

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 III

L'IMAGINARI DECADENT

Referències sobre el repertori d'imatges

El tipus de fitxa que hem configurat no té una funció de catalogació, sinó que forma part d'un repertori on es recullen, tant imatges d'obres originals (bàsicament pintura o dibuix), com imatges provinents del sector de les arts gràfiques.

Camps que contenen les fitxes:

Número de figura
Autor
Títol/ data
Tècnica
Mides
Signatura
Localització de l'obra original
Localització de la reproducció

Cal dir que en el repertori només ha estat referenciada una part de la totalitat dels camps: número de figura/autor/títol-data/tècnica/ i localització de l'obra. Al final del capítol figura un annex amb les dades completes.

En el cas que es tracti de la reproducció d'una publicació de l'època (novel·la, revista...) els camps són els següents:

Número de figura
Autor
Títol
Localització de la reproducció

Abreviatures:

fig. figura
il. Il·lustració
port. portada
a. i. d. angle inferior dret
a. i. e. angle inferior esquerre
a. s. d. angle superior dret
a. s. e. angle superior esquerre

III. 1 FIGURES I ESCENARIS DE LA DECADÈNCIA

En el capítol I. 1. 3 hem tractat àmpliament la idea de decadència en nombrosos àmbits; tanmateix, caldria aprofundir en dos aspectes concrets que per diversos autors tenen interès, el tema de la decadència de raça –especialment l’aristocràtica- i el del declivi de civilitzacions, pel fet de constituir dos motius fonamentals de l’imaginari decadent. A propòsit del primer, cal dir que no només podem parlar d’un seguit de *figures crepusculars* o de *la decadència*, emblemes representatius del davallament de l’aristocràcia, sinó també dels *espais abandonats* que aquesta ha deixat enrera i que s’erigeixen, en la seva majestuosa decrepitud, un clar testimoni de la seva caiguda. Vestigis d’un temps esplendorós que ja mai més tornarà, aquests escenaris constitueixen, altrament, un refugi per a determinades sensibilitats, assedegades de soledat i d’aïres de poesia.

III. 1. 1 La «posta de raça»⁶²¹ o el declivi de l’aristocràcia

III. 1. 1 Figures crepusculars

Com hem explicat en el capítol I. 1. 3. 4, a l’època foren nombrosos els estudis de caràcter pseudocientífic que posaren de relleu el declivi fisiològic i psicològic que patien les denominades races modernes. M. Nordau, a *Entartung (Degeneració)*(1892) parla extensament d’aquest fenomen a propòsit de les classes altes, és a dir, dels «deu mil superiors»: «ellos son los que han encontrado el “fin de siglo” y á ellos mismos se aplica el “fin de raza”»⁶²². P. Gener, per la seva banda, fent-se ressò d’aquestes consideracions, analitza igualment el fenomen de «la Decadència fi de segle» i fa referència a la degeneració de raça, sobretot pel que fa als seus «talents superiors». Com denuncia

⁶²¹ Expressió utilitzada per RUSIÑOL, S. a *El Jardí abandonat*, Barcelona: L’Avenç, 1900, p. 51.

⁶²² NORDAU, M., *Degeneración*, vol. I, *op. cit.*, p. 5.

l'autor a *Literaturas malsanas* (1894), aquests darrers produeixen un tipus de literatura «malsana» i «depriment», que es dedica a propagar la «*muerte cual fermento microbiano patógeno*», enverinant així la «raça» i provocant la caiguda de tot un «poble». Aquesta literatura és aquella pròpia, entre d'altres, del «simbolisme» i del «decadentisme deliqüescent», del naturalisme zolià, del pessimisme germànic i del nihilisme rus, com ja havia denunciat Nordau. La malaltia patològica dels individus que la conreen és del tot clara, però cal anar més enllà a l'hora de cercar el seu origen: aquest no és altre que la decadència i l'afebliment de la raça en general:

*«Hoy la Humanidad civilizada presenta en nuestro fin de siglo un ligero proceso retroactivo, una decadencia pasajera. Reproduce, en menor escala, y sin tener el arraigo de fondo que la antigüedad tuvo, la decadencia que se presentó a fines de la época greco-romana.»*⁶²³

Les causes d'aquesta degeneració són diverses: l'abús de substàncies nocives - alcohol, drogues...-; la propagació de malalties com la sífilis, el tifus o la diftèria, que debiliten la sang fins a provocar la degeneració del cervell; la pèssima alimentació; una sobreexcitació causada per l'estrès de la vida moderna; l'herència biològica d'un temperament «fatigat» i «trastornat...

En tot cas, allò que més ens interessa és incidir sobre el declivi de la raça en relació a l'aristocràcia, atesa la progressiva pèrdua de status i de poder econòmic que aquesta havia anat sofrint davant una cada cop més enriquida i poderosa burgesia de caire industrial. Altrament, no només és la raça aristocràtica en sí la que es troba en perill, sinó que també ho estan, i molt especialment, els valors que aquesta representa. En gran mesura com a conseqüència de l'auge d'un altre tipus de valors completament oposats: els burgesos. La idealització dels primers es produirà per part dels mateixos artistes i literats nobles que viuen de primera mà el declivi que pateix el seu estament, però també per part d'aquells fills de la burgesia que reneguen dels valors i de les tradicions propis de la seva classe. Quins són aquests darrers? A grans trets: mercantilisme, positivisme, culte al treball, convencionalisme... uns valors del tot *prosaics*, que només miren cap a un futur incert. Els ideals aristocràtics, pel contrari, es corresponen molt millor amb una visió *poètica* de la vida: excentricitat, refinament, individualisme, sensualitat, culte a la

⁶²³ *Ibid.*, p. 183.

bellesa i l' art ... De fet, en el modernisme trobem constantment aquesta contraposició entre prosa i poesia, equivalent a d'altres com matèria i esperit, o realitat i ideal⁶²⁴. Així mateix, la importància del llegat o de la herència en la noblesa, fa que el pes del passat en aquesta - més ara que es troba en decadència- sigui determinant. D'aquí la seva associació amb un temps antic, mític i esplendorós, del qual ara només en queden les despulles. Aquestes darreres, però, posseeixen un encant, «un aroma (...) ple de poesia»⁶²⁵, que ja no és possible trobar en la grisor de la vida quotidiana.

Amb tot, cal tenir present que les diferències entre aquests dos móns enfrontats, els de l'aristocràcia i el de la burgesia, tampoc van ser categòriques, sobretot a conseqüència del procés de fusió que va produir-se entre ambdós. En el cas vienès ja hem apuntat breument la voluntat d'assimilació amb la noblesa per part de la classe burgesa dirigent⁶²⁶, fet, d'altra banda, que no era pas fàcil d'assolir. Si aquesta darrera cercava l'obtenció un major prestigi social, l'aristocràcia, per la seva banda, necessitava urgentment enriquir-se per poder fer front a la davallada econòmica. D'aquí que s'establís, en termes generals, un estat de col·laboració mútua. Amb tot, cal tenir present la següent consideració: lògicament, l'esmentada fusió entre classes mai va ser total, sinó que només es produí a certs nivells. Per començar, com assenyala A. Mayer, les velles élites van saber «absorber, adaptar y asimilar, de forma selectiva, las nuevas ideas y costumbres», sense posar en perill, tanmateix, «su posición tradicional, su temperamento y su punto de mira»⁶²⁷. A més, els veritables nobles ho eren per herència, això és, per qüestions de sang. I posseïen un atribut del tot exclusiu, com afirma G. Wray, fent-se ressò de P. Bourdieu: el patrimoni social. Precisament això darrer serà una dels aspectes de l' aristocràcia que més atraurà els decadents:

⁶²⁴ El mateix S. Rusiñol, al discurs inaugural de la tercera de les festes modernistes del Cau Ferrat, va pronunciar les següents paraules: «...venim a somniar al peu d'aquesta platja hermosa, a sentir-nos breçar al compas de les onades, a pendre aigües de poesia, malalts qu' estem del mal de prosa qu' avui corre en la nostra terra (...) Els ideals d'avui die, les soles lluites que interessan ane les grans majories són només qüestions materials (...) Tot per la miserable carn i res pel noble esperit! (...) Tot pels horts productius d'una prosa alimenticia i estragada, i res pels jardins de l'ànima..!» [RUSIÑOL, S., "Discurs", op. cit., pp. 7-8].

⁶²⁵ S. RUSIÑOL, *El Jardí abandonat*, op. cit., p. 63.

⁶²⁶ Vegeu el cap. I. 1. 3. 2.

⁶²⁷ MAYER, A., *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, Nova York: Pantheon Books, 1981, p. 13. Citat a WRAY, G., *Las buenas familias de Barcelona. Historia social de poder en la era industrial*. Barcelona: Ed. Omega, 1989, p.140.

«El poseer aquello que es viejo y antiguo...aquellas cosas que provienen del pasado, esa historia acumulada, guardada como un tesoro, cristalizada, poseer títulos nobiliarios o nombres nobles, castillos o casas históricas, pinturas y colecciones, tener todavía esos muebles antiguos, es dominar el tiempo...»⁶²⁸

Sobre l'àmbit català en concret, G. Wray apunta que fou a través de la figura del senyor que van dissoldre's les fronteres entre l'aristòcrata i el burgès i van acabar unificant-se les "bones famílies". Amb tot, com afegeix a continuació, les transformacions de caràcter social que van donar lloc a una nova élite foren més complexes que una «industrialització de l'aristocràcia» o un «ennobliment de la burgesia». I així, de la mateixa manera que diversos empresaris van perdre la seva fortuna, algunes famílies nobles no van poder adaptar-se a la nova i establerta «redefinició del poder» i van acabar desapareixent de la vida social activa. G. Wray fa esment d'un cas molt conegut a Barcelona i que, com podrem observar tot seguit, és molt similar a alguns descrits pels literats de l'època: aquell en què una antiga família de la noblesa va retirar-se al seu palau per tal de dur una vida solitària, amb tots els fills solters i sense el diner suficient com per mantenir tota la casa habitable.⁶²⁹

Com a darreres encarnacions d'aquesta aristocràcia en declivi sorgeixen així diverses de les figures de la decadència de S. Rusiñol: símbols d'una «posta de raça» que està condemnada a desaparèixer, com els valors de bellesa i de refinament que representen.

És el cas, per exemple, de la protagonista de "Misèria mate", poema en prosa recollit a *Fulls de la vida* (1898). A l'hora de redactar-lo, S. Rusiñol va inspirar-se en l'estada que realitzà en el balneari de la Garriga l'estiu de 1896, amb l'esperança d'alleugerir els dolors que li provocava la necrosi renal que patia des de feia anys⁶³⁰. Com explicarem amb deteniment en el cap. III. 3. 3. 2. 2, aquesta va originar-se com a conseqüència de la malaurada caiguda que l'autor va patir el

⁶²⁸ BOURDIEU, P., *La distinción: crítica del juicio social*. París: Minuit, 1979, p. 78. Citat a WRAY, G., *Las buenas familias de Barcelona...op. cit.*, p. 145.

⁶²⁹ WRAY, G., *Las buenas familias de Barcelona...op. cit.*, p. 183. Vegeu especialment sobre el tema el cap. VI intitulat "Porcs i senyors (cerdos y señores): La educación de una élite", pp. 140 - 184.

⁶³⁰ PANYELLA, S., *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*, Barcelona, Ed. 62, 2003, p. 272. Encara que no aparegui cap nom en concret, els esdeveniments del relat succeeixen, efectivament, en un balneari que Rusiñol descriu amb cert detall.

desembre de 1889, durant la primera de les estances parisenques. A partir d'aleshores, i durant deu interminables anys, el dolor acompanyaria l'artista sense descans, fet que el conduiria primer a l'ús i després a l'abús, de calmants com la morfina. De fet, quan S. Rusiñol arriba a la Garriga, la seva malaltia, i, de retruc, la seva addicció, ja estaven força avançades.

Com llegim al principi de la narració, *l'alter ego* de S. Rusiñol observa amb atenció l'arribada al balneari d'una noia

«...d'uns vintidós anys, molt interessant; uns ulls grossos, blavosos i malaltços;
un posat trist i una figura esllanguida.»⁶³¹

Sens dubte, la jove podria formar part perfectament del grup de figures femenines que l'artista pintà al *Quai de Bourbon* (1894-1895), totes elles endolades i de mirada melangiosa⁶³². Una mica més endavant, però, S. Rusiñol completa el seu retrat amb unes paraules que expressen la intuïció que no es tracta d'una noia malalta qualsevol, sinó que probablement hauria format part d'una antiga família aristocràtica caiguda en desgràcia. En efecte, tota ella, des de les seves senzilles robes fins al seu semblant abatut i solemne, emana una aura de decadència i de ruïna que delata els seus orígens i l'ennobleix encara més:

«Aquell vestit gris, ben tallat, però d'una senzillesa absoluta, denotaven un bon gust i una miseria, amagaven una grandesa caiguda i feien sospitar una història.

Realment, mare i filla havien anat a menys, tant a menys que del benestar d'abans no'ls quedava ni un moble; de la passada abundància, només que la dignitat; de la noblesa de raça, les línies aristocràtiques de la figura malalta.»⁶³³

Cal insistir en els dos aspectes que S. Rusiñol posa de relleu en referència a la decadència de raça: el de la pèrdua de privilegis i de riquesa que ha anat patint l'aristocràcia al llarg dels darrers segles, i el del seu progressiu emmalaltiment. Aquestes dos mateixes idees apareixen també - de manera molt més accentuada - a *La casa del silenci*, narració publicada a la revista *Pèl&Ploma* el 1901.

⁶³¹ RUSIÑOL, S., "Miseria mate", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L'Avenç, 1898, pp. 95-98 (95).

⁶³² Vegeu el cap. III. 3. 1. 6.1.

⁶³³ RUSIÑOL, S., "Miseria mate", *op. cit.*, p. 96.

«Només corrien coses vagues de l'història de la casa, que atravesaven les reixes de la casa de la salut, coses vagues com la boira que l'envolcallava sempre: Que era una família noble, baixada de les planures del nord, una família opulenta que ferida poc a poc per la misèria més negra, perduts i degenerats, s'havien acurruat a dintre aquelles parlets blanques com qui es reclou a l'ermita de la fredor i de la mort:»⁶³⁴

Si en aquest cas, els nobles es troben tancats de manera real en un sanatori per la seva addicció a la morfina, talment com si fossin morts en vida, els personatges femenins del *Jardí abandonat* (1900)⁶³⁵ es troben igualment reclosos, de manera simbòlica, en el jardí que dona nom a aquest «quadre poemàtic» rusiñolià⁶³⁶. Tant Aurora com la seva àvia, la marquesa, se senten incapaces de deixar aquest espai ple de records, de tristesa i de poesia per tal d'endinsar-se en la prosa de la vida. En darrera instància, les dues dones defugen participar en la mateixa vida perquè la poesia, en aquest cas, està associada indefectiblement a les idees de decadència, de mort i de desaparició. D'aquí que, finalment, Aurora, «últim rebrot d'una família noble», decideixi romandre per sempre més entre les ruïnes de l'entorn decrepit que l'envolta. Aquest és el seu llegat:

«...hereto soledat, soledat de noblesa caiguda, ruïnes, fonts callades, salons de quietud i cambres despoblades»⁶³⁷

També hi ha compensacions, però, en aquesta vida de retir i de rebuig del món quotidià:

⁶³⁴ RUSIÑOL, S., "La casa del silenci", *Pèl & Ploma*, núm. 80, 9-1901, p. 106. Vegeu el cap. III. 3. 3. 2. Fixem-nos, però, en el següent: en aquest fragment S. Rusiñol parla ja de *degeneració*, i no pas de *malaltia*. Sobre les circumstàncies personals que envolten la creació d'aquesta obra - novament en relació a l'addicció del mateix S. Rusiñol - en parlem a l'esmentat apartat.

⁶³⁵ Abans de sortir publicada, S. Rusiñol va fer una lectura de l'obra l'estiu de 1899, en una «reunió íntima», a l'Agrupació Catalanista de Sitges. El juny de l'any següent, A. Gual féu una altra lectura, aquest cop a la Sala Parés, acompanyada de la interpretació de les il·lustracions musicals composades per J. Gay [CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...op.cit.*, p. 275].

⁶³⁶ *Quadre poemàtic en un acte* és el subtítol de l'obra.

⁶³⁷ RUSIÑOL, S., *El jardí abandonat*, *op. cit.*, p. 73

«El meu món és petit, és un món íntim; reduït, però ple d'aroma; acerrat i quiet, però ple de poesia.»⁶³⁸

Només el poeta o l'artista - a banda dels mateixos esperits que participen de la decadència - està capacitat per valorar, tanmateix, aquesta qualitat, per advertir la *bellesa de la caiguda*. La vella marquesa és ben conscient d'aquest fet quan li diu a Aurora:

«...l'olor de ruïnes, l'olor de noblesa caiguda, els sembla flaire de tomba, an els homes d'avui, que no senten la dolçor de la poesia, ni l'aroma de les flors al desfullar-se.»⁶³⁹

Fins i tot aquesta darrera, malgrat la seva joventut, està condemnada a desaparèixer silenciosament. Per això la marquesa acaba sentenciant, de manera premonitòria: «Tu ets l'última fulla d'aquesta noble casa i el vent se t'endurà.». No deixa de ser curiós el contrast de significats que es produeix entre aquesta idea de caducitat que envolta la noia i el nom que S. Rusiñol ha triat per a ella: Aurora. En tot cas, el sentit que preval es el de *crepuscle*, el de *posta de raça*, simbolitzat no només a través de la figura de la marquesa - que mor ja en la mateixa obra -, sinó també de la de la jove, la desaparició de la qual no tardarà en esdevenir. Aurora se sent realment *al final* de tot un món:

«Cada camí ombrejat, cada estatua polsosa, cada font estroncada, me parlen a tota hora d'un passat que jo sento que corre a dintre meu, de la sava d'uns heroes que jo'n só l'últim rebrot.(...) Jo, Ernest, encara que sóc jove, porto dintre de l'ànima l'envelliment de raça.»⁶⁴⁰

Les paraules que pronuncia la marquesa una mica abans de morir són del tot lapidàries i no ofereixen cap possibilitat de regeneració ni d'esperança:

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁴⁰ *Ibid.*, pp. 48-49.

«El pervindre no és pera'ls cors que estan marcits. Ja hem complert la nostra tasca. Les parets de la noblesa no poden apuntalar-se, i caient desmoronades han d'enterrar-nos dintre.»⁶⁴¹

Aquesta manera d'abandonar-se, de resignar-se a la fi - «tinc d'aprendre a morir», afegeix gairebé tot seguit -, de reconèixer orgullosament que el seu món s'acaba, és precisament allò que confereix a la mateixa caiguda un aire de poesia, de bellesa, que S. Rusiñol troba difícil de copsar en la realitat que l'envolta. Com veurem, tanmateix, aquestes qualitats no només es troben en l'àmbit humà sinó també en la natura, en aquests *jardins abandonats* que tan gaudeix S. Rusiñol en descriure'ns i que constitueixen el marc perfecte per situar aquesta raça decrepita: perquè ells mateixos són una prolongació del seu davallament. Vegeu en aquest sentit algunes de les representacions del jardí de Víznar que S. Rusiñol va realitzar el març de 1898 durant la seva estada a Granada [fig. 1], especialment l'obra intitolada *Jardí abandonat* [fig. 2], que analitzarem una mica més endavant..

A nivell europeu hi ha una obra en la qual es respira la mateixa atmosfera que en el *Jardí abandonat* (1900) de S. Rusiñol. Es tracta de *Le Vergini delle rocce* (1895), realitzada per un dels autors estrangers que més van influir en el panorama català del tombant de segle: l'italià G. D'Annunzio⁶⁴². S. Vilaregut, en el seu article dedicat a l'esmentada obra de S. Rusiñol, no dubta en assenyalar les afinitats entre aquesta i la d'annunziana: «La lectura d' aquesta obra produheix una sensació de poesia fonda y pertorbadora, molt semblant á la que's sent al llegir las admirables planas de la per nosaltres obra mestra d' en Gabriel d' Annunzio, *Le Vergini delle Rocce*»⁶⁴³. El plantejament inicial de l'obra és molt semblant al de l'escrit rusiñolià, tal com es fa palès a la descripció que trobem en l'article anònim aparegut a *La Publicidad* el 1896: un jove aristocràtic decideix cercar soledat i aïllament en el seu lloc d'origen; allí es retrobarà amb tres antics amics nobles, els quals també viuen en soledat amb el seu pare en un palau i les seves tres germanes, «*maravillosamente hermosas, pero extrañas y excepcionales criaturas sobre las cuales pesaba toda la fatalidad de su agotada raza*».⁶⁴⁴ Efectivament, en el marc d'un jardí igual d'abandonat que el

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

⁶⁴² Sobre el ressò de G. D'Annunzio a Catalunya, vegeu el cap. II. 4. 3.

⁶⁴³ VILAREGUT, S., "El Jardí abandonat", *Joventut*, 26-4-1900, p. 171.

⁶⁴⁴ Anònim, "Las vírgenes de las rocas por Gabriel D'Annunzio", *La Publicidad*, 1-1-1896.

de S. Rusiñol, el protagonista contempla dolorosament el procés de decadència que afecta a tota la família - la mare ha esdevingut dement -, i molt especialment a les tres noies. Amb aquesta frase comença el pròleg de la novel·la:

«Yo he visto con estos ojos mortales en breve tiempo, abrirse, brillar y marchitarse, y una después de otra perecer, tres almas sin par: las más bellas, las más ardientes, las más miserables que jamás han aparecido en la extrema descendencia de una raza imperiosa.»⁶⁴⁵

G. D'Annunzio arriba a utilitzar l'expressió «el crepuscle dels reis», tot recollint la mateixa idea que E. Bourges havia descrit anys abans a *Le crepuscle des dieux* (1884) i que R. Wagner havia reproduït a *Götterdämmerung* (*L'ocàs dels déus*) (1874)⁶⁴⁶.

Com apunta K. W. Swart, el protagonista masculí de la novel·la de E. Bourges, epígon d'una aristocràtica família alemanya, va ser utilitzat per l'escriptor a fi d'anunciar la proximitat de la fi del món, «for the same angels of fury that had appeared above Gomorrah were already visible in Europe's sky.»⁶⁴⁷ Certament, el duc d'Este es lamenta amargament de que:

«...cette race superbe qui avait tenu autrefois, l'Allemagne entière sous son joug, et brillé par les plus grands hommes en tous genres, des rois, des empereurs, des saints, finissait dans un abîme de boue sanglante, avec des bâtards, des incestueux, des voleurs et des parricides.»⁶⁴⁸

Això succeeix després de contemplar la completa degeneració de la seva família, a causa de la de la luxúria i de la bogeria. Segons M. Praz, E. Bourges es va inspirar per escriure aquesta novel·la en la decadència reial de les corts alemanyes, especialment en la figura del duc de Brunswick-Luneburg (1804-1873)⁶⁴⁹. Per tal de reforçar aquesta idea de declivi apocalíptic, E. Bourges fa assistir al duc, cap al final de la narració, a la representació en Beyruth del *Götterdämmerung* (*L'ocàs dels déus*) (1874) de R. Wagner. En l'obra de E. Bourges, el foc purificador

⁶⁴⁵ La novel·la va ser traduïda al castellà el 1900. Aquesta és l'edició utilitzada per nosaltres: D'ANNUNZIO, G., (trad. T. Orts-Ramos), *Las vírgenes de las rocas* Barcelona: Maucci, 1900, p. 7.

⁶⁴⁶ Sobre la influència de l'obra de R. Wagner a la novel·la de E. Bourges, vegeu una mica més endavant.

⁶⁴⁷ SWART, K.W., *The sense of decadence... op. cit.*, pp. 164-165.

⁶⁴⁸ L'edició utilitzada és la següent: BOURGES, E., *Le crepuscle des dieux*, París: Stock, 1939, p. 333.

⁶⁴⁹ PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...op. cit.*, pp. 622-625.

i destructor que acaba amb tots els déus i els herois del Walhalla és substituït per un altre element simbòlic: el de fosc que segueix al crepuscle i ho cobreix tot:

«...La nuit montait autour de lui, les ténèbres s'épaississaient ; ces temps cruels, hélas !
Avaient été le crépuscule de sa race.»⁶⁵⁰

D'aquesta manera assistim a la recuperació del famós mite nòrdic del *Ragnarök*⁶⁵¹, on es narra la batalla de la fi del món entre déus i dimonis. Les correspondències entre aquest apocalipsi, de caire mitològic, i aquell que hom percep a l'època, sobretot en relació a les monarquies europees i a les classes més elevades, són d'aquesta manera ben clares. El mateix M. Nordau, a *Entartung (Degeneració)* (1892), torna a fer-se ressò del mite a l'hora de definir allò que ell denomina «el *Crepuscle del Pobles*»:

«...en nuestros días surge en los espíritus escogidos la sombría inquietud de un
Crepúsculo de los Pueblos en el cual todos los soles y todas las estrellas se extinguen poco á
poco, y en el cual en medio de la naturaleza moribunda, los hombres perecen con todas sus
instituciones y sus creaciones.»⁶⁵²

Una altra de les figures més emblemàtiques de la decadència seria Des Esseintes, darrer rebrot d'una família noble - anteriorment composada per «malcarats cavallers» i «atlètics militars»- que ha anat degenerant físicament de manera inexorable al llarg de successives generacions:

«La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son
cours; l'effémination des mâles était allée en s'accroissant; comme pour achever l'oeuvre des
âges, les des Esseintes marièrent, pendant deux siècles, leurs enfants entre eux, usant leur reste
de vigueur dans les unions consanguines.»⁶⁵³

⁶⁵⁰ BOURGES, E., *Le crépuscule des dieux*, op. cit., p.334.

⁶⁵¹ Cal dir que la traducció exacta del terme “*ragnarök*” és “destí dels déus”, i no “ocàs dels déus”, com intitularà R.Wagner la seva òpera [GUTIÉRREZ, F., “Epifanías del imaginario: la leyenda”, dins *La Leyenda: antropología, historia, literatura. Actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, 10/11-XI-1986*, Madrid: Casa de Velázquez, 1989, p. 18].

⁶⁵² NORDAU, M., *Degeneración*, vol. I, op. cit., p. 5.

⁶⁵³ De la següent edició: HUYSMANS, J.-K., *À rebours. Avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman*, Paris : au Sans-Pareil, 1924, p. 1. Les paraules del també escriptor D'Aureville, en referència a Des Esseintes, són també prou significatives: «*Para que pueda producirse un decadente de tal fuerza (...) es absolutax preciso que nos hayamos transformado en lo que*

Aquesta feblesa de sang ja comença a fer-se evident en un dels retrats familiars que pengen de les parets de l'antiga mansió on viu reclòs Des Esseintes, atès que en aquest ja hi apareixen «*les vices d'un tempérament appauvri, la prédominance de la lymphe dans le sang*»⁶⁵⁴. Tanmateix, aquí no sembla posar-se de manifest la *bellesa de la caiguda* a la qual tants cops fa referència S. Rusiñol. En aquest cas, com en d'altres, hi ha una orgullosa complaença en el declivi de la raça - tret que caracteritza l'heroi decadent -, però aquest no va acompanyat, com hem vist en el cas rusiñolià o el d'annunzià, d'una admiració malenconiosa⁶⁵⁵.

Aquesta idea de *degeneració moral i física* que acompanya tant al duc d'Este com a Des Esseintes, la trobem altrament en un dels personatges de "Somni d'una nit de tardor", de C. Comabella, publicat a *Juventut* el 1903. Es tracta d'una dona *fatal* que el protagonista coneix durant la festa a la qual assisteix i per qui se sent atret amb fascinació:

somos... una raza en su última hora». Citat a PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...op. cit.*, p. 523. Sobre aquest tema de la degeneració de la raça aristocràtica, els germans Goncourt, a *Les Hommes de Lettres* (1860), ja parlaven de «*le dépérissement des races royales à la fin des dynasties*», tot posant com a exemple als mateixos reis d'Espanya: «*Vous avez vu au Louvre ces rois d'Espagne... Quelle fatigue d'un vieux sang! Peut-être cela a-t-il été la maladie de l'Empire romain, dont certains empereurs nous montrent une face dont les traits, même dans le bronze, semblent avoir coulé...*». I afegeixen: «*Qui sauvera le monde de l'anémie du dix-neuvième siècle? Sera-ce dans quelques centaines d'années une invasion d'ouvriers dans la société?*». [GONCOURT, E.; GONCOURT, J., *Les Hommes des lettres*, París: E. Dentu, 1860, cap. LX.]

⁶⁵⁴ HUYSMANS, J.-K., *À rebours*, op. cit., p. 1.

⁶⁵⁵ Pel que fa a la recepció de J.-K. Huysmans a Catalunya, cal dir que gairebé no trobem esment de l'autor a les publicacions periòdiques de l'època, i, de fet, quan aquest apareix, acostuma a fer-ho fa al costat del nom d'altres autors estrangers [vegeu, per exemple, els articles de CORTADA, A., "Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga", op. cit., pp.243-248; BROSSA, J., "Quimeres contemporànies", op. cit., pp.12-14; o RUSIÑOL, S., "Desde otra isla. La oración del domingo, III", *La Vanguardia*, 18-2-1894]. Tanmateix, l'obra de l'escriptor belga era ben coneguda pels artistes i literats modernistes. De fet, com afirma Corretger, *À Rebours* va ser una de les obres que més van influir en la novel·la decadentista de Catalunya [CORRETGER, M., "Aproximació a la novel·la decadentista d'Alfons Maseras...", op. cit., nota a peu de pàg. núm. 4, p. 253]. Igualment cal tenir en compte una influència indirecta a través d'autors que sí van tenir un marcat ressò a Catalunya, com ara G. D'Annunzio, i que eren grans admiradors de J.-K. Huysmans. El mateix D'Ors, en un dels articles que componen el seu *Glossari*, de 1907, reconeix el fet que molts autors van voler «veure en "À rebours (...) una sort d'evangeli del decadentisme". És significatiu el fet que aquest article estigui dedicat per complert a l'escriptor francès, per bé que amb l'objectiu de desacreditar-lo: «L'arbitrarietat de des Esseintes no és la nostra arbitrarietat. Ja no era la del seu temps, que valia quelcom més que això; molt menys la nostra...Nosaltres tenim alguna cosa més que fer que daurar tortugues...» [Xeniús [D'ORS, E.], "Glossari. Joris-Karl Huysmans", *La Veu de Catalunya*, 17-5-1907].

«Era l'últim rebrot d'una família, era flor de luxúria, hereva de mil passions voluptuosas. A una gran elegància unia un cos ardent, y aquell cos ardent tancava un'ànima malalta y decadenta. En ella finian una família y una rassa, família adinerada y rassa d'artista...»⁶⁵⁶

Fixem-nos en un dels apel·latius - del tot significatiu- que utilitza l'escriptor per caracteritzar-la: «decadenta». Els seus actes són tan aberrants com ella mateixa: celebra misses negres, ha mort el seu marit com a conseqüència de la seva voracitat sexual i fins i tot ha practicat la necrofilia⁶⁵⁷. Ens trobem, així davant d'un dels personatges del decadentisme a Catalunya que més lligams posseeix amb els herois decadents de l'àmbit europeu: es tracta d'una *femme fatale*, malalta, degenerada i representant de la fi de raça. Veiem, sinó, les similituds que manté aquesta amb la protagonista de *Le vice suprême* (1884) de J. Pèladan, una de les dones fatals més emblemàtiques de tot el decadentisme. Igual que el personatge de C. Comabella, la princesa d'Este⁶⁵⁸ està posseïda per «bestiale ardeur», que «n'éveillait rien dans ses sens délicats et raffinés de décadente». En realitat, li arriba a dir Mérodack, «vous avez toute la perversité de votre race, qui n'a été que perverse, vous continuez vos ancêtres»⁶⁵⁹.

L'equivalent masculí - novament un secundari- d'aquesta figura el trobem en el relat de J. Zanné intitulat "Bianca Maria degli Angeli", i publicat a *Juventut* el 1900. Sens dubte constitueix tot un altre paradigma del decadentisme a Catalunya:

⁶⁵⁶ COMABELLA, C., "Somni d' una nit de tardor", *Juventut*, núm. 196, 12-11-1903, pp. 742-744 (744).

⁶⁵⁷ Vegeu el cap. III. 4. 2. 4. 3.

⁶⁵⁸ Cal observar la coincidència de cognoms entre aquest, italià, i el de la família alemanya descrita per E. Bourges. Les similituds van, però, més enllà dels cognoms: com la descendència de Charles d'Este, els avantpassats de la princesa Leonora han estat en la seva majoria bojós o delinqüents: «les fils d' Obizzon étranglèrent leur frère qui le méritait. Alberto fit brûler vive sa femme et ternailler Jean D'Este. Nicolas I décapita sa femme Parisina pour inceste avec ses propres bâtards. Hercule coupa les poignets et creva les yeux à deux cents de ses ennemis. Le cardinal Hippolyte fit arracher les yeux à son frère en sa présence. Alphonse fut le bourreau du Tasse. Le second Hercule se calvinisa. César alla chercher sa femme, la Dianti, dans l'arrière-boutique d' un chapelier. Tous les vices, tous les crimes, voilà vos ancêtres qui ont été des bandits ou des imbéciles, souvent les deux !» [l'edició utilitzada ha estat la següent: PÈLADAN, J., *Le Vice suprême*, Paris : Laurent, 1886, p. 17].

⁶⁵⁹ *Ibid.*, pp. 4 i 108, respectivament.

«El comte August Carles de Puig-Alt dormia encara, á las dotze del matí, destrossat pels excessos de la orgia passada. El seu rostre, arrugat y envellit per una vida de disbauxa y de vici, reposava ab lassitut sobre' l tou coixí. Era blanch i pàlit, de faccions altivolás i alhora disbauxades, sagell d'una raça aristocràtica y degenerada que se n'anava á la posta ràpidament.

El bras dret del comte penjava com el d'un mort, y en la mà, llarga y descolorida, s'hi marcava 'l relléu de les venas, pobres de sanch. El respir quasi no se li sentia, y'ls llabis primssims se li arquejavan débilmnt, sens dubte recordant el frech d'altres llabis més vermells, humits y plens de vida. Tot el seu esser tenia ja la funebre blancor del marbre de les tombes y la transparencia de las glassas mortuorias.»⁶⁶⁰

Aquest passatge mostra un avançament en la seqüència temporal: si en la narració de C. Comabella el personatge es troba immers en *l'excés*, en la de J. Zanné aquest apareix quan la disbauxa nocturna ja ha passat i està afectat per un *cansament extrem*. Tal com descriu l'escriptor, aquesta sensació de pur esgotament està propera a la mort; de fet, l'aparença del comte de Puig-Alt és gairebé la d'un cadàver. Són les fatals conseqüències d'un desenfrenament vital que no fa sinó accelerar la fi: la del mateix comte i la de la raça a la qual representa.

Pel que fa a nivell plàstic, hem comprovat que malauradament no és un tema que ens ofereixi gaires imatges. Tanmateix, podem fer esment d'un oli d'A. Clapès [fig. 1], on veiem representada una figura masculina, un veritable dandy, vestida com un noble del segle XVIII. Sens dubte, el dandy, representa una de les figures per excel·lència del romanticisme i de la fi de segle. Segons defineix Ch. Baudelaire a *Le Peintre de la vie moderne* (1863) «*Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences*»⁶⁶¹. El posat és del tot aristocràtic: el seu rostre, lleugerament inclinat cap enrere, adopta una expressió del tot altiva i desafiant. Tal com analitzarem en profunditat en el capítol III. 3. 1. 7. 2, és indubtable la influència que sobre l'artista català van exercir tant El Greco – fixem-nos en l'allargassament del cos -, com E. Carrière. A propòsit d'aquest darrer, podem observar la pinzellada boirosa i suggestiva emprada per A. Clapés, la qual accentua el clima d'irrealitat que domina en la composició. Sens dubte, aquest no deixa de ser un motiu iconogràfic poc freqüent en la trajectòria artística de l'autor, habitualment més

⁶⁶⁰ ZANNÉ, J., "Bianca Maria degli Angeli", *Juventut*, núm. 41, 22-11-1900, pp. 651-656 (651). Sobre el tema vegeu també el frag. I. 1.1.

⁶⁶¹ Vegeu Balzac, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, *El dandismo* (ed. S. Clotas), Barcelona: Anagrama, 1974, p. 111.

proper a la temàtica de caire religiós. Potser hagi volgut destacar el misticisme que envolta aquestes figures llegendàries del passat, sumides en l'excés i l'opulència. Tot el contrari del que mostren els sants austers i al·lucinats que poblen el seu univers particular.



Fig. 1
A. CLAPÉS
Figura d'home assegut (sense datar)
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Nacional d'Art
de Catalunya.

III. 1. 1. 2 Vestigis del passat

Fins ara hem parlat essencialment de *figures* en decadència. Però hi ha una altra manera d'evocar aquesta idea del declivi aristocràtic: a través de les seves ruïnes. És a dir, a partir de la descripció dels espais *abandonats* que la noblesa ha deixat en desaparèixer; vestigis del passat que fan recordar a aquell que els contempla antigues grandeses. També l'espai, íntimament lligat a la raça aristocràtica que el va anar creant al llarg de successives generacions, en un intent de «dominar el temps»⁶⁶², assoleix de vegades un protagonisme significatiu. Es tracta d'un joc de presències i d' absències entre l'espai que encara roman - però que va descomponent-se lentament, condemnat a desaparèixer - i les figures que l'habitaven i de les quals només en queda el record.

J. Zanné, en el seu relat intítulat de manera molt suggeridora "Crepúscul d'hivern", ens ofereix una imatge literària que transmet perfectament aquest doble sentiment: d'una banda, d'orgull i d'admiració en percebre un antic i majestuós poder, i de l'altra, de melangia i de tristesa en ser plenament conscient de la seva decadència:

«El crepúscul d'Hivern es trist, d'una tristor mortal, en la cambra solitaria (...) Els miralls de Venècia m'ofereixen, á través de las teranyinas y de la pols, la visió mágica de refinadas galanterias, de modals aristocrátichs, de vestits elengatissims y senyoriais (...) Y la cambra solitaria, aclarida per un foch d'infern, reviu orgullosa, sota la destrucció implacable del temps. El mobiliari destenyit, però encara superb y fort, lluheix el groch d'or vell dels seus millors dias, quan las molas dels grans sillons cruixian sota'l pes de aristocráticas senyoras de blancas perrucas. Els majestuosos tapissos, epopeyas homericas y cants d'Ariosto, cubreixen las parets ab cayent sever y ab lassitut alhora.»⁶⁶³

Amb tot, no cal oblidar-ho, si hom se sent fascinat per aquest tipus d'espais és, precisament, pel declivi que expressen. I perquè permeten, a l'igual que ho feien les ruïnes

⁶⁶² Recordeu les paraules de P. Bourdieu, nota núm. 628.

⁶⁶³ ZANNÉ, J., "Crepúscul d'hivern", *Juventut*, núm. 16, 31-3-1900, pp. 242-243 (242).

admirades pels romàntics, fugir de la realitat quotidiana per uns instants. És interessant assenyalar també que aquestes són un tipus de descripció molt acurades: cada objecte de l'estança constitueix un petit univers en sí mateix, capaç de traslladar-nos nostàlgicament a un temps passat. Igualment cal tenir present la importància del *detall* o del *fragment* en la composició, com apuntava J. Reed⁶⁶⁴, i destacar el preciosisme ornamental que caracteritza aquest tipus d'espais, tal com ens mostra "Meditació", d' A. Sans:

«...s'aixeca 'l vell castell llegendari...quatre caygudas parets que'l temps ha patinat ab un color extrany y que'l salvatge herbám mitj cubreix (...) Mostram las tevas grans cambras de sostres artesanals, plenas de tapissos ab fantásticas escenas, rublertas d'armaduras sempre lluhentas y de moblatjes de crostas d'or y pedreria...

S'es esfumada per sempre més la memoria dels artiastras genials que pintaren ta enrunada capella, que cisellaren els sepulcres estotjats sota sa volta, avuy fets trossos per terra?...

¡Noble vestigi de passadas edats...parla, parla!...»⁶⁶⁵

Aquesta mena de paradisos artificials, on l'ànima pot cercar consol i evadir-se del materialisme que l'envaeix, no només es troben en el camp literari, sinó que també posseeixen el seu correlatiu en el món real. L'artista-poeta a voltes també erigeix un univers simbòlic on rememorar els esplendors del passat. És el cas, per exemple, de S. Rusiñol, amb la seva casa-museu del Cau Ferrat, o d'Apel·les Mestres. Aquest darrer, com molt bé explica T.-M. Sala, va passar la seva infantesa al Palau Samà de l'Eixample, seu de diverses generacions, entre restes arqueològiques i patrimonials⁶⁶⁶. El 1903, fruit de l'agorafòbia, va recloure's a la casa del Passatge Permànyer, dotada d'un jardí exuberant i reblerta de tresors familiars. Com segueix explicant l'autora, l'indret va esdevenir un lloc d'encontre d'artistes i d'intel·lectuals⁶⁶⁷.

A nivell plàstic hem de remetre'ns novament a les obres que S. Rusiñol va realitzar sobre l'antic palau episcopal de Víznar i els seus jardins, durant el viatge que l'artista va efectuar a

⁶⁶⁴ Vegeu el cap. I. 2. 3. 3.

⁶⁶⁵ SANS, A., "Meditació", *Juventut*, núm. 152, 8-1-1903, p. 34.

⁶⁶⁶ SALA, T.-M., *El Modernisme*, Barcelona: Angle Editorial, 2008, p. 230.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, p. 232.

Granada el març de 1898, en companyia de G. Muntaner, de R. Pichot i del pintor granadí J. Ruiz de Almodóvar ⁶⁶⁸. Aquest palau era conegut amb el sobrenom de Palacio del Cuzco, atès que un dels membres de la família de nobles a la qual pertanyia, J. M. Moscoso, havia estat arquebisbe d'aquest indret, del qual procedeix una part del seu mobiliari antic⁶⁶⁹. El palau va ser construït per encàrrec seu el 1795, quan ja feia diversos anys que regia la diòcesi de Granada. El mateix S. Rusiñol, en una carta dirigida al seu amic M. Utrillo, fa referència a l'emplaçament del palau - situat a uns set quilòmetres de la ciutat granadina - i a la impressió que aquest li va provocar: «Víznar es un poblet que no busquis a n'el mapa y qu'és a dos horas de Granada. Hi a un *palacio* abandonat ab uns jardins molt bonics que serviran per aumentar la colecció dels que pinto per l'exposició»⁶⁷⁰. En assenyalar això darrer, S. Rusiñol té present l'imminent exposició que ha accedit a celebrar al Salón del diari *El Defensor de Granada*, del tretze fins el quinze de maig, en la qual van ser exposades, entre d'altres, les cinc obres que componen el cicle de Víznar⁶⁷¹. Sobretot cal parar atenció al quadre intítulat *Palau abandonat* (1898) [fig. 2], pel fet de mostrar-nos, potser amb més claredat que cap dels altres, l'estat de decrepitud i de deixadesa en què es trobava l'edifici quan Rusiñol va contemplar-lo per primer cop, amb els esgrafiats de les parets destenyits i diversos vidres trencats en les finestres. Podem observar, igualment, el lamentable estat d'abandonament en què es troba el jardí que l'envolta. Tant el palau com aquest darrer són descrits pel mateix S. Rusiñol en el pròleg del drama *El jardí abandonat* (1900), correlatiu teatral del jardí pictòric. Un acusat sentiment de soledat i de melangia ho envaeix tot: hom intueix perfectament l'interior del palau estarà tant despoblat i silenciós com ho està el seu exterior. Així ens ho mostra el mateix S. Rusiñol a les dues versions de *l'Interior del Palau Víznar* (1898). Són uns espais deserts i oblidats, coberts indefectiblement per la pàtina de la vellesa. El seu protagonisme és absolut, atès que no hi ha cap figura que els habiti. Només l'artista ha gosat profanar-los per tal de poder-los representar. D'altra banda, observem com són uns interiors nobles però austers, amb poques correspondències amb aquelles fastuoses i recarregades habitacions descrites

⁶⁶⁸ LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa, op. cit.*, p. 69.

⁶⁶⁹ PANYELLA, V., *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes - Publicacions de l' Abadia de Montserrat, 2000, p. 149.

⁶⁷⁰ Citat a *ibid.*, p. 149.

⁶⁷¹ Es tracta dels intítulats *Palau abandonat*, *Jardí abandonat*, *Palau de Víznar*, *Interior del Palau Víznar*, I i *El saló blau. Interior del Palau Víznar*, II, tots ells datats del 1898 [LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa, op. cit.*, pp. 166-167]. Cal fer esment, així mateix, de la participació d' aquestes obres a l'exposició *Jardins d'Espagne*, celebrada el 1899 a la galeria *Art Nouveau* de S. Bing, i inaugurada a la Sala Parés el novembre de l'any següent.

anteriorment. No cal oblidar que es tracta d'un palau episcopal, amb la qual cosa, més que una sensació de luxe i d' hedonisme s'hi respira un aire de solemnitat. M. Sans, al poema que va compondre per a *Jardins d'Espanya* (1903), descriu igualment l'interior del palau com un espai de soledat i de mort. Per aquest motiu és qualificat de «decadentista» per E. Trenc⁶⁷²:

«...quant s'han obertes del gran palau les portes
sentia la besada d'un vent de coses mortes.
(...)
passava baix dels sòtils aire d'elegia;
sòtils, com a grans arnes de la regió dels morts,
dins l'ombra silenciosos, volaven els recorts;»⁶⁷³

Finalment cal dir que aquest tema es troba del tot relacionat amb el de la decadència de civilitzacions, ja que, de fet, allò que aquest espai està suggerint va més enllà de la remembrança d'un poder aristocràtic passat: es tracta de tota una època ja oblidada, de tot un món del qual només n'han quedat les relíquies i la pols⁶⁷⁴. L'atracció per aquest món, i la recreació en la seva decadència, serà allò que tot seguit analitzarem.

⁶⁷² TRENC, E., "Los jardines de España de Santiago Rusiñol...", *op. cit.*, p. 216.

⁶⁷³ SANS, M., "El castell buit", dins *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903, pp. 5-7 (5-6). Sobre els *Jardins d'Espanya* vegeu el cap. III. 5. 2. 1, on en parlarem extensament.

⁶⁷⁴ Vegeu per exemple VÍA, LL., "Lo perdurable", *Joventut*, núm. 38, 1-11-1900, p. 603 [frag. I. 2. 1] i TOUS, J. M., "Grandeses mortes", *La Il·lustració Catalana*, núm. 93, 12-3-1905, p. 175 [frag. I. 2. 4].

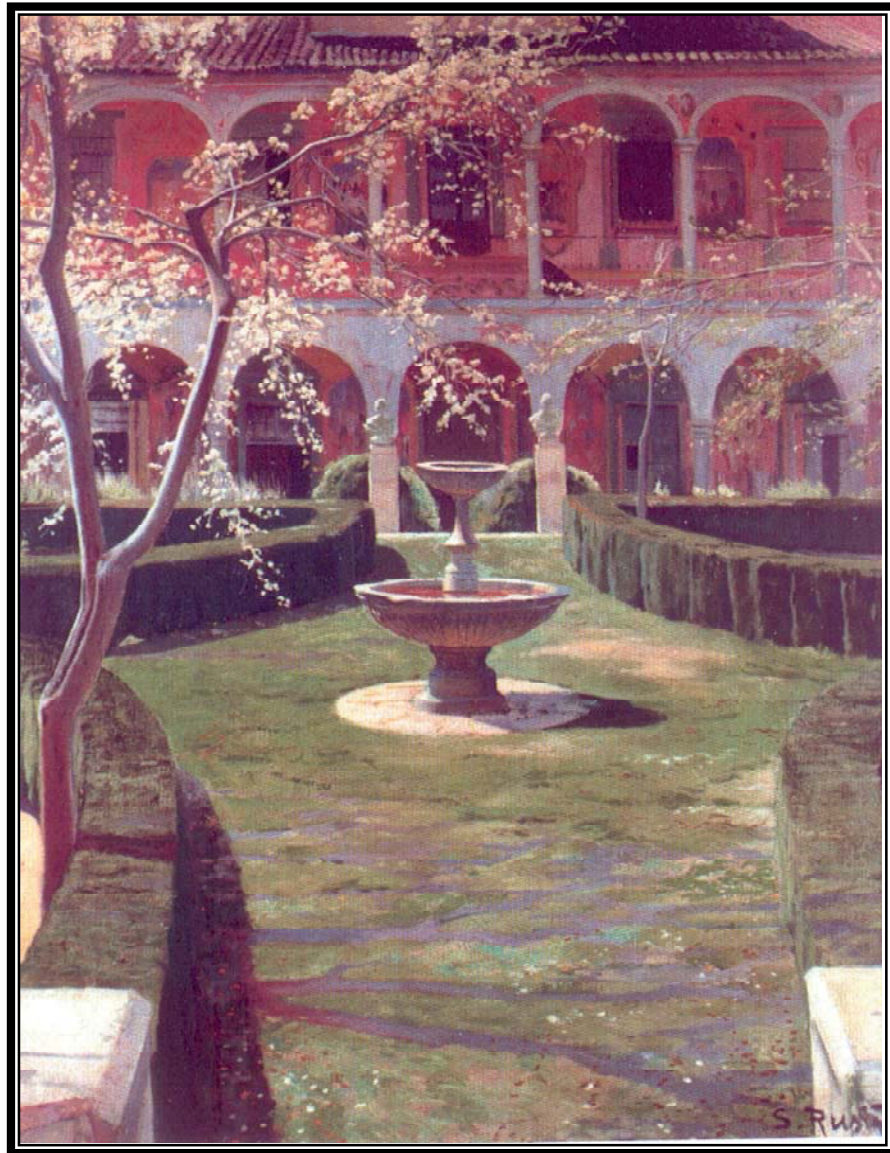


Fig. 2
S. RUSIÑOL
Palau de Víznar 1898
Oli sobre tela.
Granada: Museo Casa de los Tiros.

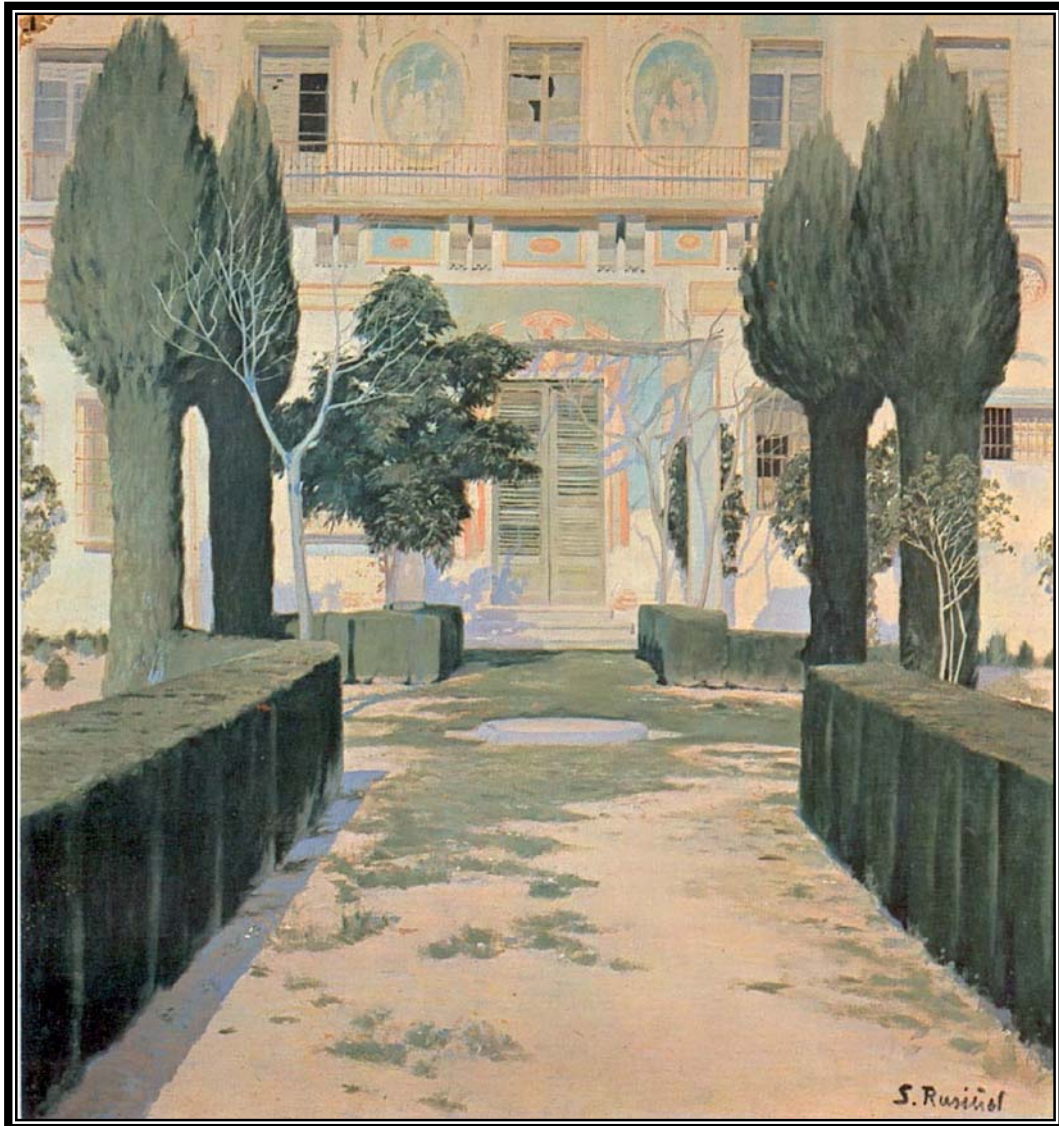


Fig. 3
S. RUSIÑOL
Palau abandonat 1898
Oli sobre tela.
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.

III. 1. 2 Civilitzacions en decadència

III. 1. 2. 1 L'atracció de l'ocàs

Anteriorment ja hem posat de relleu l'encís que molts pintors i literats de l'època van sentir per la caiguda de les grans civilitzacions del passat. Aquesta fascinació era fruit, d'una banda, de l'interès que suscitaven la fastuositat, l'extrem refinament i l'exotisme característics dels grans imperis que han entrat en una fase de declivi i de degeneració, tot just després d'haver-ne assolit el màxim de desenvolupament. En bona part, es tractava d'una morbosa complaença en l'agonia d'un món condemnat a desaparèixer. Per un altre costat, però, aquesta atracció per les civilitzacions en declivi va originar-se com a conseqüència de la sensació de decadència que el mateix món contemporani suscitava en nombrosos àmbits, malgrat els avenços produïts en el camp de la tecnologia, de la indústria i de la ciència. És a dir, que va ser provocada per un pur sentiment d'*afinitat*. Aquests dos aspectes són igualment assenyalats per Litvak en afirmar que en la caiguda d'un seguit de civilitzacions - com ara la de l'imperi romà tardà, la Persa, la de l'imperi bizantí o la mateixa Babilònia - els finiseculars van trobar «*una predicció de su futuro. Estas satisfacían, además, un esteticismo masoquista que cultivaba los sentidos, la suntuosidad, las delicias más complicadas, las orgías más bárbaras, los perfumes más extraños, las matanzas más sangrientas*»⁶⁷⁵.

En tot cas, és indubtable el desig d'escapar de la realitat imperant, a través de la recerca d'antics paradisos reblerts de luxe, d'hedonisme i de corrupció. En cert tipus de romanticisme trobem un anhel similar de fugida - d'aquí la veneració de la ruïna -, però amb una voluntat diferent de la decadentista, atès que aquesta no comparteix el seu afany per retrobar, en aquesta mirada dirigida cap al passat, aquells ideals heroics que han estat perduts a l'època actual⁶⁷⁶. Tot el contrari: allò que més interessa al decadentisme és complaure's en les perversions i en la

⁶⁷⁵ LITVAK, L., *España 1900...op. cit.*, p. 246. Vegeu igualment el capítol intitulat "Exotismo arqueológico en la literatura española de fines del siglo XIX: 1880-1895", pp. 231-244.

⁶⁷⁶ Sobre el tema de la ruïna romàntica vegeu ARGULLOL, R., *La atracción del abismo, op. cit.*, pp. 27-40.

descomposició pròpies d'algunes civilitzacions en el seu ocàs. Altrament, com observa M^a. A. Cerdà, l'orientalisme o l'exotisme finiseculars «representen l'alternativa a un règim diürn, racional, de la imatge, implantant un règim nocturn-místic que sembla posseir més autenticitat i establint, així, unes vies de comunicació amb el món sobrenatural i el contacte amb les forces ocultes, uns arcs decorativament suggerits per arabescos, vegetació i fauna simbòliques o joies.»⁶⁷⁷

Al voltant de tot aquest tema, sorgeixen així tot un seguit d'imatges o *escenaris* de la decadència, que no pretenen pas mostrar-nos una descripció objectiva de la realitat històrica, sinó que essencialment reflecteixen el món interior de l'artista. Això, malgrat la denominació de *novel·la històrica* que trobem en referència a cert tipus de literatura, i el rigor documental amb què diversos d'aquests autors treballaran per tal d'efectuar les seves recreacions⁶⁷⁸. Certament, com assenyala P. Burke a *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, l'«altre» és percebut, en aquest context, com a reflex del jo, amb la qual cosa hem de parlar forçosament de «mirades», més que no pas de representacions.⁶⁷⁹ I en aquest sentit, com apunta L. Litvak:

«En realidad el país exótico al que se acude importa poco, la base es un vitalismo amoral y decadente que aún crueles refinamientos de emperadores chinos, excesos lujuriosos de Babilonia, orgías romanas, faraones lúbricos, o sacrificios en mundos indígenas perdidos. Decorados dispares pero que (...) aluden a un vigor y una nobleza bárbara que la actualidad no ofrece.»⁶⁸⁰

Igualment cal dir que aquest tipus d'imatges o de «mirades» no s'allunyen gaire de certs estereotips d'arrel romàntica, l'interès dels quals vers l'Orient Llunyà es centrava principalment «en el sexo, la crueldad, la ociosidad y el «lujo oriental».»⁶⁸¹

⁶⁷⁷ CERDÀ, M^a. A., *Els mites del modernisme*, Lleida: Pagès, 1993, p. 45.

⁶⁷⁸ Vegeu més endavant.

⁶⁷⁹ BURKE, P., *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 2005, p. 155. Vegeu especialment el capítol intitulat "Estereotipos de los otros", pp. 155 - 175.

⁶⁸⁰ LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, Barcelona: Bosch, Casa Editorial, 1979, p. 95.

⁶⁸¹ BURKE, P., *Visto y no visto...op. cit.*, p. 162.

A Catalunya van ser diversos els autors que conrearen el tema de les civilitzacions en decadència; malgrat això, trobem escassos exemples dins de l'àmbit plàstic. Per aquest motiu, cal observar amb especial atenció l'apocalíptic quadre d'H. Anglada-Camarasa inspirat en el mite bíblic de *Sodoma i Gomorra* (c. 1900) [fig. 3]. Segons explica la Bíblia, aquestes dues ciutats van ser destruïdes per càstig diví a causa de la seva corrupció: «...llovió Jehová sobre Sodoma y sobre Gomorra azufre y fuego de parte de Jehová desde los cielos; Y destruyó las ciudades, y toda aquella llanura, con todos los moradores de aquellas ciudades, y el fruto de la tierra.»⁶⁸² A través d'un gran impacte visual, l'obra d' H. Anglada-Camarasa aconsegueix transmetre l'infern que ha estat alliberat sobre la terra. La tècnica emprada gairebé assoleix l'abstracció: difícilment podem diferenciar cap figura o contorn, sinó que la composició s'estructura a partir de grans taques de color amb diferents gradacions. La més destacada potser sigui la vermella, potent evocadora de la sang i del foc. Aquesta, al seu torn, contrasta amb la foscor de l'altre extrem, plasmada sobre la tela com si d'una enorme fumarada es tractés. Finalment, la part inferior del quadre, constituïda per una diversitat de pinzellades que van des del blanc fins l'ocre, sembla mostrar un conjunt de cossos humans retorçant-se en la seva agonia. G. Moreau, el 1890, ja havia realitzat una obra sobre el mateix tema intitolada *Les Anges de Sodome* [fig. 5], que probablement H. Anglada Camarasa havia pogut contemplar durant la seva primera estada a París, de 1894 a 1904⁶⁸³. L' estil que en aquest cas adoptà el pintor francès - més «evocador» que no pas «descriptiu», segons P. L. Mathieu ⁶⁸⁴, - és similar, com podem advertir, a aquell utilitzat pel pintor català, si bé els nivells d'abstracció d'aquest darrer són majors. A l'oli de Moreau, a més, hi ha un element no trobem en el d'H. Anglada Camarasa: les figures dels àngels enviats per Jahvé per tal d'advertir Lot i la seva família de la destrucció que tindrà lloc. Aquests, però, apareixen com espectres per damunt de la ciutat, un cop Sodoma ja ha estat castigada per la mà divina, tal com es desprèn per les columnes de flames vermelles i de fum negre representades a la part inferior.

⁶⁸² "Génesis 19 (25-26)", *La Santa Biblia*, Barcelona: Planeta, 1968.

⁶⁸³ Sobre el ressò de l'obra de G. Moreau a Catalunya, cal dir que aquesta va ser més aviat escassa. Com explica TRENCH, E., dins "L' art europeu en l' època modernista", dins *El Modernisme: aspectes generals*, Barcelona: Isard, 2003, pp. 97-119 (103), la coneixença de G. Moreau fou limitada perquè l'artista no exposava i era difícil tenir accés al seu taller. Un dels pocs - i breus- articles referents al pintor francès el trobem a *La Il·lustración Ibérica*, a propòsit d'un dels seus quadres: "Nuestros grabados: "La cabeza de Orfeo.-David". Cuadros de G. Moreau", *La Il·lustración Ibérica*, núm 140, 5-9-1885, p. 574.

⁶⁸⁴ MATHIEU, P. L., *Tout l'oeuvre peint de Gustave Moreau*, París: Flammarion, 1991, p. 104.

A propòsit del tractament d' aquest episodi bíblic, cal encara afegir una cosa més. El 1905, tant *Joventut* com *La Il·lustració Catalana* es van fer ressò de la representació a Barcelona de l'obra d'H. Sudermann intitulada *La fine di Sodoma*⁶⁸⁵, a càrrec de la companyia italiana dirigida per F. Caravaglia. L'article de *Joventut* ens fa saber, a més, que *La fine di Sodoma*, a banda de designar el drama, és alhora el títol de l'obra d'«un gran pintor, Willy», que, lluny de decantar-se

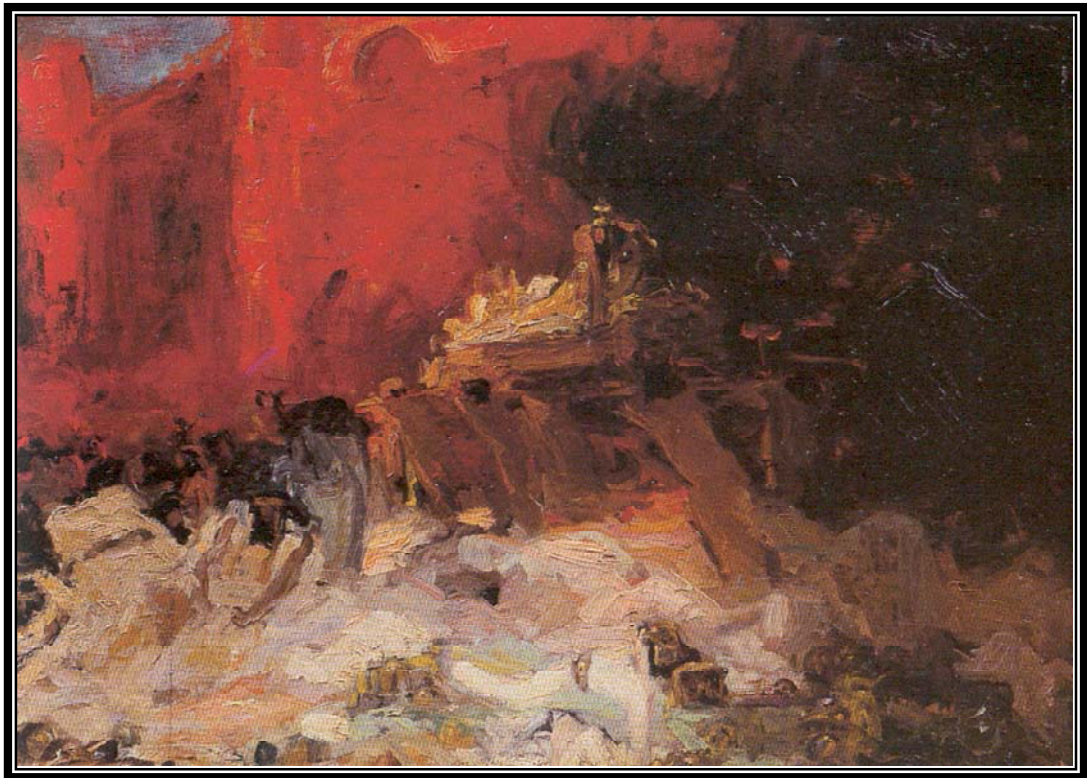


Fig. 4
H. ANGLADA-CAMARASA
Sodoma i Gomorra c. 1900
Oli sobre tela.
Col·lecció de la Fundació "La Caixa".

⁶⁸⁵ L'obra original del dramaturg alemany s'intitula *Sodoms Ende* i es va publicar per primer cop el 1891.



Fig. 5
G. MOREAU
Les Anges de Sodome c. 1890
Oli sobre tela.
París: Musée Gustave Moreau.

per una representació tradicional del tema, «penetra valentment en la ciutat que deù desaparèixer y presenta'ls homes y dònnes folls de terror, borratxos y miserables, sortint d' infectes orgies»⁶⁸⁶. No hem pogut trobar l'esmentada obra amb les dades de què disposàvem, però aquesta resulta força interessant per un doble motiu. D'una banda, pel sol fet de cridar l'atenció de la crítica catalana. I, de l'altra, perquè - tal com ens informa aquesta darrera- , la pintura, en comptes de centrar-se en la destrucció de les ciutats - com hem vist que feien H. Anglada-Camarasa o G. Moreau -, opta per plasmar la decadència i la degeneració a les quals aquestes sempre han estat associades. Caldria veure, però, amb quina intenció: si de denúncia o de complaença. H. Sudermann reflexa en el seu drama la mateixa idea de declivi, però ho fa en clau simbòlica, atès que en aquest cas queda plasmada la degeneració d'una Sodoma *moderna*: la del Berlín de

⁶⁸⁶ "Teatres. Ferruccio Garavaglia. "Il Cardinale".-"Il povero Piero".-"La fine de Sodoma".-"Viaggio di nozze".-"IL capitan fracassa"', *Juventut*, núm. 295, 5-10-1905, pp. 639-641. L' article no es troba signat, però probablement el seu autor hagi estat E. Tintorer, el qual, entre d' altres coses, acostumava a fer-se càrrec de la secció de crítica teatral de la revista.

l'època⁶⁸⁷. En realitat, però, es tracta de la decadència d'un determinat sector social: en paraules de la crítica, el «de la l'alta societat berlinesa degenerada, viciosa, histèrica y desvergonyida», que ha estat «corrompuda en la seva ociositat» i que ahora provoca la degeneració de la gent més humil que entra en contacte amb ella. Com per exemple és el cas del protagonista del drama, «un artista de nobles ideals», que a l'endinsar-se en aquest món esdevé «víctima de la seva feblesa, de la seva degradació moral» i «acaba miserablement sa existencia, estragat fisica y moralment, després de cometre les més grans infamies y fins els crims més repugnants». L'article de *La Il·lustració Catalana*, per la seva banda, posa igualment de relleu aquest «anihilament» que pateix l'esmentat artista com a conseqüència «dels vicis a que' l llença l'alta societat», però sense efectuar un anàlisi tan extens com el de *Joventut*⁶⁸⁸.

III. 1. 2. 2 Figures de la decadència

Tornant novament a la pintura d' H. Anglada-Camarasa, cal dir que aquest, el 1899, ja havia pintat algunes teles en les quals tractava un tema molt relacionat amb el de l'ocàs de les civilitzacions: el de la *femme-fatale*. Com explica M^a. A. Cerdà, «en la fugida del present, l'imaginari-oriental vehicula un concepte de l'etern femení lligat al mite de la princesa-llunyana, llegendària, a voltes perversa, com a ideal de feminitat enigmàtica i poderosament seductora»⁶⁸⁹. Són les intitolades *Egípcia i altres croquis* (c. 1898) [fig. 6], *Perfil d'egípcia* [fig. 238], *Salomé* [fig. 240] i *Presentació del cap del Baptista* [fig. 241], de les quals en parlarem en profunditat en el capítol III. 6. 2. 4. Aquí només en fem esment per tal de posar de manifest els lligams entre ambdues temàtiques. Salomé, a l'igual que tantes altres *femmes-fatales* bíbliques i històriques com Dalila, Cleopatra, Judith, Lilith o Messalina, s'integrava en un tipus de «decorat»⁶⁹⁰ en perfecta

⁶⁸⁷ També M. Proust, en la seva *Sodome et Gomorre*, darrer volum publicat en vida d'*A la recherche du temps perdu* (1921), ambienta la seva obra en la França moderna i aprofundeix en els valors més decadents – associats en aquest cas a l'homosexualitat – de l'aristocràcia de l'època.

⁶⁸⁸ M. y G. , "Teatres", *La Il·lustració Catalana*, núm. 123, 8-10-1905, pp. 652-3

⁶⁸⁹ CERDÀ, M^a. A., *Els mites del modernisme*, op. cit., p. 27.

⁶⁹⁰ LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, op. cit., p. 90, fa servir aquest terme en parlar dels escenaris característics de l'«eros negre».

consonància amb els escenaris propis de les civilitzacions en decadència, reblerts de luxe i d'erotisme.

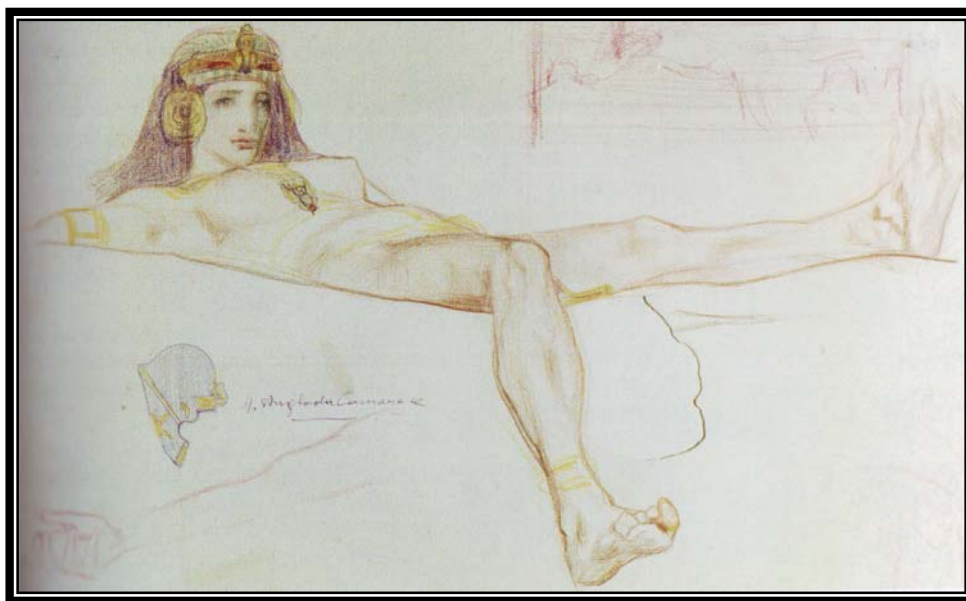


Fig. 6
H. ANGLADA-CAMARASA
Egípcia i altres croquis c. 1898
Llapisos de colors.
48,7 x 30,5 cm.
Col·lecció Beatriu Anglada.

El mateix G. Moreau, en les diverses representacions de la història de *Salomé* - com per exemple el quadre que du per títol *Salomé (dansant devant Hérode)* (1876) [fig. 7]- ens mostra l'interior d'un palau obscur i fastuós, d'altíssimes columnes i guarnit amb tot tipus de pedreries, que J.-K. Huysmans descriu molt acuradament en el seu *À rebours* (1884)⁶⁹¹.

⁶⁹¹ «Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, sorties des mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblant à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine» [HUYSMANS, J.- K., *À rebours*, op. cit., pp. 53-54].

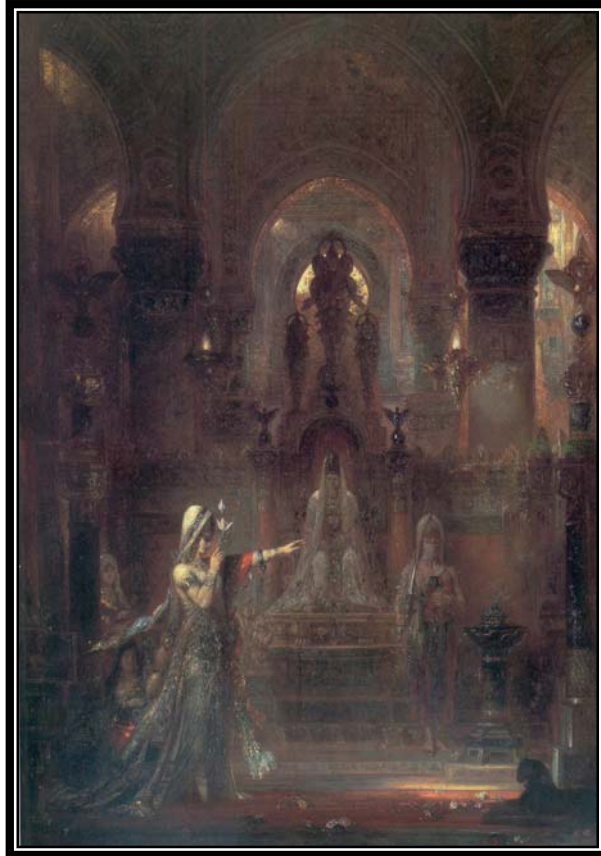


Fig. 7
G. MOREAU
Salomé (dansant devant Hérode) 1876
Oli sobre tela.
Col·lecció A. Hammer.

L'estança representada per H. Anglada-Camarasa [figs. 240 i 241] és força diferent, en tots els sentits; de fet, aquí allò més destacat són les figures, constituïdes a partir de gruixudes i pastoses pinzellades. En tot cas, veiem com la figura de Salomé es troba lligada a la noció de decadència des de diversos punts de vista: en relació a l'escenari on se situa; per ella mateixa, al constituir un símbol femení de corrupció i de degeneració; i finalment, en tant que agent de la

decadència, a l'estar associada a la idea de la dona «*como portadora de muerte o como intencional productora de catástrofes*»⁶⁹².

El 1902, J. Zanné, en un article publicat a *Joventut*, realitzava la crítica d'una novel·la de N. Casanova, de recent aparició a París, centrada en una altra de les *femmes-fatales* que s'acostumen a relacionar amb la idea de declivi; en aquest cas el de l'imperi romà: Messalina⁶⁹³. Aquesta emperadriu romana, casada primer amb l'emperador Claudi i després amb Cayo Silio, acabà sent executada, juntament amb el seu marit, per conspirar contra el primer. El s. XIX, però, a l'hora de recrear la figura d'aquest personatge, va inspirar-se en els *Annals*, de Tàcit, i *Les Vides dels Cèsars*, de Suetoni, en què Messalina apareixia com l'encarnació del vici i del desenfrenament⁶⁹⁴. En tot cas, tal com es desprèn en aquesta descripció de J. Zanné, la luxuriosa perversitat simbolitzada per aquesta *femme fatale*, resulta totalment indisociable de l'ambient de decadència en el qual s'emmarca:

«La Messaline d'en Nonce de Casanova es una resurrecció de la Roma imperial, de la Roma decadent y envilida ab sos vicis y sos cultes exòtics y misteriosos. Dominant aquest medi pompós y magnífich, l'autor hi col·loca la luxuriosa Emperatriu, Divina y Augusta, dominadora del món, omnipotentia com las deesas olimpicas, majestuosa com Diana y bella y sensual com Venus »⁶⁹⁵.

Un altre dels aspectes a destacar, és el fet que J. Zanné parli de tot un gènere literari que «ressucita'l Passat, qu'evoca las grans figuras de l'Antigor» i «qu' estudia llurs passions», per realitzar a continuació tot un recull d' obres sobre el tema, com ara: «*Salambó*» i les «*Temptacions de Sant Antoni*», de G. Flaubert; «*Historia d'una momia*», de T. Gautier; «*Akedysséiril*», de A. Villiers

⁶⁹² HOFSTÄFFER, H., *Gustave Moreau*, Barcelona: Labor, 1980, p. 86.

⁶⁹³ El mateix G. Moreau va pintar una obra sobre aquesta figura, *Messalina* (1876), que descriu amb les seves pròpies paraules: «*Cette impératrice avec son diadème, son manteau impérial et, dans le fond, Rome éclairée par la lune représentant tous les aïeux sur des colonnes triomphales avec tous les souvenirs des grandeurs passées.*» [COOKE, P. (ed.), *Écrits sur l'art par Gustave Moreau. Volume I, sur ses oeuvres et sur lui-même*, Paris: Bibliothèque Artistique & Littéraire, 2002, p. 106.]

⁶⁹⁴ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 234.

⁶⁹⁵ ZANNÉ, J., "Notas bibliográficas: Nonce Casanova.-*Messaline*.- Roman de la Rome impériale.- Paris.- Société d'éditions littéraires et artistiques.- 1902", *Joventut*, núm. 161, 12-3-1903, p.178.

de l'Isle Adams; «*Taïs*», d' A. France; «*Afrodita*», de P. Louys; la «*Mort dels Deus*», de D. Merejkovsky; o «*Agonia*» i «*Bizanci*», de J. Lombard ⁶⁹⁶. Les antigues civilitzacions, apunta J. Zanné, fascinen a tots aquests escriptors perquè d'una banda en elles troben un seguit d' ideals i de grandeses que han desaparegut en el temps actual, i, de l'altra, perquè aquestes són igualment associades a tot el contrari, és a dir, al vici i a l'enviliment més depravats: «L'Antigor es gran», afirma J. Zanné, «gran ab sas barrejas extranyas de refinament y de feresa, de brutalitat y de cultura. Per' xo es etern son encis». D' aquesta manera trobem una doble actitud, manifestada en aquesta atracció: d' idealització, atès que - aplicant les lleis de la biologia a la història - qualsevol passat és millor, i de complaença morbosa en la decadència, ja que els moments històrics escollits acostumen a ser episodis de declivi. Amb tot, allò que predomina a la *fin-de-siècle* és això darrer. I, així, el tipus d' autor que conrea aquest gènere és, en paraules de J. Zanné,

«...un creador que, ab sas narracions històriques, ressucita costums olvidadas, trajos amples y majestuosos; que'ns descriu festas sumtuosas, bacanals aixelabradas, combats sagnants, matansas horribles, vicis monstruosos.»⁶⁹⁷

Com per exemple fa N. Casanova en la seva obra *Messaline*, de recent aparició:

«L'autor ens fa sentir ab gradacions justas y admirables la tranzisió de las sensualitats més intensas á la maldat més pahorosa (...) Sa ploma no's detura devant de las escenas més sensuales, devant dels quadros més horribles. Las monstruosas disbauxas de las festaslorsals y de Suburra revieuhn als nostres ulls animadas y verdaderas. El burdell de Suburra es un espléndit quadro de color: se'n desprenen alenadas de bestial voluptat, de folls deliris, de joya malaltissa»⁶⁹⁸.

No és aquesta, però, la única novel·la en què el literat francès va endinsar-se pels camins històrics de la decadència. El mateix J. Zanné realitzaria dues crítiques més sobre l'obra de Nonce

⁶⁹⁶ L' autor cita els títols en català; per això no els hem traduït en la seva llengua original i els hem detallat entre cursors. Per la nostra banda, a aquest recull podríem afegir d' altres títols, com ara *Les Princeses byzantines* (1893) de P. Adam, o *Contes de la décadence romaine* (1898) i *Quo Vadis* (1896), de W. Sienckiewicz [CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 544.]

⁶⁹⁷ ZANNÉ, J., "Notas bibliográficas: Nonce Casanova...", *op. cit.*

⁶⁹⁸ *Ibid.*

Casanova: el 1903, amb motiu de la publicació de *César*, i dos anys més tard, amb l'aparició de *Sapho*. En la primera novel·la trobem una inversió dels valors masculins i femenins: si a *Messaline* la figura que encarnava tot el vici i la corrupció de l'època romana era femenina, a *César* és un personatge masculí, l'emperador Calígula, aquell que simbolitza tots aquests defectes. En tot cas, tant un com l'altre han passat a la posteritat com uns éssers excèntrics, perversos, manipuladors, sanguinaris i desenfrenats, tal com mostra el retrat de Calígula descrit per N. Casanovas a la seva novel·la. Segons J. Zanné, aquest, efectivament,

«Ha volgut presentar-nos el monstre-masclé, més ben dit, un dels mostres masclés, ver esguerro de la naturalesa, més odiós y repugnant encara que la esposa del césar Claudi. Caligula es un resum de tots els defectes y vicis humans: cobart, vil, sanguinari, imbécil, lleig, ridicuament presumptuós, sa historia es un teixit de maldats interminable. Els desijtos de Caligula ixen de la esfera dels desijtos humans, esdevenint quimeras (...) Roma sorgeix en César com sorgi en Messaline, ab tot son ver carácter de la decadencia, qual segell es el servilisme y la tempesta en els estaments aristocràtics y en el poble, y'l despotisme en l'emperador. Es l'època en que las virtuts civicas s' han perdut...»⁶⁹⁹

Per J. Zanné, com veiem, aquests personatges tan decadents són en realitat producte i reflex d'una decadència major: la del mateix imperi. En darrera instància, és aquest l'aspecte que aquest tipus de literatura vol posar de relleu. D'una banda per malsana fascinació. Però de l'altra, ja ho apuntàvem abans, per mostrar la decadència i la degeneració que caracteritzen els temps moderns, o més ben dit, que afecten a determinats sectors socials, com ara el de l'alta aristocràcia. D'aquesta manera, i en relació a una mateixa temàtica, podem observar una doble consideració vers el món aristocràtic: una d'idealitzant, que enyora els valors que aquest món ha anat perdent, i una altra de crítica o de morbosa, que es complau en els seus aspectes més depravats i corruptes.

En *Sapho*, pel contrari, J. Zanné no troba rastre d'enviliment o de degeneració socials, tot i tractar-se un tema tant controvertit com el del lesbianisme, en el qual ell mateix s'endinsarà⁷⁰⁰. De

⁶⁹⁹ZANNÉ, J., "Notas bibliográficas: ""César"" de Nonce Casanova", *Juventut*, núm. 161, 12-3-1903, pp.178-179 (178).

⁷⁰⁰ Vegeu el cap. III. 6. 2.

fet, parla de l'amor de la poetessa grega com «un himne d'immensa passió que tot ho arrossega y domina (...) fins a esdevenir regina del món y de la vida, deesa aclaparadora de totes les altres passions humanes»⁷⁰¹. A banda del tractament psicològic dels personatges, el crític català lloa igualment l'acurada recreació del món grec duta a terme pel literat, fruit d'una notable erudició. «Aytal resultat», assenyala, «tan sols pot obtenirse mitjançant un estudi profund dels cultes, de les costums, de les arts, de la indumentària del poble grec.»

Com podem comprovar, el rigor històric i la *versemblança* eren aspectes molt ben considerats per la crítica. De fet, un dels aspectes fonamentals que caracteritza bona part dels autors decadentistes que conreen aquesta temàtica és, precisament, una acusada voluntat de rigor i d'exactitud documentals que no trobem en el Romanticisme. Com explica M. Corretger, a propòsit de l'anomenada novel·la històrica decadentista, va ser determinant el suport de la ciència i el de l'arqueologia en el món de la narrativa, atès que aquestes aportaven a l'escriptor les bases per a un major coneixement⁷⁰². Per aquest motiu, l'autora oposa «l'objectivisme i l'erudició» propis dels decadents a «la vaguetat i la idealització esteticitzant» característica dels romàntics⁷⁰³.

Cal dir, altrament, que a les revistes de l'època no només trobem crítiques literàries sobre obres estrangeres que tracten el tema que ens ocupa, sinó que també van ser publicats diversos gravats estrangers de caire il·lustratiu, com són el de C. Ricketts, intitulat *Fiesta romana* [fig. 9], o el de Van Prinsep, «*Diva Theodora Imperatrix*», *emperatriz y comedianta* [fig. 8]. Ambdós van aparèixer a *La Ilustración Ibérica*, publicació periòdica que com hem vist va esdevenir, amb R. Opisso al capdavant, un element fonamental de difusió dels corrents artístics europeus. Tanmateix, i més que no pas a nivell estilístic, les esmentades il·lustracions resulten interessants pel tema tractat. En la primera podem veure la hieràtica figura de Theodora, emperadriu de Bizanci⁷⁰⁴, tota coberta de joies i situada davant d'una pintura mural. I pel que fa a la segona,

⁷⁰¹ ZANNÉ, J., "Notas bibliográficas: Nonce Casanova.-*Sapho*.- Roman de la Grece antique.- París.- Société d'édicions littéraires et artistiques.- Librairie Paul Ollendorff.- 1905", *Juventut*, núm. 284, 20-7-1905, p. 468.

⁷⁰² CORRETGER, M., *L'obra narrativa d'Alfons Maseras...*, op. cit., p. 41.

⁷⁰³ *Ibid.*

⁷⁰⁴ Aquesta és un altra de les *femmes fatales* relacionada estretament amb el tema de les civilitzacions en decadència.

observem en un primer pla dues dones romanes assistint - imaginem- a un espectacle del circ. Una d'elles dóna signes de cansament o, més probablement, d'horror, per la «festa» que està presenciant. La sensació de decadència és així molt més acusada en aquesta darrera.



Fig. 8
VAN PRINSEP
"«Diva Theodora Imperatrix»,
Emperatriz y comedianta"
Il. de *La Ilustración Ibérica*, núm.
466, 5-12-1891, 772.

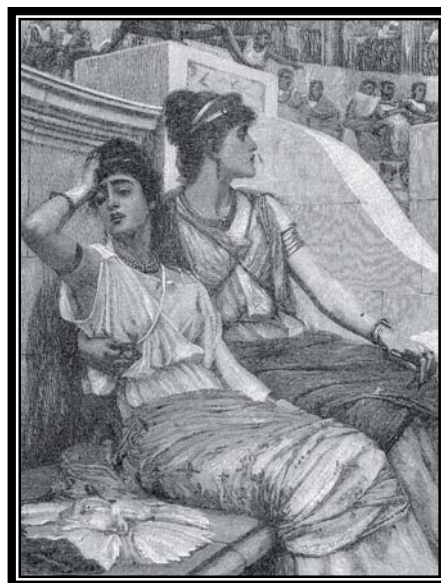


Fig. 9
RICKETTS, C.
Fiesta romana.
Il. de *La Ilustración Ibérica*, núm. 435,
2-5-1891, port.

I. 2. 3 Imperis en declivi: J. Zanné i la novel·la històrica decadentista d'A. Maseras

Pel que fa a J. Zanné, cal dir que aquest no només va endinsar-se en el tema del declivi de civilitzacions a través de la crítica, sinó que també ho va fer com autor. De fet, l'escriptor va compondre un nombre important de poemes situats en els diferents escenaris de l'Antiguitat, com per exemple: "El soldà Feel"⁷⁰⁵, "Bisanci"⁷⁰⁶, "Escena romana"⁷⁰⁷, "Tarraco"⁷⁰⁸ i "Elegia romana"⁷⁰⁹. Abans de comentar algunes d'aquestes obres, cal dir que l'eclecticisme de J. Zanné va fer que aquest s'inspirés, no solament en un seguit de civilitzacions en decadència, sinó en tot tipus d'universos: tant mitològics - hel·lènics i germànics -, com històrics - els de l'Antiguitat, l'Edat Mitjana, el Renaixement i fins i tot el segle XVIII. De fet, les influències reflectides a la seva obra són diverses, anant del simbolisme al preraphaelisme, amb el predomini del parnassianisme i el decadentisme⁷¹⁰.

En referència a Bizanci, J. Zanné va elaborar un petit poema que plasma de manera molt visual, suggestiva i preciosista, la desfeta de l'imperi d'Orient a mans dels turcs. Reproduïm a continuació alguns dels seus versos:

«I defalleix Bisanci curull de miniatures;
reliquiaris, missals de rara perfecció,
mosaics i esmalts; més brilla, soperb, en les altures,
com l'ànima de Roma, l'imperial Paladió

(...)

Somou el vell imperi terrífica agonia.»⁷¹¹.

⁷⁰⁵ ZANNÉ, J., "El soldà Feel", dins *Novel·les i poemes*, Barcelona: L'Avenç, 1912, pp. 52-57.

⁷⁰⁶ ZANNÉ, J., "Bisanci", dins *Imatges i melodies*, Barcelona: L'Avenç, 1906, p. 30.

⁷⁰⁷ ZANNÉ, J., "Escena romana", dins *Imatges i Melodies*, Barcelona: L'Avenç, 1906, p. 56-57.

⁷⁰⁸ ZANNÉ, J., "Tarraco", dins *Imatges i melodies*, Barcelona: L'Avenç, 1906, p. 55.

⁷⁰⁹ ZANNÉ, J., "Elegia romana", dins *Poesies: odes y elegies, sonets, traduccions*, Barcelona: Fidel Giró, 1908; pp.19-22.

⁷¹⁰ Vegeu CIRICI, A., *El arte modernista catalán, op. cit.*, pp. 42-43; SOLDEVILA, LL., "L'obra poètica de Jeroni Zanné i Rodríguez", *Nexus*, núm. 11, 11-12-1993, p. 61; o CERDÀ, M^a. A., *Els pre-raphaelites a Catalunya, op. cit.*, p. 354.

⁷¹¹ ZANNÉ, J., "Bisanci", *op. cit.*

En aquest cas la decadència no només és figurada, com a sinònim de degeneració, sinó ben real. Com molt bé descriu M. Praz, «*los decadentes se dedicaron a revivir los sangrientos fastos del imperio de Oriente, desgarrado por las distensiones y los odios cortesanos, urgidos por todos los bárbaros conquistadores, cuerpo lleno de manchas lívidas y maceraciones, envuelto en los simétricos pliegues de los trajes de pesado oro.*»⁷¹²

En la mateixa línia trobem “El soldà feel”, aplegat a *Novel·les i poemes* (1912), on J. Zanné descriu, d’ un mode molt més detallat, un altre episodi de destrucció. Es tracta de la invasió que el s. XI va patir la ciutat de Somnath a mans del Sultà Mahmud Ghaznavi. La narració comença amb l’arribada de l’emperador mongol a Somnath i segueix amb un acurat relat del sanguinari enderrocament de la ciutat:

«Els udols de les víctimes moribundes pugen devers les regions de les deïtats benèfiques; més Vishnú restava ieratic, fret, impassible. L’orrífic desdeny de la deïtat conservatriu davallava a la terra com una pluja de gel, per afelar l’agonia dels fills de Somnat. (...) Tot seguit les falmes muntaren per les parets del temple: s’esfondraren columnes, capitells, torres, relleus i cimboris. Es estatués trontollaren en els recolzes llurs, caient en la foguera com embriagades per la fortor dels perfums qui cremaven aplegats. Eròis i lluitadors, déus i monstres, feres i arbres, s’arboraren alora, encenent-se amb els manuscrits i gèroglífics sacres. S’enfonsà l sostre, esventant les cendres dels bramins escapçats i de les ballarines torturades.»⁷¹³

Finalment, J. Zanné recrea una escena en la qual s’arriba a uns nivells de tortura i d’horror difícilment impossibles de superar: en un suposat acte de pietat, el sultà abandona en el jardí a una verge del temple que ha capturat, a fi que aquesta sigui devorada pels animals i impedir així la seva violació a mans de l’exèrcit. La descripció efectuada per J. Zanné resulta en extrem morbosa i brutal:

⁷¹² PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...op. cit.*, p. 754. Vegeu també PIERROT, J., “Byzance”, dins *L’imaginaire décadent...op. cit.*, pp. 177-194.

⁷¹³ ZANNÉ, J., “El soldà feel”, *op. cit.*, pp. 52-53.

«...dos tigres trocejaven el cos de la verge amb refinada golafreria, llepant-se'ls morros sangonosos»⁷¹⁴

Aquest fragment, de fet, ens du a la memòria un altre pertanyent a *Irène et les eunuques* (1907), de P. Adam, en què es narra l'agonia de Bizanci:

«La sangre y las lágrimas mancillaron los santuarios devastados. Los perros ávidos se llevaron las manos cortadas cuyos dedos conservaban los anillos de latón...»⁷¹⁵

Recordem que J. Zanné estava del tot familiaritzat amb aquest tipus de literatura europea, tal com es desprèn de les diverses crítiques que va realitzar i que hem analitzat anteriorment. D'altra banda, i pel que fa a la decadència d'Orient, cal completar les obres que acabem de comentar amb els poemes o relats dedicats a les *femmes fatales* que pertanyen a aquest món, com per exemple "Efectes de nit", "La verge bruna", "Asarté Syriaca" o "A Madona Luxuria"⁷¹⁶.

Pel que fa a l'imperi romà, J. Zanné descriu igualment el seu enfonsament des de diversos punts de vista: tant a nivell moral com històric; de fet, ambdós aspectes es troben del tot relacionats. Així, a "Escena romana", poema inclòs dins l'aplec *Imatges i melodies* (1906), trobem a l'emperador August convertit en un ésser despòtic, grotesc i salvatge... en definitiva, en un «monstre» totalment degenerat:

«De pampols coronat l'Emperador del Món,
groller, roig i venut, com un saglà 's revolca .
Sel guaiten els esclaus am tremolor profon.
La pensa de l'August mars de disbauxa solca.
(...)

Del Cesar ubriac s' aixeca l' ampla mà,
l' estol espaordint d' esclaus qui al punt s' aterra.
Dels llavis del Diví ne surt un gruny, llunyà,

⁷¹⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁷¹⁵ Citat a PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...op. cit.*, p. 755.

⁷¹⁶ Vegeu el cap. III. 6. 2.

com si arribés dels caus de la salvatge terra.

Fumegen els brasers; la falire de l'encens
enterboleix el cap del monstre quin rondina;
més s'obren a pleret els ulls cansats i plens
del monstre, a l'arribar a sa fresca barallina...»⁷¹⁷

A "Tarraco" i a "Elegia romana", pel contrari, J. Zanné recrea la caiguda de l'Imperi a mans dels bàrbars, als quals, fins aleshores, havia anat derrotant.

«vosaltres, heroes forts d'altres niçagues
qui dels reis barbres vils esclaus ne féreu
y davant les mèrces de Roma augusta
d'orgull vos estremíreu.

(...)

....ara llençareu per vostra via
grapats d'ilusions mortes»⁷¹⁸

La invasió de Tarraco descrita per J. Zanné és similar, en aquest sentit, a la conquesta d'altres ciutats que hem vist anteriorment:

«S'enfila l'host dels Barbres per l'inform pedruscall
de Tarraco, com fera monstruosa i famolenca.
Fugint dels homes qui udolen se llença mur avall,
com presa d'un mal somni, la verge tremolenca.

L'aigla de Roma esclafen les potes d'un cavall.
Del Circ i del Pretori l'host els calats arrenca,
aclofa les columnes i les estatués trenca.

Apar Tarraco magna de crims i horror mirall.»⁷¹⁹

⁷¹⁷ ZANNÉ, J., "Escena romana", *op. cit.*

⁷¹⁸ ZANNÉ, J., "Elegia romana", *op. cit.*, p. 20. Vegeu el **frag. I. 2. 7.**

⁷¹⁹ ZANNÉ, J., "Tarraco", *op. cit.*

A. Maseras, per la seva banda, va conrear allò que diversos autors actuals han designat com a novel·la històrica decadentista⁷²⁰. De fet, a l'època aquest ja va estar considerat, arran de la publicació de *L'Adolescent* (1909), el primer autor que introduí el gènere literari de la novel·la històrica a Catalunya,⁷²¹.

Com explica M. Corretger en el seu ampli estudi, A. Maseras va inspirar-se «en molts diverses fonts del decadentisme arqueològic europeu», i va rebre la influència de «les peces historicodecadentistes dels seus mestres – G. D' Annunzio, A. Swinburne, G. Flaubert, P. Louÿs, etc.-, ardents visionaris que sentien la fatiga del món com una experiència sensual de la fi de segle i de la civilització occidental»⁷²², sense que això, tanmateix, minvés la seva originalitat. Ja hem parlat abans del rigor documental que els mateixos autors i la crítica exigien a aquest tipus de literatura, i, en aquest sentit, l'opinió d'aquesta darrera a propòsit de *L'Adolescent* va resultar dividida. Així, mentre que alguns crítics lloaven que A. Maseras hagués sabut «treure partit dels fets històrics proporcionats als historiadors especialment per l'arquitectura y per les arts plàstiques, per l'arqueologia, fent una veritable reconstitució»⁷²³, d'altres li retreien que no hagués aconseguit compenetrar-se «ab l'esperit d'aquella llunyana civilització per medi d'un llarg y conscient estudi»⁷²⁴.

Pel que fa a qüestions temàtiques, cal dir que *L'Adolescent* narra l'esfondrament de l'imperi de Babilònic, a mitjans del s. VI a. C., a mans de l'exèrcit del rei Cirus de Pèrsia. A partir d'aleshores Babilònia perdria la seva independència i es convertiria en una província més de l'extens imperi Persa. Com hem dit abans, A. Maseras, sense ser en excés rigorós a nivell científic, recrea amb detall tot allò relacionat amb la ciutat: la gent que l'habita, els diferents tipus d'edificis construïts, el temple erigit en honor del déu Bel, el fastuós palau de Nabustarat...A.

⁷²⁰ Com CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, pp. 542- 546 o CORRETGER, M., *L'obra narrativa d'Alfons Maseras...*, *op. cit.*, pp. 38-47.

⁷²¹ Així ho posa de manifest, per exemple, MONTOLIU, M., a "Una novel·la històrica", *El Poble Català*, 21-6-1909, felicitant-se «sincerament de la primera aparició d'un gènere literari fins ara completament desconegut en la nostra literatura», o «KRATER», a "Llibres nous. Alfons Maseras.- *L'Adolescent*", *El Poble Català*, 6-5 1909, en assenyalar que l'obra d' A. Maseras «marca una nova fita en la novel·la catalana».

⁷²² CORRETGER, M., *L'obra narrativa d'Alfons Maseras...*, *op. cit.*, p. 39.

⁷²³ «KRATER», "Llibres nous. Alfons Maseras..." *op. cit.*

⁷²⁴ MONTOLIU, M., "Una novel·la històrica", *op. cit.*

Maseras es mostra igualment interessat en posar de relleu la degeneració que pareix Babilònia i que es troba manifestada en tots els àmbits: en els ritus orgiàstics consagrats a la dea Mylitta, en la corrupció del poder i, sobre tot, en un episodi d'amor incestuós i pervers, protagonitzat entre el devot Nerakim - l'«adolescent»-, deixeble del profeta Daniel, i Ninniur, la seva madrastra. Aquesta, després d'intentar sense èxit seduir Nerakim, acabarà per matar-lo i per profanar el seu cos⁷²⁵. D' aquesta manera, com defineix una crítica a *El Poble Català*:

«L' *Adolescent* es un lliri blanc que floreix en els jardins de Babilonia entre les roses enceses de la decadencia; l' *Adolescent* passa blanc y pur entre'ls espasmes d' un poble que agonitza»⁷²⁶.

A través de la seva novel·la, com apuntarà J. Pérez-Jorba diversos anys més tard, A. Maseras «a sondé littéralement la profondeur du vice et en a exposé la beauté infernale»⁷²⁷. Aquesta complaença morbosa en les perversitats més refinades de les civilitzacions en declivi, però, acostuma a anar acompanyat, com és aquest cas, de la premonició d'un final imminent⁷²⁸. Les terribles i desafidores paraules pronunciades pel profeta Daniel auguren aquest final, poc abans que l'exèrcit persa aconseguixi penetrar en la ciutat. La riquesa i els excessos de la cort no serviran per aturar la marxa dels soldats enemics; pel contrari, seran els propiciadors de la caiguda de l'imperi:

«- Què es la vostra opulencia? Què signifiquen els vostres palaus i les vostres desmesurades alegries? (...) Totes vostres grandeses s'han de mustigar com les flors del camp. Clameu, claumeu en va, per les malures que han de caure al damunt vostre. (...) perquè'l Senyor ha suscitat la colera dels reis estrangers i ha format la revolta contra Babilonia. Aquí les teniu, les hostes enemigues. Tot el vostre imperi trontolla. Déu anirà al davant de Cirus i obrirà les portes d'aram; (...) Els jardins de la ciutat

⁷²⁵ Vegeu el cap. III. 4. 2. 4. 3.

⁷²⁶ «HERMES», «Homes y obres», *L' Adolescent*, *El Poble Català*, 5-4-1909. L' article es troba acompanyat de la reproducció dels dos primers capítols de la novel·la.

⁷²⁷ PÉREZ-JORBA, J., «Le roman moderne en Catalogne: Alfons Maseras», *L'Instant. Revue franco-catalana d' Art et Littérature*, núms. 7-8, 1/2-1919, pp. 3-11 (7).

⁷²⁸ En la narració de VINYAS, R., «La darrera nit», *Catalunya Artística*, núm. 9, 8-9-1904, p.141, ambientada igualment en els darrers moments de l'imperi babilònic, també es produeix un succés que fa presagiar la ruïna de l'imperi. Vegeu el frag. I. 2. 3.

seran corcats de malura; les vostres riqueses se podriran; els ropatges i les estofes seran rosegats pels cucs. Encara teniu dies pera disfrutar de les delícies que us envolten; encara'ls perfums poden cremar en els pebeters; visqueu encara entre'ls plaers que us envileixen: sereu com les besties que mengen el dia en que han d'esser degollades.»⁷²⁹

El davallament és doble i simultani: a la mort i profanació del virtuós adolescent a mans de la luxúria necròfila de Ninniur, segueix la invasió de la ciutat i el consegüent esfondrament de l' imperi⁷³⁰. Per M. Corretger és clara una darrera lectura moralitzant de l'obra: Babilònia fineix com a càstig per la seva corrupció. Així ja ho havia assenyalat igualment J. Pérez-Jorba, en afirmar que la ciutat «*périt notamment d' avoir voulu conduire l' homme sur le chemin de la dégradation*»⁷³¹.

El 1911, en alguns dels seus *Contes fatídics*, A. Maseras torna a reprendre el tema de la decadència. Com per exemple és el cas de l'intitulat "An Te Hai, on descriu la decadència dels costums en l'antiga civilització xinesa⁷³², o d' "Hipàcia", en el qual narra la fi de l'imperi romà a causa de les invasions bàrbares, tal com ja havíem vist que feia J. Zanné a diversos dels seus poemes:

«Les hordes d'Atila feien tremolar els darrers vestigis d'una societat caiguda i l'imperi dels Cèsars era desmembrat i destruït per les races barbres més diverses. (...) En aquell temps Teodosi regnava sobre'l soli de Bisanzi. (...) En aquestes tranquiles ociositats vivia l'emperador mentres se transformava'l món vell als estertors de les lluites més estrafalaries.»⁷³³

Retornant a l' àmbit plàstic, cal destacar a nivell europeu una de les obres que millor exemplifiquen la idea de declivi de civilitzacions: es tracta de la *La fin d'un regne* (1893), del belga J. Delville [fig. 10]. Probablement inspirada en la novel·la de J. Lorrain, *La fi d'un jour* (1890), en

⁷²⁹ MASERAS, A., *L' adolescent*, Barcelona: L' Avenç, 1909, p. 75.

⁷³⁰ La qual posa de relleu el caràcter fatal de Ninniur en tant que «*portadora de muerte*» o «*intencional productora de catástrofes*» [CORRETER, M., *L'obra narrativa d'Alfons Maseras...*, op. cit., p. 45].

⁷³¹ PÉREZ-JORBA, J., "Le roman moderne ...", op. cit.

⁷³² MASERAS, A., "An Te Hai", dins *Contes fatídics*, Barcelona: L' Avenç, 1911, pp. 73-82.

⁷³³ MASERAS, A., "Hipàcia", dins *Contes fatídics*, op. cit., pp. 139-140.

què com a resultat d'una violenta revolta l'emperadriu de Bizanci acaba decapitada⁷³⁴, la pintura de J. Delville emprà precisament aquesta darrera imatge per tal de simbolitzar la caiguda de l'imperi Oriental. El moment escollit, sens dubte, no pot ser més macabre: J. Delville plasma l'instant en què, de manera triomfal, una mà masculina subjecta per la cabellera el cap recentment degollat de l'emperadriu. Una luxosa corona, ornada de pedres precioses emmarca el rostre malaltís i demacrat d'aquesta *femme fatale*. Com explica J. A. De Villena:

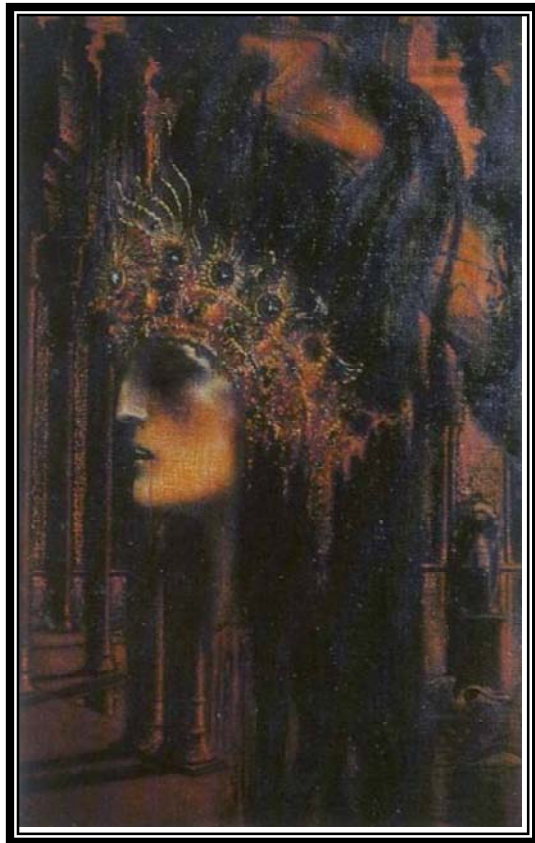


Fig. 10
J. DELVILLE
La fin d'un règne 1893
O.li sobre tela.
Col·lecció particular.

⁷³⁴ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., p. 230.

«No hay más, una cabeza salvajemente tronchada. Pero de todo el cuadro se desprende - nítidamente - una atmósfera de perversión, morbo, postración y riqueza. La imagen - puesto que habla del fin de un reinado - debe ser la de un elegante sátrapa o régulo alejandrino (o quizá una reina o una princesa) que entregada a la depravación y al vicio, ha sucumbido a una revolución palatina. La muerte se exhibe en el lienzo, pero existe otro hálito de muerte que está más allá de la fisicidad. La cara es angulosa, viciosa, enferma, y parece exhausta de placer (muerte, agotamiento, imperios finales, anorexia) y el lujo - connotando veneno, escapatoria, irrealidad - se hace el primer, el más obvio protagonista de la obra. (...) y entre la sensación de fin, de agonía, de derrota, de fuga imposible, vaga una aura de placer y complacencia. (...) Eso es decadencia.»⁷³⁵

El txec M. Pirner, per la seva banda, ja havia realitzat el 1887 una obra marcadament apocalíptica que feia referència simbòlicament, no ja a la fi d'una civilització, sinó a la del món sencer: *Finis – the end of all things* [fig. 11]. En aquesta trobem expressada la confrontació entre les idees de vida i de mort, personificades a través de la poesia amb l'arpa i un dimoni obscur amb cap de medusa, acompanyat d'un esquelet⁷³⁶. Amb tot, els retorçats cossos del primer pla, símbol inequívoc de la fi de la humanitat, no permeten dubtar sobre el resultat final d'aquest enfrontament.

A Catalunya, l'obra plàstica més destacada sobre el tema seria la d'H. Anglada-Camarasa [fig. 4], que ja hem analitzat a l'encetar el capítol. La resta d'obres que trobem, si bé fan al·lusió a la decadència de civilitzacions, no arriben a representar pas ni la corrupció que aquestes patien, ni el punt culminant de la seva caiguda, com és el moment en què esdevé la seva destrucció. Essencialment reproduïen les *ruïnes* d'un passat gloriós, la grandesa del qual s'ha perdut per sempre. En aquest sentit, l'herència del romanticisme resulta determinant. L'atmosfera que s'hi respira és de melangia: són paisatges silenciosos i crepusculars, on l'ànima pot descansar i recordar temps antics.

⁷³⁵ DE VILLENA, L. A., "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 (141).

⁷³⁶ BLAŽIČKOVÁ-HOROVÁ, N. (ed.), *19th-century art*, Praga: National Gallery in Prague, 2002, p. 72.



Fig. 11
M. PIRNER
Finis the end of all things 1887
Oli sobre tela.
Praga: Národní galerie.

III. 1. 2. 4 *El somni dels segles*⁷³⁷ o l'encant de la ruïna

Bona mostra d'aquest tipus de composicions la constitueixen diverses obres d'E. Serra, artista nascut a Barcelona que passà bona part de la seva vida a Roma, on fixà la seva residència el 1878⁷³⁸. És el cas, per exemple, de *Ruïnes de Pompeia* [fig. 14], *El somni del segle* [fig. 13] o *Fòrum*

⁷³⁷ Títol d'una de les composicions d'E. Serra. Vegeu tot seguit.

⁷³⁸ Per aquest motiu E. Serra resulta un artista relativament desconegut, sobre el qual no existeixen gairebé estudis. Tanmateix, no va estar pas mai desvinculat de la seva terra natal, on gaudia, com a Itàlia, d'un èxit considerable. Vegeu el cap. III. 5. 1. 4.

romà [fig. 12], aquestes darreres reproduïdes a la revista *Forma* el 1906⁷³⁹. Aquí podem observar el tipus de paisatge que E. Serra acostumava a representar i del qual en parlarem amb major profunditat en el capítol III. 5. 1. 4: ruïnes romanes envoltades de llacunes d'aigües estancades⁷⁴⁰, que es troben banyades per la llum d'un sol agonitzant. Aquests vestigis del passat no són els únics, per tant, en constituir una mostra de la decadència en la qual es complau el pintor català, sinó que també ho és la natura que els envolta i que adquireix un protagonisme no menys important. Com descriu J. Rosselló a l'article que va dedicar a l'artista,

«...ningú com ell sab sentir y interpretar la grandiositat de la campinya romana, d'aquells llocs poètics ahont la mort, com en núvol d'or, s'alsa ab sinistre hermosura d'aquellas ayguas corrompudas, y surant en l'ayre, satura de son alé l'atmósfera brillant dels cap-vepres de Roma.»⁷⁴¹



Fig. 12
E. SERRA
Fòrum romà
Il. de *Forma*, núm. 15, 1906, p. 87.

⁷³⁹ A propòsit de la cronologia cal dir que, a causa dels motius especificats en la nota anterior, desconeixem la datació de la major part de les obres d' E. Serra. En aquest sentit, les úniques referències de què gairebé disposem són les dates inexactes proporcionades per les revistes de l'època a l'hora publicar alguna reproducció de l'artista.

⁷⁴⁰ De fet, diverses de les obres més emblemàtiques del pintor català duen per títol *Llacunes pontines*, com les figs. 179 i 180.

⁷⁴¹ ROSSELLÓ, J., "Enrich Serra", *Catalunya Artística*, núm. 24, 5-1-1905, pp. 4-5 (4).

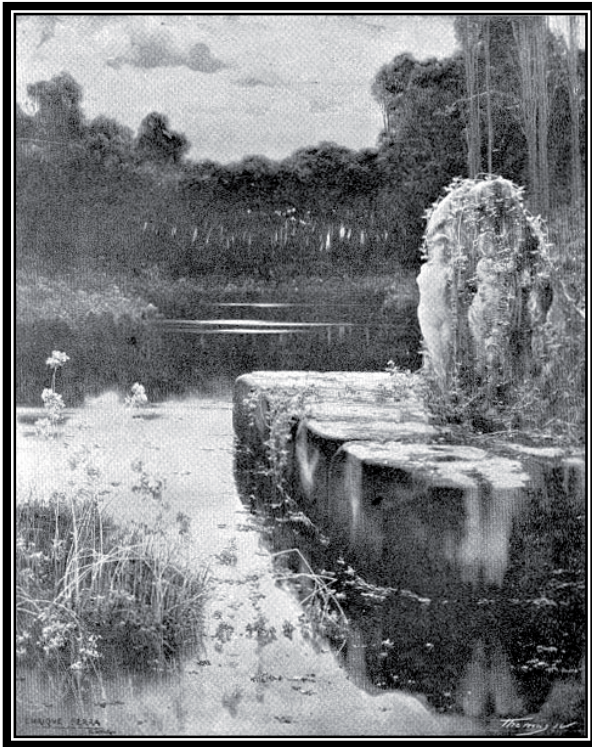


Fig. 14
E. SERRA (sense referència de la data)
Oli sobre tela.
Sense referència de la localització.

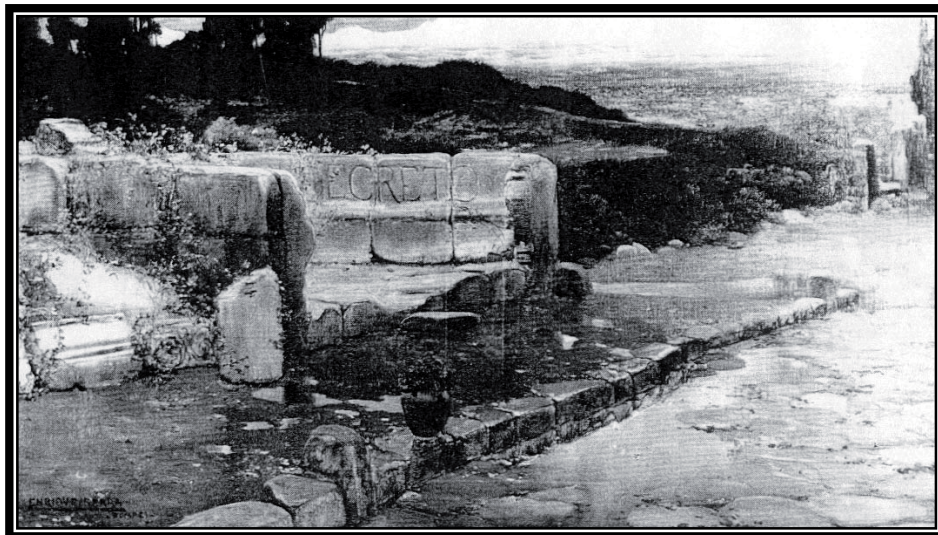


Fig. 13
E. SERRA
El somni dels segles
Il. de *Forma*, núm. 15, 1906, p. 86.

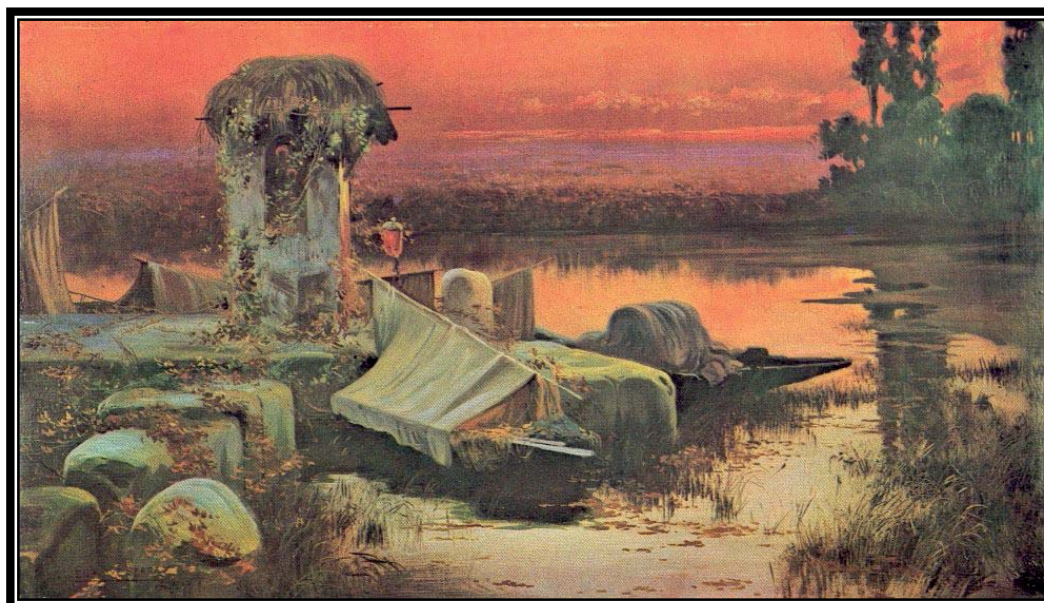


Fig. 15
E. SERRA
Paisatge (sense referència de la data)
Oli sobre tela.
Sense referència de la localització.

Un altre dels autors que va sentir-se atret per les ruïnes pantanoses de Roma va ser N. Raurich, el qual s'integra en la darrera generació d'artistes espanyols formats a la capital italiana. Abans de la seva arribada a Itàlia, cap a finals de 1894, N. Raurich ja havia manifestat la seva fascinació pel tema de les llacunes, tal com es desprèn pel títol d'algunes de les composicions de la seva primera etapa, com ara *Llacuna de Rémola*, exhibida a la Sala Parés el maig de 1890⁷⁴². Precisament un mes abans, i en aquesta mateixa sala, E. Serra havia exposat una de les seves famoses *Llacunes pontines*, la qual cosa hauria permès a N. Raurich de contemplar el tipus de pintura «malenyonosa i decadent», d'influència italianitzant, que esdevindria característica d'aquest primer⁷⁴³. De fet, i com apunta C. Mendoza, l'interès que en ell va despertar l'estil i la temàtica d' E. Serra, sens dubte va influir en l'elecció de Roma com a centre on completar la seva formació⁷⁴⁴. Un cop establert a la ciutat italiana - fet que li va permetre d'establir un estret contacte amb E. Serra-, N. Raurich va pintar diversos quadres de ruïnes, com ara *Vidua Caesarum*, que reproduïa les restes de Pompeia i que va formar part de la III Exposició General de Belles Arts de Barcelona de 1896⁷⁴⁵. Dues altres serien, però, les obres que acabarien definitivament obrint a l'artista les portes de l'art oficial: *Ruïnes de Nimfa* [fig. 16] i *Pantans de Nemi* [fig. 186]. Arran de la seva exhibició a la *Exposición General de Bellas Artes e Industrias* de Madrid, el 1897, N. Raurich va guanyar la medalla de segona classe amb la darrera, la qual cosa el va situar en una posició d'important prestigi a la capital espanyola. Si ens fixem en *Ruïnes de Nimfa* [fig. 16], podem copsar la influència que en ell van exercir les ruïnes pintades per E. Serra, com ara l'intitulada *Llacuna* [fig. 181]. Malgrat la presència de les restes romanes, l'element protagonista de l'obra el constitueix indubtablement l'aigua, la qual ocupa la major part de la composició. Les senyals de descomposició d'aquesta darrera - observem les taques verdoses escampades per l'emmirallada superfície-, així com de l'atmosfera pestilent que l'envolta, són del tot evidents, tal com F. Lliurat posa de relleu⁷⁴⁶. Certament, els sentiments que la mateixa ciutat de Roma va suscitar en el seu, ja de per sí, nerviós i delicat esperit, van influir de manera significativa en el seu gust per aquest tipus de pintura. Tal com N. Raurich confessa a una de les seves cartes:

⁷⁴² Sobre aquest tema vegeu el cap. III. 5. 1. 4.

⁷⁴³ DOÑATE, M., "Raurich i la crítica", dins *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA-MNAC-Fundació Caixa de Sabadell, 1996, pp. 53-59 (53).

⁷⁴⁴ MENDOZA, C., "Raurich, el gran paisatgista nacional", dins *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA-Museu d'Art Nacional de Catalunya-Fundació Caixa de Sabadell, 1996, pp. 44-52 (46).

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁴⁶ LLIURAT, F., "Nicolàs Raurich", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 10-1945. pp. 247-257 (248)

«Roma es muy triste y sumamente tétrico, parece un vasto cementerio habitado por cadáveres animados, que contemplan los despojos de una suntuosa grandeza; todo es melancólico y ceniciento, pues separándose un poco de la parte central solo se oyen campanas, se admiran ruinas y entierros.»⁷⁴⁷



Fig. 16
N. RAURICH
Ruines de Ninfa 1896
Oli sobre tela.
Col·lecció particular

⁷⁴⁷ RAURICH, N., "Carta adreçada a Antonia Romeu, vídua de Socias. Sense datar". Recollida per MORENO, T. a "Escrips de Raurich", dins *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA- Museu d'Art Nacional de Catalunya -Fundació Caixa de Sabadell, 1996, pp. 33-43 (34).

S. Rusiñol, per la seva banda, arran de la seva estada a València durant la primavera de l'any 1901, havia realitzat una obra de característiques similars a la de *Fòrum romà* [fig. 12], d'E. Serra: ens referim al *Teatre romà de Sagunt* [fig. 18]. Però per parlar de ruïnes romanes encara cal retrocedir fins el 1897, quan l'artista va pintar les dos versions de la *Pedrera romana* durant la seva segona estada a Tarragona, de les quals nosaltres en reproduïm una [fig. 17]. Aquell mateix any, S. Rusiñol expressava la fascinació romàntica que sentia pel tema de la ruïna a una de les seves *Oracions* (1897):

«Si passes per les ruïnes (...) al morir la llum del dia, destacant-se com estranyes ossamentes d'un cos mort, sentiràs el cruiximent de sa plastica caiguda, veuras rodolar les pedres una a una, (...) i a la nit, disfuminades per la pinzellada negra, et semblaran enterrades, enterrades per ja sempre.

Mortes i tot, a la claror de la lluna's desperten i somnien, i mai les veuras més hermoses (...) No despertis el seu sòn, no moguis ni profanis aquelles dormides cendres, no restauris aquelles pedres caigudes, que la Bellesa hi arrela i es nodreix dels records que l'assaonen.»⁷⁴⁸

Tanmateix, el 1890, en una crítica realitzada per a *La Vanguardia*, J. Sardà ja posava de relleu l'atracció de S. Rusiñol «por todo lo viejo, por todo lo ruinoso, por todo lo que se muere», assenyalant en fer-ho un dels diversos aspectes duals que trobem en l'artista: «En ese Rusiñol modernista y revolucionario (...) hay un arqueólogo de verdad»⁷⁴⁹. Bona mostra d'això, ens recorda, és la seva destacada col·lecció de ferros vells i en general el seu afany col·leccionista. De tal manera que l'artista, afegeix J. Sardà, «prefiere la ruina con sus desgarrros que muestran por donde escapa a pedazos el alma del monumento, a esas recomposiciones sabias, minuciosas» que no són sinó «falsificaciones de gabinete». Per la nostra banda, cal afegir que durant la dècada dels vuitanta, S. Rusiñol ja havia realitzat tot un seguit d'obres inspirades en monuments medievals catalans, com per exemple *Plaça del Born i Santa Maria del Mar* (1887), *Interior de Poblet* (1889) o *Claustre de Sant Benet de Bages* (1889). J. De C. Laplana i M. Palau-Ribes, al catàleg sistemàtic sobre l'obra de

⁷⁴⁸ RUSIÑOL, S., "A les ruïnes", dins *Oracions*, Barcelona: L'Avenç, 1897, pp. pp. 208-210.

⁷⁴⁹ SARDÀ, J., "Santiago Rusiñol. La primera exposició Rusiñol - Casas - Clarasó", *La Vanguardia*, 17-10-1890.

l'artista, dediquen un apartat específic per aquesta temàtica i assenyalen la voluntat de S. Rusiñol per

«...aixecar acta, pictòricament, de les restes d' una Catalunya antiga i noble, els vestigis de la qual corrien el risc de desaparèixer a causa de la industrialització del país. El pintor, que sempre va avorrir la pintura històrica, ens fa intuir la bellesa dels segles passats mostrant-nos els seus antics monuments en un estat de decrepitud i d'abandó.»⁷⁵⁰



Fig. 17
S. RUSIÑOL
Pedrera romana, I. Tarragona 1897
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

⁷⁵⁰ LAPLANA, J. de C.; PALAU-RIBES, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa, op. cit.*, p. 23.



Fig. 18
S. RUSIÑOL
Teatre romà de Sagunt 1901
Oli sobre tela.
Nova York: Spanish Heritage.

No pretenem, amb aquestes consideracions, qualificar les esmentades obres de decadents - atès que posseeixen clarament un marcat caràcter naturalista impregnat de romanticisme⁷⁵¹-, però si més no cal fer-ne esment per tal de veure la fascinació que ja des dels seus inicis S. Rusiñol va sentir per la decadència.

⁷⁵¹ Per aquest motiu no les hem inclòs en el nostre catàleg.

J. Sardà, ho acabem de veure, era ben conscient d' aquesta inclinació. I no només pels testimonis pictòrics deixats per S. Rusiñol. El mes de març d' aquell mateix any, l'artista havia publicat, igualment a *La Vanguardia*, un relat que reflectia la seva veneració per tot allò «vell» i «ruinós», encara potser amb més força que la seva pintura. Es tracta de "La Feria de Belcaire":

«Allí entre lo viejo se encuentra á veces lo antiguo. Y los que sentimos amor por los pobres restos del pasado; los que escuchamos atentos el habla del recuerdo con la fe de la manía; los que buscamos entre aquellos montones algo que nos explique las sensaciones de otros tiempos (...) Todo recuerda allí algo que fué y que ya no existe; (...) en muda y triste quietud guardan profundos secretos de que fueron testigos y parecen avergonzados de verse desnudos y miserables (...) Allí van a parar las eminencias de un día, los ídolos caídos, las glorias ya marchitas, las coronas de laurel y las condecoraciones arrastradas por la corriente del olvido. (...) Tal es la triste feria. Feria de luto á pesar de celebrarse en días festivos; feria de tarde nublada a pesar del Sol de nuestra tierra que alumbra; de destierro y abandono.»⁷⁵²

De fet, aquí ens endinsaríem en un tema que no és ja ben bé aquell del declivi de civilitzacions, sinó que tindria molt més a veure amb el de les relíquies. No ens podem estendre gaire en el seu comentari, només dir que, en aquest sentit, S. Rusiñol no va ser l'únic a conrear-lo⁷⁵³. J. Zanné, per exemple va publicar a *El Poble Català* un significatiu article intítulat precisament "L'amor a les coses velles"⁷⁵⁴.

⁷⁵² RUSIÑOL, "La feira de Belcaire", *La Vanguardia*, 21-3-1890.

⁷⁵³ Vegeu, per exemple, CAPELLA, J., "Jacquelina", *Joventut*, núm.37, 25-9-1900, pp. 588-590 o PRAT JABALLÍ, P., "Oració de las reliquias", núm. 142, *Joventut*, 30-10-1902, p. 703. I del mateix RUSIÑOL, S. "Darrers fulls. Joguines", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L'Avenç, 1898, pp. 259- 260.

⁷⁵⁴ ZANNÉ, J., "L'amor a les coses velles", *El Poble Català*, 9-9-1905. Creiem interessant reproduir ni que sigui un fragment, encara que, insistim, som conscients d'estar desviant-nos una mica del tema principal: «El més subtil i refinat dels poetes (...) Mallarmé, ha lloat la «gràcia de les coses marcides», l' encís de les coses que la pols dela anys ennobleix (...) L'home modern, l' home pràctic del segle XIX, esdevé de sobte poeta, car la comprensió de les belleses mortes trasforma els seus hàbits y aptituts (...) L'esperit de l' home modern contempla allavors el triomf de lo vell sobre lo nou. Les seus gòtiques, les capelletes romàniques, els retaules dels primitius, els sonets de d'en D' Annunzio a *le città del silenzio*, els poemes plens de pols y teranyines den Mallarmé, els carrerons estrets y torts de les viles mortes, els jardins d' arbres vells y

III. 1. 2. 5 La bellesa de la caiguda: els jardins abandonats de S. Rusiñol

Malgrat tot l'exposat anteriorment, cal dir que S. Rusiñol va començar a complaure's plenament en el tema de la decadència arran del seu viatge a Andalusia el 1895. Un any abans, però, en pintar el *Pati de Can Falç* (1894), l'artista ja havia iniciat la seva sèrie de jardins que més tard formaria part del recull intítulat *Jardins d' Espanya*, publicat el 1903 per la casa Thomas⁷⁵⁵. Aquest recull aplegava diversos jardins de Granada, d'Aranjuez, de La Granja, de Tarragona, de Montserrat i de Mallorca, realitzats entre 1894 i 1902, i va presentar-se acompanyat per versos de J. Maragall, A. Mestres, J. Alcover, M. Costa i Llobera, G. Alomar, M. de Sants i Oliver i F. Matheu. En el capítol III. 5. 2 parlarem amb profunditat d'aquests jardins. Ara només ens interessa ressaltar un aspecte que caracteritza, especialment, els pintats per S. Rusiñol el 1895 i 1898 durant la seva estada a Granada: l'esperit de decadència que transmeten en relació al declivi d'Espanya.

Abans de començar a analitzar aquesta visió, cal tenir en compte tot un seguit de circumstàncies relatives al mateix S. Rusiñol i al context històric en general. Pel que fa a la situació personal de l'artista, S. Rusiñol va patir, al poc temps d'haver arribat a Granada el 1895 amb els seus companys⁷⁵⁶, un fort atac d'artrosi. Això agreujà encara més, com explica molt bé J. De C. Laplana, la seva addicció als calmants i a la morfina, i, de retruc, el seu delicat estat anímic⁷⁵⁷. Aquesta situació encara hauria d'empitjorar molt més el 1898, fins al punt d'esdevenir insostenible, durant la seva nova estada a la ciutat. Altrament, i pel que fa al context històric, cal recordar que aquell mateix any Espanya va entrar en guerra amb els Estats Units com a conseqüència de la crisi colonial, fet que finalment provocaria la independència de Cuba i de

brolladors (...) totes aquestes obres (...) mescla extranya de fermesa y d'esmortiment, de vida y de mort, ens diuen coses més clares y precises, allavros, que les grans noveles d' avui dia, plenes d' observació, d' anàlisi, de veritat.»

⁷⁵⁵ En efecte, per LAPLANA, J. de C.; PALAU-RIBES, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa, op. cit.*, p.74, el *Pati de Can Falç* (1894) constituïria «el primer jardí, sumptuós i melnagiós, que va pintar Rusiñol i que inicia una llarga sèrie».

⁷⁵⁶ Aquests eren A. Mas i Fondevila, M. Utrillo i M. Oller. [*Ibid.*, p. 59]

⁷⁵⁷ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 239. Sobre el tema de l'addicció de S. Rusiñol, vegeu el capítol III. 3. 3. 2. 2.

Filipines arran de la derrota espanyola. Aquests successos van originar un clima de decepció i de pessimisme generalitzats, que va plasmar-se a tots els àmbits. Com explica B. De Riquer, «fou evident llavors la imatge d'Espanya com una nació envellida, adormida de falses glòries, estretament vinculada a un estat mig arruïnat, incapaç de modernitzar-se»⁷⁵⁸. I afegeix, «quan lord Salisbury afirmà que Espanya, igual que Turquia, era una «potència agonitzant», la imatge d'Espanya estava sentenciada».

En conseqüència, la imatge d'una Espanya en declivi transmesa per S. Rusiñol no només resulta fruit d'una certa sensibilitat que, en consonància amb el *mal-du-siècle*, gaudeix o troba consol complaent-se en la decadència, sinó que també, i en gran mesura, és deutora d'un determinat cúmul de circumstàncies personals i històriques, que al seu torn condicionen i accentuen de manera significativa aquesta sensibilitat.

Més enllà de les causes que han provocat aquesta visió, però, cal ara analitzar els seus trets característics. M^{re}. A. Cerdà defineix perfectament un de cabdal:

«A *Jardins d'Espanya* glossa la magna agonia d'un país dissortat, reflectida pel món vegetal que fou el seu ornament i un símbol de grandesa pretèrita dels grans imperis musulmà i successius, que moren sentenciats:»

J. de C. Laplana, per la seva banda, també observa la voluntat de S. Rusiñol, de «...presentar-nos les despulles d'una Espanya imperial, rància, ferida de mort, amb restes d'una bellesa antiga»⁷⁵⁹

Aquesta «agonia» es manifesta tant a través de la imatge com de la paraula, atès que en S. Rusiñol resulta impossible separar una de l'altra. Així que, per tal de copsar aquesta decadència, no només hem de contemplar els jardins representats, sinó alhora llegir les pròpies

⁷⁵⁸ DE RIQUER, B., "El 98, un xoc d'identitats", 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. 35-54 (51).

⁷⁵⁹ LAPLANA, J. de C., "Jardins de casa nostra de Santiago Rusiñol", *Serra d'Or*, núm. 456, 12-1997, pp. 61-65 (61).

descripcions efectuades pel mateix S. Rusiñol. Al pròleg de *Jardins d' Espanya*, per exemple, l'autor comença parlant de la grandesa del passat:

«...no hi hagué en tot Espanya palau sense poesia, pati sense aromes, tàpia que no'n desbordessin garlandes d'enredaderes.»

per poc després afegir:

«...però fou en els temps morts de la seva morta grandesa! (...) tot això va passar de pressa: va ser la florida d'un poble que esclata, una primavera solemnia (...) flor d'un dia obertes al matí d'una civilització esplendent i mortes al caure la tarda.

Ja posta, aquesta tarda d'istiu, com que les flors duren menos que les plantes, abans que Espanya estés malalta van anar morint-se els jardins (...) Pero quina agonia més hermosa! Quin desfullament més esplèndid i quina ampla majestat en la caiguda! (...) Morien els vells jardins, però morien amb tanta noblesa, que de la mort brotava una nova poesia: la poesia de les grandeses caigudes.»⁷⁶⁰

Aquest majestuosa davallada la podem copsar en cada racó i en cada pati dels jardins de l'Alhambra i del Generalife, tal com ens mostren, per exemple, *El pati de l'Alberca. Alhambra* (1895) [fig. 19], *La font del Generalife* (1898) o *El canal del Generalife. Pati de la Sèquia* (1898). Els conjunts monumentals de l'Alhambra i del Generalife, construïts durant el període nazarí (1238-1492), constitueixen la darrera fase de l'art hispanomusulmà en la qual l'Islam d'Espanya va assolir tot el seu esplendor⁷⁶¹. S. Rusiñol no recrea pas la degeneració moral dels seus habitants, com hem vist que feien altres artistes i escriptors, sinó l'estat de decrepitud i d'abandonament en què es troben la seva arquitectura i els seus jardins. Com als paisatges poblats de ruïnes d'E. Serra, l'atmosfera que s'hi respira és de silenci, de solitud i d'introspecció. Sobretot de remembrança, de melangia, per tot allò perdut al llarg dels temps. Tanmateix, la bellesa i la poesia, ens recorda el mateix S. Rusiñol, emergeixen d'allò caigut.

⁷⁶⁰ RUSIÑOL, S., "Pròleg", dins *Jardins d'Espanya*, op. cit., pp. 2-3.

⁷⁶¹ BORRÀS, G., *La Alhambra*, Barcelona: Historia 16, 1992, p. 4

Va ser igualment a diversos dels seus escrits, que S. Rusiñol va realitzar una acurada descripció dels jardins i de l'arquitectura del conjunt monumental granadí, plasmant al mateix temps les profundes impressions que la seva contemplació li provocava. Primer va ser a les "Cartas de Andalucía", reproduïdes a *La Vanguardia* des de finals de 1895 fins a començaments de 1896. Després a "Andalusia vista per un català", conferència publicada per *La Veu de Catalunya* al poc d'haver estat pronunciada, el 30 de març de 1896, a l'Ateneu Barcelonès⁷⁶².

Així, en un dels articles escrits per a *La Vanguardia*, S. Rusiñol definia l'Alhambra com

«...una de aquellas pocas obras que señalan la época venturosa en que un pueblo llega a la cúspide de su arte, a la época refinada y decadente que da el fruto maduro de largos siglos de lucha...»⁷⁶³

Fixem-nos especialment com caracteritza l'autor l'època que va produir aquesta obra arquitectònica: «refinada i decadent». Un cop assolit el seu màxim desenvolupament, aquesta civilització, com totes les altres, només pot començar a decaure. I S. Rusiñol ens descriu aquest esfondrament, en parlar-nos, per exemple, d'uns dels patis que es troben en El Generalife:

«...Hoy mismo, sus ruinas tienen la vaga tristeza de los lugares que fueron teatro de añejas felicidades; las hojas parecen suspiros que brotan de antigua savia de ventura, y todo canta placer perdido, en ese mudo lenguaje de las cosas que llevan en sí el recuerdo.»⁷⁶⁴

⁷⁶² PANYELLA, V., *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol*, op. cit., p. 133. L'autora també indica que l'esmentada conferència fou repetida el 6 d'abril al Cau Ferrat.

⁷⁶³ RUSIÑOL, S., "Cartas de Andalucía. La Alhambra.III", *La Vanguardia*, 10-12-1895.

⁷⁶⁴ RUSIÑOL, S., "Cartas de Andalucía. El Generalife", *La Vanguardia*, 28-11-1895.



Fig. 19
S. RUSIÑOL
El pati de l' Alberca. Alhambra 1895
Oli sobre tela.
París: Institut Cervantes.

Tanmateix, cal dir que són diversos els autors que realitzen una lectura en clau regeneracionista dels *Jardins d'Espanya*. Segons M. Casacuberta, i fent-se ressò de la crítica efectuada per J. Roca a propòsit de l' exposició celebrada a la Sala Parés el 1900, l'actitud de S. Rusiñol envers la decrepitud d'Espanya era més de denúncia que no pas de morbosa complaença⁷⁶⁵. Altrament, el simbolisme del mateix món del jardí «on la mort constitueix una forma de trànsit cap a una nova vida», oferiria, segons M. Casacuberta, una visió considerablement allunyada del decadentisme que bona part de la crítica havia tendit a veure i a

⁷⁶⁵ ROCA, J., "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 6-11-1900. [CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...*, op. cit, p. 285]

denunciar en els *Jardins rusiñolians*⁷⁶⁶. Amb tot, la mateixa autora reconeix no saber «fins a quin punt les interpretacions de Roca i Roca i de Marquina s'avenien amb la idea primigènia que havia impulsat Rusiñol a recrear pictòrica i literàriament el tema del jardí abandonat»⁷⁶⁷.

V. Panyella, per la seva banda, posa igualment de relleu l'amargor que S. Rusiñol sentia en veure l'estat de degradació i d'abandonament en què es trobaven els monuments d'Andalusia, i els de tota Espanya en general⁷⁶⁸. D'aquesta manera, apunta l'autora, el to que trobem en els escrits de S. Rusiñol és de lament, però també de reivindicació, fet que «entronca amb el que es va configurant com el seu posicionament en favor del regeneracionisme: un regeneracionisme per la via de l'art»⁷⁶⁹.

Per la nostra banda, cal dir el següent. Sens dubte, no tots els jardins que formen part de la col·lecció *Jardins d'Espanya* (1903) poden titllar-se de decadents. Són especialment els pintats el 1895 i el 1898, tant a Granada, com a Víznar o Aranjuez - i no, per exemple, els mallorquins o els valencians -, aquells que sí considerem com a tal. El mateix E. Trenc qualifica aquests primers jardins de decadentistes⁷⁷⁰. De la mateixa manera, tot i acceptant una certa actitud de denúncia per part de S. Rusiñol en relació al tema de la decadència, creiem que els sentiments de melangia i de tristesa que acompanyen l'esmentada actitud - i que es manifesten tant a nivell plàstic com literari -, són superiors a aquesta darrera. Cal recordar, a més, en quina situació personal es trobava S. Rusiñol quan pintava i escrivia durant aquells anys. En tot cas, és molt diferent la idea de declivi plasmada per S. Rusiñol, a la descrita - ja ho hem vist - per un J. Delville, un H. Anglada Camarasa, un A. Maseras o un J. Zanné. Tanmateix, això no minva el fet que S. Rusiñol expressi a través de determinats jardins, i d'una manera totalment suggestiva, una sensibilitat que gaudeix o troba consol recreant-se en el davallament.

⁷⁶⁶ CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...*, op. cit., p. 286.

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 287.

⁷⁶⁸ PANYELLA, V., *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol*, op. cit., p. 125.

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 126

⁷⁷⁰ Vegeu TRENC, E., "Los jardines de España de Santiago Rusiñol..." op. cit.

III. 1. 3 Retrats decadents: la mirada de l'artista

Cal parlar encara d'un altre tipus de *figures de la decadència*: el dels retrats, ja sigui de personatges anònims o dels propis artistes i literats. A través d'aquestes representacions, l'artista ens mostra de quina manera percep la sensibilitat decadent que es manifesta en l'ànim de la personalitat que està retratant. De manera que aquests testimonis assoleixen un gran valor a l'hora d'ajudar-nos a caracteritzar el decadentisme, si bé cal tenir en compte que, a voltes, aquesta mirada no es troba pas exempta d'ironia.

És el cas, per exemple, d'alguns dels dibuixos realitzats per P. Picasso, quan l'artista es trobava immers de ple en l'ambient modernista barceloní⁷⁷¹. Sens dubte, aquests, exposats a través d'una perspectiva innegablement irònica, encaixaven perfectament amb la descripció tòpica de l'heroi decadent⁷⁷², tal com ens mostra el protagonista d'un d'ells [fig. 21], representat amb els trets atribuïts habitualment a aquest darrer: cabells llargs, vestimenta elegant, posat melangiós... Allò més interessant, però, és que damunt del personatge apareix inscrita la següent paraula: «decadentes». De fet, diversos dels amics íntims de J. Picasso ho eren o mostraven ànims de ser-ho, com és el cas de J. Sabartés, a qui P. Picasso va conèixer durant les tertúlies celebrades als Quatre Gats. Precisament durant una de les vetllades literàries del local, l'escriptor va llegir-hi alguns dels seus poemes, com ara *París dorm*, *El cantayre* i *El cor*⁷⁷³, els quals posaven de manifest

⁷⁷¹ Poc després del seu retorn a Barcelona, el gener de 1899, l'artista va incorporar-se com a tertulià habitual a l'ambient dels Quatre Gats, fet que li permetrà establir contacte amb la flor i nata del modernisme: S. Rusiñol, R. Casas, C. Casagemas, M. Hugué, J. M^a. Roviraltra, I. Nonell, M. Utrillo i R. Pitxot, entre altres. El febrer de l'any següent, a la sala gran del local, tenia lloc la primera exposició individual de l'artista. Igualment cal destacar la relació de J. Picasso amb revistes com ara *Juventut*, *Pèl&Ploma* o *Catalunya Artística*. Vegeu: *Picasso i els 4 Gats*, Barcelona: Museu Picasso, 1995.

⁷⁷² PANYELLA, V., "D'Els Quatre Gats al Cau Ferrat. La relació artística entre Santiago Rusiñol i Picasso (1896-1903)", dins *Picasso i els 4 Gats*, Barcelona: Museu Picasso, 1995, pp. 237-249 (244).

⁷⁷³ DOÑATE, M., "Les activitats artístiques d'Els Quatre Gats", dins *Picasso i els 4 Gats*, Barcelona: Museu Picasso, 1995, pp. 223-236 (234). Vegeu també SABARTÉS, J., "Las ciutats", *Juventut*, núm. 232, 21-7-1904, p.459 [frag. II. 1. 5].

les seves «pretensions «decadents»»⁷⁷⁴. L'artista va aprofitar així per representar-lo com a *Poeta decadente* [fig. 20], - tal com figura a l'inscripció de l'angle dret - amb l'aparença d'un esteta, amb un liri a la mà, els ulls clucs i el cap ornat amb una corona de garlandes blanques. El fons on es troba ubicat és igualment representatiu: un paisatge crepuscular, de factura liquidiscent, que sembla ser un cementiri. Més enllà de la intenció irònica amb què P. Picasso va realitzar la composició, tanmateix, és indubtable que estilísticament l'artista es submergeix del tot en el simbolisme decadent.



Fig. 20
P. PICASSO
Poeta decadente 1900
Carbonet i aquarel·la sobre paper.
Barcelona: Museu Pablo Picasso de
Barcelona.

⁷⁷⁴ RICHARDSON, J. (en col. amb M. Mc Cully), *Picasso. Una biografia. vol. 1: 1881-1906*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, p. 117.



Fig. 21
P. PICASSO
Decadentes 1899-1900
Ploma sobre paper.
Barcelona: Museu Pablo Picasso de
Barcelona.

Així mateix, de S. Rusiñol P. Picasso també va plasmar el vessant més trist i nostàlgic en diversos dels seus retrats. És el cas, per exemple, del dibuix en què l'autor és representat de perfil, amb pipa i havà, mans a l'esquena i «mirada entre melangiosa i absent» [fig. 22]⁷⁷⁵. Com assenyala V. Panyella, els colors utilitzats per l'artista són del tot rusiñolians: el blau emprat com a fons, el groc inspirat en les pintures d'El Greco, i el negre dels perfils i de les difuminacions⁷⁷⁶. Aquest S. Rusiñol, de fet, serà el mateix «pintor de jardins» que el 1901 apareixerà reproduït a la revista *Arte Joven*, amb idèntica posició i caracterització⁷⁷⁷ [fig. 23]. En aquest segon dibuix, tanmateix, el fons resulta clarament identificable: es tracta d'un dels jardins habituals de S. Rusiñol, amb el brollador de ritme planyívol i la glorieta de xiprers. Tal com va percebre P. Picasso, la tristesa i la solitud d'aquests espais abandonats constituïen el marc perfecte per tal d'expressar la melangia que sovint corpenia al mateix autor.

⁷⁷⁵ PANYELLA, V., "D'Els Quatre Gats al Cau Ferrat...", *op. cit.*, p. 247.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ La qual cosa fa pensar, com apunta VALLÈS, E. a *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*, Sitges: Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008, p. 169, que va ser realitzada al mateix temps que l'anterior [fig. 22], el 1900, malgrat la seva publicació posterior [vegeu *Arte Joven*, núm. 1, 31-3-1901, [p. 5]].

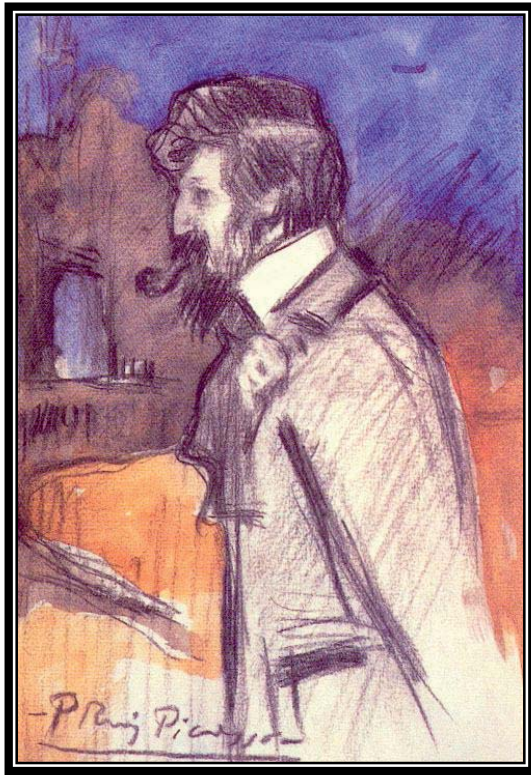


Fig. 22
P. PICASSO, P.
Retrat de Santiago Rusiñol 1900
Carbonet i aquarel·la.
Barcelona: Col·lecció Godia.



Fig. 23
P. PICASSO
Il. d'Arte Joven, núm. 1, 31-3-1901,
[p. 5].

Cal afegir, però, que entre 1897 i 1898 R. Pitxot havia realitzat un dibuix de S. Rusiñol on encara s'accentua més l'estat anímic de l'artista [fig. 24]. En aquest l'autor adopta una postura grequiana, i apareix retratat com el protagonista d'*El cavaller amb la mà al pit*, mostrant a l'espectador un semblant abatut, de mirada perduda i malaltissa⁷⁷⁸. Sens dubte, R. Pitxot havia sabut transmetre clarament la difícil situació personal que S. Rusiñol travessava en aquells moments⁷⁷⁹. Val a dir que, uns anys abans, I. Zuloaga havia elaborat un altre retrat de l'artista en què apareix amb una expressió similar [fig. 25]. Aquest data del 1894, any en què recordem, S. Rusiñol havia començat a compondre les seves pintures intimistes.



Fig. 24
R. PITXOT
Retrat de Santiago Rusiñol 1897-98
Llapis carbó sobre paper.
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.

⁷⁷⁸ COLL, I., *El Greco i la seva influència en les obres del Museu Cau Ferrat*, Ajuntament de Sitges i Consorci del Patrimoni de Sitges, 1998, núm. cat. 29.

⁷⁷⁹ Recordem durant aquella època S. Rusiñol es trobava en el punt àlgic de la seva addicció.

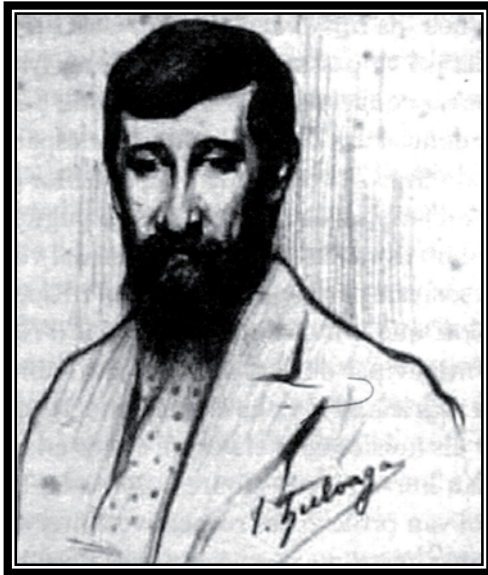


Fig. 25
I. ZULOAGA
Retrat de Rusiñol 1894
Il. de RUSIÑOL, S., *Impresiones de arte*, Barcelona: La Vanguardia, 1897, p. 24.

El mateix S. Rusiñol mostra la seva fascinació per El Greco en el retrat que li va dedicar a M. Ortiz, director de *La Vanguardia*, el 1897 [fig. 26]. L'artista ens mostra la imatge d'un home de semblant introspectiu, abatut, amb els ulls enfonsats i les espatlles tenses. Sens dubte és tracta d'un retrat intimista, suggestiu, en la línia de les pintures que per aquell període conreava S. Rusiñol.



Fig. 26
S. RUSIÑOL
Modesto Sánchez Ortiz 1897
Oli sobre tela.
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.

Ni S. Rusiñol ni R. Pitxot, però, foren els únics en acusar la influència d'El Greco a través dels seus retrats⁷⁸⁰. El mateix P. Picasso fou un fervorós admirador de l'artista cretenc, tal com posen de manifest força de les composicions dutes a terme entre 1899 i 1900. A *Retrat d'un desconegut a l'estil d'El Greco* [fig. 27], per exemple, l'autor pinta un rostre d'aspecte tenebrós i mirada penetrant - no exempta d'un punt d'alienació -, que ens mostra l'expressió «d'un decadentisme molt marcat»⁷⁸¹. La mateixa caracterització tenebrista i decadent trobem, altrament, a *Perfil d'home amb barba* [fig. 28], així com a alguns dels retrats dedicats a A. Casagemas [fig. 29]. Sens dubte, aquest darrer revela una personalitat profundament taciturna. Com explica J. Palau, «la mirada de Casagemas sembla haver esfereït Picasso, que ens la tramet fidelment, buida o mirant el no-res»⁷⁸². El cert és que quan l'artista malagueny va conèixer C. Casagemas, la primavera de 1899, aquest darrer ja era addicte a l'alcohol i la morfina, i lluitava per tal d'esdevenir un «decadent»⁷⁸³. Tanmateix, la primera impressió que P. Picasso rebre del seu amic no fou tant la d'un ésser turmentat, que s'aproximava lentament cap a l'autodestrucció, com la d'un dandy. Així ens ho mostra un dels primers retrats [fig. 30], on C. Casagemas apareix caricaturitzat, en paraules de J. Richardson, «como un estudiante dandi de aspecto enfermizo, cuya barbilla abruptamente huidiza desaparece bajo un alto cuello almidonado, y cuyos redondos ojos negros se acercan demasiado a su larga nariz»⁷⁸⁴. De fet, aquesta imatge es correspon perfectament amb la descripció efectuada per un altre amic seu, M. Hugué, segons el qual, com transcriu J. Pla: «...Casagemas era un home inquiet, ple de noblesa, bonic, alt, sec, amb un cap romàntic, pàl·lid.

⁷⁸⁰ Sobre la recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans, vegeu especialment el cap. III. 3. 1. 7. 1.

⁷⁸¹ OCAÑA, M.ª T., "Retrat d'un desconegut a l'estil d'El Greco", dins *El Greco i la seva revaloració pel modernisme català*, Barcelona: MNAC, 1996, p. 210.

⁷⁸² PALAU, J., "L' amitat de Picasso amb Casagemas", dins *Casagemas i el seu temps*, Barcelona: Sala d' Art Daedalus, 1979, pp. 70-80 (72).

⁷⁸³ RICHARDSON, J.(en col. amb M. Mc Cully), *Picasso. Una biografia...*, op. cit., p. 118. Bona mostra de la complexa personalitat de Casagemas la constitueix el següent episodi. Un dia que ell i Picasso van anar al cementiri de Badalona, a petició del primer, Casagemas va començar a esbossar un retrat del seu amic. Al cap d'una estona, quan aquest darrer va voler fer-hi una ullada, comprovà que Casagemas no havia fet res, tret de la gran comèdia de fer veure que pintava, la qual cosa, com assenyala Palau i Fabra, potser amagava un nihilisme més temperamental que conceptual [PALAU I FABRE, J., "L' amitat de Picasso amb Casagemas", op. cit., p. 72]. Vegeu igualment l'escrit que C. Casagemas publicà a *Juventut* l'estiu de 1900, en què un espectre s'identifica amb l'alter ego de l'autor: CASAGEMAS, C., "Somni", *Juventut*, núm. 24, 26-7-1900, p. 374.

⁷⁸⁴ RICHARDSON, J.(en col. amb M. Mc Cully), *Picasso. Una biografia...*, op. cit., p. 119.

Semblava un Espronceda sense barba. Portava un vestit de vellut de color oliva, els cabells llargs i tenia un gran aire...»⁷⁸⁵. Finalment, el febrer de 1901, C. Casagemas es llevaria la vida amb un tret al cap, la qual cosa colpiria profundament P. Picasso⁷⁸⁶. El cert, però, és que la mort ja estava present a la vida de l'artista malagueny des de feia temps, atès que el 1899 s'havia suïcidat també un altre dels seus amics, H. Güell. Aquests esdeveniments, units al clima de pessimisme imperant en la Barcelona del moment, a l'influx d'El Greco, i a altres circumstàncies de caràcter personal, van provocar que des de mitjans d'aquest any i fins ben entrat el 1900, tal com mostren alguns dels retrats analitzats amb anterioritat, P. Picasso es submergís en un període del tot «tenebrista», en el qual la malaltia i la mort assoleixen un paper preponderant⁷⁸⁷.

En tot cas és clar que els anys del tombant de segle constitueixen una època fructífera pel que fa a aquest tipus de *figures de la decadència*, les quals ens mostren de quina manera l'artista plasmava la seva percepció de la sensibilitat decadent.



Fig. 27
P. PICASSO
Retrat d'un desconegut a l'estil d'El Greco c. 1899
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Pablo Picasso de Barcelona.

⁷⁸⁵ PLA, J., "Vida de Manolo contada per ell mateix", dins *Obra completa*, vol. XIV, Barcelona: Destino, 1981, p. 97.

⁷⁸⁶ Vegeu el cap. III. 4. 1. 2. 1.

⁷⁸⁷ Vegeu el cap. III. 4. 2. 1.

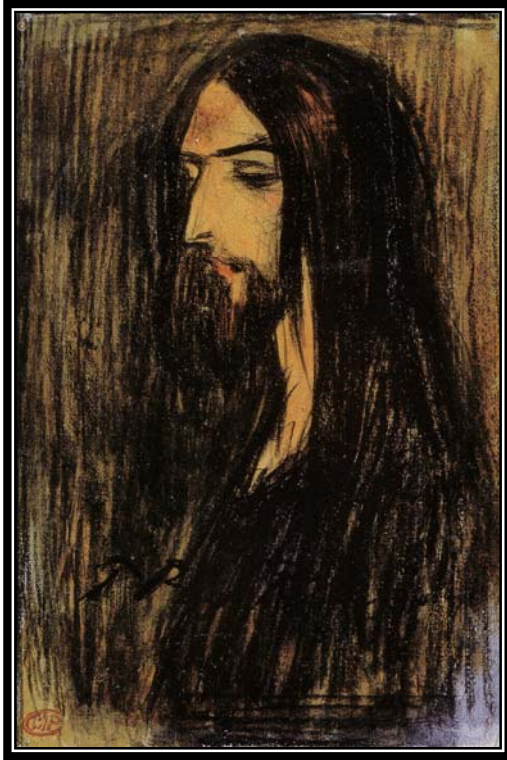


Fig. 28
P. PICASSO
Perfil d'home amb barba 1899-1900
Carbonet, aquarel·la i vernís sobre paper.
Barcelona: Museu Pablo Picasso de Barcelona.

Fig. 29
P. PICASSO
Retrat de Carles Casagemas 1899-1900
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Pablo Picasso de Barcelona.

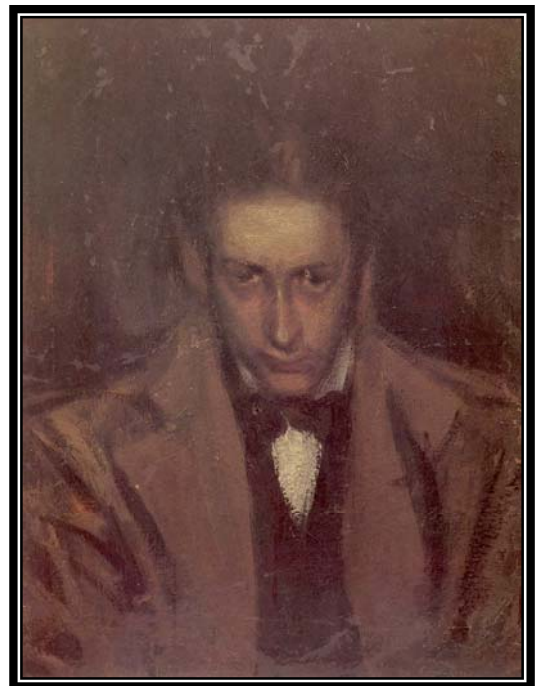




Fig. 30
P. PICASSO
El pintor Carles Casagemas 1899
Tinta i aquarel·la sobre paper.
Col·lecció particular.

III. 4 Annex

La «posta de raça» o el declivi de l'aristocràcia

Frag. I. 1. 1 :

ARRO, C., "La institutiu", *Joventut*, núm. 255, 29-12-1904, pp.855-857.

«El pare era seriós, noble, vetuts. Semblava una figura de tapís, una viva remembransa d'altra època. Pensava com sos avis, y com ells se rendia a sí mateix un culte extraordinari i devotíssim. (...) Volia ésser bell, ésser magnífich. Com sos avantpassats a qui adorava, volia ésser quelcòm de demoniach, quelcom de superior a las munions, a qui menysprehuava y aborria.»

Civilitzacions en decadència

Frag. I. 2. 1 :

VÍA, LL., "Lo perdurable", *Joventut*, núm. 38, 1-11-1900, p. 603.

«Vibra la veu de las edats ja llunyas,
y'l seu ressó ns arribacom un cántich;
crehuém en somnis las fatuosas salas
dels emasprats castells, ohím las notas
de l'orga solemnials, y arréu contemplan
nostres ulls admirats vestas grisas
dels ascetas, las túnics dauradas
de verges y matronas, las ferrenyas
armaduras dels nobles...

Per las núas

pedras dels murs s'hi estenen els tapissos
alternats ab blasons, ab mots heráldichs,
ab terrissas sumptuosas, códexs místichs,
feltxas, pitrals, espasas y rodellas;
penjan dels arquitraus macissas llantias;
y ornan las salomónicasw columnas
encrostaments de plata, d'or y evori.»

Frag. I. 2. 2 :

BERGA, J., "Fragment", *Catalunya Artística*, núm. 95, 10-4-1902, pp.223-224 (224).

«He girat els ulls fora del mon, y, ¡quina grandària, Deú Meu, he vist! y m'he tapat las orelles aixordat per clams desconeguts, per quixas y ¡ays! dolorosos, crits d'espant y renéchs imaginables, d'un ardat de ximples desesperats, sense fé, ni aturador; d'una currúa de desbocats, com bandolers tirantse sobre la presa, malehintse ells ab ells, robantse, matantse, escorxantse per tro bar quelcom dins las entranyas del que queya ...una bacanal desfeta d'homes que havien mort al seu Deu...Després frasseig de cuchs sobre carn podrida, claqueig de larvas de podriment rodolant sobre'l mon...després, miserias, báu de mort...després, res: el mon, la carn passada, la corrupció, la terra dels homes, com poma podrida, rodant sobre el seu mateix fanch com el berro se revolca dins la femta que l'engreixa... després, vibracions de la dalla que com rampí ho arrecona tot esclafant las larvas, y l'he tornat sentir fort, carrisqueijant, el so de l'eyna de la mort y...quina son mes dolsa...somni aclaparador!...»

Frag. I. 2. 3:

VINYAS, R., "La darrera nit", *Catalunya Artística*, núm. 9, 8-9-1904, p.141.

«El rey Baltasar celebrava una bacanal...(..) Una claror rosada aclarí 'l mur de jaspí y marbre, al temps que'ls prínceps del festí, buydavan als vasos el derrer Xipre de las ánforas, y una má invisible escrigué en el mur el *Mane Thecel Phares*, pahorós enigma que pregonava la ruina del imperi Babilonich y la mort d'aquell rey que

gosava de la vida en mitj sas cortesanas. (...) Tots restavan muts d'esglay; las cítaras enmudían, el fum dels pebeters mimbava y la clarror del auba entrant mandrosida en el palau, llumenava feblement las cambras ab son esguart de somni, vetllant l'agonía d'aquell imperi que's feya engrunas sota'ls peus dels hoste persa.»

Frag. I. 2. 4:

TOUS, J. M., "Grandeses mortes", *La Il·lustració Catalana*, núm. 93, 12-3-1905, p. 175.

«L' antich palau ningú l' habita,
los Comtes foren desterrats...
Dins un silenci com d' ermita
hi dorm l' orgull dels temps passats.

(...)

Quan de l' hivern en nits ploneres
damunt l' antich artesonat
s hi sent el bal de les goteres
com un singlot decompassat,

sembla gemech d' obscures fades
que triban eco en la buydor
de les grans sales oblidades,
hont s' arredossa la tristor.

(...)

Y si se per, la veu se cansa
dins el gran parch en plena nit,
com el sospir de l' anyoransa
per la gran fosca de l' oblit...»

Frag. I. 2. 5:

MASERAS, A., "A una ciutat qui mor", *Joventut*, núm. 357, 13-12-1906, p.787.

«Ets fantasiós fanal qui guía als qui t' aclamen,

ets el darrer sospir d'una època ja morta,
encara vas sagrat d'un devassall de perles.

(...)

En ton silló imperial, ¿qui ha de torná a seure?
Les gestes dels teus fills són runes sobre runes.
Però'ls invictes sons del cant del qui t'estima
seràn tan eternals com el teu llit de perles,
darrer sospir excels d'una època llunyana.»

Frag. I. 2. 6:

MASERAS, A., *Edmon*, Barcelona: Biblioteca d'El Poble Català, 1908, pp. 268-269.

«Pel séu jardí, ha ben estimat les runes que en altres temps llunyans li deixarenles civilitzacions paganes; ha servat la llegenda de la caiguda d'aqueixes civilitzacions com aliment de gesta de la seva esplendidesa. En les riberes abruptes, l'idili de Florinda, preludi dels séus embats y de les seves furies, canta encara, ab un tornaveu melangiós, les seves estances lascives, (...) Es que tot se transforma? Es que com desapareixen els imperis, les religions y les races en els transcurs dels sigles, desapareixen en la vida els nostres sentiments o bé's transformen convertint als home en juguines de la sort...?»

Frag. I. 2. 7:

ZANNÉ, J., "Elegia romana", dins *Poesies: odes y elegies, sonets, traduccions*, Barcelona, Fidel Giró, 1908; pp. 19-22.

«A llunyes terres fuig la Jovenesa,
les ales estenents; damunt la boira
sa dalla branda la Tardor marcida,
segant cabells y fulles

(...)

vosaltres, heroes forts d'altres niçagues
qui dels reis barbres vils esclaus ne féreu
y davant les mèrces de Roma augusta

d'orgull vos estremíreu.

com cau giravoltant del sec brancatges
d'encartronades fulles groguenc nuvol,
així ara llençareu per vostra via
grapat d'ilusions mortes.

(...)

Oh vell Anacreó, deixa'm ta lira,
car la meva vibrar ja no pot ara!
En ses cordes torçades, la mà trèmola
gemecs tant sols hi troba!»

Y jo voldria encara ab les despulles
dels boscos de nostres vides qui's marceixen,
teixir d'antics recorts una corona,
ramell de perpetuïnes.

Corona qui ab clarors de llarg crepuscle
iluminés nostra esblaimada posta,
quan les Parques el fil de nostra vida
Ab mà segura tallin;»