordau, i publicades aquell mateix any⁵²⁷. En aquest assaig, dedicat a l'estudi de les diverses «patologies» literàries del moment, el «decadentisme deliqüescent», el simbolisme, el naturalisme zolià, el pessimisme germànic o el nihilisme rus, són considerats una «malaltia» pròpia de la «decadència» de la *fin-du-siècle* europea. I és que, com argumenta l'autor,

«Para ser iniciado en sus misterios, se necesita una cierta degeneración de la substancia nerviosa cerebral. Una anemia profunda, un agotamiento por los placeres sensuales, una intoxicación por el alcohol de industria, por la absenta, ó por la cocaína, son la preparación indispensable.»⁵²⁸

⁵²⁵ SOLER, J., "Maragall "decadentista"", *La Vanguardia*, 10-11-1894.

⁵²⁶ MARAGALL, J., "Epistolari XXXVII (31-1-1895)", dins *Obres completes*, op. cit., p. 1117.

⁵²⁷ GENER, P., *Literaturas malsanas. Estudios de patología contemporánea*, op. cit. Com podem comprovar, P. Gener publica la seva obra el mateix any en què sortia a la llum *Dégénérescence*, la traducció francesa d'*Entartung*. De fet, l'escriptor català, en el darrer capítol del seu estudi, intítulat "Terapéutica estética", fa referència a l'esmentada traducció, el coneixement de la qual no li arriba de manera directa, segons assenyala, sinó a través dels estudis crítics publicats a diverses revistes franceses. Un cop fet aquest aclariment, P. Gener es dedica principalment a posar en dubte alguns dels postulats essencials de M. Nordau, tal com tornarà a fer en el pròleg de la 4ª edició - publicada a Barcelona per Fernando Seix el 1899-, sobretot en referència a la condemna de F. Nietzsche per part de l'escriptor alemany. Amb tot, són innegables els lligams estructurals i de contingut entre ambdues obres – tal com reconeix el mateix P. Gener-, la qual cosa va provocar, ja a l'època – com apunta TRIVIÑO, C., a *Pompeu Gener y el modernismo*, Madrid: Verbum, 2000, p. 9-, que P. Gener fos acusat de plagi.

⁵²⁸ GENER, P., *Literaturas malsanas...op. cit.*, pp. 209-210.

Altrament, afegeix més endavant:

«Los decadentes ó delicuescentes, como ellos mismos se llaman, no son revolucionarios; muy al contrario (...) son atrevidos y sensitivos. Pero tienen atrevimiento de poeta inocente y espontáneo y sensaciones herráticas de mujer histérica. También son refinados, pero sus refinamientos son los de una sensibilidad morbosa, decadente, por lo minuciosos y extravagantes (...) En ellos hay siempre algo de borrachera, de delirio ó de pesadilla; todos sus efectos artísticos consisten en paradojas irracionales, en un simbolismo convencional y en armonías imitativas»⁵²⁹

P. Gener no parla del decadentisme o de la «deliquescència» a propòsit de Catalunya, sinó que ho fa a nivell europeu, però si posa de relleu l'existència d'aquest corrent és perquè el percep sens dubte com una amenaça envers l'àmbit català. Per aquest motiu, a la primera edició d'*Amigos y Maestros*, publicada pocs anys més tard, el 1897, P. Gener confessa haver-se sentit obligat a escriure les seves *Literaturas malsanas* a fi de poder oposar-se a «decadentismos, pesimismo, nihilismos y demás tendencias depresivas, enfermas, mortíferas, que pretendían darse, por los sedicentes modernistas, (...) como la última palabra de Arte y de la Filosofía espiritual»⁵³⁰. Novament, el modernisme torna a identificar-se, gairebé amb exclusivitat, amb aquest tipus de corrents.

Finalment cal destacar cap a on anaven evolucionant les noves propostes estètiques, arran de la celebració de la II Exposició General de Belles Arts. A propòsit de les obres exposades, entre les quals es trobava *Novel·la romàntica* (1894) de S. Rusiñol [fig. 56], R. Casellas ens parla d'un art altament suggestiu, que reflecteix «estats de la imaginació» i evoca «paisatges de l'ànima»⁵³¹. I J. Cabot, per la seva banda, també observa que, malgrat no figurar «cap estranyesa de aquells simbolistes de la *Rose-Croix*», a diverses obres «ja s'hi troba la factura borrosa, indecisa que dexa per endevinar molta cosa; (...) la forma aspectral de la que quasi desapareix la línia»⁵³².

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 232.

⁵³⁰ GENER, P., *Amigos y maestros. Contribución al estudio del espíritu humano á finales del siglo XIX*, Madrid: Fernando Fé, 1897, p. 344.

⁵³¹ CASELLAS, R., "Exposición General de Bellas Artes. III: Los pintores de la naturaleza (Del paisaje luminista al whistleriano)", *La Vanguardia*, 24-5-1894.

⁵³² J.C.R [CABOT i ROVIRA, J.], "Segona Exposició General de Belles Arts. II", *La Veu de Catalunya*, 29-4-1894.

Cal afegir que la valoració del crític envers aquest tipus d'art difereix força de la de R. Casellas, atès que dubta que «aquestes iniciatives ó maneres particulars prosperin» i les qualifica de «extravios» del modernisme.

Continuant amb el nostre recorregut cronològic cal afegir que si bé el 1894 va constituir una data clau en la configuració i la difusió del decadentisme a Catalunya, el 1895 no va resultar tant significatiu. Tot i així, cal tenir present que durant aquest any S. Rusiñol publica el recull *Anant pel món* - el qual reflecteix, segons paraules de J. Maragall, un «*sentimiento deficiente o enfermizo de la vida*»⁵³³ -, realitza els seus primers *Jardins d'Espanya*, a Andalusiam, i pinta algunes de les seves dones endolades, com ara *Malenconia* [fig. 59], una de les representacions més emblemàtiques del decadentisme.

Pel que fa al 1896, cal fer esment igualment d'altres obres prou representatives, com ara *Passeig místic*, del mateix S. Rusiñol; *Els Pantans de Nemi* [fig. 189], de N. Raurich; o *La Mort*, de J. M. Triadó [fig. 160]. Aquesta darrera obra, de fet, va participar a la III Exposició General de Belles Arts, en què la pintura «idealista» i «les representacions simbòliques» van assolir un destacat protagonisme, segons paraules de R. Casellas⁵³⁴. D'aquesta manera, com segueix el crític, l'esmentat certamen va constituir una clara mostra de l'evolució de la «pintura decorativa» cap a un «simbolisme poètic», atès que les escenes de la realitat tendien «*á revestir un aspecto más alucinante, más sugestivo, más soñador*». Altrament també cal tenir present que aquest mateix any, el propi R. Casellas publica a *L'Almanach de l'Esquella de la Torratxa* una narració curta que s'orienta clarament vers la temàtica decadentista: *La floristeta*⁵³⁵.

Un altre dels autors que començava a endinsar-se de ple en un simbolisme de caire decadent era A. Gual. Del 1896 data precisament el seu drama *Nocturn. Andante. Morat*, de clares reminiscències whistlerianes, del qual cal destacar, no només la seva part literària, sinó també la seva plasmació plàstica, a través dels diferents cartells anunciadors i de la seva coberta [annex/fig. 222]. Ja hem constatat a l'inici del capítol, però, que el mateix 1893 l'autor ja va sentir-

⁵³³ MARAGALL, J., "Anant pel món", *Diario de Barcelona*, 29-1-1896. Queda clar, així, tal com hem asenyalat abans, l'allunyament de J. Maragall envers el decadentisme.

⁵³⁴ CASELLAS, R., "Tercera exposición General de Bellas Artes. I", *La Vanguardia*, 22-4-1896.

⁵³⁵ CASELLAS, R., "La floristeta", *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, 1896, pp. 154-157

se corprès per la representació de *La Intrusa*. De fet, les obres que va compondre a partir d'aleshores giren al voltant del tema de la mort i es troben força influïdes pel drama de M. Materlinck. És el cas de *L'últim hivern* (1893), *La mar brava* (1894), *Morts en vida* (1894) o *Lluna de neu* (1894-1895). A propòsit d'aquesta darrera, el mateix A. Gual ens diu que «en un acte, va aparèixer, per primera vegada, el propens als romanticismes desenfrenats i bona cosa malaltissos. No aconsellaria a cap jove que es deixés anar per aquells indrets; però no dec ni vull ocultar que jo m'hi vaig llençar a plaer.»⁵³⁶Tot i aquestes primerenques mostres de sensibilitat decadentista, no seria fins a la publicació de *Nocturn*, que l'autor acabaria encasellat com a «decadent sense remissió, perillós fins i tot»⁵³⁷.

Un altre dels escriptors que es trobava endinsat «a plaer» dins el decadentisme era J. Soler. De fet, l'autor va publicar el 1896 a *La Vanguardia* un article dedicat per complet a parlar d'aquest corrent, i intítulat precisament així: "Decadentisme"⁵³⁸. Abans de passar a analitzar-lo, però, cal tenir en compte que ja el 1894, l'escriptor havia mostrat la seva participació en un tipus de sensibilitat de caire decadent. I és que tal com explica,

«... parece que nosotros, hijos de este siglo (...), inevitablemente tenemos que experimentar y pasar esas fiebres, las del aplanamiento por la Fatalidad y la Muerte (...) pero aun de esas fiebres, y como si en ellas se templara el espíritu y cobráramos nuevas fuerzas, se sale más ágil, más libre, con más impulso, más purificados y vivificados»⁵³⁹.

A l'igual que S. Rusiñol, que trobava consol en el fet de «somniar», de «cloure els ulls mirant per dintre un més enllà difuminat» i d'«enamorar-se d'ombres desconegudes», tal com va declarar en el seu discurs d'aquell mateix any⁵⁴⁰, J. Soler sentia també que l'ànim es vivificava en deixar-se endur per aquest tipus de sensacions. D'aquesta manera, el decadentisme assolí, en

⁵³⁶ GUAL, A., *Mitja vida de teatre. Memòries*, op. cit., p. 50.

⁵³⁷ BATTLE, C., *Adrià Gual (1891-1902)...op. cit.*, p. 254. L'historiador mostra, a mode d'exemple, un article de S. Vilaregut, en què el crític deplora el fet que molta gent pensin que a la dramaturgia d'A. Gual, hi sobra «una mena de bau malaltís que, si el poeta fes escola, podria produir malíssims efectes» [VILAREGUT, S., "Adrià Gual". *La Veu de Catalunya*, núm. 18, 3-5-1898].

⁵³⁸ SOLER, J., "Decadentismo", *La Vanguardia*, 6-12-1896.

⁵³⁹ SOLER, J., "Maragall "decadentista"", op. cit.

⁵⁴⁰ RUSIÑOL, S., "Discurs llegit a Sitges amb motiu de la tercera Festa Modernista", op. cit.

contra del parer esgrimit pels seus detractors, un aspecte *regenerador* que habitualment no se li reconeix.

Aquesta mateixa idea serà posada novament de relleu a l'article publicat pel crític el 1896, a *La Vanguardia*:

«Andamos alrededor de varias manifestaciones de arte que instintivamente llamamos decadentes. Manifestaciones simplicistas y penetrantes, de un momento ó aspecto fugitivo de las cosas; pero con una tal fuerza aprensiva y retentiva, que nos ponen estáticos, nos compenetran y dominan. A través de ellas adivinamos todo el sentido y la fuerza de la vida armónicamente realizada, espontáneamente desenvuelta. De una vida delicada, de una vida muy sensible, pero espiritual y fuerte. Y comprendemos, aspiramos, un despertamiento interior que se produce; y el vago espacio, el vacío fecundable y poblable espera nuevas bellezas.

Nuestra sensibilidad se afina; la marioposa humana revolotea, anhelante, vivaz y llena de presentimientos. Se para y contempla; se recoge y medita, medita y no concluye, dormita y sueña.»⁵⁴¹

Malgrat l'explícit títol de l'escrit, novament trobem a faltar una definició clara i concisa del terme. En aquest cas, J. Soler relaciona un tipus de sensibilitat, «espiritual y fuerte», que aspira a un despertar interior, amb aquelles manifestacions artístiques que «*instintivamente llamamos decadentes*», a fi de desposseir aquestes darreres de la càrrega negativa que sovint les acompanya. El fet de parlar del decadentisme en clau regeneracionista ja és prou significatiu, tal com també observarà J. Pérez-Jorba en parlar d'aquest mateix article, el març de 1898, durant l'homenatge pòstum dedicat a l'escriptor català. Tanmateix, el crític no dubta a posar de relleu la vaguetat del text:

«I com ell insinua subtilment i confosa en el seu *Decadentismo*, aqueix moviment de la decadència d'ara, serva en el fons una ansia febrils de vida; i avui ja gaire bé s'comencen a pressentir els batecs d'una existència nova, més espiritual i més plena.»⁵⁴²

⁵⁴¹SOLER, J., "Decadentismo", *La Vanguardia*, 6-12-1896.

⁵⁴²PÉREZ-JORBA, J., "Josep Soler i Miquel", *Catalonia*, núm. 3, 25-3-1898, pp. 39-41.

De fet, J. Pérez-Jorba sí ens dóna una definició del terme: parla del decadentisme com a l'actual «moviment de la decadència». Ara bé, si el crític sembla interpretar aquest corrent en clau positiva, com el propi J. Soler, és només perquè, segons el seu parer, el decadentisme d'aquest darrer és d'una «*assoleïada decadència*». I això, naturalment, no sempre és així. Pel contrari, existeix un altre tipus de «decadència», del tot negativa, que només condueix cap «una mort per inanició intel·lectual i anímica»:

«Cultivar-se les emocions, la sensibilitat i el jo, però no a la manera ipsuista deliquescents, consistint en refinat egoisme del «reconcentra-t eternament en tu» del 'Faust', que és un dels graus més absoluts de la decadència. Aquesta estèril i negativa corrent de la contemplació interior extremada, si s'evoluciona en un indeferentisme tancat vers lo de fóra, pot fer perdre tota cativa i expansiva energia individual i obligar a caure en un deliqui nirvanenc d'anul·lació, que porti a la inconciència o identifiqui amb el No-rè;»⁵⁴³

Com veiem, aquesta segona caracterització del «moviment de la decadència» és força diferent i s'adequa millor amb la postura vitalista que J. Pérez-Jorba va defensar a *ultrança*, especialment fora de la revista, tal com tindrem ocasió de comprovar més endavant.

De moment cal encara mantenir-se en l'any 1896, a fi de comentar un altre article força significatiu. Es tracta d'un escrit de J. Falp, intitulat, en clau mig interrogativa, "La poesia (?) decadentista"⁵⁴⁴. Amb aquest plantejament inicial, que ja qüestiona el fet que aquest tipus de tendència pugui ser considerada com a poètica, és fàcil endevinar el to crític i pejoratiu que posseeix l'article. Partint de la definició de poesia de M. Milà i Fontanals, segons la qual aquesta ha de ser «vera», «franca» i «espontània», i ha de cercar el «bell ideal» amb una finalitat moral, la «poesia decadentista», pel contrari, es troba fonamentada sobre la màxima de «l'art per l'art», «va molt sovint en busca de coses lletjes y repugnants», i obeeix per damunt de tot al «llenguatge de les sensacions»:

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁴⁴ FALP, J., "La poesia (?) decadentista", *L'Atlàntida*, 15-8-1896, [pp. 6-9].

«Aquesta poesia fi de sícle que rebutjà l'il·lusió,(...)que pensa y obra en virtut de las sensacions y per las sensacions, fugint ab horror d'una consciencia vuydada de tot l'espíritual, no conrehuada may; es mes aviat sugestiva que subjectiva, sensual que sentimental ó romántica.»⁵⁴⁵

En aquesta darrera, «hi ha mes instint que reflexió: un predomini (...) dels nervis sobre'l cor», de manera que, segons el crític, podem parlar d'un tipus de poesia d'«histórica» o de «neurasténica», i fins i tot, anant encara més enllà, posar dubte que veritablement es tracti de «poesia». En tot cas, no hi ha dubte que es fruit d'un determinat tipus de sensibilitat: «malaltissa» i refinada, «filla d'aqueix desequilibri nerviós que'n diuen neurastenia ó enfermetat del sícle, conseqüència de l'anarquia que impera en tots els indrets de la vida». Es tracta d'un tipus de poesia associada íntimament amb la modernitat; d'aquí que el crític faci referència a les significatives expressions «*poesia fi de sícle*» o a «*modern decadentisme*». De fet, ha estat el poeta «modernista» aquell que «creyentse en lo dret d'obrir nous horitzons á la poesia, ha borrat d'ella los grans pensaments, las grans passions». I l'autor posa com a exemple alguns versos de C. Planas i de J. Maragall - el qual, tanmateix, «es poeta, encare que s'esforsi en ser decadentista» -, on clarament es posa de manifest la degeneració de la forma poètica. Sigui com sigui, i com novament podem comprovar, la tendència decadentista ha tornat a confondre's amb el modernisme i a ser caracteritzada per uns trets considerats del tot negatius.

II. 2. 2. 2 1897: la IV Festa Modernista

Malgrat el rebuig d'una part de la crítica, el cert és que el decadentisme continuava arrelant en el panorama català. Bona prova d'això la constitueix la celebració, el 14 de febrer de 1897, de la IV Festa Modernista a Sitges⁵⁴⁶. Rememorant el programa de la segona, amb la representació de *La Intrusa*, S. Rusiñol decidia estrenar una altra peça teatral de caràcter

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁴⁶ Com explica LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol...*, op. cit., p. 245, «conseqüència immediata d'aquella festa va ser una pujada de temperatura en els ànims artístics propensos al decadentisme».

simbolista, *La Fada*, de J. Massó⁵⁴⁷, i acompanyar-la de la música d'E. Morera, la qual s'emmarcava perfectament en el postwagnerianisme típic de l'escola simbolista francobelga⁵⁴⁸. Com explicava *La Vanguardia*, la representació de l'obra suposava «el mayor intento de realización del drama musical (...) en que la composición musical y la fábula literaria, forman un conjunto armónico»⁵⁴⁹. M. Utrillo, al seu torn, va fer-se càrrec de la realització del cartell anunciador, de dos metres d'alçada, mentre que A. de Riquer dissenyava la portada del llibret.

Pel que fa a S. Rusiñol, l'autor va tornar a posar de manifest l'ideari del nou art en el seu discurs inaugural:

«L'art del mestre Morera, es l'art independent (...) l'art estudiós dels grans mestres del passat, rejuvenit y valent, l'art qu'escolta ab tot amor els sentiments mes ocults, y te notas per las tristesas de l'anima, per las passions misteriosas, pels arrobaments del cor, per las ansias de l'amor y els insomnis de la vida, plorant ab els que sofreixan....»⁵⁵⁰

Tanmateix, cal tenir en compte que la festa de 1897 no fou pas tant decadentista com ho va ser el certament literari de 1894, atès el seu acusat component polític. Com explica M. Casacuberta, l'estrena de *La Fada* constituí una bona mostra de la lluita per la implantació del teatre líric català, i, per tant, «un pas important en el procés de recatalanització de Catalunya», de manera que, arran d'aquest esdeveniment, el modernisme acabà confluint amb un catalanisme en vies d'expansió⁵⁵¹.

La col·laboració entre S. Rusiñol, E. Morera i M. Utrillo, però, no finalitzaria amb la festa. Pocs mesos després, a finals de juliol, sortien a la llum les *Oracions* rusiñolianes, il·lustrades per M. Utrillo i musicades pel compositor, les quals constitueixen el primer llibre de poemes en prosa

⁵⁴⁷ Cal dir que el text literari havia estat escrit el 1895, i que el llibret fou editat per *L'Avenç*, tant en català com en francès [*Ibid.*].

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 244.

⁵⁴⁹ R. F., "La fiesta artística de Sitges. Estreno de "La Fada". La música de "La Fada", *La Vanguardia*, 16-2-1897.

⁵⁵⁰ RUSIÑOL, S., "La fiesta artística de Sitges. Estreno de "La Fada". En pro del arte", *La Vanguardia*, 16-2-1897.

⁵⁵¹ CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, p. 180.

publicat a Catalunya⁵⁵². Cal dir, però, que malgrat els innegables components decadentistes, l'obra mostrava essencialment la influència exercida per l'esteticisme idealista i pel preraphaelisme anglès sobre S. Rusiñol. De fet, part de la crítica del moment va saber copsar el component regeneracionista implícit en aquest esteticisme, i va posar de relleu el to general «potent», «vigorós», «sincer» i «espontani», que es desprèn a les seves planes⁵⁵³. Fins i tot A. Cortada, arran de l'expressió d'una concepció panteïsta de la natura, va realitzar una interpretació en clau vitalista de les *Oracions*⁵⁵⁴.

Tanmateix també és cert, com acabem d'assenyalar, que l'obra posseïa determinats tints decadents que alguns crítics fins i tot no dubtaren en recolzar. És el cas, per exemple, de J. M^a. Roviralta, el qual parla elogiosament de S. Rusiñol com «*el artista de la naturaleza enferma, (...) el autor de estas eternas verdades que Dios ha escrito sobre la tierra, en la hoja de un árbol, en una flor marchita, en un sol que se va*»⁵⁵⁵. Ho feia en el primer número de la revista *Luz*, aparegut a mitjans de novembre, amb l'objectiu d'esdevenir «*el portaestandarte de todo lo nuevo, y al decir esto, queremos indicar de todo lo que tienda á abrir nuevos horizontes al arte y a la literatura*»⁵⁵⁶. D'aquesta manera, la publicació s'emmarcava de ple dins la tendència simbolista i decadent, atesa la seva innegable modernitat. Diversos anys més tard, J. M^a. Roviralta, un dels seus fundadors, publicaria una de les composicions més decadentistes de tot el modernisme, *Boires Baixes* (1902).

⁵⁵² *Ibid.*, p. 196.

⁵⁵³ Com per exemple JORDÀ, J. M., a "Oracions (II)", *La Publicidad*, 5-10-1897.

⁵⁵⁴ CORTADA, A., "Oracions de Santiago Rusiñol", *La Vanguardia*, 21-8-1897.

⁵⁵⁵ J. M. R., "Santiago Rusiñol", *Luz*, núm. 1, 15-11-1897, p. 1.

⁵⁵⁶ LA REDACCIÓN, *Luz*, núm. 1, 15-11-1897, p. 1.

II. 2. 3. L'empremta del corrent decadent: de 1898 a 1903

II. 2. 3. 1 1898: una situació paradoxal. Dictomia entre decadentisme i vitalisme

El 1898 constitueix una data clau dins la història del decadentisme a Catalunya. D'una banda sorgeix una clara reacció antidecadent, però al mateix temps i en bona part per aquest motiu, és quan més es parla d'aquest corrent. Altrament cal dir que durant aquest any té lloc la desaparició d'un seguit de figures fonamentals dins el panorama simbolista i decadent europeu - com ara P. Puvis de Chavannes, F. Rops, G. Rodenbach, S. Mallarmé, A. Beardsley, i G. Moreau -, fet que provoca que aquestes assoleixin ressò a la premsa catalana de l'època. En definitiva, i tal com tot seguit tindrem ocasió de comprovar, la situació del decadentisme esdevindrà a Catalunya del tot paradoxal: els sectors regeneracionistes encapçalaran una reacció en la seva contra, a fi d'aconseguir un major compromís de l'art vers la societat, però al mateix temps serà a partir d'aquesta data que sorgiran bona part de les obres més representatives d'aquest corrent. En el fons, no ha s'ha produït altre cosa que l'agreujament de les tensions internes del modernisme, sorgides des dels seus inicis, i la radicalització de les seves postures. Arran d'aquesta revifalla regeneracionista, la tendència vitalista s'imposarà per damunt de la decadent. Per aquest motiu la historiografia acostuma a parlar d'una davallada del decadentisme, però, com veurem - i d'aquí la situació paradoxal a què fem referència- això no vol dir que aquest darrer encara no tingui força.

Com hem explicat al capítol II. 1. 5, el 1898 van tenir lloc un seguit d'esdeveniments que van impulsar la voluntat d'intervencionisme polític i social, i van propiciar el convenciment que no era possible la regeneració de la cultura i de la societat a través de l'evasió decadentista en la religió de l'art. El més important d'ells fou la guerra de Cuba i la pèrdua final de les colònies espanyoles, fet que va accentuar la greu crisi econòmica existent a Catalunya - moltes fàbriques van haver de tancar davant la impossibilitat d'exportar mercaderies - i la sensació d'estar en un procés de plena decadència. Davant aquestes circumstàncies ja no servia un art elitista i ideal que

constituís un consol davant el materialisme imperant, sinó que, com molt bé va advertir R. Casellas, calia denunciar la degeneració social a través d'un art «paradoxal», és a dir, d'un art que reflectís violentament els mateixos contrastos existents a la realitat i aconseguís així desvetllar els adormits⁵⁵⁷. Fou així com va començar a prendre força un nou model d'intel·lectual o d'artista: aquell que, en el seu paper messiànic, deixava de ser un visionari reclus a la seva pròpia torri d'ivori i esdevenia un «fustigador (...) que crida a la vida» i s'implica activament a tots els àmbits⁵⁵⁸. En definitiva, es tractava del superhome nietzscheà, un conductor de masses sobre el qual requeria el paper regenerador i redemptor de la humanitat.

Tanmateix, aquesta concepció tampoc es trobava exempta de contradiccions. En darrera instància, com explica A. Camps, aquest nou model d'intel·lectual fonamentava la seva «potencialitat d'acció social (...) en una exacerbació de la sensualitat que pren connotacions sàdiques i basa la possibilitat de regeneració en la transgressió dels convencionalismes socials, en l'amoralisme que connecta amb la sensibilitat finisecular»⁵⁵⁹. És per aquest motiu que *Catalònia*, apareguda aquell mateix any amb l'ànim d'encapçalar la reacció antidecadent, presentava a G. D'Annunzio com a model d'artista modern i cosmopolita, a partir d'una interpretació en clau nietzscheana, i per tant vitalista, de la seva figura: perquè així resultava possible conjuminar les conquestes tècniques del simbolisme i l'esteticisme finisecular amb els propòsits regeneracionistes. De fet, J. Pérez-Jorba no dubtava a posar de relleu el decadentisme inherent a moltes de les seves obres, però aquest, al ser de caire «robust» i privar a G. D'Annunzio, segons el crític, «d'experimentar aquella extenuació de pensament que sofreix una bona part de la joventut contemporània», resultava perfectament susceptible de ser reinterpretat en clau positiva⁵⁶⁰. D'aquesta manera, cal parlar de la reacció antidecadent per part de *Catalònia* tot tenint en compte què és allò que exactament rebutjava la revista: com assenyala J. Castellanos, no pas el simbolisme i el decadentisme com a tal, sinó el «simbolisme abstracte» i el «decadentisme

⁵⁵⁷ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas...* vol. I, *op. cit.*, pp. 253-254.

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁵⁹ CAMPS, A., *La recepció de Gabrielle D'Annunzio...* *op. cit.*, p. 44.

⁵⁶⁰ PÉREZ-JORBA, J., "Revista de revistes", *Catalonia*, núm. 2, 10-3-1898, pp.35-36 (35). L'article fou publicat arran de l'estrena de *La città morte* a París. Cal dir, així mateix, que el primer cop que la premsa catalana es fa ressò de l'escriptor italià és el 1884, però no serà fins el 1898 que D'Annunzio adquirirà rellevància en el panorama català [CAMPS, A., *La recepció de Gabrielle D'Annunzio...* *op. cit.*, p. 45].

anihilador»⁵⁶¹. En definitiva, allò que es pretenia era impulsar un art i una literatura combatius però sense abandonar la retòrica del refinament, d'aquí que fossin publicats articles sencers dedicats a figures com l'esmentat G. D'Annunzio, E. Verhaeren, S. Mallarmé o M. Maeterlinck⁵⁶². Tanmateix, no tots van rebre la mateixa consideració. El decadentisme d'aquests autors només resultava tolerable, a ulls de J. Pérez-Jorba, en cas de ser meridional o «robust», tal com hem vist que succeïa amb G. D'Annunzio, o bé si s'alternava amb un naturalisme cru i descarnat, com era el cas d' E. Verhaeren⁵⁶³. Pel contrari, la delinqüescència característica dels «simbolistes de la Decadència», al capdavant dels quals es trobava S. Mallarmé, havia exercit, segons el crític català, una influència nefasta sobre la joventut francesa⁵⁶⁴. De la mateixa manera, M. Maeterlinck, que durant el mes d'octubre havia estrenat el seu drama *Pelleas i Melisanda* a Londres, fou valorat negativament per J. Brossa, el qual deplorava l'èxit que l'autor havia assolit a Catalunya i instava a l'espectador a considerar aquest tipus d'obres com a «petites de pensament, massa plenes d'inquietut, pobres de serenitat, riques d'angoixa no humana, i, per sobre de tot, fragmentaries, és a dir, amb el defecte capital d'emmirallar la nostra vida a través d'un prisma d'un sol color, i encara enterbolit»⁵⁶⁵. No obstant això, i només uns mesos abans, la revista havia reproduït la traducció catalana d'*Interior*, a cura de P. Fabra⁵⁶⁶.

En conclusió, podem veure com les ànsies regeneracionistes defensades per *Catalònia* no passaven tant per un clar rebuig de les tendències simbolistes i decadents, com per l'establiment d'una jerarquia que situava les manifestacions de caire vitalista per damunt d'aquestes darreres. Tal com va haver de fer *L'Avenç* anys abans, calia acceptar totes les tendències que mostressin un signe de modernitat; d'aquí que diverses de les narracions publicades despreguessin un innegable to decadent - fins i tot algunes provinents de la mà d' autors com el mateix J. Pérez-

⁵⁶¹ CASTELLANOS, J., "Corrents estètics (1898-1905)", *op. cit.*, p. 168.

⁵⁶² Vegeu BOU, E., *Poesia i sistema...op. cit.*, pp. 43-52, on es parla extensament sobre els articles publicats per J. Pérez-Jorba a *Catalònia*.

⁵⁶³ PÉREZ-JORBA, J., "E. Verhaeren", *Catalonia*, núm. 2, 10-3-1898, pp.19-24.

⁵⁶⁴ PÉREZ-JORBA, J., "Stéphane Mallarmé", *Catalonia*, núms. 14-15, 15/31-9-1898, pp.218-220. La qual cosa, però, no eximia el crític de reconèixer l'innegable talent de S. Mallarmé ni de destacar la «revolució poètica» que aquest havia dut a terme.

⁵⁶⁵ BROSSA, J., "A propòsit de "Pelleas i Melisanda""", *Catalònia*, núm. 16, 15-10-1898, pp.237-241 (240).

⁵⁶⁶ MAETERLINCK, M., "Interior" (trad.P. Fabra), *Catalònia*, núm.2, 10-3-1898, pp.25-33.

Jorba⁵⁶⁷ -, i que es fes difusió, com acabem de comprovar, de figures representatives de l'esteticisme decadent europeu.

Tanmateix, cal tenir en compte que l'acceptació d'aquest corrent no es va fer pas sense reserves, ni sense mostrar a voltes una veritable hostilitat en contra dels seus postulats. És el cas, per exemple, de l'article dedicat per A. Cortada a E. Zola amb el propòsit de recuperar el naturalisme zolià, en què el crític no dubta a posar de manifest la seva postura envers les noves tendències «novo-idealistes»⁵⁶⁸. Aquestes, ens diu, no han fet altra cosa que conduir-nos cap «...a un decadentisme estrambòtic d'uns quants *parvenus*, a un simbolisme de paraules i a un misticisme egoista, sense cap altruisme social, humà, ni tant solsament religiós». I és que la majoria d'artistes i pensadors, preocupats només per «refinaments d'anàlisis interns», «sensacions més o menys mesquines» i «ambicions desmesurades», han acabat caient en un «dilettanisme refinat i pessimista» que els ha convertit en éssers «impotents pera resoldre'ls conflictes actuals». En el cantó oposat, pel contrari, es troba situat el «culte» d'E. Zola «per la natura, per la humanitat i per la vida», a través del qual l'escriptor ha assolit el necessari equilibri entre «el seu jo i el món exterior».

No només cap al naturalisme, però, tendien les inclinacions vitalistes de la revista: també ho feien cap a un neoclassicisme lluminós, com és el de l'*École Romane*, que en aquells anys triomfava a França. De fet, el mateix simbolisme decadent hi anava de baixa - recordem el 1898 fou la data en què van desaparèixer bona part de les seves figures més emblemàtiques -, la qual cosa va provocar una revifalla clàssica i una reacció naturista de les quals *Catalònia* se'n féu clarament ressò⁵⁶⁹. En definitiva, i malgrat tenir en consideració l'eclecticisme que caracteritzava la revista, no podem oblidar quines eren les seves autèntiques preferències, ni tampoc cap a on s'orientaven veritablement els seus propòsits regeneracionistes.

⁵⁶⁷ Vegeu el relat de PÉREZ-JORBA, J., "Dominació", *Catalònia*, 31-5-1898, pp. 119-122 (119 i 121), en què el protagonista experimenta un episodi oníric de caire eròtico-místic, i sobre el qual parlarem al cap. III. 6. 1.

⁵⁶⁸ CORTADA, A., ""París". D'Émile Zola", *Catalònia*, núm. 4, 10-4-1898, pp. 57-62 (57).

⁵⁶⁹ MARFANY, J.-LL., "El modernisme"...*op. cit.*, p. 110. D'aquí, per exemple, la reproducció de *La Ifigènia a Tàurida*, de J. W. Goethe, i d'una de les tragèdies d'Èsquil, *Els Perses*.

Més enllà de les planes de *Catalònia*, però, alguns crítics no mostraren cap reserva a l'hora d'atacar el decadentisme amb virulència. És el cas, per exemple, de J. Pérez-Jorba, el qual no va dubtar a criticar durament A. Gual en una altra publicació, *La Publicidad*, arran de l'estrena de *Silenci* al recentment inaugurat *Teatre Íntim*. Cal dir que J. Maragall, a *Catalònia*, ja havia denunciat el terrible «individualisme» que envaïa el drama, fet que l'impedia ser «saludablement social»⁵⁷⁰, però les consideracions de J. Pérez-Jorba a propòsit de l'obra d' A. Gual foren molt més dures⁵⁷¹.

Qui sí va rebre el suport de J. Pérez-Jorba, pel contrari, fou I. Iglésias, el qual, al seu torn, no només va criticar A. Gual sinó també, i molt especialment, S. Rusiñol. És important parar atenció a la ressenya que I. Iglésias va realitzar de *L'Alegria que passa*, atès que en aquesta l'autor posa de relleu el fet que «el decadentisme, tant impropri dels catalans» hagi «entrat triomfalment» a Catalunya⁵⁷². I, en aquest sentit, S. Rusiñol és un dels escriptors que en mostra una major adhesió, ja que a cadascuna de les seves obres

«... se descobreixen tot seguit les queixes d'una ànima malata, d'una ànima que no pot gaudir de la vida i que sols se sent acaraciada i satisfeta entre tristeses i entre celatges entelats per espesos teixits de boires grises. En Rusiñol només se sent consolat en ses penes, davant de tot lo que va a la posta i de tot lo que s mustiga de fred o d'anyorança; produint-li un cert malestar, una certa angoixa»⁵⁷³.

Malgrat tot, I. Iglésias reconeix el seu valor «perquè sens presenta tal com és, am tota sinceritat, malalt i trist, cultivant les seves tristeses, cantant-les, exaltant-les».

Davant la creixent agressivitat dels sectors vitalistes, però, els partidaris del simbolisme van començar a defensar-se amb igual determinació. Amb el propòsit de reivindicar l'esmentada tendència dins el modernisme va tornar a reaparèixer la revista *Luz*, atès «*como está en nuestra*

⁵⁷⁰ MARAGALL, J., ““Silenci. Drama de món de l'Adrià Gual””, *Catalònia*, núm. 4, 10-4-1898, pp. 54-55.

⁵⁷¹ El crític arremet contra el drama d'A. Gual, a partir de la contraposició de dos models de teatre: un, basat en un simbolisme decadent i de renúncies, i l'altre, en un «simbolisme clar de moralidad y de humanidad jóvenes», propi d'autors com ara I. Iglésias [PÉREZ-JORBA, J., “Ignacio Iglésias”, *La Publicidad*, 22-10-1898]. Vegeu sobre la qüestió, BATLLE, C., *Adrià Gual (1891-1902)...op. cit.*, p. 296-299.

⁵⁷² I. I. [IGLÉSIAS, I.], «Bibliografía. *L'Alegria que passa*», *Catalònia*, núm. 3, 25-3-1898, pp. 52-54.

⁵⁷³ *Ibid.*

*misma esencia, el simpatizar con todo cuanto nuevo se haga en Arte», segons va proclamar M. Utrillo⁵⁷⁴. Des d'aquesta perspectiva, el decadentisme que caracteritza els *Fulls de la vida* rebrà una valoració molt diferent a la que I. Iglésias havia efectuat de l'anterior obra de S. Rusiñol. Com assenyala J. M^a. Roviralta:*

«La última obra de Rusiñol no se verá nunca en las manos del que ríe, sólo la leerán los que sientan, los que sufren y buscan en el remolino de la vida a otra Alma que sufra...(...) Qué hay más páginas de invierno? ¿más melancolías del Alma?...al Alma que está acostumbrada al invierno eterno, le parece hielo el rocío, frías las brisas y hojas secas arrastradas por el viento las mariposas»⁵⁷⁵.

Com veiem, el crític català valora positivament aquest tipus de manifestacions literàries per ser del tot adients a l'hora de satisfer un determinat tipus de sensibilitat. Com explica el mateix S. Rusiñol al pròleg, es tracta d'un «art íntim» i poètic que aspira a proporcionar consol als esperits desenganyats pel present, descrivint les coses «tal com són i no tal com les voldria»⁵⁷⁶. Per aquest motiu, argumenta S. Rusiñol, si entre aquests fulls hi ha més «planes d'hivern que planes de primavera» i «més casos de tisis que arrencades d'alegria», no és perquè hagin estat escrits per un «pessimista», sinó perquè durant el decurs de l'existència passen moltes més «nuvolades negres» que no pas «boires roses». D'aquesta manera, quan finalment S. Rusiñol torna a identificar aquest tipus d'art amb el modernisme, no ho fa tant per relacionar-lo amb un tipus concret d'estètica com per donar nom a una determinada actitud davant de l'art i de la literatura - propugnadora de l'elitisme, l'individualisme i l'intimisme -, que en aquella data començava a ser qüestionada per diversos fronts⁵⁷⁷. Cal tenir present, així mateix, que del 1898 dataran bona part dels seus jardins més decadentistes, realitzats durant la seva nova estada a Madrid i a Andalusia.

A banda del S. Rusiñol més decadent, i durant la seva breu durada, *Luz* es va fer ressò igualment de l'art de P. Puvis de Chavannes - a qui va dedicar tot un número sencer amb motiu

⁵⁷⁴ BARAN, A.L. de (M. Utrillo), "Arte Joven", *Luz*, núm. 1, 2^a setmana-10-1898, p. 2.

⁵⁷⁵ ROVIRALTA, J. M.^a, "Santiago Rusiñol en "Fulls de la vida"", *Luz*, 2^a núm. 1, 2^a setmana-10-1898, p. 3.

⁵⁷⁶ RUSIÑOL, S. "Al lector", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L' Avenç, 1898, p. 5.

⁵⁷⁷ CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...*, op. cit., p. 247.

de la seva mort⁵⁷⁸- així com de la literatura de P. Verlaine, de S. Mallarmé i d' E. Verhaeren, entre d'altres. Tanmateix, cal tenir en compte el canvi d'orientació que experimentaria la publicació en els darrers números, i que l' allunyaria del simbolisme decadent que tan fervorosament havia defensat fins aleshores. Aquest fet va provocar que, per exemple, S. Mallarmé fos criticat durament després d'haver estat defensat per M. Utrillo⁵⁷⁹, o que l' E. Verhaeren pel qual van mostrar interès no fos pas l'E. Verhaeren decadentista dels anys noranta, sinó l'autor de la *España negra*, escrita el 1888 durant el viatge realitzat per la península en companyia de D. De Regoyos⁵⁸⁰. De fet, serà aquest darrer qui traduirà les notes preses per l'escriptor belga durant la seva estada i decidirà publicar-les a *Luz* acompanyades de les seves pròpies il·lustracions⁵⁸¹. Sens dubte, aquest E. Verhaeren lligat encara al naturalisme, interessat per «*une Espagne vieille, primitive, taillée à coups de ciseaux, obscure et mélancolique*»⁵⁸², enllaçava molt millor amb la concepció miserabilista i marginal de la nova generació de pintors als quals *Luz* oferia suport en la seva darrera etapa – com ara I. Nonell, R. Canals, i per suposat, el mateix D. De Regoyos, un dels fundadors de la revista-, que no pas l' E. Verhaeren més recent, autor de *Les Villes tentaculaires* (1895), el decadentisme de les quals ja havia estat denunciat per J. Pérez-Jorba aquell mateix any⁵⁸³.

⁵⁷⁸ Vegeu els articles de S. Rusiñol, R. Casellas i M. Utrillo a *Luz*, núm. 5, 2^asetmana-11-1898 [consulteu bibliografia].

⁵⁷⁹ Vegeu: CUERVO, A., “Crítica estética”, *Luz*, , núm. 10, 3^asetmana-12-1898, pp. 8-9.

⁵⁸⁰ Vegeu GRAS, I., “La recepción de Émile Verhaeren en el arte y la literatura de la Cataluña de finales de siglo”, *op. cit.*.

⁵⁸¹ VERHAEREN, E., “España negra”(trad. D. De Regoyos), *Luz*, núms. 8-12, 12-1898. Cal afegir, però, que D. De Regoyos no va poder completar el text, atesa la brusca desaparició de la revista a finals d'aquell mateix any, i que, per tant, només foren reproduïts tres dels capítols que més tard passarien a formar part de l'edició definitiva d'*España negra*, el 1899, a cura del mateix Regoyos.

⁵⁸² WARMOES, J., *Émile Verhaeren «El Flamenco español»*, Bruselas: Europalia, 1985, p. 15.

⁵⁸³ PÉREZ-JORBA, J., “E. Verhaeren”, *op. cit.*, pp.19-24.

II. 2. 3. 2 1899-1903: el rastre prolífic del decadentisme

Malgrat la revifalla antidecadent del 1898, durant els anys següents el decadentisme va seguir produint bona part de les seves obres més representatives. És el cas, per exemple, del *Jardí abandonat* de S. Rusiñol, obra decadentista per excel·lència, que fou publicada per L'Avenç el 1900, però de la qual ja se n'havia realitzat una primera lectura l'estiu de 1899. Tal com encertadament va advertir M. Utrillo, aquest drama teatral constituïa l'ànima dels *Jardins d'Espanya*, exposats per S. Rusiñol per primer cop a la Galeria Bing de París, el 1899, i traslladats a la Sala Parés un any més tard: «una ànima esmortuint-se; ànima sola i misteriosa de la que tothom fuig; ànima que viu d'una vida que mata, com ho fan tots els grans dolors; ànima tan sols en els somnis, que fuig l'eterna juventut de la vida per a fruit de l'orgullosa soletat dels vençuts.»⁵⁸⁴. Novament, però, ens trobem amb consideracions oposades a l'hora de valorar l'esperit decadent. I així, al costat d'una crítica positiva com l'efectuada per M. Utrillo, van sorgir altres del tot negatives que posaven de relleu la «degeneració» que reflectia aquest tipus de sensibilitat malaltissa, com ara la de S. Rusiñol, en l'obra del qual, tal com observava un crític de *Catalunya Artística*,

«... rellú un sol temperament, trist, malalt y póruch; rellú son ánima perque la mateixa ánima *malalta, poruga y trista* que ha sentit l'infinida tristesa de *l'alegria que passa* ha sentit l'infinida tristesa -natural també- dels *Jardins d'Espanya*...qu'ell ha vist(...) En Rusiñol es un degenerat. Gastat y malalt, sense salut no pot concebir poemas sumptuosos. Com l'icterich tot ho veu groch, aixís l'home que careix de salut tot ho ha de veure malalt y trist. En Santiago Rusiñol enfront d'un pahissatge mut, no sent l'infinida melodia del august silenci de la naturalesa, hi sent el silenci de la mort (...) Els personatges de las obras literarias d'en Rusiñol son humans...pero anémichs, careixen d'aquellas cualitats reveladoras del temperament fort, sanitó y rublert de vida...qu'hauria d'esser l'únich ideal perseguit pels artistas d'avuy. (...) si se sent pobre d'esperit guardis intimament la seva pobresa, pero may la manifesti, al menys si per

⁵⁸⁴ M. U. [Miquel Utrillo] "Sobre ls jardins den Rusiñol: a en Marquina, poeta", *Pèl&Ploma*, núm. 45, 7-4-1900, [p.1].

disposició patològica 'l públich está inclinat á seguirlo. Fent art d'aquesta maera aném á la ruina ¿Y aquesta finalitat no es inmoral y per lo tant contrária al art?»⁵⁸⁵.

Com podem comprovar, allò que seguien rebutjant els crítics del decadentisme era fonamentalment la seva manca de pretensions morals i d'ideals «sanitosos», a partir dels quals assolir no només la vigorització de l'art, sinó també la regeneració de la societat. Altrament, el crític atribueix - no sense encert - la visió trista i pessimista de S. Rusiñol a la pròpia malaltia soferta per l'artista, el qual no feia gaire que havia patit una cura de desintoxicació a fi d'alliberar-se de la seva addicció a la morfina⁵⁸⁶. En tot cas, allò més reprovable resultava ser el fet que l'art servís com a via d'expressió de determinats estats d'ànim, i adquirís per tant un caràcter intimista que a voltes, segons aquestes consideracions, era millor evitar.

Un any abans de la publicació del *Jardí abandonat*, però, la crítica antidecadent ja havia trobat excessivament subjectives dues altres obres: *Crisantemes*, d' A. de Riquer, i el *Llibre d'horas*, d' A. Gual. Com deplora F. Miquel i Badia al *Diario de Barcelona*, en ambdós autors

*«...domina la tendencia á dejarse llevar por la imaginación, sin sujetarla, sin forzarla á expresar los conceptos con claridad y precisión, antes tendiendo siempre á la vaguedad, al modo de un sub-delirio ó si se quiere de un deliquio, que no es en modo alguno el de los escritores sinceramente místicos. Si hay asomos de misticismo en Riquer y en Gual, es un misticismo de nuevo cuño, ligados ambos con la naturaleza y con sus bellezas, y con un aire subjetivo peculiar que lleva el sello del simbolismo y del decadentismo de nuestra época, aunque sin forzar nunca la nota.»*⁵⁸⁷

Si F. Miquel i Badia parla del decadentisme d'aquestes obres amb certa contenció és perquè, efectivament, cal fer-ho amb reserva, atès que en el cas de *Crisantemes*, per exemple, no tots els poemes recollits en el seu aplec poden ser titllats de decadentistes⁵⁸⁸. Tanmateix, com

⁵⁸⁵ X., "Notas artísticas: "Jardines d'Espanya" (Exposición a ca'n Parés de cuadros d'en Rusiñol)", *Catalunya Artística*, núm. 24, 22-11-1900, p.394.

⁵⁸⁶ Vegeu el cap. III. 3. 3. 2. 2.

⁵⁸⁷ MIQUEL I BADIA, F., "Dos libros de bibliófilo. *Crisantemes*.- *Llibre d'horas*", *Diario de Barcelona*, núm. 151, 31-5-1899, pp. 6057-6058.

⁵⁸⁸ Vegeu el cap. II. 1. 4.

podem observar, el misticisme acostuma a relacionar-se amb el simbolisme decadent fins i tot quan aquest darrer s'acosta més cap a l'idealisme.

Pel que fa a la plàstica, el 1900 fou també l'any en què H. Anglada-Camarasa va presentar a la Sala Parès diversos dels seus olis pintats a París, a través dels quals R. Casellas copsava una visió nocturna de la ciutat, la de «del *París nocteur*, ab els seus exèrcits de filles d'Asarté bellugant-se com en cuchs de llum dels paradissos artificials dels balls públics, dels café-concert, dels musich halls»⁵⁸⁹. Com molt bé observa R. Casellas, l'univers representat per H. Anglada-Camarasa és un món d'absoluta decadència, refinament i perversió, «expressió dolorosa de las tragedias del plaher en certs racons de la capital», per on circulen veritables «flors del mal»: d'aquí que produeixi una «vibració malaltissa» i de malson. Tanmateix, el crític no qualifica en cap moment aquest tipus de pintura de decadent, a conseqüència del seu «magnífic» valor decoratiu. I és que els seus efectes ornamentals - cromàticament rics i lluminosos - són «estrany» però «espléndits». Per aquest motiu, H. Anglada-Camarasa, més que qualificat de decadentista, és titllat de «colorista», «impresionista» o «fantasista», tal com fa B. Bassegoda a *La Renaixensa*⁵⁹⁰. Sigui com sigui, l'impacte que l'exposició va provocar en les ambients artístics fou considerable. La crítica, per la seva banda, va reaccionar de manera diversa: entre l'entusiasme, com R. Casellas, i l'estupor⁵⁹¹.

A propòsit d'aquesta darrera, cal dir que durant l'any 1900 va tenir lloc l'aparició d'una de les revistes més emblemàtiques del modernisme: *Joventut*. Tal com va advertir J.-Ll. Marfany, l'eclecticisme imperant a la seves planes durant els set anys d'existència va constituir un clar reflex de les tensions existents dins el mateix moviment⁵⁹². Per aquest motiu al costat de d'una literatura de caire simbolista, preraphaelita i decadent, molt abundant durant els primers anys, va

⁵⁸⁹ CASELLAS, R., "Cosas d' Art. Un concurs de cartells.- Academias y pinturas de l' Anglada", *La Veu de Catalunya*, 10-5-1900.

⁵⁹⁰ BASSEGODA, B., "Saló Parés: Exposició Anglada", *La Renaixensa*, Any XXX, núm.8159, 6-5-1900, p. 2846-7.

⁵⁹¹ Com explica JUNYENT, S., a "Crònica Salon Parés. Hermen Anglada", *Lo Teatre Regional*, núm. 431, 12-5-1900, pp. 250-251, «la exposició ha produhit un verdader rebombori. A la desorientació dels burgesos (...) que com deya molt bé Rusiñol «no troban el patró pera jutjarla» y que es queixan com si els hi interrompissin la pacífica digestió, s'hi oposa la franca admiració dels artistes que senten y la d'una part molt petita del públich, la que segueix el mohiment artístich del món». Vegeu igualment "Acadèmies i pintures de l'Hermen Anglada", *Pèl&Ploma*, núms. 48-49, 5-5-1900, pp. 4-5.

⁵⁹² MARFANY, J. -LL., "Joventut revista modernista", *op. cit.*

coexistir un altra de caràcter vitalista, d'influència nietzscheana i ibseniana. Centrant-nos en aquesta primera, cal assenyalar com, ja d'entrada, el primer volum de *Joventut* es trobava indubtablement inspirat en el *Yellow Book* d'un dels decadentistes europeus per excel·lència: A. Beardsley⁵⁹³. De fet, A. De Riquer, director artístic de la revista, va dedicar un article necrològic a l'esmentat artista en el número inaugural, acompanyat de diverses il·lustracions seves⁵⁹⁴. Uns mesos després, altrament, apareixia reproduïda *L'illa dels morts*, d' A. Böcklin⁵⁹⁵ i eren traduïts alguns dels textos de G. D'Annunzio⁵⁹⁶. Sobre aquest darrer, cal afegir, a més, que el 1900 fou publicada a Barcelona la traducció castellana d'una de les seves obres més decadents: *El Trionfo della Morte* (1894)⁵⁹⁷.

No només els escrits crítics o literaris de l'època, però, ens ofereixen una caracterització del decadentisme o de la figura del decadent, sinó que la mateixa mirada de l'artista, plasmada a través dels seus retrats, constitueix un testimoni igual de significatiu. I en aquest sentit cal dir que el període comprès entre 1899 i 1900, va ser especialment fructífer a l'hora de proporcionar un nombre considerable de *figures de la decadència*, a través de les quals queda reflectida la consideració de l'artista envers la sensibilitat decadent. Entre aquestes cal destacar diversos dels retrats realitzats per P. Picasso, d'autors com ara S. Rusiñol, C. Casagemas o J. Sabartés. No tots ells es trobaven exempts d'ironia, com comprovarem, però en tot cas cal tenir en compte que durant l'esmentada etapa l'artista es va submergir en un període de caire "tenebrista", on la malaltia i la mort van assolir un paper preponderant. Només cal parar atenció als títols d' alguns dels seus dibuixos: *Prop d'una malalta* [fig. 85], *Darrers moments* [fig. 86], *Escena dramàtica* [fig. 114], *Prop d'un mort*. S. Junyent, per la seva banda, s'endinsaria igualment en el tema de la malaltia amb una de les obres emblemàtiques del decadentisme: *Clorosi* (1899) [fig. 81],.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 53.

⁵⁹⁴ RIQUER, A. De, "Audrey Beardsley", *Joventut*, núm. 1, 15-2-1900, pp.6-11.

⁵⁹⁵ Acompanyant un text, tanmateix, de factura vitalista: MARQUINA, E., "La isla de la mort", *Joventut*, núm. 13, 10-5-1900, pp. 201-202.. El 1901, així mateix, amb motiu de la mort de l'artista suís, la mateixa revista dedicà a Böcklin un article necrològic: BRULL, J., "Arnold Böcklin", *Joventut*, núm. 52, 7-2-1901, pp.128-129.

⁵⁹⁶ D'ANNUNZIO, G., "L'idili de la vidua" (trad. S. Vilaregut), *Joventut*, 9-8-1900, pp. 410-414; *La Gioconda* (Escena IV, Acte I) (trad. C. Galceran), *Joventut*, Any I, núm. 38, 1-11-1900, p. 595-601.

⁵⁹⁷ Vegeu nota núm. 63.

Pel que fa al 1902, cal dir que representa també un any important, atès que van continuar apareixent diverses de les obres més representatives del corrent decadentista. És el cas de *Boires Baixes*, escrita per J. M^a. Roviralta i il·lustrada per Ll. Bonnin; *Florescència*, d' H. Güell; *La fi d'Isidre Nonell*, d'E. D'Ors; *La morfinòmana*, d' H. Anglada-Camarasa [fig. 95], o *El darrer jardí*, de S. Rusiñol [fig. 148]. S. Junyent, per la seva banda, reproduïa a les planes de *Catalunya Artística* diverses de les seves figures endolades, com ara *Insomni* [fig. 42], o *La trista* [fig. 43].

A propòsit de la crítica del moment, aquesta seguia pel general arremetent contra el decadentisme en major o menor mesura. És el cas, per exemple, de l'article dedicat a ressenyar les *Ofrenes* d'I. Iglésias, en el qual aquestes són contraposades, de manera positiva, a la «pesta literaria (...) ultra-moderna i macabrica» que constitueix cert tipus de poesia. En aquest sentit, i segons el crític,

«Les *Ofrenes* han (...) donat el remei an els perduts en les ombres de llurs desmaís literaris, i als poetes que no volen ó no vulgueu curar, (...) deixant-los en la perpetua dança de la mort, ont han de sentir llurs melodies macabriques i ont s' enfonzarán en les aigües mortes del llac del llot, i ont les fades impúdiques els darán llurs cabelleres ignominioses per ferlos hi de mortalla. (...) esperém veure ensorrats an aquets clorotics escriptors, palits, qu' es congratulen am el dolor sense tenir forces per arrossegar-lo, aquets decaiguts i decadents, en fí, qu' empesten a la literatura ab la pudor dels seus cossos i les malalties de les seves ànimes,»⁵⁹⁸

Menys agressiu, pel contrari, resultava Ll. Via en parlar de les diferents tendències dintre del modernisme:

«Si tot es fals, si tot es indefinit, si d'aqueixa falsetat y d'aqueixa incertitut ens doném compte, es natural que'en nostres artistas s'hi reveli, per una part, una aspiració confosa, un afany d'ideal que's traduheix en sentimentalisme ó decadentisme; per altra part, una gran trassa y entremaliadura al servey d'una gran frivolitat; per una altra part, un esperit satírich qu'es tot un curs de moral ibseniana (

⁵⁹⁸ M., A., "Bibliografía. *Ofrenes, poesías de l'Ignasi Iglésias*", *Auba*, 3-4/1902, núms. 5 i 6, p. 89.

enmatllevada, naturalment); y per altra part, un simbolisme que no sempre arriba á simbolisar gran cosa.»⁵⁹⁹

Segons Ll. Via, «l'adveniment del veritable art», d'aquell art on s'hi veu «calor i vida», «sang» que circula i «passions» que esclaten encara ha de produir-se. Tanmateix, el crític encara troba un sentit positiu a la crisi que experimenta el panorama artístic - «semblant á la de la pubertat en l'organisme» - i copsa, fins i tot, un cert vitalisme dins el mateix corrent decadent. I és que, com assenyala Ll. Via, contínuament es perceben «entre esclats luxurians y raptés d'insà decadentisme, uns afanys de vida tant més malaltissos com més fervents».

Finalment, encara caldria fer esment de la visió irònica esgrimida per P. Gener en parlar de *Florescència*:

«L' esperit d'en Güell, sadollat d' amor per tot lo modern, per las novas orientacions artísticas, però un xich influhit pel decadentisme - y no dihèm això com á censura, ja que'l decadentisme es una forma tan artística com qualsevolga altra - ha creat quadrets inspirats sempre en la naturalesa qu' ell, á través de son temperament, ha vist plena de colors débils y esmortuhits y de poéticas tristesas. (...) ¿Será cert que la idea del dolor- purament imaginatiu, sense objecte y sense consol- es una passió nobilíssima, inspiradora de las mellors creacions de la Filosofia y de l' Art?»
Temptacions de creure: «Oh, dolor! no ets pas un mal á la terra!»⁶⁰⁰

Cal tenir en compte, igualment, que el 1902 apareixia publicada *Degeneración*, traducció castellana d'*Entartung* (1892), de M. Nordau ⁶⁰¹, i que durant aquest data R. Casellas introduïa la figura de G. Rodenbach, i amb ella el mite de *Bruges-la-Morte* (1892), a través de l'article redactat per a *La Vanguardia* amb motiu de l'Exposició dels Primitius Flamencs⁶⁰².

⁵⁹⁹ VÍA, LL., "“Latiguillos”", *Joventut*, núm. 110, 20-3-1902, pp.189-192.

⁶⁰⁰ ZANNÉ, J., "Notas bibliográficas: Hortensi Güell.- "Florescència""", *Joventut*, núm. 117, 8-5-1902, p.306.

⁶⁰¹ NORDAU, M., *Degeneración*, 2 vol., Madrid: Librería de Fernando Fé, 1902.

⁶⁰² CASELLAS, R., "Cosas d' Art. L' exposició de Bruges. Una ciutat encantada", *La Veu de Catalunya*, núm. 1302, 27-8-1902. Vegeu el cap. III. 2. 4. 1.

El 1903, per la seva banda, constitueix l'any de publicació del recull rusiñolià *Jardins d'Espanya*, per al qual autors com ara M. S. Oliver, J. Alcover, E. Guanyabéns o F. Matheu⁶⁰³, van compondre tot un seguit de poemes que s'insereixen plenament dins la temàtica decadent del jardí abandonat.

Durant aquesta data a més S. Rusiñol estrenava al Teatre Romea *El pati blau*, un altre dels seus drames acusadament decadentistes. E. Tintorer, de fet, qualifica aquest darrer de «quadre idil·lic de dolor», brutalment «trist» i «depriment», i retreu a S. Rusiñol el fet que es presenti com

«...un escèptic apassionat que busca ab fanatisme las petites miserias y'ls grans dolors humans y sembla disfrutant enormement trayentlos a la llum, descrivintlos, detallantlos, com sí'ns volgués seduhir y feros combregar ab ell en aquella regió del dolor,»⁶⁰⁴.

I a continuació afegeix:

«Sols un dogma mesqui -el catòlic-ha santificat el dolor y ha produhit aquest innombrable estol de fanàtics y d'iluminats que li pagan culte y fruïxen voluptosament sufrint y veient sufrint; sols un art y una filosofia tan negatius com aquell dogma poden produhir obras tan depriments y antivitals,»

Com veiem, el crític considera així un signe de «decadència i de depressió moral» el fet de complaure's en el dolor, tal com fa S. Rusiñol a través de la seva obra, i titlla de «degenerats» aquells que són capaços de commoure's «estèticament» amb aquest tipus de drama. De manera que, novament, el decadentisme, en ser associat als conceptes de declivi i de degeneració, torna a rebre un seguit de connotacions del tot pejoratives.

A voltes, però, aquesta relació d'idees provoca que autors com I. Nonell siguin qualificats de decadentistes, tal com denuncia F. Pujulà en el seu article dedicat al pintor. I és que, com explica el crític, pel fet de ser considerat com el «poeta de lo negre» i el «pintor de lo trist» s'havia

⁶⁰³ RUSIÑOL, S., *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903.

⁶⁰⁴ TINTORER, E., "Teatres", *Juventut*, núm. 171, 21-5-1903, pp. 348-9.

volgut donar a entendre «que'l decadentisme l'havia subjugat», «qu'era un fugitiu de la vida» i «un aymador de la negació»⁶⁰⁵. El decadentisme seguia així associant-se amb el naturalisme negre i el miserabilisme - o a l'inrevés -, pel fet de compartir amb aquests la fascinació per la decadència. Recordem en aquest sentit com P. Gener, a les seves *Literaturas malsanas* (1894), situava el naturalisme zolià al mateix costat que el decadentisme, el simbolisme o el nihilisme rus.

Pel que fa a les exposicions, cal fer esment de la celebrada per S. Junyent a la Sala Parés durant el mes de maig, en què foren exhibides obres com la *Sibil·la moderna, Filosofant* o *Rêveuse*.

Finalment, a propòsit de les publicacions periòdiques, cal dir que *Joventut* va reproduir a les seves planes composicions de literats com ara J. Lorrain, P. Verlaine o E. Verhaeren, i que J. Zanné es submergia de ple a la mateixa revista en el tema de la *femme fatale*, a través de la seva *Cleo*, representació simbòlica de l'«eterna filla del vici»⁶⁰⁶.

II. 2. 4 Declivi i darrers sospirs del decadentisme: de 1904 a 1909

Durant els següents anys, el decadentisme va anar indubtablement perdent força. Tanmateix, cal tenir en consideració - com ben aviat tindrem ocasió de comprovar - que diverses de les seves obres més representatives, sobretot pel que fa a l'àmbit literari, van veure la llum precisament en aquesta darrera etapa. En tot cas, ens trobem davant dels seus darrers anys d'existència, malgrat sigui difícil de precisar una data exacta d'acabament: com veurem més endavant aquesta podríem situar-la entre el 1909 i el 1911.

⁶⁰⁵ PUJULÀ, F., "Pintura: Exposició Nonell", *Joventut*, núm. 196, 12-11-1903, p.746. Cal tenir en compte que l'impacte que va produir l'exposició individual de I. Nonell a la Sala Parés, el gener de 1902. A propòsit de la reflexió sobre la consideració o no d' I. Nonell com a artista decadent, vegeu el cap. III. 3. 1. 5. 2.

⁶⁰⁶ Ho fa en diversos números. Vegeu bibliografia.

Any abans, però, concretament el 1904, encara trobem a H. Anglada- Camarasa fascinat pel París refinat i decadent del tombant de segle - tal com mostren obres com *El Paó blanc* [fig. 235]. I a S. Junyent – que aquell any tornava a exposar a la Sala Parès -, defensant-se dels atacs d'aquells que criticaven en l'art la representació de «decadències malaltissas, degeneracions o pauperismes», adient que «la forsa y la robustesa tenen d'ésser en la expressió y en el caràcter, no en lo altre»⁶⁰⁷.

Un altre defensor del decadentisme, des de les planes del recentment aparegut *El Poble Català*, va resultar ser M. Montoliu. La publicació, prenent el relleu de *L'Avenç*, representava la reconstitució d'un front modernista i promovia, entre d'altres coses, la necessitat d'obrir-se sense reserves a les influències estrangeres⁶⁰⁸. Fins i tot si es tractava del «decadentisme», tal com queda reflectit a l'article dedicat a aquest corrent. És sobretot interessant observar la definició que proporciona M. Montoliu del mot, atès que aquesta incideix, precisament, en la *indefinició* i en la complexitat que des de sempre caracteritzat el terme. Resulta adient tornar a reproduir la cita esmentada a l'inici del capítol:

«...decadentisme és una paraula que ha sonat molt durant aquests ultims temps, referida a part de la literatura contemporània, però que no ha arribat encara a posseir un concepte clar, una significació precisa.»⁶⁰⁹

Sens dubte aquesta mateixa imprecisió havia contribuït a accentuar la càrrega negativa que generalment havia acompanyat al concepte, fonamentada sobretot a partir d'arguments de caràcter moral. Tanmateix, segons M. Montoliu, és erroni creure que «el calificatiu de decadent, aplicat a l'art o la literatura [puguin tenir] el mateix sentit que quan l'apliquem a les costums, a l'ètica d'un poble», ja que si bé l'autor accepta parlar de «decadència moral» a l'hora de caracteritzar l'esperit i les costums de la civilització actual, considera que és equívoc fer-ho en relació al que ell denomina com a «*espiritualisme modern*», dins el qual s'adscriuen les arts qualificades com a «decadents». Ben al contrari: «si aquest gran fet de l'Espiritualisme modern ha de rebre algun nom dins del camp de la poesia, molt lluny d'escullir el de 'decadent', s'hauria d'escollir el contrari; és a dir,

⁶⁰⁷ JUNYENT, S., "A proposit d'exposar obras mevas en la Sala Parés", *Juventut*, núm. 219, 21-4-1904, pp.255-257.

⁶⁰⁸ MARFANY, J.- LL., "El modernisme", *op. cit.*, pp. 130-131.

⁶⁰⁹ MONTOLIU, M. DE, "Literatura estrangera: decadentisme", *op. cit.*

'*ascendent*'.» D'aquesta manera, el crític posa de relleu l'impuls regeneracionista que anima el corrent, a partir de la seva aspiració vers l'ideal, el misteri i l'infinit, a fi de desposseir-lo del seu sentit pejoratiu. En tot cas, com podem observar, lluny d'acceptar amb desafiament el terme, tal com havien fet S. Rusiñol o E. Bajú, M. Montoliu s'estima més parlar d' «*espiritualisme*» que no de «*decadentisme*»: perquè aquesta primera denominació, per sí mateixa, no conté la càrrega negativa que per defecte posseeix la darrera.

Malgrat l'enfocament vitalista de M. Montoliu, la crítica antidecadent seguia arremetent contra el decadentisme amb la seva habitual virulència. Només tenim que parar atenció a les paraules d' E. Tintorer a propòsit del teatre de M. Maeterlinck, el qual, durant el mes de març, va tenir en cartell diverses de les seves obres al Teatre Principal:

«L'arma d'en Maeterlinck es l'arma dels apòstols del misteri; l'arma qu'han usdat sempre'ls que valentse de lo desconegut y misteriós, ens han volgut fer creure. L'home aterroritzat davant dels petits misteris de la vida, s'escolat ab mal dissimulat neguit al màgich cantor de lo incompreensible (...) ha fet fanàtics(...) Dos o més sigles enrera, ell hauria sigut tal volta'l fundador d'una religió (...) En cambi's crea una escola, y un fanatisme no menys perillós per ésser més limitat (...) y ha fet moltes víctimas (...) Si: sota'l majestuós y delicat mantell del gran artista belga, no hi ha més que un apòstol decadent y enrvador de la voluntad y de tota'energia humana. El dubte etern, la vacilació continua, l'esglay permanent de lo desconegut; la confusió espantosa y, en definitiva, una gran negació depriment, la gran negació de la verdadera vida instintiva y serena, ab passions vulgars, ab idealsn definits, ab energias triomfants (...) sense deixarnos veure res de lo que tapa'l tétrich mantell (...) La visió s'ha fos, sols resta'l narcòtich ab sos efectes depriments (...) Tot el teatre d'en Maetrinck es la concreció d'un espiritualisme refinat y confós y el seu autor es un cas d'ideologisme exacerbant. Fixemnos en els personatges y els veurem tot seguit moures vagorosament en un món d'insomnis. Tots ells, com son autor, ens apareixen dotats d'una sensibilitat extremada.»⁶¹⁰

⁶¹⁰ TINTORER. E., "Teatres: El teatre Maeterlinck (*Monna-Vanna, Joycelles, Aglavaine et Selyssette, L'Intruse*)", *Juventut*, núm. 214, 17-3-1904, pp.176-178.

Més enllà de la seva valoració pejorativa, però, E. Tintorer efectua una acurada caracterització del corrent, tant a nivell temàtic com de sensibilitat. El crític parla així de la recerca del «misteri» i d'allò «desconegut», de l'enervament «narcòtic» de la voluntat, d'una sensibilitat extrema, d'un «espiritualisme refinat i confós»... Els termes que utilitza són així prou significatius, malgrat no empli el mot decadentisme. Amb tot, si fa referència a una mena d'«escola», al capdavant de la qual es troba M. Maeterlinck, definit com a «apòstol decadent». Cal tenir en consideració, a propòsit dels seus detractors, que aquell mateix any havia estat publicada la traducció castellana de l'anomenada *Triologia de la Mort*, la qual recollia tres dels seus drames més representatius: *La Intrusa*, *Els cecs* i *Interior*⁶¹¹.

Per la seva banda, C. Arro, un dels escriptors més marcadament decadentistes del tombant de segle, publicava la seva pròpia versió de Salomé a les planes de *Juventut*⁶¹².

Pel que fa al 1905, cal destacar que *La Il·lustració Catalana* reproduïa diverses de les figures melangioses de S. Junyent, així com vàries de les llacunes d'E. Serra, al temps que *Art Jove* es feia ressò de la poesia de P. Verlaine, Ch. Baudelaire i S. Mallarmé. A l'àmbit literari, M. de Palol presentava el seu recull *Roses*; i J. Zanné tornava a endinsar-se en el tema de la *femme fatale*, a diversos dels poemes recollits a *Assaigs estètics*.

Continuant amb el nostre recorregut cronològic, no hi ha dubte que el 1906 constitueix una data significativa dins la història de la cultura catalana⁶¹³. Fonamentalment perquè està considerat l'any d'inici del noucentisme - si més no a nivell ideològic⁶¹⁴-, amb l'aparició del "Glossari" d'E. D'Ors a *La Veu de Catalunya*. És significatiu, així mateix, que aquest any sigui el darrer de publicació d'una de les revistes més emblemàtiques del modernisme: *Juventut*. Pel que fa a *El Poble Català*, aquest va anar perdent el seu caràcter eclèctic - a través del qual havia estat possible l'acceptació dels corrents més decadents - i va començar a inclinar-se clarament cap el

⁶¹¹ MAETERLINCK, M., *La triologia de la muerte. La Intrusa. Los Ciegos. Interior. Dramas* (trad. L. A. De Vilasalba), Barcelona: A. López, 1904.

⁶¹² Ho féu en diversos números, Vegeu bibliografia.

⁶¹³ Vegeu CASTELLANOS, J., "Quant tot semblava possible", *L'Avenç*, núm. 309, 1-2006, pp. 22-23.

⁶¹⁴ Pel que fa a la plàstica i a l'escultura noucentistes, pel contrari, caldrà esperar-se fins el 1911 per tal d'assistir a una veritable eclosió del moviment [JARDÍ, E., *El Noucentisme*, Barcelona: Proa, 1980, pp. 134-135].

parnassianisme o la poesia classicitzant italiana, amb la voluntat de trobar nous models literaris⁶¹⁵. Per aquest raó la postura de M. Montoliu envers el decadentisme resultà ser substancialment diferent a aquella adoptada feia un parell d'anys, tal com posa de manifest a un dels seus articles. Com celebra el crític, actualment en el panorama català no s'hi troba més que

«... un rastre ben insignificant del pessimisme y del decadentisme. Han passat com efimeres ratxades de vent pel jardí de la nostra poesia! (...) El vitalisme den Maragall, el neo-paganisme de l'Alomar y den Zanné, l'helenisme d'en Costa (...) són veus vigoroses que entonen un grandió Magnificat a la Vida, són el verb d'una rassa forta.»⁶¹⁶

Malgrat això, aquest retorn al classicisme no es va donar de la mateixa en tots els autors, com va advertir el propi M. Montoliu. Pel contrari, els ideals de la nova «renaixença pagana» aspiraven a recuperar tant l'esperit «patriòtic y viril d'Esparta», com «el subtil y refinat d'Atenes», «el sensual y orgiac de les illes y costes de la Grècia Asiàtica», o «el decadent de Bisanci»⁶¹⁷. D'aquí que J. Zanné, considerat l'introduïdor del parnassianisme a Catalunya, defensés un classicisme de tipus formal, dionisiac i pagà, és a dir, «romantitzat» per influència del nord, que mira d'allunyar-se de l'harmonia i de la serenitat propugnades per Montoliu⁶¹⁸. Aquest mateix, de fet, no va dubtar a posar de relleu la capacitat de J. Zanné de combinar refinament i sensualitat, misticisme i decadència, tal com es fa palès a *Imatges i Melodies*, el seu darrer recull publicat. Sens dubte la diversitat de temes tractats - entre els quals cal destacar els de la *femme fatale*, les civilitzacions exòtiques en declivi o la ciutat morta - constitueix una perfecta mostra de l'eclecticisme que impregna bona part de la poètica de l'escriptor català.

P. Bertrana, per la seva banda, el 1906 editava *Josafat*, novel·la en què podem observar determinats tints decadentistes, malgrat no pugui considerar-se decadent⁶¹⁹, mentre que X. Montsalvatge presentava *Ombres*. Pel que fa a la plàstica, E. Serra seguia veient reproduïdes les seves llacunes d'aigües mortes a revistes com *Forma*, J. M^a. Tamburini presentava les seves *Flors*

⁶¹⁵ CASTELLANOS, J., "La poesia modernista", *op. cit.*, p. 303-323.

⁶¹⁶ MONTOLIU, M. DE, "Impressions d'un article", *El Poble Català*, 30-7-1906.

⁶¹⁷ MONTOLIU, M. DE, "Un poeta culte", *El Poble Català*, 2-7-1906.

⁶¹⁸ CAMPS, A., *La recepció de Gabrielle d'Annunzio...op. cit.*, p. 124.

⁶¹⁹ CASTELLANOS, J., "La literatura", *op. cit.*, p. 80.

del Mal (1907) [fig. 252], tot fent gala d'un inusual decadentisme; i el 1907 tenia lloc la V Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques, on foren exhibides obres d'artistes com E. Aman-Jean, F. Holder, F. Khnopff, F. Von Stuck o J. M. Whistler⁶²⁰.

Durant els anys següents, entre 1908 i 1911, el decadentisme va originar encara diverses de les seves obres més representatives - especialment pel que fa al camp de la narrativa -, malgrat el seu natural declivi. És el cas, per exemple, de *Camí de llum. Narracions d'un crepuscle*, en què M. de Palol tracta bona part dels temes emblemàtics del corrent, com ara la malaltia, la mort o l'incest. A. Maseras, per la seva banda, amb *Delirium* (1907) - aplec de poemes-, *Edmond* (1908), o *L'Adolescent* (1909), o entre d'altres composicions - les quals denoten una influència marcadament d'annunziana -, es mostrava com un altre dels màxims representants del decadentisme. En aquesta darrera, de fet, M. Maseras va conrear l'efímer gènere de la novel·la històrica decadentista, a través de la qual s'establí una correlació entre dos declivis: el d'antigues civilitzacions i el de la societat catalana del tombant de segle. Pel que fa a la producció poètica, J. Zanné seguia mostrant el seu eclecticisme, a voltes decadent, en reculls com ara *Poesies* (1908), *Ritmes* (1909), o *Oda a Salomé* (1911).

En el camp de la plàstica, A. Gual il·lustrava la *Salomé* de Wilde, traduïda al català per J. Pena (1908) [figs. 117 i 118].

A nivell històric, però, cal tenir en compte un esdeveniment cabdal: l'esclat de l'anomenada Setmana Tràgica, l'estiu de 1909, a través del qual es posarien clarament de manifest les tensions i les divisions existents en la societat catalana. Només un any més tard, en bona part com a conseqüència d'aquest tràgic succés, R. Caselles decidiria llevar-se la vida.

Seria possible marcar així, simbòlicament, el final del decadentisme, però cal tenir en compte que el 1911 encara trobem obres com els *Contes fatídics*, d'A. Maseras. En tot cas, es tractaria de manifestacions puntuals i aïllades. El corrent decadent, amb les esmentades novel·les d'A. Maseras i de M. De Palol, publicades el 1909, podem considerar que va donar els seus darrers grans fruits.

⁶²⁰ Vegeu *V Exposición Internacional de Bellas Artes é Industrias Artísticas. Catálogo ilustrado*. Barcelona: Imp. de Henrich y C^a, 1907.