

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

III. 3 LA MALALTIA

Sobre la malaltia ja hem parlat a propòsit del declivi de civilitzacions o de la ciutat decadent. I en seguirem parlant en molts altres aspectes, com ara els relacionats amb un determinada classe de natura, amb la mort o amb la *femme-fatale*. La malaltia, de fet, constitueix el comú denominador de tots els temes decadents o propis de la *décadence*, i reflecteix clarament la sensibilitat característica del *mal-du-siècle*⁹¹⁷. Un dels motius cabdals del repertori serà, en conseqüència, aquell que potser més clarament mostra aquest tipus de sensibilitat: la malaltia del propi subjecte, ja sigui a nivell físic o anímic .

A diferència del tema de la decadència o de la ciutat, altrament, observarem que els exemples sobre la malaltia són nombrosos, fins i tot en el camp de la plàstica. Sens dubte són diversos els autors que, en un moment o altre de la seva trajectòria, es fan partícips d'aquesta atmosfera finisecular, bé enduts per un sentiment d'afinitat real, com per un desig d'innovació i de modernitat - obert als nous corrents europeus que arribaven a Catalunya -, o per ambdós motius.

⁹¹⁷ Vegeu el cap. I. 1. Aquest darrer, com ja hem assenyalat anteriorment, complementa el capítol actual.

III. 3. 1 Les malalties de l'ànima

Com hem assenyalat en el capítol I. 1, són diversos els conceptes que caracteritzen la malaltia de caràcter anímic o espiritual: la melangia, la tristesa, el dolor, l'*ennui*, el *spleen*, la neurosi, la histèria...No cal oblidar, però, que aquesta no només afecta l'artista o l'heroi decadent, sinó que constitueix un fenomen social generalitzat. De fet, com assenyala M^a. A. Cerdà, a l'època hi havien alguns que feien referència a Barcelona amb el significatiu terme de "Neuròpolis"⁹¹⁸. El mateix J. Maragall, en una carta adreçada al seu amic J. Roura, declarava «en aquest fi de segle tots som neuròtics»⁹¹⁹.

III. 3. 1. 1 L'herència romàntica: els poemes de F. Matheu i de J. M^a. Bartrina

Malgrat P. Gener qualifiqués de «malalties exòtiques» el *spleen* i la malenconia estesos en el seu temps⁹²⁰, trobem els seus primers símptomes uns anys abans, a finals de la dècada dels anys setanta⁹²¹. Només cal parar atenció al títol d'uns dels poemes recollits per F. Matheu a *Lo Reliquiari*, a la primerenca data de 1878: "Spleen". Malgrat no puguem qualificar els següents versos de decadents, resulta clar que constitueixen un perfecte precedent:

«Som en lo bo de la vida,
y ab tot duch á dintre meu
una estranya malaltía
que m'abat y'm consumeix.
(...)
Y mos llavis muts se clouen,
la pell se m'emmustheix,
la sanch s'adorm dins mes venes,

⁹¹⁸ CERDÀ, M^a. A., *Els mites del Modernisme*, op. cit., p. 35. Vegeu igualment, a propòsit de la malenconia i el *mal-du-siècle*, CASACUBERTA, M., "La literatura en l'època del modernisme", dins *El Modernisme. Aspectes generals*, Barcelona: Isard, 2003, pp. 201- 232 (223 i ss.).

⁹¹⁹ MARAGALL, J., Carta a J. Roura (14-8-1896), dins *Obres completes*, op. cit., p. 1836.

⁹²⁰ GENER, P., *Literaturas malsanas*, op. cit., pp. 282 i ss.

⁹²¹ El mateix P. Gener parla del tema a propòsit de la literatura de Ch. Baudelaire i d'altres autors que cavalquen entre el romanticisme i la *fin-de-siècle*. Vegeu més endavant.

se m'endropeix lo cervell;

Y com una planta seca
sense saba y sense res,
ni un desitx crema en mos parpres,
ni en mon cap un pensament.

(...)

Tot lo que forma la vida
tot ho tinch tan aborrit,
que fins que'l món tornés cendra
voldria poder dormir.

(...)

Però cá! mos ulls se m'obran
y estan desperts mos sentits,
y he d'está en mitx de la vida
quan som tot mort per dins.

(...)

Qu'es la vida ? quin fi té l'existencia?
còm d'ompla'l buyt del náxer al morir?
de nostre pas pe'l món, quína es la vía
que no la trob en mi?

(...)

Tot es mort dintre meu: ilusions, penes,
los desitxs per demá, 'ls recorts d'ahir;
devegades me passa que vull viure
y no'm sé trobar viu.»⁹²²

Arran del premi guanyat per l' autor als Jocs Florals de 1884, R. D. Perés va dedicar a F. Matheu diversos articles a *L'Avens*. En el darrer d'ells, i a propòsit d' aquest poema, el crític mira de definir allò que el terme *spleen* suggereix: «l'estat anímic que domina la paraula *spleen* (...) es com un

⁹²² MATHEU, F., "Lo Reliquiari. Spleen", dins *Poesies d'en Francesc Matheu: Lo Reliquiari- La meva Garba- Tardania*, Perpinyà: Llibreria de Joseph Payret, 1899, pp. 70-88. En el mateix recull, p. XVIII, apareix altre poema, intitolat significativament "Morta", en el qual trobem versos com els següents, tot expressant un sentiment similar: «Jo no sé quina tristesa/ és la qu'avuy m'ha agafat,/ que'm dona una llanguidesa/ que may havia provat». El crític R. D. Perés, en un article publicat a *L'Avens*, parla en aquests termes d' aquesta darrera obra: «Morta no es lo poema d' un dolor greu que esclata en gemechs desacompassats, sino'l d'una amorosa melengia que deixa lliscar sas llágrimas cara avall en silenci mentres remou pensativa las cendras d' una tomba.» [PERÉS, R. D., "Esbossos crítics . Francesch Matheu (continuació)", *L'Avens*, núm. 31, 31-5-1884, pp. 305-310 (308)].

cel de plom, tot igual, format per un sol núvol immens quals contorns no podem determinar»⁹²³. I malgrat aquest «aburriment ó fastidi» no pugui considerar-se pròpiament «matèria poemática», segueix l'autor, per la seva manca d' acció, aquest tipus d'obres tenen força importància en constituir «lo primer crit d'una revolució poética de que no s'han tret encara todas las conseqüèncias possibles y convenientes pera'l y la vigorisació de la poesia moderna». Per tant, i lluny de considerar l'esmentat tema de manera aïllada i particular, sorgit de mode puntual, R. D. Perés l' engloba dins un fenomen generalitzat que tot just aleshores començava a configurar-se.

J. M^a. Bartrina, gran amic de F. Matheu, ja havia publicat en castellà uns anys abans, el 1874, un recull de poesies que traspuaven un escepticisme i un pessimisme sarcàstics i corrosius, malgrat no utilitzés en cap moment el terme *spleen*. Aquest recull duia un títol força vague per sí mateix: *Algo*⁹²⁴. A l'inici de la seva segona edició, però, J. M^a. Bartrina va mirar de defensar-se dels atacs de la crítica que havien titllat les seves poesies de «pessimistes» o d'«escèptiques». Segons l' escriptor, a través d'aquestes no s'ha proposat altra cosa que «reflejar el malestar moral que, á mi modo de ver, produce en nosotros la lucha sin tregua que sostienen dentro de nuestro sér el sentimiento y la razón». I, afegeix, «Llegarán otros tiempos, á buen seguro, en que tal estado de intranquilidad moral se considerará como caso patológico digno de estudio. No obstante, más, mucho más quisiera haber escrito poesías para el presente que haber preparado piezas anatómicas para el porvenir»⁹²⁵. Certament, J. M^a. Bartrina és considerat un romàntic tardà, però també és indubtable la seva herència positivista, la qual el du a considerar les seves pròpies poesies com una mena de document clínic, gairebé «patològic»⁹²⁶, del *mal-du-siècle*, encara que no utilitzi exactament aquesta expressió. Tampoc ho farà P. Gener, en un dels diversos articles que dedicà a l'autor, tres anys més tard de la seva mort, el 1883, a *La Ilustración Ibérica*. Segons P. Gener, les poesies de J. M^a. Bartrina - al qual caracteritza en un altre d'aquests articles de «sombriamente analizador y fríamente incisivo»⁹²⁷ - expressaven clarament «la enfermedad moral que

⁹²³ PERÉS, R. D., "Esbossos crítics: Francesch Matheu (acabament)", *L'Avens*, núm. 33, 30-6-1884, pp 339-343 (341).

⁹²⁴ D'aquesta obra se n'han fet un total d'onze edicions, a partir de la segona i definitiva, apareguda el 1877. Entre la primera, publicada el 1874 per *La Renaixensa*, i la segona, que va veure la llum el 1877 a càrrec de E. Villegas, hi ha diverses variacions. Vegeu CABRÉ, R., "Joaquim M^a. Bartrina, un mite. Creació i evolució", dins *Joaquim M^a. Bartrina, entre les raons poètiques i científiques*, Reus: Publicacions de l' Arxiu Municipal de Reus, 2002, pp. 15-49 (17).

⁹²⁵ BARTRINA, J. M^a., "Cuatro palabras", dins *Algo*, 2^a. ed., Barcelona: Librería Española, 1877, pp. VIII-IX.

⁹²⁶ MOLAS, J., "Un poeta en temps de crisi", dins *Joaquim M^a. Bartrina, entre les raons poètiques i científiques*, Reus: Publicacions de l' Arxiu Municipal de Reus, 2002, pp. 189-200 (191). Com apunta l'autor, de la tensió entre un positivisme desenganyant, que ha perdut la fè en la ciència, i un romanticisme amarg, incapaç de creure en cap absolut, neix aquest recull. D' aquesta tensió, igualment, com explica SOTELO, A., "J. M. Bartrina y el prosaísmo poético", dins *Joaquim M^a. Bartrina, entre les raons poètiques i científiques*, Reus: Publicacions de l' Arxiu Municipal de Reus, 2002, pp. 169-187 (181), en deriven, tant els dubtes i les tristeses característics de la poesia de Bartrina, com l'«humorisme» i el «prosaïsme» propis de la seva estètica.

⁹²⁷ GENER, P., "J. M. Bartrina", *La Ilustración Ibérica*, núm. 31, 4-8-1883, p. 5.

caracterizaba el primer tercio de nuestro siglo»⁹²⁸. El mateix P. Gener relaciona l'escriptor català amb Ch. Baudelaire i G. Leopardi, malgrat que l'obra del primer constitueixi «un gènere a banda»⁹²⁹. M. Corretger, per la seva banda, i fent-se ressò de les paraules de P. Gener, també estableix un seguit de concomitàncies entre el romanticisme de J. M^a. Bartrina i l'angoixa o l'abisme (el *gouffre*) baudelera⁹³⁰, com per exemple copsem en aquests versos del poema intitulat "Ecce Homo":

«Todo cuanto me rodea
me causa profundo hastío,
y si entro en mí me dá espanto,
y me dá horror lo que miro...

Mi cabeza es vasto caos
caliginoso y sombrío
del que nunca saldrá un mundo,
y es mi corazón un circo
en que luchan como fieras
mis virtudes y mis vicios.»⁹³¹

Igualment, bona part dels paisatges de M. Urgell - tant els de la dècada dels anys vuitanta com els dels anys noranta -, com veurem en el capítol III. 5. 1. 1-, traspuen un acusada malenconia. De manera que, malgrat tots aquests autors no puguin ser qualificats de decadents, el cert és que pertanyen a una generació de transició, lligada a un romanticisme tardà que en certs aspectes, anticipa o prefigura el decadentisme. I així, encara que aquest darrer irrompi "oficialment" el 1893 amb la celebració de la II Festa Modernista, trobem expressats ja diversos anys abans varis dels seus símptomes més representatius, relacionats amb la sensibilitat finisecular⁹³². De fet, resulta molt significatiu que una de les poesies de J. M^a. Bartrina fos publicada a una de les revistes txeques més emblemàtiques del decadentisme: *Moderní Revue*. El poema, intitulat "Rehabilitace", va aparèixer el

⁹²⁸ GENER, P., "J. M. Bartrina", *La Ilustración Ibérica*, núm. 30, 28-6-1883, p. 6. A aquests dos articles caldria encara afegir el tercer, aparegut a *La Ilustración Ibérica*, núm. 32, 11-8-1883, pp.2-3. Tots ells seran recollits per P. Gener a *Amigos y maestros. Contribución al estudio des espíritu humano a fines del siglo XIX* (1897).

⁹²⁹ GENER, P., "J. M. Bartrina", *La Ilustración Ibérica*, núm. 30, *op. cit.*

⁹³⁰ CORRETER, M., "L'obra de J. M.^a Bartrina: arrels reusenques", dins *Joaquim M.^a Bartrina, entre les raons poètiques i científiques*, Reus: Publicacions de l'Arxiu Municipal de Reus, 2002, pp. 83-112 (110).

⁹³¹ BARTRINA, J. M^a., "Ecce Homo", dins *Algo, op. cit.*, p. 36.

⁹³² A propòsit de la vaguetat que caracteritza algunes de les poesies de J. M^a. Bartrina, per exemple, i segons J. Molas, es «detecta ja la sensibilitat impressionista que serà pròpia de l'entresigles, quan les coses no diuen el que diuen, sinó que diuen més coses de les que diuen» [MOLAS, J., "Un poeta en temps de crisi", *Joaquim M.^a Bartrina, entre les raons...*, *op. cit.*, p. 200].

1901, traduït al txec i al costat d'un article dedicat a O. Wilde⁹³³. És probable que la versió que arribés a la publicació fos una de francesa, atès que com bé ens indica una de les notes a peu de pàgina de l'aplec *Algo* - on es troba recollit el poema original -, aquesta poesia va ser reproduïda en francès el 1878 a la revista publicada per la Societat Internacional de La Lauseta, establerta en Montpeller⁹³⁴. El tema, a més, posseeix reminiscències baudelerianes i s'allunya dels motius tractats habitualment a Catalunya. Només cal parar atenció al alguns dels seus versos:

«Solo estaba Satan en el infierno
siglos hacía, cuando entró Cain.
Ambos á Dios juraron ódio eterno
y dar juraron á su imperio fin
(...)
¡La maldición divina con su peso
nos hundió!...Raza de Abel, atrás!
¡Plaza al triunfante carro del Progreso
que arrastra Caín y empuja Satanás!»⁹³⁵

III. 3. 1. 2 La tristesa del primer S. Rusiñol

Com explica J. Pla, l'estat natural del caràcter de S. Rusiñol «fou la malenconia dels estats contemplatius» i ja, de molt jove, va esdevenir «un jove satíric trist»⁹³⁶. D'aquesta manera, el seu

⁹³³ BARTRINA, J. M^a., "Rehabilitace", *Moderní Revue*, núm. 9, 8-6-1901, p. 318.

⁹³⁴ BARTRINA, J.M^a., "Rehabilitación", dins *Algo*, *op. cit.*, pp. 322-323. Sens dubte crida l'atenció el fet que l'única de les poesies escrites per un literat català que ha estat publicada a *Moderní revue* sigui precisament una de traduïda al francès. A més, la publicació txeca mostra estar al corrent de tot allò que s'està fent a França a través de diversos dels seus articles [vegeu per exemple "Glossy", *Moderní revue*, 1903, tom XIV, pp. 181-186, on es parla extensament de la "moderna lírica francesa"] i de la difusió de l'obra d'autors com ara J. Péladan, S. Mallarmé o Remy de Goncourt, entre d'altres. Tanmateix caldria un estudi filològic aprofundit per constatar aquesta hipòtesis.

⁹³⁵ BARTRINA, J.M^a., "Rehabilitación", *op. cit.* En efecte, el tema del dimoni no ha estat pràcticament tractat en el decadentisme a Catalunya, per això no s'inclou al repertori. Una de les poques representacions plàstiques sobre aquest motiu ha estat duta a terme per C. Hoyos amb *El dimoni* (1898). L'autor, però, no es complau perversament en el tema, sinó que s'hi inspira per tal, en paraules de FONTBONA, F. i MIRALLES, F., a *Història de l'art català: Del Modernisme al Noucentisme*, vol. VII, Barcelona: Ed. 62, 1985, p. 106, «d'exercir de catòlic obligant a meditar a l'espectador sobre el poder maligne del diable». Tanmateix són significatives les similituds formals amb un quadre que sí s'insereix completament dins el decadentisme: *Lucifer* (c. 1890), de F. Von Stuck.

⁹³⁶ PLA, J., *Rusiñol i el seu temps*, Barcelona: Destino, 1981, p. 44.

temperament saturnià va conviure amb un sentit de la ironia igualment connatural, fet que no resultava fortuït sinó que reflectia l'ambivalència que es vivia dins el mateix modernisme⁹³⁷.

Aquest to agredolç va començar ja a manifestar-se en la primerenca data del 1891, a través de la sèrie *Desde el Molino*, que, com hem explicat en el capítol anterior, fou publicada en diverses entregues a *La Vanguardia* i recollida després en un sol volum el 1894. Així per exemple, a "El moro del baile" S. Rusiñol ens presenta un «un pobre moro, una figura solitaria y soñolienta», el rostre del qual és la viva imatge del llangor i del decaïment⁹³⁸. Enmig del brogit del ball del Molí, el moro, tot rememorant la calma del desert, semblava el «símbol del silenci»: «*Allí le vimos - ens diu S. Rusiñol-, entre la luz del crepúsculo, andando con esa vaga tristeza de un sombra que se aleja entre las sombras*». Aquell mateix any, l'escriptor publicava, també a *La Vanguardia*, una narració intitolada "El santón de la montaña", en la qual una multitud de malalts de tota mena s'adreça a un ermità de la muntanya per tal que posi remei al seu patiment:

«...y son tantos los enfermos que lo están porque lo creen, hay tantos y tantos chiflados en este mundo que ellos bastan para labrar un nombre de santo al que alivie sus males imaginarios...»⁹³⁹.

Tanmateix, el 1896, en la traducció que el mateix S. Rusiñol va realitzar d'aquest escrit a *Anant pel món*, trobem una lleugera però significativa variació:

«...i són tants els malalts que n'estan perquè s'ho creuen, són tants i tants els que sofreixen de dolor d'un quelcom desconegut...»⁹⁴⁰

Ara el mal ja no és ni imaginari ni propi de «chiflados», sinó ben palpable - com experimentava el mateix S. Rusiñol -, i, sobretot, vague, indeterminat, inexplicable; en definitiva, torna a tractar-se del *mal -du-siècle*.

A nivell plàstic, com molt bé ha observat E. Trenc, percebem una pronunciada atmosfera de tristesa en bona part de les obres de S. Rusiñol elaborades a finals dels vuitanta i començament dels noranta, com ara *Tarda de pluja* (1889), *Margarida* (1889) o *El pati de les escaldes* (1891). Les pintures realitzades a París a *plein air*, com *La casa de préstecs* (1889), *Laboratori de la Galette* (1891), «*La Banlieu*»

⁹³⁷ SALA, T.-M., "Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic", *op. cit.* pp. 19-23. D'aquesta manera, segueix l'autora, «Rusiñol se'ns mostra com un prestiguidador, el mag, el demiürg que té una imatge que es desdobra» en múltiples facetes.

⁹³⁸ RUSIÑOL, S., "Desde el molino. El moro del baile", *La Vanguardia*, 10-6-1891.

⁹³⁹ RUSIÑOL, S., "El santón de la montaña", *La Vanguardia*, 3-10-1891.

⁹⁴⁰ RUSIÑOL, S., "El santó de la muntanya", dins *Anant pel món*, Barcelona: L'Avenç, 1896, p. 104.

(1891) o «*Grand Bal*» (1891), també mostren figures aïllades i pesaroses, emmarcades en espais o paisatges grisos i solitaris, que no fan més que accentuar, com indica E. Trenc, la seva aflicció⁹⁴¹. En aquest sentit, i amb motiu de l' exposició celebrada a la Sala Parés l' octubre de 1890, S. Gómez i Plà assenyalava al *Diario Mercantil*: «*El Sr. Rusiñol es el pintor del sufrimiento: lo copia con toda su tristeza, en el semblante y en el continente del hombre; en la vegetación agotada y en la luz mortecina de los cielos*»⁹⁴². Igualment podem observar, a començaments dels anys noranta, tot un seguit de figures endolades que prefiguren sens dubte les pròpies de la pintura intimista dels anys 1894 i 1895, com ara: *Solitud* (1890) [annex/fig. 102], *Encens i llum* (1890) *La vídua* (1891), «*La Banlieu*» (1891) o *Llegint una nota al jardí del "Moulin de la Galette"* (1891). Fins i tot quan l'artista situa dues o més figures en un espai, aquestes romanen silencioses, incomunicades, absortes en el seu propi món interior. És el cas del *Cafè de Montmartre* (1889-1890), *Una plaga interina* (1891), o *Un núvol d'estiu* (1891) [annex/fig. 103].

Totes aquestes pintures, certament, no ser qualificades de decadents, atès que es troben massa lligades al naturalisme o al verisme. Però sí que, en determinats aspectes, posseeixen alguns dels elements característics de la sensibilitat decadentista, com per exemple la complaença en els sentiments de tedi, de soledat i de melangia. De fet, només falten dos o tres anys, segons els casos, abans que no irrompi "oficialment" el decadentisme a Catalunya. I els límits cronològics acostumen a ser imprecisos.

En tot cas, bona part de les obres primerenques de S. Rusiñol ja ens mostren una tristesa indefinida que s'anirà accentuant al llarg de tota la dècada dels noranta, i que, en darrera instància, com assenyala J. de C. Laplana, no fa sinó amagar «el vertigen del No-res»⁹⁴³.

III. 3. 1. 3 El mal de viure

Quan el 1893, J. Brossa, un dels col·laboradors més destacats de *L' Avenç* i seguidor d'un individualisme llibertari, publicava a la revista un poema que començava amb la següent frase: «El

⁹⁴¹ TRENC, E., "Le thème de la solitude dans l'oeuvre pictura de Santiago Rusiñol", dins *Santiago Rusiñol et son temps. Actes du Colloque international 14-15 Janvier 1993*, París: Éditions Hispaniques, 1993, pp. 170-171.

⁹⁴² GÓMEZ, S., "Revista de arte. Salón Parés. Trabajos de los Sres. Rusiñol, Casas y Clarassó", *Diario Mercantil*, 22-10-1890.

⁹⁴³ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 141. Sobre el caràcter de l' autor vegeu el cap. III. 3. 1. 6. 1.

No-res sembla l'única veritat», semblava sens dubte tenir present el pensament d' A. Schopenhauer⁹⁴⁴. Deia el poema:

«Disfruto quand no em queda ni esperança,
consum mon esperit forsta frisança
de destruir mes dolces illusions.
Disfruto quand mon ser tot se rabeja,
febrós i agonisant, amb gran enveja
de quant de l'Inconscient porta en el fons.
(...)
Mon goig present és quand oblidat
la Vanitat umana, sols quand crido
que vui perdre'm per sempre en el No-Re.»⁹⁴⁵

Resulta estrany que aquests versos provinguin de la mà d'un dels autors més declaradament regeneracionistes del modernisme, de manera que més que participar de la tendència decadent del moviment, és possible que l'autor el que faci sigui ironitzar sobre la seva sensibilitat...Tanmateix cal tenir en compte que, gairebé una dècada més tard, l'escriptor entonaria una pregària a la mort en una composició de temàtica similar⁹⁴⁶. A més, com assenyala J.-Ll. Marfany, les manifestacions nihilistes no eren infreqüents en els joves intel·lectuals, i cita precisament la benvinguda que J. Brossa dedica als «eterns negativistes, *reventadors* incansables»⁹⁴⁷. De fet, com declara el mateix J. Maragall, per tal de «fer» com cal alguna cosa, primer s'ha de «desfer» molt⁹⁴⁸. Sigui com sigui, el cas és que, com hem dit, l'ombra d'A. Schopenhauer sembla planar sobre el poema de J. Pérez-Jorba. Recordem que pel filòsof alemany la solució definitiva per tal d'anular la voluntat de viure i alliberar-nos així del patiment que aquesta ens provoca, consisteix en assolir el coneixement suprem o *l'estat de gràcia* (el *nirvana* budista) que ens permet destruir aquesta voluntat i endinsar-nos en el no-res⁹⁴⁹. Fent-se ressò d'aquest pensament, J. Laforgue li feia dir a la seva *Salomé* a finals dels anys vuitanta: «*Que le*

⁹⁴⁴ De fet, l'escriptor qualifica la seva obra *Parerga und Paralipomena* com «la millor obra d'aforismes sortida en el present segle» [BROSSA, J., "Quimeres contemporànies", *op. cit.*].

⁹⁴⁵ BROSSA, J., "Per què?", *L'Avenç*, núm. 9, 15-5-1893, p.139.

⁹⁴⁶ BROSSA, J., "Pregària", *Juventut*, núm. 192, 15-10-1903, p. 682 [vegeu el **frag. V. 1. 8**].

⁹⁴⁷ MARFANY, J.-LL., *Aspectes de modernisme*, *op. cit.*, p. 41.

⁹⁴⁸ *Ibid.* I què és allò que cal destruir? Com explica J.-Ll. Marfany, «el caciquisme, el centralisme ofegador, el triomfalisme provincià, l'enderrament científic i cultural, l'academicisme artístic, el romanticisme nostàlgic i tronat de la Renaixença i els Jocs Florals, en un mot, l'immobilisme de la societat espanyola i catalana de la Restauració».

⁹⁴⁹ Vegeu el cap. I. 1. 2.

*éant, c'est-à-dire la Vie latente qui verra le jour après-demain, au plus tôt, est estimable, absolvant, coexistant à l' infini, limpide comme tout!..»*⁹⁵⁰

Com a promesa d'oblit etern, de finament del dolor i d'evasió extrema, la dolça vacuïtat del no-res es presenta així per l'heroi decadent com a la via d'escapament definitiva...més definitiva fins i tot que la mort, atès que aquesta darrera, pels romàntics encara donava pas a la vida eterna, mentre ara no fa sinó conduir-nos a la desintegració total de l'ésser. Com explica A. Schopenhauer, «*el individuo recibe ciertamente la vida como un don. Sale de la nada y, al ser despojado de aquél don por la muerte, vuelve á la nada de donde salió*»⁹⁵¹. Malgrat això, el pessimista o el decadent no pot deixar de percebre aquest *anorreament* com una mena d'«*arrobamiento voluptuoso en el Infinito*»⁹⁵². D'aquí les paraules que el protagonista d'una de les narracions de M. Sagrañes pronuncia mentre passeja melangiós per un cementiri abandonat: «*Quántas voltas l'havia sentida l'anyoransa d'aquella solitud, y quántas voltas la he desitjada la dolsa pau del no ser!...*»⁹⁵³

Escassament dos anys més tard, L. Scardot, també a *Joventut*, feia esment d'un «mal misteriós» que corprenia una jove reclosa en un sanatori: «*Son mal era'l mal de viure*». I, així, entre altres «malalts de l'esperit»⁹⁵⁴, ens explica l'autor, la noia esperava «*ab fruició l' hora del no-res, en que's fonen todas las penas, en que finan tots els torments y todas las anyoransas*»⁹⁵⁵. Ara bé, malgrat l'atracció que desperta, «l'abisme del no-res», com expressa A. Maseras, no deixa de donar vertigen⁹⁵⁶.

Altrament, i relacionat amb aquesta qüestió, cal aprofundir sobre el tema del desig. La supressió de la voluntat de viure, segons A. Schopenhauer, implica l'aboliment de l'etern anhel que la mou i que no constitueix altra cosa que la font de tots els nostres dolors:

«...la voluntad, en todos los grados de su fenómeno(...) carece de mira final;(...) aspira siempre, porque su esencia es únicamente una aspiración perpetua á la cual no puede poner término

⁹⁵⁰ Recollit un any més tard a *Moralités légendaires*. La nostra edició és: LAFORGUE, J., «Salomé», *Moralités légendaires*, París: Georges Crès et Cie, 1920, cap. III.

⁹⁵¹ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad...op. cit.*, IV § 54, p. 164.

⁹⁵² CARO, E; *El suicidio y la civilización*, op. cit., p. 27.

⁹⁵³ SUGRAÑES, M., «Impresió», *Joventut*, núm. 85, 26-9-1901, p.641

⁹⁵⁴ O. Pell ens presentava pocs mesos abans una altra narració intitulada precisament així, «Malalts de l'esperit» [PELL, O., «Malalts de l'esperit», *Joventut*, núm. 181, 30-7-1903, pp.502-503 [vegeu el **frag. III. 1. 16**].

⁹⁵⁵ ESCARDOT, L., «Desterro», *Joventut*, núm. 195, 5-11-1903, pp. 730-732 (730) [vegeu el **frag. III. 1. 18**].

⁹⁵⁶ MASERAS, A., «Metoposcopia», dins *Contes fatídics*, Barcelona: L'Avenç, 1911, pp. 23-24 [vegeu el **frag. III. 1. 27**].

fin alguno que consiga; (...) por tanto, no puede ser finalmente saciada(...) no hay fin en part alguna, ni jamás satisfacción final, ni punto de reposo.»⁹⁵⁷

De manera que, tot seguint els preceptes schopenhaurians, si l'ésser no aconsegueix alliberar-se d'aquesta força cega i irracional que constitueix la voluntat, romandrà condemnat a patir i a esperar per sempre. Perquè ell, per naturalesa, i a l'igual que Ixió, personatge tràgic de la mitologia grega, es troba lligat a una roda que no s'aturà mai: la roda del desig⁹⁵⁸.

Aquesta idea queda molt ben reflectida a un dels poemes que Ch. Baudelaire va publicar el 1862, i que *L'Avenç* va traduir el 1893 juntament amb altre cinc: "Cadascú amb la seva quimera"⁹⁵⁹. Davant una processó d'homes carregats per enormes quimeres, el poeta reflexiona observa el següent:

«Totes aquelles cares fadigades i serioses no testificaven cap desesperació: sota la cupola spleenica del cel, els peus enfonzats dins la polç d'un sol tant desolat com aquell cel, caminaven am la fesonomia resignada dels qu'estan condemnats a esperar sempre.»⁹⁶⁰

A. Gual, per la seva banda, al seu *Llibre d'horas* (1896), es lamentava igualment de la incapacitat de decidir sobre el nostre propi destí i d'ésser constantment arrossegats com fulles seques

⁹⁵⁷ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad...op. cit.*, IV § 56, p. 214.

⁹⁵⁸ Després d'haver adquirit la condició de semi divinitat, Ixió va ser castigat pels déus i obligat a romandre lligat fins a la fi dels temps a una roda incandescent que mai deixa de girar [GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós, 2000, p. 456]. A. Schopenhauer, a fi d'il·lustrar els seus preceptes, recull així el mite i equipara la sort d' Ixió amb la de l'ésser humà: «el sujeto de la voluntad está atado siempre a la rueda de Ixión; está condenado a llenar el tonel de las Danaides; es Tántalo, eternamente sediento» SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad..op. cit.*, III. § 38, p. 46. Sobre aquest tema vegeu: GABÁS, R., "Schopenhauer: la rueda del deseo", *Philosophica malacitana*, 1989, núm. 2, pp. 55-71 i SNODGRASS, CH., "Swinburne's Circle of Desire: A Decadent Theme", dins *Decadence and the 1890s*, Nova York: Holmes & Meier, 1980, pp. 61-88.

⁹⁵⁹ BAUDELAIRE, CH., "Sis poemets en prosa: Cadascú sa quimera. Les multituds. La joguina del pobre. La solitud. Els projectes. Els beneficis de la lluna", *L'Avenç*, núms. 11-12, 15/30-6-1893, pp. 173-176 (no s'especifica el nom del traductor). Cal afegir, a propòsit de la reedició d'aquests poemes, que diversos d'ells tornarien a aparèixer a *Art Jove* el 1906 [núms. 17 i 19, 15-8-1906 i 15-9-1906, pp. 269 i 299-300, respectivament]. Anys abans, però, *Catalònia* havia traduït dos poemes més: "Ubriagueu-vos!" i "Don Juan a l'infern", [núms. 1 i 3, 25-2-1898 i 25-3-1898, pp. 12-13 i 51, respectivament]. Tanmateix, cal assenyalar que l'indubtable interès per l'obra de l'escriptor francès es remunta encara a una data més primerenca: el 1883, recordem, P. Gener ja havia relacionat J. M. Bartrina amb Ch. Baudelaire [GENER, P., "J. M. Bartrina", *La Ilustración Ibérica*, núm. 30, *op. cit.*], mentre que el 1887, Clarin dedicaria el considerable nombre de set articles a la figura d'aquest darrer a *La Ilustración Ibérica* [vegeu bibliografia].

⁹⁶⁰ BAUDELAIRE, CH., "Cadascú sa quimera", *op. cit.*, p. 173.

pel vent de la fatalitat; en definitiva, d'anar «passant, passant...adorant y esperant...esperant sempre»⁹⁶¹.

La mateixa sensació experimenta Edmon, protagonista de la novel·la homònima d'A. Maseras. Aquest, corprès per un profund escepticisme i sumit constantment en l'autoanàlisi, arriba a la següent consideració: «La sencera plenitud de la vida és tan sols una successió eterna de frisances. Viure és desitjar. Visc per ventura jo, que desitjo sempre?»⁹⁶². Tot inspirant-se en la literatura d'annunziana, A. Maseras sembla evocar en el seu personatge certs aspectes de l'heroi d' *Il Piacere* (1889), A. Sperelli:

«Una tristeza inmensa me oprime (...) El corazón me duele, la cabeza se me extravía, una cosa oscura y ardiente hay en el fondo de mi almar, algo que parece de improviso como una infección de morbo y que empieza á contaminar la sangre y el alma, contra toda voluntad, contra todo remedio: el deseo»⁹⁶³.

Com podem comprovar, l'empremta d' A. Schopenhauer va ser destacada a Catalunya. Al marge de compartir o no les seves idees, cal pensar que bona part de la intel·lectualitat catalana amb tota probabilitat coneixia la seva obra. Com hem assenyalat en el capítol I. 1. 2, durant la dècada dels anys setanta el filòsof alemany ja havia obtingut un gran ressò als cercles simbolistes francesos i començava a fer-ho també a nivell estatal, especialment – en aquest darrer cas- a través de les revistes de l'època⁹⁶⁴. De fet, a Catalunya la premsa del tombant de segle no va dedicar gaires articles a la seva figura, però sí que en va fer força esment⁹⁶⁵. A més, cal tenir en compte que la seva obra més

⁹⁶¹ GUAL, A., *Llibre d'horas. Devocions íntimas*, Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1896, s/p [vegeu el **frag. III. 1. 3**].

⁹⁶² MASERAS, A., *Edmon*, op. cit., p. 303. En un altre moment de l'obra, Edmon es planteja també: «-Pera què viure? Pera què sofrir?-Era l'existència un escarni, una senzilla burla, una anomalia, com tantes altres, de la mare naturalesa?», p. 131 [**frag. III. 1. 25**], en un to que recorda aquell emprat per F. Matheu a "*Spleen*".

⁹⁶³ D' ANNUNZIO, G., *El placer*, op. cit., vol. II, p. 38 CORRETTGER, M., a *L'obra narrativa d' Alfons Maseras*, op. cit., pp. 21-23, situa G. D'Annunzio com a model preeminent d' *Edmon*, i assenjala els diferents aspectes en què aquesta influència es posa de manifest.

⁹⁶⁴ Sobre aquest tema cal dir que S. Almazán analitza la influència que va exercir A. Schopenhauer sobre Espanya, a partir del 1870, però sense tractar l'àmbit català: ALMAZÁN, S., *La influencia de Arthur Schopenhauer en España a finales del siglo XX: 1870-1902*. Tesi de Llicenciatura. Universitat de Barcelona. 1990.

⁹⁶⁵ Vegeu, per exemple: GENER, P., "J. M. Bartrina", *La Ilustración Ibérica*, núm. 31, op. cit.; BROSSA, J., "La Festa Modernista de Sitges", op. cit. pp.257-261; SERRANO, U., "El arte y la idea", *La Ilustración Ibérica*, núm. 457, 3-10-1891, pp.628-9; MAS, C., "La naturalesa i la influència (III)", *Joventut*, núm. 104, 6-2-1902, pp.91-92; ZANNÉ, J., "L'art: comentaris sobre'l concepte que d'ell ne té Schopenhauer", *Joventut*, núm. 164, 2-4-1903, pp.219-221; "Lo final del llibre "Inducciones" d'en Pompeyo Gener", *Pèl&Ploma*, núm. 67, 1er-1-1901, pp.4, 6 i 8; "S. Rusiñol en València", *Pèl&Ploma*, núm. 85, 2-1902, p. 278; o ZANNÉ, J., "Raymon Casellas.- "Les multituds""", *Joventut*, núm. 323, 19-4-1906, p.248.

emblemàtica, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) (*El Món com a voluntat i representació*) va ser traduïda al castellà per La España Moderna durant els darrers anys del segle, entre el 1896 i el 1902⁹⁶⁶.

Pel que fa a les imatges plàstiques, A. Fabrés va representar a un dels seus dibuixos una escena intitolada de manera molt significativa: *Hominum vita* [fig. 38]. En aquesta podem veure un conjunt de figures que avancen amb dificultat per un paratge desolador. El vent fuetja amb força el seu cos desprotegit, mentre que el terreny, pedregós i escarpat, fereix els peus descalços. El grup es compon d'un home, de dues dones –una de les quals du a braços un nadó–, i d'un raquític gos. L'home es doblega sobre sí mateix per l'esforç realitzat. El sac que carreguen les seves espatlles sembla contenir tot el pes del món. Una de les dones es recolza sobre seu per ajudar-se a avançar, mentre que l'altra, més jove, mira cap enrere. El gos camina també penosament, tot capbaix. Aquesta és la vida que suporten els homes dia a dia: terrible, feixuga...sempre transitant per un camí de dolor i de dificultats que no s'acaba mai.



Fig. 38
A. FABRÉS
Hominum vita
Dibuix al llapis
Barcelona: Museu Nacional d'Art

⁹⁶⁶ Atès que a l'obra no apareix especificada, no queda clara quina és la data exacta; els catàlegs consultats la situen entre els límits esmentats.

En una línia semblant trobem dos ex-libris: un de J. Triadó i un altre de J. Renart. El primer, dedicat al crític M. Rodríguez Codolà el 1901⁹⁶⁷ [fig. 39], fa referència al tema de la incertesa del destí: d'aquí la representació de l'esfinx. El col·leccionista i escriptor R. Miquel i Planas descriu la composició amb les següents paraules:

«Es un càrrech feixuch el d'eixa Vida! – Vol un esfòrç poch menys que temerari – arribar al extrém d'aquest calvari – per demunt d'una terra malehida.- Fins quan, sentint sa voluntat rendida cerca'l vianant un lloch hont reposarhi,- el camí qui es d'espines un rosari – infligèix a ses carns nova ferida. Es aixi com la humana criatura – va caminant pel món la ventura,- y a ses miseries sostrayentse en và; - y encar com unich far entre'ls esculls – la tenebrosa Esfinx s'alça a sos ulls- com fita protoingent del “Més Enllà”»⁹⁶⁸.

Pel que fa a la decoració ornamental que emmarca la imatge, podem observar a la part superior un camper amb dos objectes entrelaçats: una ploma (símbol de la professió d'escriptor) i uns llapisos o pinzells (símbol de la de l'artista).

L'ex-libris de J. Renart, per la seva banda, ens mostra la mateixa idea a través d'una representació molt similar [fig. 40]. La inscripció que hi apareix resulta ja prou significativa: “*El passat y el Present: Això es lo més dolorós pera mi sobre la terra- Jo no viuria si no fós l'Avenir*”. Enmig d'un paisatge tenebrós i de malson es perfila un camí tortuós, flanquejat per arbres raquítics de branques retorçades. Situat en el seu inici, un home nu mira d'alliberar-se d'una enorme serp que l'estreny com si fos una cadena i l'impedeix avançar cap a l'“avenir”. Com explica l'escriptor V. Oliva, editor de l'aplec que conté l'ex-libris, «l'Esperansa del ignorat pervindre, llum del esperit y guía de la vida, se torna per alguns qu'el sentiment y'l sofriment marcaren ab llur predilecció, una obsessió terrible. Voldrien rompre'ls lligams que'ls retenen a la vida viscuda pera volar més enllà»⁹⁶⁹. La cita, aclara, és de F. Nietzsche, qui «solitari torturat, exposá aquest estat d'esperit en sa última exageració. Paraules atrevides, adoptades per un pensador y per un poeta: elles han impregant aquest exlibris d'una significació altament dolorosa y melancòlica, única potser entre tots els dibuixos d'En Renart».

⁹⁶⁷ Datació segons YEBRA, J.-LL., *Els Ex-libris dibuixats per Josep Triadó i Mayol*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona, 1986, p. 67.

⁹⁶⁸ MIQUEL I PLANAS, R., *El primer llibre d'exlibris d'en Triadó*, Barcelona: Revista Ibérica de Exlibris, 1906, s/p.

⁹⁶⁹ OLIVA, V., *Els exlibris Renart*, Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1907, s/p.



Fig. 39
J. TRIADÓ
Ex-libris "Codolà" 1901
Manuel Rodríguez Codolà
Il. de MIQUEL I PLANAS, R. *El*
primer llibre d'en Triadó, Barcelona:
Revista Ibérica de Exlibris, 1906, ex-
libris núm. 12.

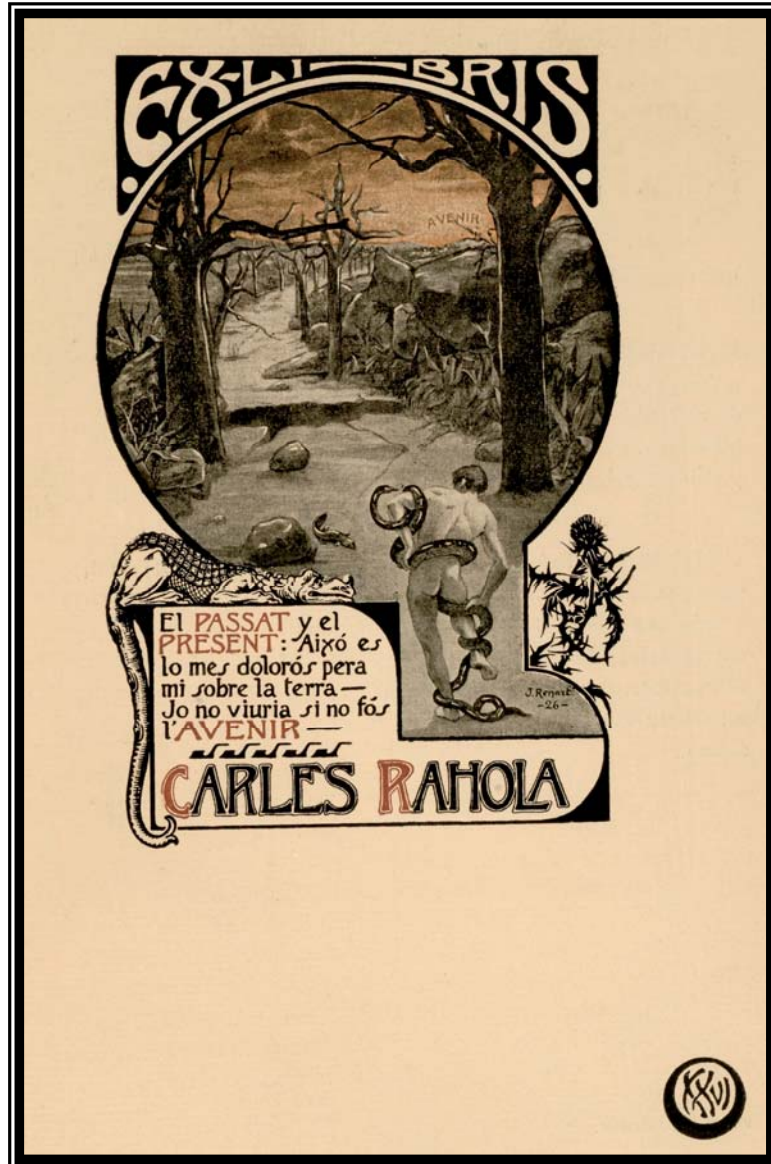


Fig. 40
J. RENART
Ex-libris "Carles Rahola" Carles Rahola
II. d'OLIVA, V., *Els exlibris Renart*, Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1907, *Els exlibris Renart*, ex-libris núm. 26.

III. 3. 1. 4 L'ennui

Relacionat amb el tema del desig i del mal de viure, trobaríem el sentiment finisecular per excel·lència: el *spleen* o el tedi. Com ens segueix explicant el mateix A. Schopenhauer, si per un moment aconseguim satisfer algun dels innumerables anhels que ens corprenen, del dolor que comporta la manca i la insatisfacció passariem a experimentar un buit terrible, un avorriment ensopidor que converteix la nostra vida en una «càrrega insuportable». En definitiva, segons els preceptes schopenhaurians, «*La vida oscila, como un péndulo, entre el dolor y el hastío*»⁹⁷⁰.

Ja hem vist a l' inici d'aquest apartat com F. Matheu, el 1878, utilitzava el terme *Spleen* per intitular un dels seus poemes. I no serà pas l' únic. Alguns anys més tard, el 1885, J. M^a. Gay feia el mateix a l' hora de donar nom als sentiments sorgits fruit d' un desengany amorós. «No dubtis», li diu a la seva antiga amant «la primavera,/ en mon cor no hi té ja esfera/ no hi regna més que l' hivern»⁹⁷¹. Per la seva banda, O. Pell, el 1904, tornarà a emprar-lo igualment per posar títol a una de les seves narracions:

«Dintre la cambra d'estudi m'ofego ab l'ayre reclòs y viciat. (...) tot me causa un malestar enervador. (...) y a la llum del capvespre ma voluntat agonitza. (...) Y a través dels vidres veig la gent que camina com empesa pel fatalisme que guia sos passos. (...) Sento un buyt al meu voltant, una lassitud que m'aniquila: l'spleen que'm consum, qu'm roba el temps, las ideas y las energias. Jo vull lluytar y no puch; tinch fret al cos, mancat de la escalfor del sol. Y demá també patiré aixis; més molt més. Y un altre dia, y una setmana sencera potser. Y el fret m'entrará al mol dels ossos, aquest fret de las ombras , que déu ésser el que se sent dintre'ls cementiris. El fret que mata poch a poch, refinadament; la nit entre'ls gels, la nit eterna de las covas ignotas... Desvarejo y arribo a moures y'l spleen me domina.»⁹⁷²

⁹⁷⁰ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación, op. cit.*, IV, § 57, p. 219. A. Mestres sembla fer-se ressò clarament d'aquest pensament en un dels seus poemes: «Sempre oscilant entre el dolor i el fàstich,/ sempre en el vas del idèal, per cástich, l'avorriment al fons!...» [MESTRES, A., «La lluyta», *Pèl & Ploma*, núm. 88, 5-1902, p. 378 [vegeu el **frag. III. 1. 14**].

⁹⁷¹ GAY, J. M., «Spleen», *Arte y Literatura*, núm. 5, 5-1885, p. 53.

⁹⁷² PELL, O., «Spleen», *Juventut*, núm. 229, 30-6-1904, pp.419-420. J. Falp, per la seva banda, el 1897, a *L' Atlàntida*, havia emprat l'expressió llatina «*tedium vitae*» per tal de donar nom a un del seus poemes: «Tèrbols los ulls y l'ànima ensopida/ per l'opi del plaher que engendra'l tedi,/ cansat ja de la vida/ y en va buscant, per ser feliç, un medi» [FALP J., «*Tedium vitae* (del album d'un avorrit)», *L'Atlàntida*, núm. 39, 15-12-1897, p. 6 [Vegeu el **frag. III. 1. 5**]. Tanmateix,

Dos anys abans, però, I. Soler ja havia incorporat el mot al seu poema "Primavera trista":

«Tot canta y tot riu, pero mon cor plora
y anyora l'hivern ja esvahit:
(...)
perque aquells colors esclatants y metálichs
li cegan els ulls ab son brill,
perque tant fresseig y tan folla alegría
al ànima li porta'l *espleen*
(...)
y torna en mon ser la tristesa inefable,
aquella tristesa que alegra y consúm...»⁹⁷³

Desposseït de qualsevol il·lusió i esperança, l'home *ennuyé*, s'abandona així a la desídia existencial que el corprèn i el sumeix en un estat perpetu de letargia i d'abandonament. Ja hem vist en parlar de la ciutat malalta com aquest tedi s'apodera de l'esperit durant els grisosos dies de pluja, les tardes de diumenge, les fredes nits d'hivern...o en qualsevol altre moment.

- III 3. 1. 4. 1 S. Junyent: figures del tedi

Escassos mesos abans que O. Pell publicqués "*Spleen*" a *Joventut*, a la mateixa revista havia estat reproduïda una obra de S. Junyent que duia un títol igual de significatiu: *Blasée* [fig. 41]⁹⁷⁴. L'expressió del rostre femení i la postura d'abandonament adoptada per la figura, difícilment poden ser més eloqüents. Els ulls, enfonsats en un rostre pàl·lid i demacrat, miren cap al no-res amb certa

desconeixem del cert si en algun dels casos, com aquest darrer, allò que fa l'autor és més aviat ironitzar sobre aquesta actitud.

⁹⁷³ SOLER, I., "Primavera trista", *Catalunya Artística*, núm. 111, 31-7-1902, p.494.

⁹⁷⁴ En aquell mateix número X. Gosé va reproduir una obra intitolada, precisament, *Spleen*, però no expressa de cap manera aquest estat anímic; més aviat sembla una caricaturització. Per aquest motiu no ha estat reproduïda.



Fig. 41
S. JUNYENT
Blasée
Il. de *Juventut*, núm. 204, 7-1-1904, p.
8.



Fig. 42
S. JUNYENT
Insomni
Il. de *Catalunya Artística*, núm. 109,
17-7-1902, port

amargor. Aquesta obra havia estat exposada l'any anterior, el 1903, a l'ambiciosa exposició que l'artista va celebrar a la Sala Parés⁹⁷⁵ i de la qual la crítica va fer-se un ampli ressò. Igualment, com explica R. Casellas, van ser exposades entre d'altres la coneguda «Anunciació», «Sibil·la moderna», «Filosofant» i «Rêveuse». Tant aquesta darrera com *Blasée* [fig. 41] van ser descrites significativament pel crític com «...imatges vacil·lants de la vida *détraquée* dels nostres dies, mig vistas, mig somiades, y parentas de les que un dia pintava l'Aman-Jean»⁹⁷⁶.

Tanmateix, cal dir que un any abans, el 1902, *Catalunya Artística* ja havia reproduït a les seves planes tres figures igual de melangioses i *ennuyées*. Es tracta d'*Insomni* [fig. 42], *La trista* [fig. 44] i *Veneciana*. A propòsit de la primera obra, i si fem cas de les similituds entre ambdós títols, és possible que es correspongui amb *Rêveuse*, però no ho podem afirmar del cert. Així mateix, observem com la descripció que S. Rusiñol havia efectuat de la protagonista d'"Aucells de pas", en un dels seus *Fulls de la vida* (1898), manté clares correspondències amb la jove representada per S. Junyent [fig. 42]:

«El posat d'ella esqueia molt am la posa: uns ulls negres, voltats d'un morat romantic, llargs, estirats i fent de lluny dues grans taques de fosca; una cara llarga, la figura ondulada i magra, un deixament oriental; un quelcom de samaritana am no sé què d'odalisca; uns cabells negres de versos de lord Byron posats am litografia; una aureola de tristesa.»⁹⁷⁷

Els lligams entre l'obra d'un autor i altre, però, no acaben pas aquí. De fet, aquest tipus de figures femenines endolades i pensatives, amarades de malenconia i de tristesa, recorden força com veurem més tard, les rusiñolianes de 1894. En ambdós casos es tracta d'una pintura intimista i subjectiva que S. Junyent ja havia iniciat alguns anys abans amb *Clorosi* [fig. 80] i *Una prometença* (1899)⁹⁷⁸, de les quals parlarem més endavant. En la mateixa línia trobem *Serena* [fig. 44], *Melangia* [fig. 45] i *Pensativa* [fig. 46], totes elles reproduïdes el 1905 a *La Il·lustració Catalana*. La contemplació d'aquesta darrera, precisament, ens du a la memòria *Figura femenina* (1894) [fig. 57], de S. Rusiñol. En tots dos casos la model representada apareix situada de perfil i es troba profundament sumida en els seus pensaments.

⁹⁷⁵ Tal com ens informa CASELLAS, R., a "Coses d'art. Saló Parés", *La Veu de Catalunya*, 28-5-1903.

⁹⁷⁶ *Ibid.*

⁹⁷⁷ RUSIÑOL, S. "Fulls d'istiu. Aucells de pas", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L'Avenç, 1898, pp. 85-86 (85).

⁹⁷⁸ SALA, T.-M., *Gent nostra: S. Junyent*, Barcelona: Nou Art Thor, 1988, p. 9. L'autora ja havia elaborat anys abans una tesina sobre l'artista: SALA, T.-M., *Sebastià Junyent i Sans, 1865-1908: pintor, il·lustrador, dissenyador i teòric modernista*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona. 1985.

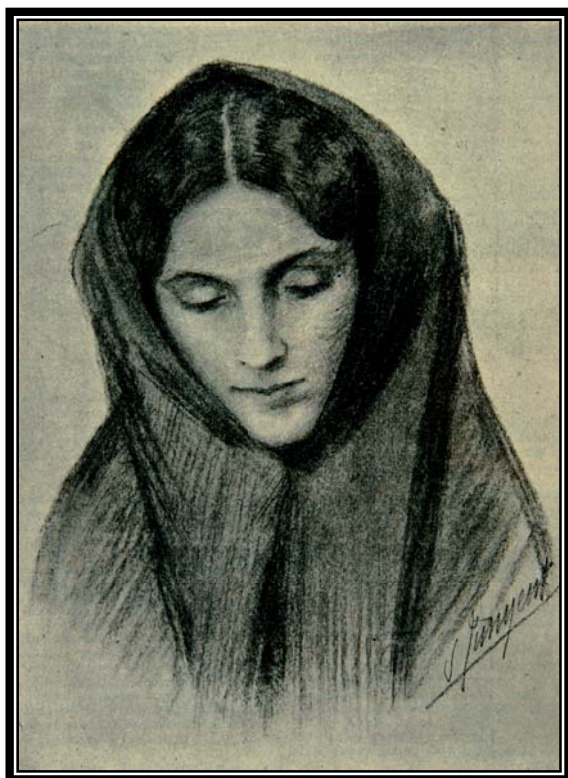


Fig. 43
S. JUNYENT
La trista
Il. de *Catalunya Artística*, núm. 100,
15-5-1902, p. 308.



Fig. 44
S. JUNYENT
Serena
Il. de *Il·lustració Catalana*, núm. 134,
24-12-1905, p. 824

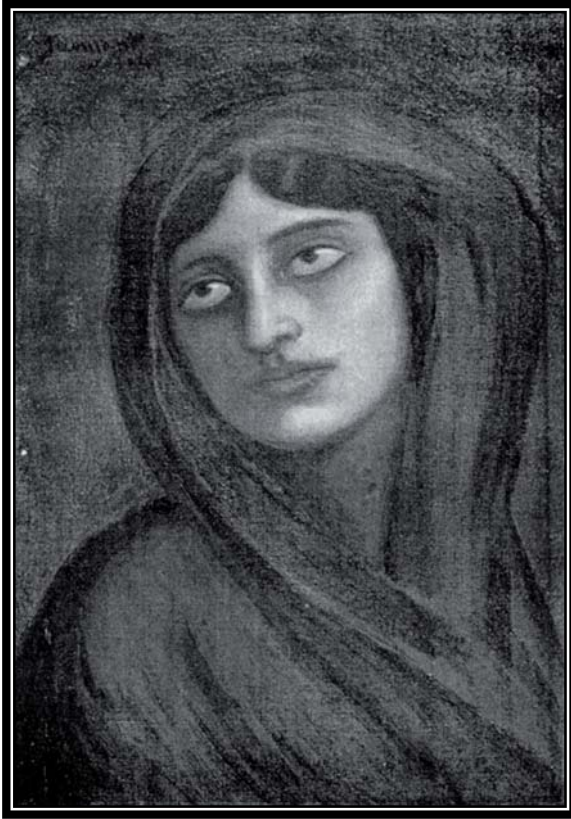


Fig. 45
S. JUNYENT
Melangia
Il. de *Joventut*, núm. 256, 5-1-1905, p.
10.



Fig. 46
S. JUNYENT
Pensativa
Il. de *La Il·lustració Catalana*, núm.
134, 24-12-1905, p. 824.

Aquell mateix any, el 1905, S. Junyent s'endinsava de ple en la temàtica marginal de les gitanes, àmpliament conreada pel seu amic I. Nonell⁹⁷⁹. Com podem observar en les publicades a *La Il·lustració Catalana*, [figs. 47 i 48], les gitanes d'aquest període conserven l'aura d'ensopiment, d'ennui, i de tristesa que caracteritzava les figures pròpies de la seva pintura més intimista, malgrat ens trobem davant d'un tema de caire miserabilista. De fet, i a diferència de les gitanes pintades el 1899, el cromatisme d'aquestes darreres posseeix tonalitats molt més obscures⁹⁸⁰.

A nivell teòric, les aportacions de S. Junyent van ser també destacades. Com a crític i assagista, l'autor encetà la seva tasca el 1900, a *Juventut*, on publicà els seus articles més coneguts, i va col·laborar a *La Renaixença*⁹⁸¹. D'entre tots els seus escrits cal destacar-ne un: el redactat amb motiu de l'exposició que l'artista mateix havia celebrat a la Sala Parés, l'abril de 1904. A l'esmentat article S. Junyent es defensava de les crítiques dels seus detractors i justificava l'atracció que tot artista pot sentir vers la «decadència» i vers un seguit de valors relacionats amb els corrents de caire espiritualista:

«No estich ab els que crehuen que l'art ha d'ésser no més que reproductor de lo fort, lo vital, lo potent, y condemnan per depriment l'art que representa decadencias malaltissas, degeneracions o pauperismes, porque la forsa y la robustesa tenen d'ésser en la expressió y en el caràcter, no en lo altre. Al cap y a la fi, científicament, la decadencia y la mort no són més que modalitats de la eterna evolució que fa la vida (...) Crech que baix l'esfera d'acció del sabi cau tot lo observable y lo investigable, y que sols está permès al artista llensarse pels mons inexplorats y misteriosos del més enllá, aixecar indiscretament el vel qu'amaga lo desconegut, despertar lo que dorm en el món dels ensomnis, descubrir y endevinar las eternas incógnitas, fer sorgir com un nigromàntich las bellas fantasmas del fons dels estanys encantat.»⁹⁸²

⁹⁷⁹ Malgrat pertànyer a una generació anterior, S. Junyent va recolzar l'activitat d'artistes com I. Nonell, M. Pidelaserra, F. Gimeno, P. Picasso, X. Gosé, O. Junyent i J. M^a. Xiró, entre d'altres. Atret per la simplicitat, sinceritat i puresa del seu art, l'artista va reproduir nombroses de les seves obres als números extraordinaris d'Any Nou de 1904 i 1905 a *Juventut* [FONTBONA, F., "Sebastià Junyent, artista y teórico", *Estudios Pro-Arte*, núm. 3, 1975, pp. 56-60 (59)].

⁹⁸⁰ Cal dir que el darrer article escrit per S. Junyent per a *Juventut*, el 23-11-1905, va estar dedicat a la mort de la model preferida d' I. Nonell, la Consuelo, fet que ens mostra l'elevat grau de sensibilització cap aquest món per part de l'artista [SALA, T. M.^a, *Gent nostra...op. cit.*, p. 40].

⁹⁸¹ Sobre el pensament teòric de S. Junyent, vegeu: CIRICI, A., *El arte modernista catalán, op. cit.*, p. 376; FONTBONA, F., "Sebastià Junyent, artista y teórico", *op. cit.*, pp. 56-60; i SALA, T.- M., *Gent nostra...op. cit.*, pp. 22-27.

⁹⁸² JUNYENT, S., "A proposit d'exposar obras meas en la Sala Parés", *Juventut*, núm. 219, 21-4-1904, pp. 255-257 (256).



Fig. 47
S. JUNYENT
Gitana 1905
Oli sobre tela.
Col.lecció privada.



Fig. 48
S. JUNYENT
Gitana 1905
Oli sobre tela.
Col.lecció privada.

En llegir aquestes paraules no podem deixar de recordar el discurs que va realitzar R. Casellas a la II Festa Modernista⁹⁸³, i que situava al crític «de ple dins l'òrbita del simbolisme decadentista»⁹⁸⁴. S. Junyent va ser, certament, «un idelista en todos los campos, soñador de lejanas utopías»⁹⁸⁵, influït de manera destacada - especialment a partir de 1902 - pel simbolisme i pel pre-rafaelisme⁹⁸⁶. L'art, com podem observar i segons els seu parer, tenia tot el dret a expressar i a complaure's en els aspectes més tenebrosos i decadents de l'existència, atès que aquests formen una part indiscutible de la vida

Per acabar, cal posar de relleu que el desànim vital que va caracteritzar bona part de les seva pintura, finalment va envair del tot l'esperit del propi S. Junyent. La confluència de diversos factors - la profunda frustració artística, l'enfonsament econòmic i la mort del seu fill Daniel - van acabar per endinsar-lo en una greu crisi nerviosa que va ser incapaç de superar. I així, el 22 d'abril de 1908, S. Junyent moria gairebé de manera desapercebuda «sense haver trobat el lloc que li pertocava»⁹⁸⁷.

- III. 3. 1. 4. 2 I. Nonell: un artista decadent o de la decadència marginal?

Hem parlat abans del sentiment d'*ennui* i d'aflicció que desprenien vàries de les gitanes pintades per S. Junyent el 1905. De la mateixa manera, cal dir que diverses de les gitanes que I. Nonell va representar de 1901 a 1906, com ara *Soledat* (1902), *Emparament* (1902), *Dolors* (1903) o *La vídua* (1906), expressen una acusada introversió i reflecteixen perfectament «*el malestar de su tiempo: la deformidad y la miseria como metáfora de una enfermedad moral, de un mundo en trance de descomposición*»⁹⁸⁸. La paleta cromàtica d'aquestes obres acostuma a ser, a més, força obscura i tenebrosa, a diferència de les gitanes que I. Nonell pintarà més endavant. Tanmateix, no podem qualificar pas de *decadents* aquestes composicions⁹⁸⁹, ja que més aviat han estat relacionades amb el

⁹⁸³ Recordem que R. Casellas va defensar un art que permetés «arribar a lo tragic frequentant lo misteriós; endevinar lo ignot, predir els destins donant an els cataclismes de l'ànima i an els daltabaixos dels móns l'expressió excitada del terror...» [CASELLAS, R., "*La Intrusa*. Drama de Mauricio Maeterlinck", *op. cit.*].

⁹⁸⁴ CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...*, *op. cit.*, p. 108.

⁹⁸⁵ FONTBONA, F., "Sebastià Junyent, artista y teórico"..., *op. cit.*, p. 57.

⁹⁸⁶ SALA, T.- M., *Gent nostra...*, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁸⁷ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁸⁸ FAERNA, J. M^a., *Isidro Nonell*, Barcelona: Polígrafa, 1995, s/p.

⁹⁸⁹ Per això no les hem recollit al catàleg. Vegeu: JARDÍ, E., *Nonell*, Barcelona: Polígrafa, 1985.

miserabilisme o amb l'*expressionisme*⁹⁹⁰, i mostren un afany de denúncia més que no pas de complaença a propòsit del món marginal que representen. Cal tenir en compte, a més, que l'obra nonelliana habitualment ha estat contraposada a aquella pròpia dels corrents de caràcter idealista⁹⁹¹. A l'època, tanmateix, com ens fa saber F. Pujulà el 1903 a propòsit d'una crítica dedicada a l'exposició que I. Nonell tot just acabava d'encetar a la Sala Parés, les pintures de l'artista van ser sovint titllades de pessimistes i de decadents. Els arguments que sustentaven aquestes consideracions era el fet que I. Nonell acostumava a aturar-se «devant de lo lleig, de lo innoble, de lo fastigós»⁹⁹², quan en realitat, esgrimeix J. Pujulà, «s'ignora que quant més s'estima la vida, més sensaciona lo que la nega» i que qui s'atura a analitzar els mals «és precisament el metje, perque vol curar-los». Anys abans, i en defensa d' E. Zola - el naturalisme del qual a voltes era acusat de «repulsiu», «corrosiu» i «repugnant» per no amagar, sinó mostrar amb tota virulència els defectes del natural⁹⁹³- R. Altamira ja havia declarat que el fet de descobrir «*ciertas llagas é imperfecciones sociales*», en realitat actuava «*como stimulus para buscar y procurar lo bueno que falta, la renovación perfeccionada*»⁹⁹⁴. Tot i així, no podem oblidar una dita del mateix I. Nonell: «Jo pinto i prou»⁹⁹⁵. Més enllà de qualsevol afany de dur a terme una transformació social a través de la seva pintura, aquest era l'objectiu essencial que perseguia l'artista català.

Malgrat totes aquestes consideracions, i com hem assenyalat abans, no podem deixar d'advertir una atmosfera de tristesa, de desolació i de recolliment en diverses de les gitanes d'I. Nonell, així com una certa voluntat de complaença per part d'aquest en la decadència de caràcter marginal, fet que ens permetria connectar part de la seva obra amb determinats aspectes del

⁹⁹⁰ Com apunta TRENCH, E. a "La pintura catalana entre Barcelona i París 1888-1906", *op. cit.*, pp. 173-188, l'estil d'I. Nonell va més enllà de l'impressionisme: manifesta elements de consonància amb l'estètica d'E. Munch o dels expressionistes alemanys.

⁹⁹¹ JARDÍ, E., a *Nonell, op. cit.*, p. 276, afirma precisament que l'obra d' I. Nonell ha estat valorada des de la posteritat «por lo que tiene de sana reacción realista frente a las desviaciones finiseculares». MATES, J., a *Isidre Nonell*, Sabadell: AUSA, 2000, pp. 21-35, per la seva banda, parla extensament de la lluita que a l'època va haver-hi entre I. Nonell i els «simbolistes», els quals criticaren durament la seva obra. Fins al punt, com explica l'autor, que el primer, plenament conscient que «el seu art realista produïa enuig als simbolistes, i amb un aire d'impugnació irreconciliable, s'hi girà en contra.» [com assenyala F. Miralles a la introducció, l'esmentat assaig ha restat inèdit fins ara, malgrat J. Mates l'hagués deixat enllestit el 1938, any en què va morir].

⁹⁹² PUJULÀ, F., "Pintura: Exposició Nonell", *Juventut*, núm. 196, 12-11-1903, p.746. De fet, fou arran d'aquesta exposició - en la qual va accentuar-se el seu miserabilisme- que I. Nonell va rebre una les crítiques més dures contra la seva obra. Vegeu MARAGALL, J., *Història de la Sala Parés*, Barcelona: Selecta, 1975, p. 94.

⁹⁹³ OMAR, C., "Cuestiones d'art", *Catalunya Artística*, núm. 93, 27-3-1902, pp.189-190.

⁹⁹⁴ ALTAMIRA, R., "El Realismo y la literatura contemporánea (conclusión)", *La Ilustración Ibérica*, núm 199, 23-10-1886, pp. 678-679 (678).

⁹⁹⁵ FAERNA, J. M^a., *Isidre Nonell, op. cit.*

pessimisme finisecular⁹⁹⁶. Allunyat de les pintoresques i sentimentals visions amb què fins a aleshores havien estat representats els baixos fondos, l'art d'I. Nonell esdevenia així vehicle «para expresar unos motivos que ahora exigían una verdad no consoladora. En este sentido, el pesimismo de Schopenhauer, que no ofrecía compensaciones ni esperanzas, se erigía en inspirador de espíritus selectos»⁹⁹⁷. E. d'Ors, amb motiu de la primera exposició individual de l'artista, celebrada a la Sala Parés el 1902⁹⁹⁸, dedicaria a I. Nonell una narració intitolada *La fi de l'Isidro Nonell*, que constitueix un dels millors exemples de literatura decadentista⁹⁹⁹. Aquesta va aparèixer per primer cop a *Pèl&Ploma*, acompanyada de diversos dibuixos del pintor, i va ser recollida en un aplec, juntament amb d'altres escrits, el 1905¹⁰⁰⁰. E. D' Ors narra la brutal mort d'un artista – I. Nonell – a mans de l'embogida multitud de miserables de la ciutat, que li serveixen com a models. L'escriptor es complau amplament, i de manera gairebé sensual, en descriure la revolta d'una humanitat en absoluta decadència, aquella

«...dels oblidats, (...) dels miserables, dels posats fora de la llei, dels inèptes i vensuts de la lluita per la vida, de les desferres de la humanitat, dels detritus de de la màquina social, (...) dels consumits per la herència de totes les malalties, de tots els vicis i totes les degeneracions; (...) dels morts de fam, dels morts d'enveja i de rancunia; dels errants sense família ni patria, (...) dels cossos nascuts en el fang, que's revolquen pel fang i en el fang reveten; dels trinxeraires, de les rameres, de les arcabotes, dels idiotes i bojós i lladres i assassions d'ofici;»¹⁰⁰¹

enrabiada amb el pintor per haver exposat a ulls del món la seva veritable situació. Finalment, el cadàver d'I. Nonell acaba sent llençat sobre els detritus de la ciutat, en una metàfora que probablement exemplifiqui la rebuda negativa que determinats sectors de la crítica van dispensar a la seva obra, arran de la seva exposició a la Sala Parés¹⁰⁰². D' aquesta manera, podríem dir, E. D' Ors realitza en aquesta ocasió una connexió entre un determinat tipus de decadentisme - aquell que més

⁹⁹⁶ Vegeu el capítol II. 1. 2.

⁹⁹⁷ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Introducción", *op. cit.*, p. 37.

⁹⁹⁸ MARAGALL, J., *Història de la Sala Parés*, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁹⁹ CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 555. YATES, A., *Una generació sense novel·la...op. cit.*, p. 79, ja havia apuntat abans com, a través d'aquesta, D'Ors mostra una visió negra, agònica i explícitament decadentista.

¹⁰⁰⁰ D'ORS, E., *La Muerte de Isidro Nonell : seguida de otras arbitrariedades y de la oración a Madona Blanca María*, Madrid: Ediciones El Banquete, 1905.

¹⁰⁰¹ D' ORS, E., "La fi de l' Isidro Nonell", *Pèl&Ploma*, núm. 84, 1-1902, p. 248.

¹⁰⁰² MARAGALL, J., *Història de la Sala Parés*, *op. cit.*, p. 86. Igualment, com assenyala RICHARDSON, (en col. amb M. Mc Cully), *Picasso...op. cit.*, p. 235, aquest final figurat va resultar profètic, ja que pocs anys després, el 1911, Nonell moriria de tifus, malaltia que va contraure en contacte amb els gitanos. Sobre el tema de la multitud vegeu també GRAS, I.; PÉREZ, M.; SALA, T.-M., "La multitud i la Setmana Tràgica", dins *Barcelona 1900*, Amsterdam, 2007, pp. 161-170.

relacions manté amb el naturalisme zolià - i l' «art negre»¹⁰⁰³ característic d'I. Nonell. Malgrat les seves diferències, ambdós paren atenció en els aspectes més sòrdids i malaltissos de la realitat. I és en això darrer que es complau E. D' Ors, exagerant fins a l'extrem el miserabilisme de l'artista català. Com ens explica J. Mates al seu assaig, E. D'Ors no va saber pas comprendre el «realisme dramàtic» d'I. Nonell i el judicà, injustament, «conreador de flors del mal en un jardí d' immundícia»¹⁰⁰⁴.

-III. 3. 1. 4. 3 R. Casas: figures de la malenconia i de l'esgotament

Tornant novament al tema de l' *ennui* o del *spleen*, trobem tot un seguit de dibuixos de R. Casas a *Pèl&Ploma* que ens mostren un rostre femení ullerós, abatut i de mirada perduda. Generalment R. Casas ha estat considerat el pintor de l'alegre i moderna vida barcelonesa, pel fet d'oferir-nos una multitud de retrats de dones independents, progressistes i a la darrera moda. Però al costat d'aquest tipus de figures, com assenyala E. Bornay, hi ha d'altres en les quals aquesta dona «se metamorfosea en un ser nostàlgic y aliquebrado, cuya tristeza sombrea con profundas ojeras»¹⁰⁰⁵. Es tracta de dibuixos que trasllueixen un seguit d'«*estados anímicos quebrados por el esplín*» i que mostren la capacitat que el pintor tenia per captar i interpretar els aspectes més diversos de la psicologia femenina¹⁰⁰⁶, com ara *Mlle. Clo-Clo* [fig. 49], *Figura femenina* [fig. 50] o *Esfinx parisenc*, totes elles publicades a *Pèl & Ploma* entre 1899 i 1900.

«¿Formó parte esta atmósfera melancólica que evoca el pintor, de la corriente decadentista?», ens planteja E. Bornay. Segons l'autora, és ben probable, encara que R. Casas pel general va mirar de mantenir-se al marge de les modes estilístiques imperants. En tot cas, assenyala, el pintor que ens mostren aquestes obres és del tot diferent al R. Casas més conegut. En conseqüència, podem afirmar que l'artista català va participar veritablement, i en certa manera, d'aquest *mal-du-siècle* que tan va turmentar el seu amic S. Rusiñol, o tants d'altres? O diverses de les seves obres només expressen l'adhesió puntual a un corrent que en aquells moments encara seguia en voga, per pur afany d'experimentació o d'obertura a la modernitat? Perquè, en tot cas, tampoc podem deixar de tenir en consideració que l'adopció d'aquest tipus de temàtica, caracteritzada, en paraules de F. Quílez, per

¹⁰⁰³ Expressió utilitzada per CIRICI, A., *El arte moderno catalán, op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁰⁴ MATES, J., *I. Nonell, op. cit.*, p. 24.

¹⁰⁰⁵ BORNAY, E., *Aproximación a Ramon Casas a través de la figura femenina*. Sabadell: AUSA, 1993, p. 68.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*, pp. 68-69.

«...la violació de la intimitat, de l'àmbit privat, la representació de les dones en actituds indolents, desganades, lliurades a un tedi existencial, sotmeses a l'anomenat *mal de siècle*, d'una malencònica desídia, mantenint postures o posicions poc decoroses i fins i tot mostrant una inequívoca sensualitat molt provocativa.»



Fig. 49
R. CASAS
Mll. Clo-Clo
Il. de *Pèl&Ploma*, núm. 53, 1-6-1900,
port.

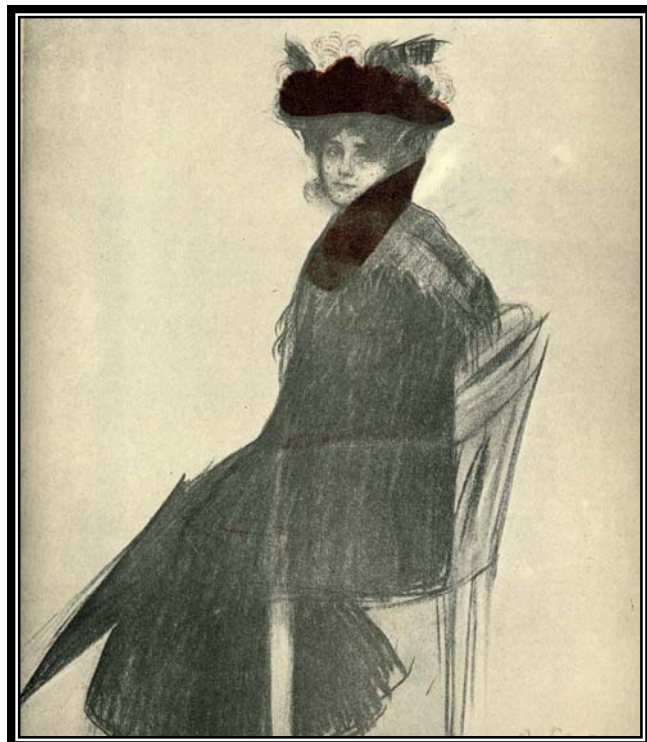


Fig. 50
R. CASAS
Figura femenina
Il. de *Pèl&Ploma*, núm. 48/49, 5-5-
1900, port.



Fig. 51
R. CASAS
Esfinx parisenc
Il. de *Pèl&Ploma*, núm. 44, 31-3-
1900, port.

es troba íntimament relacionada amb la voluntat per part de l'artista, de renovar el seu llenguatge expressiu i assolir així tot un seguit de paradigmes estètics que tenen el seu origen al París cosmopolita de l'època¹⁰⁰⁷.

No podem contestar a pregunta formulada anteriorment amb certesa. Però, anant més enllà dels aspectes purament formals, resultaria perfectament plausible pensar que l'artista, si més fins a cert punt i durant l'esmentat període, va resultar ser sensible vers determinades inquietuds pròpies de la *fin-de-siècle*. De fet, un dels dibuixos reproduïts al primer número de *Pèl&Ploma* de 1901, duia el següent títol: *La fi de segle* [fig. 52]. En aquest observem una dona solitària, endormiscada laxament sobre una cadira i simbolitzant l'esperit del tombant de segle. L'abandonament vital a què hem anat fent referència fins ara ja no és purament psicològic, sinó que es reflecteix amb claredat a través del moviment de tot el cos. Al mateix número de la revista, R. Pitxot reproduïa un dibuix similar, amb una noia de mirada perduda, recolzada sobre una cadira, que sembla estar preguntant-se - com ens indica el títol de l'obra -: *I nosaltres què farem el segle que vé?* [annex/fig. 104], indiferent al brogit que l'envolta. La incertesa pel nou segle es fa ben palesa en totes aquestes representacions.

A les esmentades figures de R. Casas caldria encara afegir-ne d'altres, que el pintor va realitzar a la mateixa època i que ens mostren una actitud de pur esgotament, com és el cas de *Dona asseguda* (c. 1898) [fig. 53] o de *Noia decadent* (1899) [fig. 54]. D'aquest darrer oli, R. Casas en va fer un original per a un cartell de *Pèl&Ploma*, datat del mateix any. *Noia decadent* va ser el títol amb què l'obra fou presentada a la primera exposició individual que celebrà l'artista el 1899, a la Sala Parés¹⁰⁰⁸, malgrat que estudis recents mostrin una altra denominació: *Després del ball*¹⁰⁰⁹. En aquesta obra veiem una noia vestida de negre, desplomada sobre un sofà de color verd, talment com si s'hagués deixat caure presa d'un gran cansament. El braç dret cau lax, i les robes llisquen pel sofà de manera desordenada. Depenent del títol que decidim emprar, certament, la interpretació pot variar. D'una banda, podem acceptar que, simplement, la noia s'ha tombat sobre el sofà a conseqüència de la intensa activitat física provocada pel ball. L'estat de llanguiment derivaria de l'estil de vida ociós i indolent que duen les noies de determinats sectors socials. Però si tenim en consideració

¹⁰⁰⁷ QUÍLEZ, F., "La contribución de Ramon Casas al desenvolupament de l'art publicitari", dins *Ramon Casas i el cartell*, València: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat - Diputació de València - Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2005, pp. 105-133(116-117).

¹⁰⁰⁸ A la secció d'olis del "Catàleg complet de les obres exposades", *Pèl&Ploma*, núm.22, 28-10-1899, p. 3, l'obra *Noia decadent* apareix amb el número 5.

¹⁰⁰⁹ Com per exemple a COLL, I., *Ramon Casas. Una vida dedicada al arte. Catálogo razonado*. Múrcia: De la Ciera, 2002, núm. cat. 352. Com assenyalava l'autora, aquesta obra presenta forces similituds formals amb una *Dona descansant* (c.1898), núm. cat. 354.

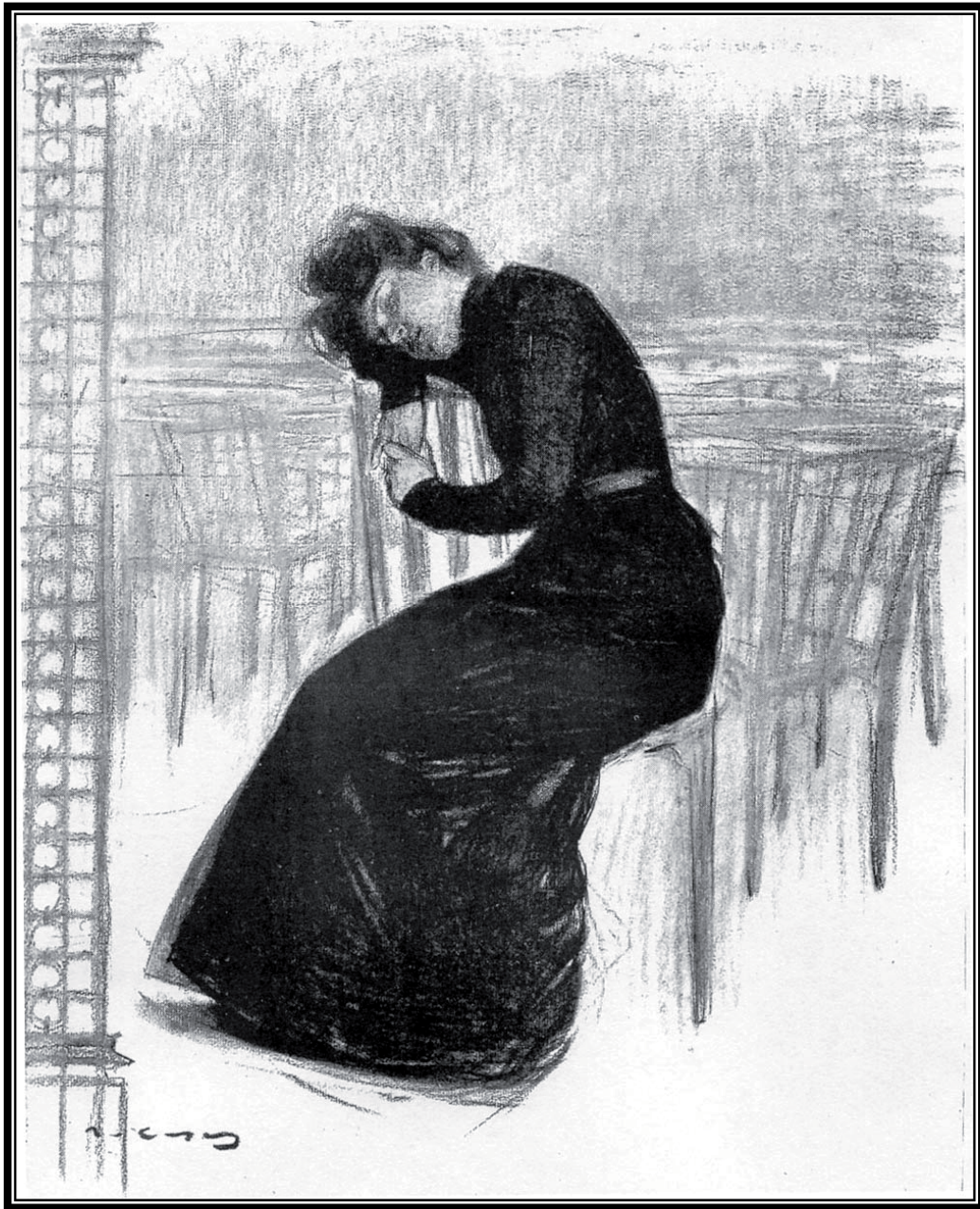


Fig. 52
R. CASAS
La fi de sigle
Il. de *Pèl&Ploma*, núm. 67, 1-1-1901,
p. 7.



Fig. 53
R. CASAS
Dona asseguda c.1898
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

l'apel·latiu de *Noia decadent*, potser aleshores caldria anar una mica més enllà d'aquesta primera lectura, sense arribar a invalidar-la del tot. En un sentit més profund, és possible que l'esgotament que mostra la noia sigui més que puntual: segurament - i per això és «*decadent*»- aquest sigui crònic i de caràcter existencial. Encara pitjor: més que de cansament potser cal parlar d'*exhauriment*. Aquest, malgrat es trobi lligat al tedi i a la malenconia, posseeix les seves pròpies peculiaritats. Com explica Ch. L. Talcott, l'exhauriment finisecular no és fruit de cap pèrdua o absència, com en el cas dels altres dos, sinó que sorgeix en sentir la mateixa existència com quelcom que fatiga fins a l'extrem, gairebé impossible de suportar¹⁰¹⁰. Tanmateix, R. Casas no seria pas l'únic en reproduir aquest tipus de temàtica. En general, van ser diversos els artistes que «*dieron forma al tedio que se apoderaba de las elegantes a través de la imagen de la mujer postrada, una mujer tendida sobre su sofá que se abandonaba a los perezosos placeres de la desgana*»¹⁰¹¹. Com per exemple W. Slewinski, amb *La dona amb el gat* [annex/fig. 106], realitzada cap a 1896. En aquests darrers casos, no obstant, l'endolada a figura femenina es troba completament dormida, la qual cosa accentua encara més la seva penetració en els mons inaccessibles i misteriosos de la psique humana. Igualment cal dir que a l'obra de W. Slewinski s'intensifiquen els aspectes sexuals lligats a aquest tipus de representacions, a través del color pèl-roig dels cabells de la jove - la qual, si ens hi fixem, descansa sobre un sofà del mateix color que el de R. Casas - i del gat negre del primer terme. I és que l'exhauriment vital de què parlàvem, i segons determinades interpretacions misògines de l'època, es trobava sovint relacionat amb un

¹⁰¹⁰ TALCOTT, Charles Lawrence, *From exhaustion to exuberance...op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁰¹¹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo [1890-1914]", dins *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer española 1899-1914*, Madrid: Fundación Cultural Mapfre vida, 2004, pp. 14-57 (23).

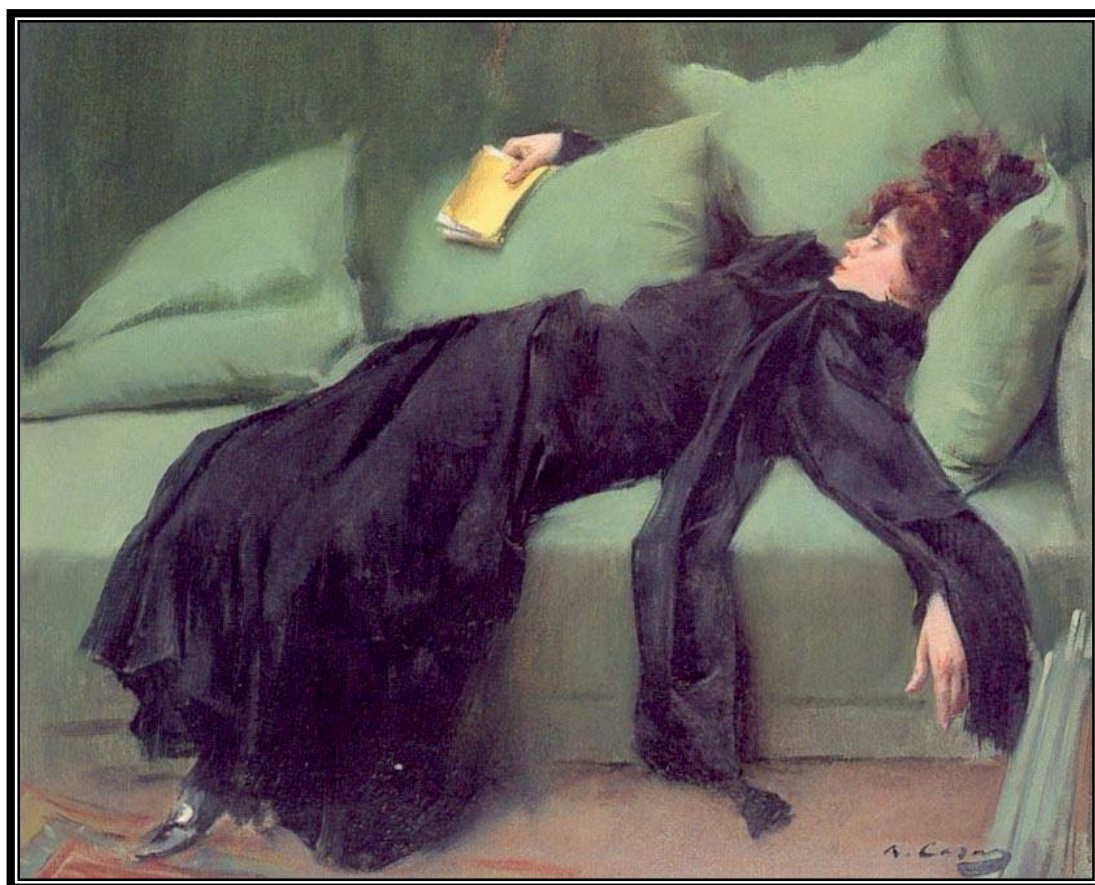


Fig. 54
R. CASAS
Noia decadent / Després del ball 1899
Oli sobre tela.
Montserrat: Museu de Montserrat.

sexual, fruit de l'autosatisfacció eròtica. Com apunta B. Dijkstra:

«La lasitud de las mujeres, con su abrumador énfasis en su ser físico, sugiere inequívocamente una explicación sexual de su agotamiento, pero muy alejada de cualquier intervención masculina. Estas mujeres autónomas y autosuficientes forman parte de una interminable serie de pinturas de entre siglos de féminas cuya energía se ha visto mermada aparentemente por un excesivo desenfreno en placeres solitarios.»¹⁰¹²

Així doncs, aquest tipus de dones adormides o abandonades laxament sobre qualsevol moble o superfície, tan esgotades que sembla que no puguin ni amb la pròpia existència, no només expressarien un exhauriment de caire existencial, sinó també - i a ulls d'un determinat públic - un pervers abandonament a les pròpies - i obscures- pulsacions sexuals. D'aquesta manera, i com explica E. Micke-Broniarek a propòsit de la jove de W. Slewinski, «Su silueta intrigante, sensual en su gesto de rozar el borde del sofá, contrasta inquietantemente con el sueño confiado de la mujer y parece evocar el ambiente apenas perceptible de "la misteriosa peligrosidad" de su naturaleza»¹⁰¹³. Desconeixem si veritablement hi ha connotacions sexuals implícites en la de *Noia decadent* (1899) [fig. 54] de R. Casas, però és probable que l'artista conegués dues obres importants consagrades a la sexualitat femenina, publicades a Barcelona per A. Peratoner: *Extravíos secretos del bello sexo* (1881) i *La mujer en la alcoba: estudio higiénico-fisiológico* (1893)¹⁰¹⁴. Sigui com sigui, a través d'aquest motiu iconogràfic quedaria expressada la dualitat *Eros-Thanatos*: el desenfrenament produït per l'impuls del primer, tindria com a conseqüència un esgotament extrem que, en darrera instància, - i segons aquesta visió misògina de caràcter pseudo-científic - podria arribar a provocar la mort. Igualment, els lligams entre el tema de la dona *postrada* i el de la dona *morta* o *malalta* són clars: totes elles resulten atractives per a l'home de finals de segle a causa de l'absoluta passivitat que desprenen¹⁰¹⁵.

¹⁰¹²DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1994, p. 73. Sobre el tema de la masturbació femenina, que tant interès despertà a l'època, LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., a "Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo..." *...op. cit.*, p. 25, recull, entre d'altres, els següents estudis: COOKE, F., *Satan in Society* (1870) i ROZIER, *Des habitudes secrètes ou l' onanisme chez les femmes* (1878).

¹⁰¹³ MICKE-BRONIAREK, E., a la fitxa núm. 78 de *Cien años de pintura polaca 1814-1914. En la colección del Museo Nacional en Versovia*, Salamanca: Caja Duero, 2000, p. 228.

¹⁰¹⁴ Vegeu el cap. III. 6. 2.

¹⁰¹⁵LÓPEZ DE PRADO, C., "La imagen de la mujer", dins *La mirada complacida y la mirada inquieta: La pintura finisecular entre la tradición y la modernidad*, La Coruña: Museo de Bellas Artes-Xunta de Galicia-Dirección Xeneral de Patrimonio Cultural, 1999, pp. 176-196 (190).

III. 3. 1. 5 El dolor i la tristesa

Fins ara hem fet referència essencialment a la malenconia i a l'*ennui*. Però no hem aprofundit en un sentiment que s'hi troba del tot relacionat: el de la tristesa. Una tristesa, en tot cas, molt més profunda i dramàtica que la romàntica¹⁰¹⁶. D'aquí que en nombroses obres, aquesta posseeixi un caràcter preeminent, malgrat s'expressin igualment estats anímics com el tedi i la melangia. Els lligams entre la tristesa i el dolor, d'altra banda, són molt més accentuats que els que aquest darrer pugui tenir amb els altres dos. A l'*Atlàntida*, el 1897, C. Omar escrivia el següent:

«No visc avorrit: visc trist, visc penat, visc sense despendre'm may del dolor de l'ànima, que és lo més intens y més cohent dels dolors.»¹⁰¹⁷

I F. Presas Suárez, a un escrit intítulat "Crit d'engúnia", proferia també:

«Tristesa! Tristesa negra, fonda, d'immensa desolació! Vuidor insoportable que geles l'ànima, que fas sofrir un torment indescriptible, deixa'm!

Inconsciencia, quimeres, treieu-me d'aquesta solitud tant amarganta i horrible! Pobla-t, vuidor, pobla-t d'alegries de fum! (...) Sols volsaltres, sers que esteu consumint-vos en la flama dolorosa dels excessos; vosaltres, els que que necessiteu l'escalfor d'alegries artificials pera no caure freds sobre la terra, pera no sentir el pas horrible dels minuts de la vostra existencia vuida...»¹⁰¹⁸

I finalment C. Arro, a *Juventut*, ens descrivia una noia molt semblant a l'Aurora de S. Rusiñol, la qual, exclamava a *El jardí abandonat* (1900): «Vine am mi, soletat! T'adoro am tota l'ànima! Am tu viuré morint-me, am tu viuré somniant, fins a mon darrer somni!»¹⁰¹⁹:

«Era'l seu caràcter; tot lo qu'era joia la posava trista d'una estranya tristesa. Sentia, al veure rostres satisfets, aquella sensació inexplicable de que'ns parla l'Huysmans en el seu *En ménage*. (...) La tristesa quieta, perennal, ella la comprenia y la estimava. Sabia llegir en els rostres contents y satisfets la interior tristesa sempiterna y, clarivent, veyal dolor

¹⁰¹⁶ PIERROT, J., *L'imaginaire décadent...op. cit.*, p. 82.

¹⁰¹⁷ OMAR, C., "Tristesa", *L'Atlàntida*, núm. 39, 15-12-1897, p. 1 [vegeu el frag. III. 1. 4].

¹⁰¹⁸ PRESAS, F., "Crit d'engunia", *Pèl & Ploma*, núms. 50-52, 26-3- 1899, [p. 2]. Vegeu també OLLER, J., "Diàlech", *Catalunya Artística*, núm. 67, 10-9-1901, p.479 [frag. III. 1. 11].

¹⁰¹⁹ RUSIÑOL, S., *El jardí abandonat*, op. cit., p. 86 [vegeu el frag. III. 1. 9].

envolcallan tho tot, y vey a acostarse la tragedia a través de las flors alegradoras. Com el foraster en el drama d'en Maeterlinck, contemplava, desde darrera'ls vidres entelats, la mort entristint a la familia, la tristesa entrant en la casa.»¹⁰²⁰

La protagonista d'aquesta narració, com és el cas de diverses obres de S. Rusiñol, resulta ser una jove amarada de tristesa, capaç de veure més enllà que la gent corrent i copsar així altres tristeses amagades: les presents i les que estan per venir. És interessant, a més, la referència que l'autor fa de J. K. Huysmans, concretament de la seva obra intitolada *En ménage* (1881). Aquesta, malgrat ser una novel·la primerenca, lligada encara en certs aspectes al naturalisme zolià, posseeix uns trets força personals que l'allunyen d'aquest darrer¹⁰²¹.

Finalment, amb A. Maseras i el seu *Delirium* (1907), arribem a una absoluta complaença en el patiment. A l'"Epíleg" podem llegir els següents versos:

«Oh suprema inquietut! Tu m'heroises
tots els instants! Tu fas florí en mos llavis
la paraula crudel que martirisa
i el ritme encisador, d'acaricianta
verbositat. Ets frivola i solemne,
ets incitants i estoica, i destructora
d'encisos, i ets amable i veneranda
com una dea tutelar i omnivola
(...)
Oh! Dóna-m darts pera clavâ-ls als homes,
que sols aixís els tornaré la vida!
Dóna-m espins pel meu cor, que amb elles
sabré endolcir les hores enutjoses
que l fat, cinicament, a tots ens guarda!»¹⁰²²

De fet, el dolor és el que sembla donar sentit a la vida. El mateix A. Schopenhauer, ens diu que aquest, juntament amb la necessitat i la privació, «son lo único positivo y lo único que se hace sentir

¹⁰²⁰ ARRO, C. "Els reys", *Juventut*, núm. 205, 14-1-1904, p.28.

¹⁰²¹ BALDICK, R., *The life of J.-K. Huysmans*, Oxford: Clarendon Press, 1955, p. 59. Com explica l'autor, *En ménage* (1881) mira de descriure les pròpies vivències interiors de J. K. Huysmans, amb les seves complexitats i inconsistències. Igualment, és considerada una novel·la profundament pessimista: «the author produces in every chapter fresh evidence of the folly of human love, the absurdity of human institutions, the monotony and futility of human life».

¹⁰²² MASERAS, A., "Epíleg", dins *Delirium*, op. cit. pp. 122-123.

directamente», atès que ens fan valorar allò perdut. La felicitat, en canvi, - com ja assenyalava el filòsof grec Epicur - és negativa, ja que només constitueix la supressió - temporal- del dolor¹⁰²³.

- III 3. 1. 5. 1 S. Rusiñol: l'ànima endolada.

Al pròleg de *Fulls de la vida* (1898), l'autor ja ens adverteix del següent:

«Si fullejant aquests «fulls de vida» trobes pot-ser que hi ha més planes d'hivern que planes de primavera; si topes a cada pas am malalties del cos i melangies de l'ànima; si trobes més casos de tisis que arrencades d'alegria; abans de donar la culpa i tractar de pessimista al qui la firma aquestes fulles, repassa per un moment el llibre dels teus records, mira entorn de tu mateix, i veuràs que poques boires de rosa i quantes nuvolades negres passen pel fons de la ruta; veuràs que amples són les planes grises i que curtes les daurades; i veuràs que de pressa són escrites les memòries d'alegries i que tinta's necessita per escriure les tristeses.»¹⁰²⁴

Aquestes paraules ja ens indiquen, com bé assenyalava J. M.^a Roviralta a *Luz*, que l'esmentada obra «no se verá nunca en las manos del que ríe, sólo la leerán los que sientan, los que sufren y buscan en el remolino de la vida a otra Alma que sufra»¹⁰²⁵. Com hem apuntat anteriorment, quan S. Rusiñol escrivia els seus *Fulls de la Vida* (1898) es trobava en un moment personal força delicat, provocat en gran mesura per la seva addicció a la morfina. Sumit de ple en la malaltia, l'autor plasmava en aquesta obra les impressions i els neguits de les experiències viscudes en els últims anys¹⁰²⁶. A través dels diferents poemes en prosa que la componen, dividits en capítols corresponents a les quatre estacions de l'any, S. Rusiñol ens mostrava, igualment, «el darrer posicionament estètic i vital d'un ésser que flirtejava amb la mort atret per la seva bellesa i que únicament semblava fruir amb la deliquescència dels estats d'ànims d'extrema malenconia»¹⁰²⁷. El cartell anunciador de l'obra [annex/fig. 224], en què una jove llegeix els *Fulls* enmig un jardí abandonat genuïnament rusiñolià, és ja de per sí prou significatiu. Del conjunt d'aquests *Fulls*, són diversos els poemes en prosa amarats de malaltia, però aquí només en reproduïm parcialment un, com exemple de representació. Es tracta de "Soledat", un

¹⁰²³ SCHOPENAUER, A., *El mundo como voluntad...op. cit.*, IV § 58, p. 230.

¹⁰²⁴ RUSIÑOL, S. "Al lector", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L'Avenç, 1898, pp. 2-3.

¹⁰²⁵ ROVIRALTA, J. M.^a, "Santiago Rusiñol en "Fulls de la vida"", *Luz*, núm. 1,

2^a setmana-10-1898, p. 1.

¹⁰²⁶ Vegeu PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, pp. 313-314.

¹⁰²⁷ *Ibid*, p. 314.

Full de tardor. En aquest escrit S. Rusiñol ens parla de les tristes sensacions que hom pot veure despertades en trobar-se sol i cap al vespre, en una petita estació de tren perduda en el no-res:

«Per tot arreu aquella quietud forastera, un aire de gel, una claror malaltixa i funerària, un llumet verd al fondo al cap-d'avall per unic consol dels ulls, el poble qui sap aon, alguna figura adormida, i aquella vaga buidor i aquella quietud somorta, fan creure a l'ànima que la terra és deserta.

En lloc el cor sent aqueixa morta fredor com en eixes estacions posades a la ventura, llençades d'esma al mig d'un camp desolat.»¹⁰²⁸

La il·lustració de R. Pitxot, mostrant-nos una estació gairebé fantasmagòrica per on passa una via engolida per l'espessa vegetació del fons, plasma perfectament les idees d'abandonament i de solitud. A través d'un altre dibuix, que il·lustra el full d'estiu intitulat "Una hora trista", R. Pitxot expressa igualment la introspecció que corprén el cor del passejant que s'asseu a l'ombra d'un arbre que comença a esfullar-se [fig. 55].



Fig. 55
R. PITXOT
Il. de RUSIÑOL, S., "Fulls d'estiu: Una hora trista", *Fulls de la vida*, Barcelona L'Avenç, 1898, p. 111.

¹⁰²⁸ RUSIÑOL, S. "Fulls de tardor. Soledat", dins *Fulls de la vida*, *op. cit.* p 141.

E. Trenc, per la seva banda, es pregunta com és possible que un home amb tants amics i coneguts com S. Rusiñol, pogués transmetre a través de la seva obra una sensació tan acusada de tristesa i d'aïllament. Més enllà de la participació de l'autor en la «*sensibilité fin de siècle, morbide et décadente*», E. Trenc apunta com a possible causa un motiu de caràcter personal i biogràfic prou important, com és el fet que S. Rusiñol quedés orfe a l'edat de dos anys i mig¹⁰²⁹. Potser a nivell inconscient - ens planteja -, aquest esdeveniment el va marcar profundament i de per vida; d'aquí la seva obsessió - molt major que en altres autors igualment sensibles com A. Gual o A. de Riquer - pel tema de la soledat. En tot cas, és clar que no només es tractava d'un motiu iconogràfic: els personatges rusiñolians acostumen a romandre aïllats perquè el mateix artista va ser, en paraules de J. Pla, un ésser «solitari inexpugnable, insubornable, total»¹⁰³⁰.

Al poc d'encetar aquest capítol, ja hem assenyalat com S. Rusiñol, des dels seus inicis, havia plasmat a les seves obres pictòriques aquest tipus de sentiments. Però és amb la pintura intimista i subjectiva, realitzada durant les dues estades de l'artista al *Quai Bourbon* de París, entre finals de 1893 i mitjans de 1895¹⁰³¹, que S. Rusiñol va entrar de ple en el decadentisme. Diversos són els motius que aproparen l'autor cap a aquest corrent. En primer lloc, la situació personal en què es trobava durant aquest període, havent viscut de molt a prop el tema de la malaltia i de la mort: primer al costat de R. Canudas, que moria el setembre de 1892, i, després, de J. Ixart, que ho faria el maig de 1895. La seva muller, Lluïsa, i el seu germà, Albert, per la seva banda, havien resultat ferits la nit del set de novembre de 1893, arran de la bomba esclatada en el Liceu. L'atemptat deixà darrera seu gairebé una trentena de morts¹⁰³². El propi S. Rusiñol, però -fet encara més significatiu- patia des de finals de 1899 grans dolors físics i ja havia començat a fer ús de la morfina per tal de calmar-los. Igualment cal tenir en consideració el caràcter mateix de l'artista, el qual l'acabà per convertir en «un home lúgubre i generalment deprimat», en paraules de J. Pla. De fet, explica l'autor, l'exacerbada i morbosa sensibilitat que posseïa S. Rusiñol i que el feia sentir la incompatibilitat entre la matèria i l'esperit, el mantingué en una tristesa flotant, vague i contemplativa. Així, ens diu, «la seva vida estigué sempre tocada d'una ombra de malenconia»¹⁰³³.

A nivell estètic, d'altra banda, cal recordar alguns fets significatius. Primer, l'amistat que mantenia amb E. Satie i que el va permetre assistir a l'exposició dels Rose+Croix, celebrada la

¹⁰²⁹ TRENC, E., "Le thème de la solitude dans l'oeuvre picturale de Santiago Rusiñol" *...op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁰³⁰ PLA, J., *Santiago Rusiñol i el seu temps* *op. cit.*, p. 136.

¹⁰³¹ La primera estada s'estén des del novembre de 1893 al maig de 1894; i la segona, del novembre de 1894 al maig de 1895 [LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES O' CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Catàleg sistemàtic*, *op. cit.*, p. 84].

¹⁰³² LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁰³³ PLA, J., *Santiago Rusiñol i el seu temps*, p. 135.

primavera de 1892, i copsar així « *la simbolización de lo imposible, la enfermedad del espíritu, la pesadilla de un sueño...* »¹⁰³⁴. Malgrat la confusió experimentada i d'un cert rebuig inicial, el cert és que a poc a poc, S. Rusiñol es va anar deixant «amarar cada vegada més per una sensibilitat decadentista i deliquescient d'origen i de tendència simbolista»¹⁰³⁵. Durant la primera estada al *Quai de Borbon*, l'artista va tenir ocasió igualment de conèixer els dibuixos d'un dels artistes decadents per excel·lència, F. Rops. Com explica J. De C. Laplana, F. Rops va anar un cop a visitar-lo i convidà S. Rusiñol i I. Zuloaga al seu propi taller, on els mostrà «carpetes senceres de dibuixos i de estudis que pocs mortals havien tingut ocasió de veure»¹⁰³⁶.

El gener de 1895, a un article dedicat a *La Vanguardia* a Puvis de Chavannes, S. Rusiñol ja identificava clarament la modernitat amb «*los decadentes y simbolistas de hoy*»¹⁰³⁷. Cal tenir en compte, a més a més, que en aquesta data ja havien estat celebrades la II i la III Festes Modernistes, que serviren com a difusió dels nous corrents, simbolistes i decadents, i que S. Rusiñol es trobava profundament influenciat per la pintura tenebrosa d'El Greco, arran de l'adquisició, el gener de 1894, de dos del seus quadres. Igualment va ser significatiu el viatge realitzat per Itàlia el febrer d'aquell mateix any, en companyia de I. Zuloaga.

Tots aquests esdeveniments van provocar que S. Rusiñol anés abandonant progressivament el seu naturalisme inicial - malgrat no l'arribés a deixar mai del tot- i s'endinsés en un simbolisme a voltes decadent. I a l'àmbit de la plàstica, com fa poc hem assenyalat, va ser amb les pintures intimistes del *Quai Bourbon* que l'artista va manifestar plenament l'influx d'aquest corrent.

En aquests olis veiem tot un seguit de figures femenines endolades, representades solitàriament en un interior, tal com per exemple mostren *Novel·la romàntica* (1894) [fig. 56], «*Rêverie*». *La senyoreta Nantas* (1894) [fig. 58], *Retrat de dona* (1894) o *Malenconia* (1895) [fig. 59]¹⁰³⁸. En tots ells, com ens indica V. Panyella, la model és la mateixa: Estephanie Nantàs. M. Utrillo la va descriure amb aquestes paraules: «prima, d'aspecte seriós, de maneres totalment *Régence* i de noble caminar»¹⁰³⁹.

¹⁰³⁴ RUSIÑOL, S., "Desde el Molino: La orden de las Rose+Croix", *op. cit.* Vegeu el cap. II. 2. 1. 1.

¹⁰³⁵ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 140.

¹⁰³⁶ *Ibid*, p. 180.

¹⁰³⁷ Aquest article fou reproduït, el 1898, en el número extraordinari que *Luz* va dedicar a la memòria del pintor i en el qual també van participar M. Utrillo i R. Casellas. La cita està extreta d'aquest darrer: RUSIÑOL, R., "Puvis de Chavannes", *Luz*, núm. 5, 2^a setmana-11-1898, p. 3. El ressò que l'artista francès va tenir a Catalunya fou considerable. *La Il·lustració Ibèrica* va reproduir diverses de les seves obres - els anys 1886, 1895, 1896, 1898 i 1903- i 1899 *Pèl&Ploma* li va dedicar igualment un article sencer [vegeu bibliografia].

¹⁰³⁸ A aquestes caldria afegir *La morfina*(1894) i *La medalla*(1894), que analitzarem en el cap. III. 3. 3. 2. 2.

¹⁰³⁹ Citat a PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, p. 198.

Molt al gust, per tant, de S. Rusiñol, l'ideal femení del qual va quedar clarament plasmat a "La suggestió del paisatge", on descrivia a una jove que «...semblava una figura somniada per Leonardo de Vinci, un perfil decadent, una silueta de verge primitiva, un lliri simbolista»¹⁰⁴⁰. La relació entre Estephanie i S. Rusiñol fou molt estreta, fins al punt, com afirma V. Panyella, que la model va ocupar un lloc únic al llarg de tota la seva vida, en esdevenir a la perfecció la protagonista femenina del món de somnis que l'artista pretenia evocar¹⁰⁴¹.

Estilísticament i a propòsit d'aquestes obres, cal posar de relleu, com assenyala I. Coll, la notable influència exercida per part de la pintura anglesa victoriana, la qual es trobava més centrada en el valor expressiu de la figura humana que no pas en els aspectes purament formals o compositius de les representacions¹⁰⁴². L'intimisme d'aquest tipus de pintura, provinent de la novel·la sentimental anglesa, queda perfectament reflectit, per exemple, a *Novel·la romàntica* (1894) [fig. 56], considerada l'obra més paradigmàtica de l'etapa decadentista de S. Rusiñol¹⁰⁴³. El quadre fou exposat per primer cop a la Segona Exposició General de Belles Arts, celebrada el maig de 1894. Tret d'alguna excepció, les crítiques que va rebre l'obra van ser del tot positives i entusiastes, fins al punt que diversos crítics van catalogar-la com la millor obra realitzada per S. Rusiñol fins aleshores¹⁰⁴⁴. Precisament per aquest motiu l'Ajuntament de Barcelona va adquirir el quadre, fet que va impossibilitar la participació d'aquest en els Salons de París i en va dificultar, per tant, la seva difusió a nivell internacional¹⁰⁴⁵.

A *Novel·la romàntica* (1894) [fig. 56] trobem representada una noia endolada que sembla haver estat sorpresa pel mateix espectador, mentre llegia un escrit a què fa referència el títol de la pintura¹⁰⁴⁶. El seu rostre, pàl·lid i sever, és altament expressiu en la seva impenetrabilitat.

¹⁰⁴⁰ RUSIÑOL, S., "La suggestió del paisatge", *L' Avenç*, 30-11-1893, pp. 337-339(338).

¹⁰⁴¹ PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, p. 199.

¹⁰⁴² COLL, I., "Rusiñol i la pintura europea", dins *Rusiñol i la pintura europea*, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, p. 127.

¹⁰⁴³ MENDOZA, C.; DONATE, M., "Catàleg", *Santiago Rusiñol, op. cit.*, p. 186.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*

¹⁰⁴⁵ LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES O' CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Catàleg sistemàtic, op. cit.*, p. 82.

¹⁰⁴⁶ Com assenyala SALA, T.- M., a *La vida cotidiana en la Barcelona 1900, op. cit.*, p. 154, a finals de segle cada cop es feu més imperiosa la necessitat femenina de disposar d'una habitació pròpia, en la qual poder gaudir de plaers com l'intercanvi, la confesió o, simplement, la lectura. El sol fet de llegir acaba així per estar vinculat a un «*espacio físico y psíquico necesariamente intimista*». Sobre el tema vegeu també PUIG, F. X., "L'interès pel llibre: gabinets de lectura, bibliofília i exlibrisme", dins *L'exaltació del llibre al Vuitcents. Art, indústria i consum a Barcelona*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya-Arxiu Històric de la Ciutat, 2008, pp. 171- 202.

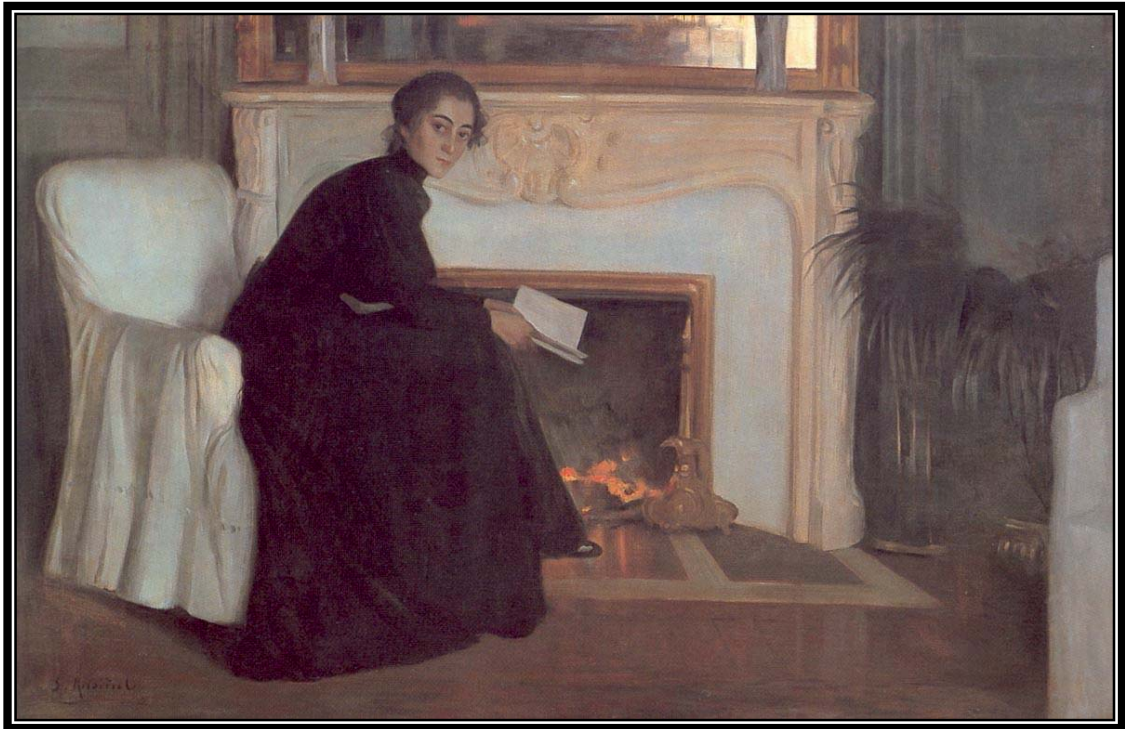


Fig. 56
S. RUSIÑOL
Novel·la romàntica 1894
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Tant aquest com el seu posat, de perfil, ens permeten penetrar en el món interior de la jove només de manera parcial. Tanmateix, allò que intuïm amb claredat és l'aura de malenconia i de somiosa introspecció que envolta la figura. Com assenyala J. Cabot, «lo tipo d'aquella jove neurótica es clavat y aquell interior calent, plé de confort y endressat, convida á somniar despert»¹⁰⁴⁷. El silenci, únicament trencat pel soroll que fan les brases de la xemeneia en crepitar, contribueix a augmentar l'atmosfera d'introversió i de solemnitat que s'hi respira. R. Casellas, en una carta que va escriure a S. Rusiñol el 5 de març, va comunicar a l'artista les impressions rebudes en contemplar l'obra i va elaborar una suggestiva descripció:

«Tan apaïsat com és, dóna l'impresió de la grandària de l'estància y de la soletat de la figura d'un modo portentós. Además, l'horissontalitat de las líneas el fa íntim, quiet, silenciós; aixís com la harmonia apagada dels tons li dóna aires de somni distinguit. La figura, acertadament endolada, de semblant vaporós y com *detraqué*, y posada am natural abandono, escau divinament en aquell medi entre senyorial y melancòlic, ahont sembla qu' hagin passat cosas tristas, històrias misteriosas y aventuras novelescas d'altre temps»¹⁰⁴⁸.

La crítica que va aparèixer a *La Voz de Sitges*, l'agost d' aquell mateix any, tanmateix, i malgrat parar atenció a aspectes similars, ens transmet una visió més aviat negativa de l'obra. Aquesta –diu- ens mostra

«...los efectos que produce en algunos la lectura romántica, la que podríamos calificar de lectura malsana, cuyos efectos los vemos impresos en el pálido semblante de aquella joven con el libro en la mano, abstraída por el cúmulo de ideas que cruzan rápidas y confusas por su mente soñadora, (...) Su aspecto melancólico, de mirada soñolienta, faltos los ojos de aquella luz vivísima que despiden las pupilas, denotan claramente que para aquel cuerpo enfermizo la lectura romantica viene a ser un peligro, porque al dolor físico añade una afección moral que mina su existencia amenazada por una muerte prematura, cuyo aterido cuerpo apenas logra reanimar el vivificante y tibio calor de la chimenea.»¹⁰⁴⁹

A nivell formal, observem tot un seguit d'aspectes en els quals cal parar atenció. En primer lloc, i com ja ha estat assenyalat en diverses ocasions, són clares les semblances compositives entre

¹⁰⁴⁷ J.C.R [CABOT i ROVIRA, J.], "Segona Exposició General de Belles Arts. IV", *La Veu de Catalunya*, 10-6-1894.

¹⁰⁴⁸ Recollit a CASTELLANOS, J., "Correspondència Rusiñol-Casellas. Casellas a Rusiñol Barcelona 5 Mars 1894 ", *Els marges*, núm. 21, 1-1-1981, pp. 85-110 (96).

¹⁰⁴⁹ "Nuestros grabados", *La Voz de Sitges*, 3-8-1894.

L'obra de S. Rusiñol i *En écoutant du Schumann* (1883), de F. Khnopff¹⁰⁵⁰ [annex/fig. 107]. En aquesta darrera, una jove endolada, situada en un saló burgès molt similar al rusiñolià, es troba totalment absorta en les sensacions provocades per la música romàntica que escolta. A diferència de la noia de S. Rusiñol, tanmateix, que mira cap a l'espectador, aquesta es cobreix el rostre amb la mà per tal de protegir-se del món exterior i «*pouvoir se perdre corps et âme dans la musique*»¹⁰⁵¹. Les seves emocions no estan pas dirigides cap a l'espectador, malgrat aquestes constitueixin el veritable motiu del quadre.

És probable que l'artista català pogués contemplar l'obra de F. Khnopff al visitar l'Exposició Universal de París, celebrada el 1889. En tot cas, com apunta I. Coll, són indubtables els lligams entre algunes composicions de període simbolista de S. Rusiñol i diverses de les obres que l'artista belga pintà entre 1882 i 1888. En aquest sentit probablement va tenir molt a veure l'amistat que l'artista català va mantenir amb D. de Regoyos, el qual, com el mateix F. Khnopff, formava part del Grup dels XX, fundat a Bèlgica el 1883¹⁰⁵². Les festes modernistes, les quals van incloure en els seus programes obres literàries i musicals d'autors belgues connectats amb els XX, van constituir igualment un clar exponent dels lligams establerts entre Barcelona i Brusel·les. Pel que fa a F. Khnopff, tanmateix, cal afegir que no va tenir un ressò important a les publicacions periòdiques de l'època. Únicament *La Il·lustración Ibérica*, el 1891 i el 1895, va dedicar-li prou atenció i va reproduir a les seves planes diverses de les seves obres¹⁰⁵³. Amb tot, cal dir que els artistes catalans van poder tenir accés directe a la seva producció, a través de les Exposicions Internacionals d'Art, com la de 1907 i la de 1911, en les quals F. Khnopff va participar amb alguns olis i dibuixos¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁵⁰ COLL, I., "Rusiñol i la pintura europea", *op. cit.*, p. 127, ho ha fet per darrer cop.

¹⁰⁵¹ *Fernand Khnopff (1858-1921)*, *op. cit.*, p. 17. Igualment cal parar atenció al fet que només vegem la mà de la pianista que està tocant, atès que a l'artista l'interessa molt més suggerir els efectes que produeix la música en l'ànima, que no pas centrar-se en l'activitat que la genera. Al contrari del que succeeix a *Musique russe* (1881) de J. Ensor, obra en la qual clarament es va inspirar.

¹⁰⁵² COLL, I., *Rusiñol*, Sant Sadurní d'Anoia: Flama, 1990, pp. 50-51. La connexió amb el Grup des XX per part de S. Rusiñol, com afegeix més tard l'autora, va veure's reforçada a través de la relació que aquest mantenia amb dels músics catalans que residien ocasionalment a Brusel·les, com ara E. Morera o I. Albéniz.

¹⁰⁵³A "Obras de Khnopff", *La Il·lustración Ibérica*, núm. 457, 3-10-1891, pp.636-637 trobem, en efecte, le següents il·lustracions: un autorretrat realitzat amb ploma, «Estudio para «Memorias»», «La unión del animalismo y un ángel», «Retrato de mi hermana», «La tentación de San Antonio» i «El Adiós». Vegeu igualment "Nuestros grabados", *La Il·lustración Ibérica*, núm. 636, 9-3-1895, p.150.

¹⁰⁵⁴ A l'exposició de 1907, per exemple, l'artista belga participar amb les pintures *Ala azul* (núm. cat. 14) i *Comme des flammes les longs cheveux roux* (num. cat. 14 i 15, respectivament, de la Sala XIV), i els dibuixos *El esfuerzo*, *Un perfil*, *Sire Harlewyn* i *Al Tennis* (num. cat. 59-62, de la Sala XXIV) [V Exposición Internacional de Bellas Artes é Industrias. Catálogo oficial, Barcelona, 1907].

Pel que fa a *Figura femenina* (1894) [fig. 57], igualment de S. Rusiñol, cal dir que la font d'inspiració és clarament whistleriana. Aquí, i al contrari que a *Novel·la romàntica* (1894) [fig. 56], la protagonista es troba situada completament de perfil, tal com ja havia fet J. Mc. Whistler a diversos dels seus retrats, com ara *Portrait de la mère de l'artiste* o *Portrait d' A. Thomas Carlyle*, ambdós de 1872¹⁰⁵⁵. A aquesta influència cal afegir encara la de la pintura primitiva del *Quattrocento*, que S. Rusiñol havia tingut ocasió de contemplar durant el seu viatge a Itàlia el febrer de 1894, i que es manifesta en la impressió de quietud i d'immobilitat que confereix la composició¹⁰⁵⁶. El semblant abstret de la jove - amb la qual no ens és possible entrar en contacte visual-, i el seu posat solemne, amb les mans entrecruades, ens transmeten un profund sentiment de recolliment i de tristesa, reflectit igualment en les flors marcides i caigudes del gerro de la xemeneia. Cal recordar, com assenyala E. Trenc, que

«Aquesta dona que no sembla mirar enlloc, expressa un mal profund de final de segle XIX, la solitud i la incomunicació dels éssers, aquest decadentisme que provocà tants suïcidis i depressions en els artistes i escriptors bohemis de l'època»¹⁰⁵⁷.

Finalment analitzarem dues obres més, les intitolades *Rêverie. La senyoreta Nantas* (1894) [fig. 58] i *Malenconia* (1895) [fig. 59], que mantenen nombroses similituds amb aquestes que acabem de comentar. Per començar, les seves protagonistes no apareixen assegudes sinó de peu, de cara a l'espectador. La figura de la primera, amb les mans entrecruades, com a *Figura femenina* (1894) [fig. 57], mira amb reserva cap al terra, defugint tot contacte visual amb l'espectador. Al fons, a l'esquerra, s'entreveuen dos sofàs blancs, similars als que apareixen a *La convalescent* (1893) [fig. 74] i també a *Novel·la romàntica* (1894) [fig. 56], que recorden els cortinatges blancs, semblants a mortalles- d' *Una malalta* (1891) [fig. 73]. El rostre d'Estephanie torna a ser pàl·lid, gairebé demacrat, i es troba envoltat d' un aire de solemnitat. La seva figura endolada podria haver inspirat perfectament la protagonista femenina de "Tardania", poema de F. Matheu:

¹⁰⁵⁶ TRENC, E., "La pintura del s. XIX", dins *Art de Catalunya. Ars Catalòniae. Pintura moderna i contemporània*, Barcelona: L'Isard, 2001, pp. 210-240 (218).

¹⁰⁵⁷ *Ibid*, p. 219.

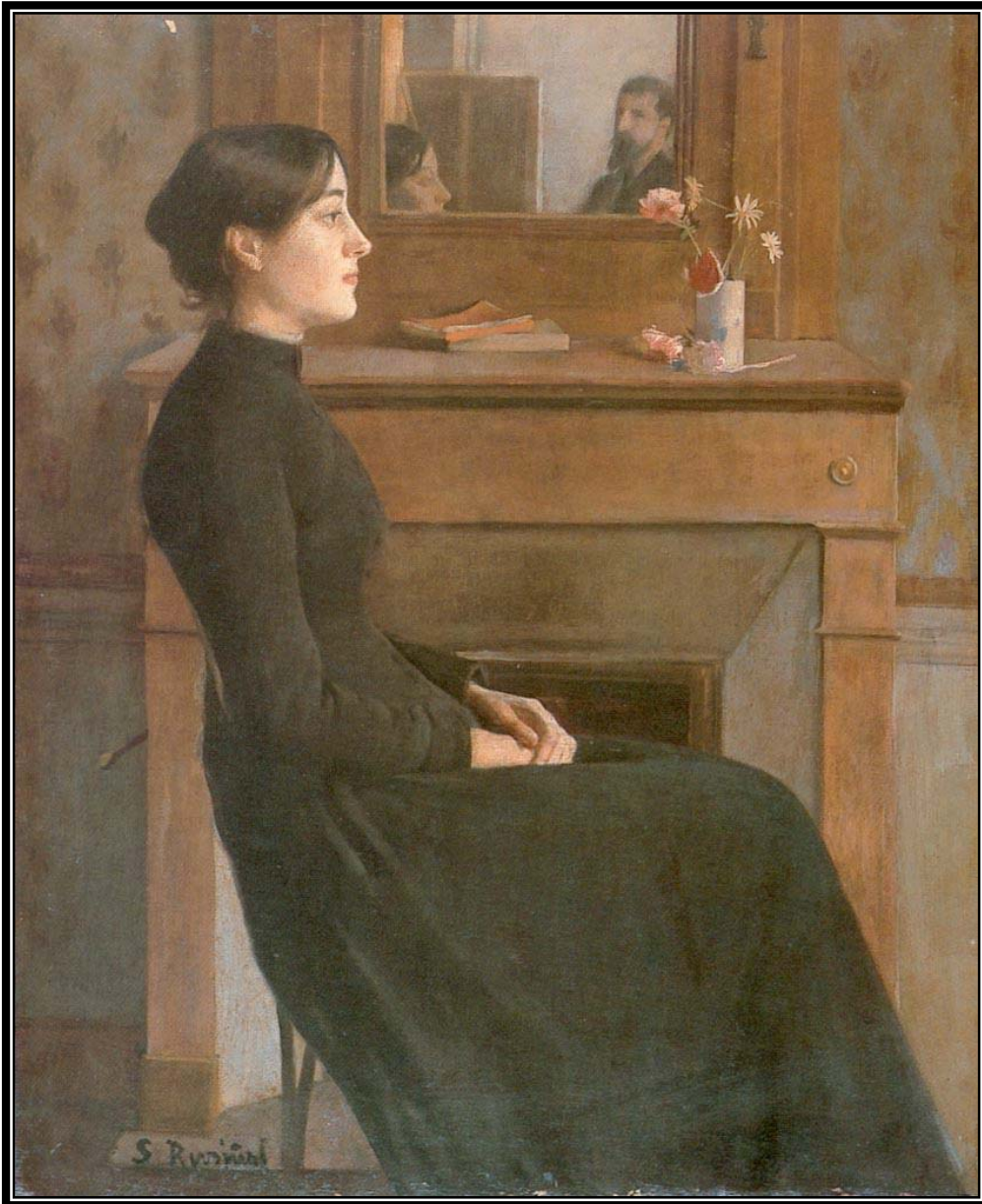


Fig. 57
S. RUSIÑOL
Figura femenina 1894
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Nacional d'Art
de Catalunya.



Fig. 58
S. RUSIÑOL
"Rêverie". La senyoreta Nantas 1894
Oli sobre tela.
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.

«Semblavas desenterrada
quan te vaig veure passar,
ab aquell vestit tan negre,
ab aquell rostre tan blanch,

ab aquells llavis de cera,
ab aquells ulls tan morats
d'una dolcesa infinita
que feya be y feya mal.

No eras tu: era la Tristesia
que'm passava pe'l costat...
y'l meu cor s'hi dexá caure
com en son llit un malalt.»¹⁰⁵⁸

I. Coll, per la seva banda, estableix certs lligams entre *Rêverie. La senyoreta Nantas* (1894) [fig. 58] i “La dame en noir”, poema aplegat per E. Verhaeren a *Les Flambeaux noirs* (1891), fet que posa de manifest l’ influència que l’ escriptor belga exercí sobre Rusiñol¹⁰⁵⁹:

«Dans la ville d’ébène et d’or,
Sombre dame des carrefours, Qu’attendre, après tant de jours,
Qu’attendre encor ?

¹⁰⁵⁸ MATHEU, F, “Tardania”, *Poesies*, Perpinyà: Llibreria de Joseph Payret, 1899, p.258.

¹⁰⁵⁹ I no només en referència a aquest poema, sinó també en d’ altres - com veurem més endavant [COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*, op. cit., p. 115]. Cal dir que E. Verhaeren formava part del Grup dels XX, del qual S. Rusiñol, com hem assenyalat abans, tenia en bona part coneixement a través del seu amic D. Regoyos. Els lligams entre aquest darrer i l’escriptor belga, des de que van trobar-se per primer cop el 1881, van ser força estrets, tal com ho mostra el fet que realitzessin un viatge junts per Espanya, durant els mesos de juny i de juliol de 1888. Les notes que E. Verhaeren va pendre en aquest viatge van aparèixer per primer cop a *L’ Art moderne* durant el mateix any, i després foren traduïdes, il·lustrades i publicades, per lliuraments, a cura del mateix D. Regoyos. Ho féu a finals de 1898, a la revista *Luz*, sota el títol de *La España negra* [vegeu bibliografia]. Sobre aquestes notes i tot allò referent a l’esmentat viatge, vegeu: WARMOES, J., *Émile Verhaeren «El Flamenco español»*, Brusel·les: Europalia, 1985, pp. 127-129; GORCEIX, P. a “L’image pathétique de l’Espagne à travers le récit de voyage *España negra* d’Émile Verhaeren et de Dario de Regoyos”, dins *Europa en España - España en Europa. Simposio internacional de literatura comparada*, Barcelona: P.U.P., 1990; i MARX, J., *Verhaeren. Biographie d’une oeuvre*, Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1996, pp. 250-325. Així mateix, hem de tenir en compte l’amistat que S. Rusiñol va mantenir amb Degouve de Nuncques i la seva muller durant la seva estada a Mallorca, atès que aquesta darrera era, precisament, la germana de la dona d’ E. Verhaeren. Podem imaginar que aquesta circumstància hauria propiciat o potenciat l’acostament de S. Rusiñol a la literatura verhariana.

(...)

Mon corps se dresse ardent et blême ;

Je suis celle qui ne craint rien

Et dont personne ne s'abstient :

Je suis tentatrice suprême.

Dites ? Qui donc doit me vouloir, ce soir, au fond d'un bouge ?»¹⁰⁶⁰

Pel que fa a *Malenconia* (1895) [fig. 59], considerem que es tracta de l'obra plàstica més paradigmàtica del decadentisme a Catalunya. En aquesta, la model apareix ja representada gairebé com un espectre o com si de la mateixa *Intrusa* de Maeterlinck es tractés¹⁰⁶¹. Sembla una figura etèria, fantasmagòrica, que estigui a punt de desaparèixer. Endolada com els xiprers, que connecten simbòlicament el cel i la terra, la jove podria ser perfectament un ésser vingut del més enllà. Un profund cansament vital l'embarga, tal com mostra el seu posat esllanguit, amb els braços caient laxes i sense vida. Un lleu rictus d'aflicció contrau el seu rostre, del qual destaquen uns ulls enfonsats i de mirada perduda. La negror de la seva roba contrasta amb la claredat del fons, sobre el qual s'endevina un motiu decoratiu en forma de creu. Tres anys abans, en 1892, la pintora J. Jacquemin havia realitzat un autoretrat coronat amb espines, a *La douloureuse et glorieuse couronne* [fig. 201]. Aquí no hi apareixen les espines, sinó una creu, però potser S. Rusiñol hagi volgut plasmar una idea similar. J. Lorrain, all poema que sembla dedicat a aquesta obra i que fou reproduït a *Joventut* el 1903, ens descriu una aparició que deambula en un bosc encantat similar al de *Boires Baixes* (1903), en el qual hi romanen les dones-somni, i s'hi refereix a ella amb el significatiu nom de «Dolor»:

«Una figura's redressá tot de cop al seu devant: un cap ple d'angunia, trist y xardorós, uns ulls que flamejants y buyts reflectian una aflicció infinida, una cara magra y descarnada, traspuhant, sobre tot en las comisuras crispadas dels llabis, una expressió indefinible de sufriment y de pietat.»¹⁰⁶²

¹⁰⁶⁰ VERHAEREN, E., *Flambeaux noirs*, Brusel·les: Edmon Deman, 1891. Citat a COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*, op. cit., p. 115.

¹⁰⁶¹ Vegeu el cap. III. 4. 3. 2.

¹⁰⁶² LORRAIN, J., "L'aparició" (trad. S. Vilaregut), *Joventut*, núm. 183, 20-8-1903, pp. 557-559 (559). El 1893 l'autor ja havia escrit un sonet dedicat a l'obra de J. Jacquemin – de la qual va ser el més fervorós defensor-, que recolliria després a *L'Ombre ardente* (1897). Vegeu les similituds entre el fragment de la narració i alguns dels seus versos: «Oh! Ces yeux suppliants, enivres et livides! / De femme au front saignant d'épines, ô Douleur!» [Citat a *Un país ideal. El paisatge simbolista a França*, Fundació Caixa de Girona, 2006, p. 122]. Finalment cal afegir que J. Lorrain, malgrat no assolís un gran ressò a Catalunya, constitueix un dels escriptors més emblemàtics del decadentisme francès.



Fig. 59
S. RUSIÑOL
Melanconia 1895
Oli sobre tela.
Localització desconeguda.

En tot cas, podem percebre cert misticisme i una atmosfera d'irrealitat envoltant la composició. Com ara la que trobem al poema intitulat "Un somni", de G. D'Annunzio, que podria fer referència amb facilitat a l'esmentada figura rusiñoliana:

«Ja no sento els meus pasos. Jo sóc com
una ombra; el meu dolor és com una ombra: la
meva vida tota és com una ombra, vaga, incerta,
indistinta, sense nom.»

Aquests versos pertanyen a "Hortulus Animae", dins del *Poema Paradisiaco* (1891-1892), i van ser publicats a *La Nova Cathalunya* el 1898¹⁰⁶³.

Per finalitzar, i a nivell plàstic, hi ha dues obres que mantenen marcats paral·lelismes amb les figures endolades de S. Rusiñol -especialment amb aquestes dues darreres, malgrat ser cronològicament posteriors. Es tracta de *Femme pâle* (1896) [fig. 60], de J. Rippl-Rónai, i *Bildnis einer Dame mit Cape und Hut im Dreiviertelprofil* (Retrat d'una dama amb capa i barret en perfil de tres quarts) c.1897-1898 [fig. 61], de G. Klimt. La primera va participar a l'exposició monogràfica dedicada a l'artista hongarès, a la galeria *Art Nouveau* de S. Bing, el 1897, dos anys abans que també ho fes S. Rusiñol¹⁰⁶⁴. Com podem observar, el semblant de la figura està tan demacrat com el de les joves rusiñolianes que hem anat veient, i, com aquestes, ens ofereix una mirada ullerosa i abstreta, perduda en el no-res. La textura vaporosa de les robes negres que la cobreixen, d'altra banda, accentua la sensació de vague irrealitat que emana de l'obra.

Pel que fa al dibuix de G. Klimt [fig. 61], el caràcter espectral que atorga a una de les seves models més representatives, ens fa pensar ràpidament en *Malenconia* (1895) [fig. 59], de S. Rusiñol. Com aquesta darrera, sembla que ens trobem davant d'una aparició, de rostre gairebé cadavèric, que s'arrossega per la vida embargada per un profund malestar existencial. L'ús del carbonet permet a G. Klimt jugar amb diferents gradacions griseses i cobrir la superfície amb una boirina que desdibuixi els contorns. Com a resultat, ens trobem davant d'una altra de les composicions més representatives del decadentisme europeu.

¹⁰⁶³ D' ANNUNZIO, G., "Un somni" (trad. J. Pérez-Jorba), *La Nova Cathalunya*, núm. 4, 27-3-1898, p. 10.

¹⁰⁶⁴ L'artista hongarès va passar llargues estades a París, des que va arribar per primer cop el 1887, i establí importants lligams amb el grup dels Nabis. Vegeu BERNÁTH, M., "A central European Model. Influence and Assimilation In the Work of József Rippl-Rónai", dins *József Rippl-Rónai's Collected Works*, Budapest: Hungarian National Gallery, 1998, pp. 35-48.



Fig. 60
J. RIPPL-RÓNAI
Femme pâle 1896
Oli sobre tela.
Budapest: Magyar Nemzeti
Galéria.



Fig. 61
G. KLIMT
*Bildnis einer Dame mit Cape und Hut im
Dreiviertelprofil (Retrat d'una dama amb
capa i barret en perfil de tres quarts)*
c.1897-1898
Carbonet
Viena: Albertina.

III. 1. 5. 2 A. Gual: la complaença en l'aflicció

El 1898 A. Gual inaugurava el Teatre Íntim amb el drama en dos actes intitulat *Silenci*. Seguint el camí encetat a *Nocturn*, *Andante morat*, editat dos anys abans sense que s'arribés a estrenar mai, l'autor català orientava la seva carrera dramàtica vers la formulació d'un teatre de base simbolista¹⁰⁶⁵. A *Silenci* (1898), el protagonista principal és el dolor, silenciós i resignat, que només pot intuir-se. A través d'un triangle amorós - format per l'Eliseta, el seu espòs Ramon, i el mossèn Oriol -, la tristesa i l'aflicció corprenen cadascun dels personatges. Així, mentre l'Eliseta i el mossèn viuen el drama d'un amor impossible - únicament endevinat per l'espectador -, Ramon acaba patint per un doble motiu: per la mort de la seva muller i pel fet d'assabentar-se, finalment, de l'amor d'aquesta per un altre. En demanar consell al mossèn, aquest li respon unes significatives paraules:

«No ho saps bé encara lo hermós que és el sofrir! No pots imaginar-te l'alegria quieta que sent l'ànima quan se troba envoltada d'una pena fonda, ben fonda, d'alguna d'aquelles penes que vénen per no anarsen. (...) Tot passa: lo que floreix avui, demà s'panseix; re dura lo que promet durar: tot s'acaba, tot lo d'aquí baix. Sols una cosa resta ferma i fidel a dintre nostre; (...) És ella, la pena predilecta entre les penes, la més gran i incurable de totes, No ns deixa mai, mai, d'un cap de dia a l'altre; ens abraça voluptuosa, (...) «Tot és per tu: benaventurats els que sofreixen». Plora! Plora tant com vulguis i calla! A l'abric del silenci t'acostumaras a estimar la teva pena, per quant l'estimis, viure i morir amb ella i amb ella redimir-te.»¹⁰⁶⁶

Assistim així a una sublimació cristiana del dolor mitjançant el sacrifici, a través del qual és possible trobar consol. D'aquí que un dels símbols més característics de la imatgeria de l'autor siguin les espines. L'important, però, és no exterioritzar aquest patiment. Com declara significativament el mateix A. Gual al pròleg del drama, «Que hermosos deuen ser els drames de silenci! Els que han quedat tancats de mort en tants llavis closos per sempre»¹⁰⁶⁷. D'aquesta manera, i com assenyala F. d'A. Soler a propòsit de l'obra, el silenci adquireix un doble significat: d'una banda és «*expresión*

¹⁰⁶⁵ GALLÉN, E., "Els fonaments d'un nou teatre", dins *El Modernisme*, vol. I, Barcelona: Olimpíada Cultural - Lunwerg Editores, 1990, pp. 107- 115 (107). Com afirma el mateix A. Gual, a propòsit de la *Teoria escènica* formulada a l'esmentada obra: «Per a l'assumpte, a l'ànima; pel color, als ulls; per la música, a l'orella» [GUAL, A., "Teoria estètica", *Nocturn*, *Andante morat*, Barcelona: A. Verdaguier, 1896, p. 5.]. Tanmateix, en aquesta obra A. Gual no resulta tan agosarat - ni tan decadentista - en alguns dels seus plantejaments com a *Nocturn* [vegeu AULET, J., "El teatre català durant l'any 1898. Un incipient intent de modernització", 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. 131-154 (146-147).

¹⁰⁶⁶ GUAL, A., *Silenci. Drama de món*, Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguier, 1898, pp. 102-105.

¹⁰⁶⁷ *Ibid*, p. 2.

muchas veces de los sufrimientos que nos afligen» i, de l'altra, suposa l'únic mitjà per tal d'apaivagar aquests darrers¹⁰⁶⁸. La figura endolada que observem en el tempteig per a la coberta de l'obra [fig. 62], és, en aquest sentit, prou eloqüent. Del rostre de la jove només veiem un ull plorós; la boca, pel contrari, es troba tapada –*silenciada*, – per les robes negres. El color morat

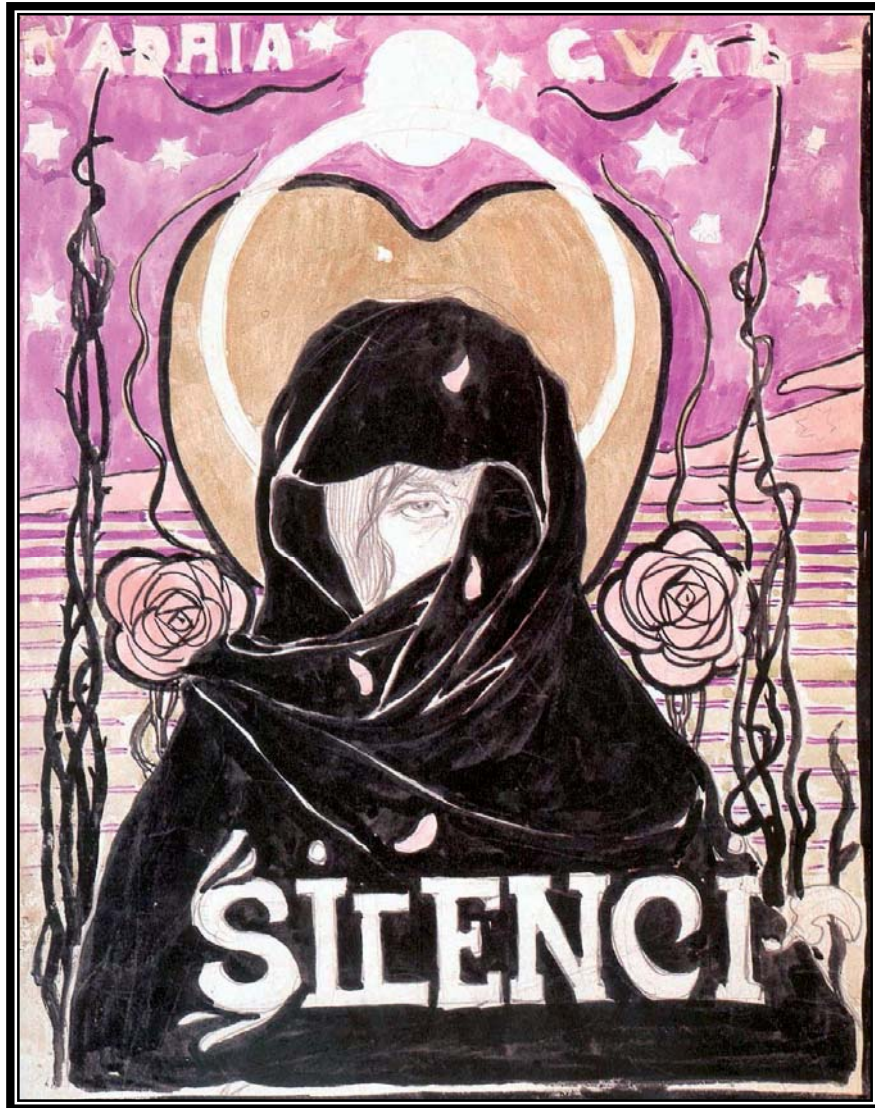


Fig. 62
A. GUAL,
Tempteig inèdit per a la coberta de
Silenci
Litografia.
Sense referència de la localització.

¹⁰⁶⁸ D'A. SOLER, F., (Federico de A. Soler), "«Silenci». Drama en dos actos, de Adrián Gual", *Luz*, núm. 6, 31-1-1898, pp. 6-7 (6).



Fig. 63
H. Martin
El silenci c. 1894-1897
Litografia en color.
Col·lecció particular.

-característic també de *Nocturn* (1896) -, a l'igual que les espines del fons, contribueixen a accentuar el profund sentiment d'aflicció que es desprèn de la imatge. Altrament podem observar les correspondències formals que l'obra manté amb una litografia del mateix títol, signada per H. Martin (c. 1894-1897) [fig. 63]. Malgrat no saber si A. Gual hauria pogut veure-la i inspirar-se, les similituds entre ambdues obres són evidents.

D'altra banda, a *Noia vora un llac* (c. 1904) [fig. 64] observem també una jove vestida de negre, amb el rostre enfonsat entre les mans. Pel fet d'ocultar-nos el seu dolor, aquest resulta encara més perceptible i expressiu. Al seu voltant, les roses –flor que apareix de manera recurrent a la iconografia de l'autor-, s'esfullen lentament...



Fig. 64
GUAL, A.
Noia vora un llac c.1904 c
Aquarel·la.
Senese referència de la localització.

III. 3. 1. 6 Místics i al·lucinats

Pel general els episodis al·lucinatoris i els deliris eren considerats a l'època símptoma d'una malaltia de caràcter mental. I no només per part del camp científic, com hem vist extensament en el capítol I. 1. 1. 4, sinó també per part de determinats crítics. En aquest sentit, per exemple, V. Oliva explicava:

«Els neurastènichs, els degenerats y els histèrichs, degut an l'anormalitat nirviosa que's reflexa en tots llurs actes, presentan a voltas alucinacions tan fòra de lo comú, que semblan miraculosas. Entre'ls més escassos hi ha malalts d'aquesta mena que crehuen veure sa propia imatge devant de si mateixos, o bé quan l'haurian de veure en un mirall o superficie reflexant, están segurs de no vèurela»¹⁰⁶⁹.

Sens dubte, i més enllà de l'àmbit real, per la plàstica i la literatura de finals de segle circulaven tot un seguit de personatges amb la mirada febrosa que feien sospitar de la seva estabilitat mental. Tanmateix, la mirada decadent, més que condemnar o denunciar aquesta alteració nerviosa, acostuma a exaltar-la, atès que permet entrar en contacte amb la part més irracional i visionària de l'home. De fet, els mateixos decadents, a l'igual que els simbolistes, són considerats uns al·lucinats i uns místics a conseqüència de la seva suposada degeneració, de manera que el misticisme també resulta associat, no només a aquest tipus de malalties sinó també a determinades manifestacions artístiques o literàries. Així ho posa de relleu P. Gener a *Literaturas malsanas* (1894):

«El pensamiento del místico es nebuloso. La parábola y el símbolo, son sus instrumentos de expresión; su lenguaje es oscuro y vago. El cerebro en su corteza gris, no sólo recibe las excitaciones del exterior, sino que también le vienen de lo profundo de la organización, de los diversos órganos, de los nervios, de los centros nerviosos, (...) el decadente siendo un místico juzga solo por agrupaciones de signos convencionales, borrando la realidad, que no percibe, dejándola en segundo plano. Así los prerafaelistas de Inglaterra y los simbolistas de Francia van de consumo. Son lo mismo.»¹⁰⁷⁰

¹⁰⁶⁹ OLIVA, V., "L'autoscopia y la noció suprasensiva de presencia en la literatura", *Juventut*, núm. 209, 11-2-1904, pp.91-93 (91).

¹⁰⁷⁰ GENER, P., *Literaturas malsanas*, op. cit., pp. 241-242.

- III. 3. 1. 6. 1 Els novicis de S. Rusiñol

Un dels autors que va conrear aquest tema fou S. Rusiñol. El 1896, durant una estada a Montserrat durant els mesos d'estiu, l'artista va pintar l'oli intitulat *Passeig místic* [fig. 65], així com diverses vistes del monestir de Santa Cecília, a més d'inspirar-se per a la seva sèrie de novicis, duta a terme al Cau Ferrat entre l'hivern de 1896 i el de l'any següent.

A *Passeig místic* (1896) [fig. 65], tornem a observar la figura de la jove endolada i abstreta, aquest cop descansant de la lectura enmig d'una avinguda de solemnes xiprers. Es tracta, com explica J. de C. Laplana, del mirador de Sant Iscle, el qual abans era d'accés públic, però actualment es troba dins el jardí del monestir¹⁰⁷¹. Malgrat que l'obra fou recollida a l'àlbum *Jardins d'Espanya* (1903), el cert és que el quadre, realitzat en el moment en què l'artista conreava «un simbolisme de caire decadentista», posseeix molts més lligams amb la pintura intimista del *Quai Bourbon* que no pas amb la sèrie dedicada a la temàtica dels jardins¹⁰⁷². De fet, el 1898, amb motiu del certamen col·lectiu celebrat a la Sala Parés, en què fou exposada l'obra, J. M.^a Roviralta va referir-se a la jove que hi apareix com «la mujer de siempre, la enferma de Rusiñol»¹⁰⁷³. A l'igual que succeeix a *Figura femenina* (1894) [fig. 57], on també trobem a la model pintada de perfil, i a *Novel·la romàntica* (1894) [fig. 56], l'atmosfera que es respira a *Passeig místic* (1896) [fig. 65], és igual de trista i de melangiosa. Tal com ens descriu el mateix R. Casellas, es tracta d'un camí «triste, uniforme, angosto, (...) un calvario de resignación»¹⁰⁷⁴.

¹⁰⁷¹ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 267.

¹⁰⁷² MENDOZA, C.; DOÑATE, M., "Catàleg", dins *Santiago Rusiñol, op. cit.*, p. 208. Com assenyalen igualment les autores, en els jardins rusiñolians, i al contrari que en aquesta obra, no hi ha apareix cap figura humana.

¹⁰⁷³ "Salón Parés.- XV Exposición extraordinaria de Bellas Artes", *Luz*, núm. 6, 31-1-1898, p. 10.

¹⁰⁷⁴ CASELLAS, R., "XV Exposición Extraordinaria del Salon Parés", *La Vanguardia*, 21-1-1898.

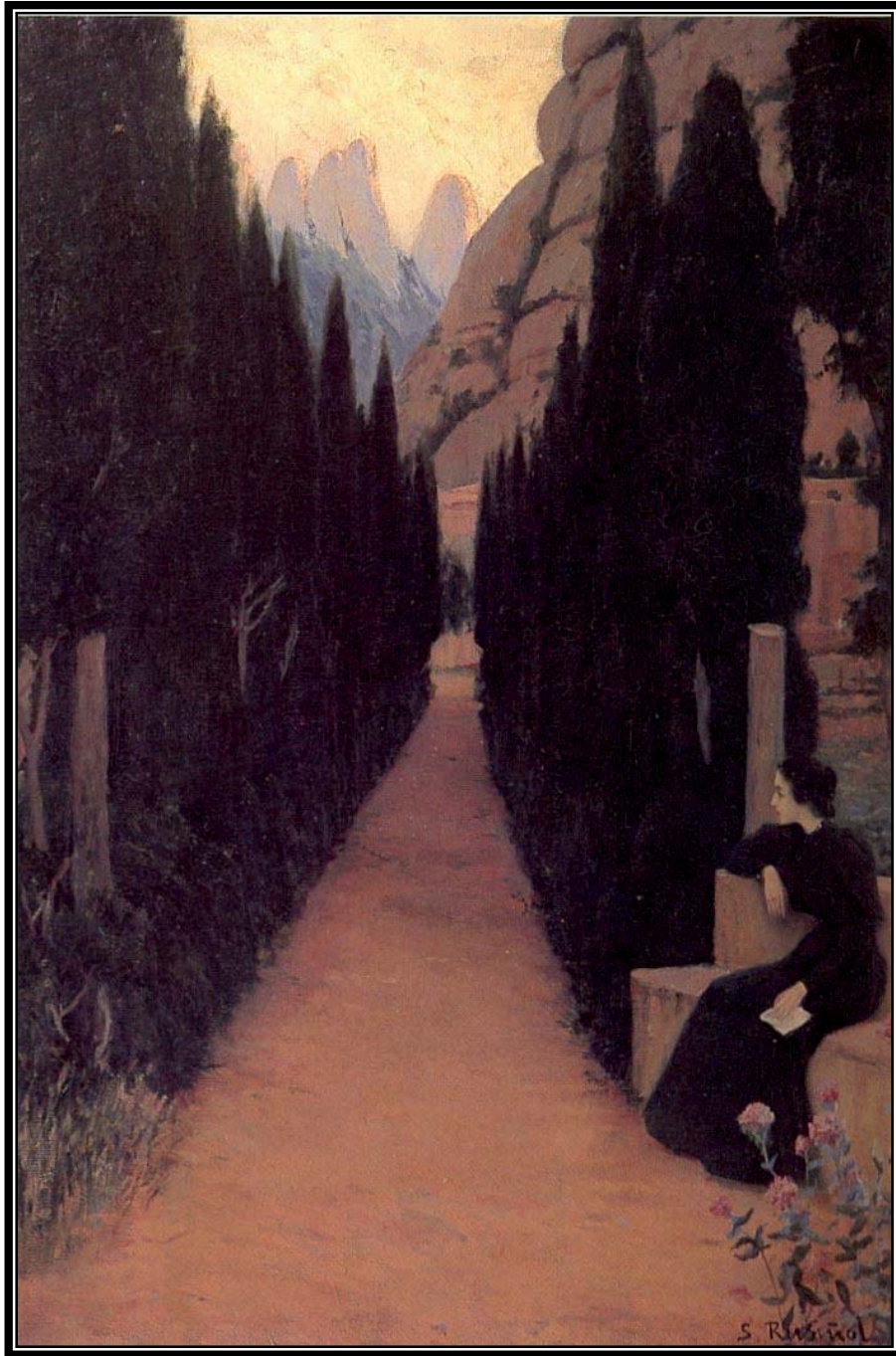


Fig. 65
S. RUSIÑOL,
Passeig místic 1896
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

Pel que fa als novicis, S. Rusiñol va concebre la sèrie a mode de tríptic. Tant a *Un novici* (*Mansuetud*) (1897) [fig. 66], com a *Paroxisme* (1897) [fig. 67] i a *Èxtasi* (1897), el protagonista és el mateix: un novici benedictí consumit pel fervor religiós. J. de C. Laplana el va descriure amb les següents paraules: «La carn és macilenta i quasi cadavèrica, i els ulls exorbitants fan intuir una vida empresonada en un cos incòmode del qual voldria desprendre's»¹⁰⁷⁵.

A *Paroxisme* (1897) [fig. 66], el misticisme que corprèn el novici arriba a extrems que fins i tot es poden relacionar amb la neurosi. Com assenyala L. Litvak, alguns dels posats d'aquesta darrera s'associaven a l'inconscient, i per aquest motiu podien representar, tant una manifestació dels instints sexuals com una comunió espiritual. D'aquesta manera, «*muchas figuras de temas religiosos o mitológicos se codificaban con los rasgos de la neurosis*»¹⁰⁷⁶. A la mateixa *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1877-1880), compendi gràfic de les malalties mentals de l'època, es troben recollides diverses imatges de pacients en èxtasi, que al seu torn van servir com a models per a diverses obres simbolistes, com ara *Vision* (1892) d' A. Osbert¹⁰⁷⁷. A propòsit dels esmentats olis, i amb motiu de la seva exposició a la Sala Parés el 1898, a *La Vanguardia* A. Opiisso assenyala que es tracta de «*...tres tipos de decadencia humana que producen terror y respeto, como todo lo sinceramente triste. El señor Rusiñol no podía ir á buscar mejores ejemplares de hasta qué punto puede llegar la debilidad engendrada por la melancolía*»¹⁰⁷⁸. *La Publicidad*, al seu torn, també feia incís en el sentiment d'aflicció que desprenen aquestes composicions, i que enllaça perfectament amb un tipus de sensibilitat decadent:

«*...tres dolorosas intensas, escritas por el pincel de un triste. En ellos está retratada el alma en tres fases de un único sentimiento: el dolor, que no siempre es sufrimiento, sino quintaesencia del goce, tal como se produce en los seres superiores.*»¹⁰⁷⁹

També J. de C. Laplana ha posat de relleu el fet que en aquestes pintures «no hi ha res de sociològic, sinó només el vertigen entre el tot i el no-res, l'anorreament del cos cremat per un ideal

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*

¹⁰⁷⁶ LITVAK, L., "El reino interior. La muerte y el inconsciente en la pintura simbolista", dins *Mujeres pintadas. La imagen de la mujer en España*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003,...*op. cit.*, pp. 60-77 (76).

¹⁰⁷⁷ Vegeu RAPETTI, R., "De l'angoisse à l'extase: le symbolisme et l'étude de l'hystérie", dins *Paradis perdus, op. cit.*, pp. 224-234.

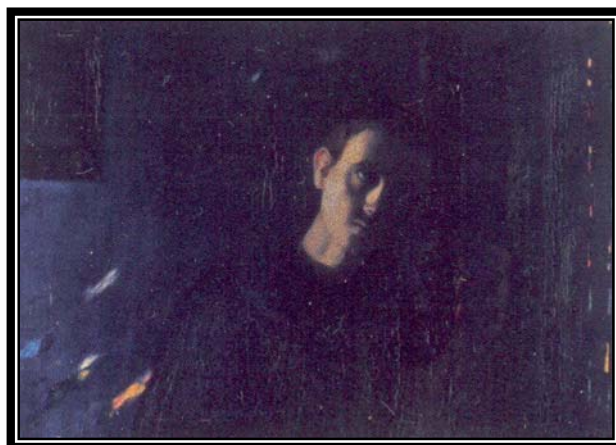
¹⁰⁷⁸ OPISSO, A., "Exposición extraordinaria de Bellas Artes en el Salón Parés", *La Vanguardia*, 28-1-1898.

¹⁰⁷⁹ *La Publicidad*, 30-1-1898. Recollit a COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea, op. cit.*, p. 154.



Fig. 66
S. RUSIÑOL
Un novici. Mansuetud 1897
Oli sobre tela.
Sitges: Museo Cau Ferrat de Sitges.

Fig. 67
S. RUSIÑOL
Paroxisme 1897
Oli sobre tela.
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.



infinit, el plaer de sentir-se esllanguir periclitant envers la mort»¹⁰⁸⁰. Certament, l'ascetisme, segons A. Schopenhauer - ja ho hem assenyalat anteriorment -, és una de les vies a través de les quals la voluntat de viure pot resultar anul·lada i podem endinsar-nos en el no-res.

A nivell formal, S. Rusiñol va inspirar-se en la pintura religiosa espanyola dels segles XVI i XVII - especialment en la d'El Greco-, a l'hora de realitzar la seva sèrie de novicis. Aquest artista no només va influir en diversos artistes modernistes, sinó que a mitjans del segle XIX va despertar una considerable admiració en l'àmbit europeu, sobretot a França i Alemanya¹⁰⁸¹. F. Fontbona, en aquest sentit, ens parla extensament de la recuperació de l'artista cretenc per part del modernisme, especialment en relació a S. Rusiñol, el qual va trobar en El Greco «un model insospitat de subjectivisme i d'espiritualisme»¹⁰⁸². Aquest darrer va adquirir dos olis d'El Greco a començaments de 1894, durant la seva estada a París en companyia d' I. Zuloaga, P. Uranga i J. M^a. Sardà. Però l'interès de S. Rusiñol per El Greco ja feia temps que es gestava, en gran mesura influït per l'entusiasme d' I. Zuloaga vers el pintor cretenc. Els Grecos, una *Magdalena penitent amb la creu* i *Les llàgrimes de Sant Pere*, pertanyien a l'empresari P. Bosch, el qual havia encomanà al seu cosí i pintor L. Barrau, aleshores resident a París, que trobés un comprador per als quadres. L'arribada de Els Grecos a Sitges es convertí en tot un veritable esdeveniment. El 4 de novembre, a la III Festa Modernista, les pintures van ser dutes en processó fins el Cau Ferrat davant la mirada de bona part de la intel·lectualitat catalana¹⁰⁸³. Igualment cal afegir que les publicacions de l'època també van mostrar un destacat interès pel pintor cretenc, tot reproduïnt nombrosos fotogravats de les seves pintures i dedicant-li articles monogràfics¹⁰⁸⁴. El 1898, finalment, fou inaugurat a Sitges un monument dedicat a El Greco, realitzat per F. Reynés.

¹⁰⁸⁰ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 270.

¹⁰⁸¹ Com assenyalava CALVO, F., "El Greco i la pintura contemporània", dins *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, pp. 36-42 (37), l'artista espanyol va ser reivindicat, en un primer moment, pels «postimpressionistes, el darrer Cézanne, el grup de pintors de Pont-Aven i, en general, els simbolistes; mentre que, en un de segon i definitiu, pels expressionistes alemanys».

¹⁰⁸² FONTBONA, F., "La recuperació d' El Greco per part dels modernistes catalans", dins *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, pp. 44-51. La cita, a cura del mateix autor, està extreta del "Catàleg", p. 214. LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, pp. 181-182, ja havia parlat de la relació entre El Greco i S. Rusiñol. A propòsit d'aquest tema utilitzarem totes dues fonts.

¹⁰⁸³ *La Vanguardia* va publicar un extens article en què descrivia el decurs de l'esdeveniment ["La fiesta en Sitges (I)", *La Vanguardia*, 6-11-1894]. Ll. Labarta, per la seva banda, immortalitzà l'arribada dels Grecos al Cau Ferrat en un dibuix intítulat *Inauguració del Cau Ferrat* (1894). Vegeu 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, fitxa núm. 9, s/p.

¹⁰⁸⁴ Com ara: SANPERE, S., "El Greco", *Hispania*, núm. 71, 30-1-1902; o UTRILLO, M., "Domenikos Theotokopus «El Greco»", *Forma*, 1905.

A conseqüència d'aquesta admiració per la pintura d'El Greco, S. Rusiñol va elaborar tot un seguit de quadres, com ara la sèrie dels novicis, que mostren clarament la influència d'aquest pintor. En aquest darrer cas, l'esmentat influx no només es posa de manifest a nivell de contingut, pel misticisme que desprenen les composicions, sinó també a nivell cromàtic, per la paleta utilitzada, i encara fins i tot a nivell formal, pel que fa a la representació de les figures.

Amb el desig de cercar inspiració per tal per tal de realitzar els seus novicis, S. Rusiñol va adreçar-se també, com assenyala I. Coll, a la literatura. Concretament al recull intitulat *Les moines* (1886) d' E. Verhaeren. Novament tornem a trobar mostres de l'admiració que S. Rusiñol sentia per l'escriptor belga. I. Coll reproduïx nombrosos fragments de diversos dels poemes de l'esmentat aplec per tal d'exemplificar les correspondències entre aquest darrer i els olis de S. Rusiñol. És el cas, per exemple, del poema intitulat de manera homònima:

*«Je vous invoque ici, Moines apostoliques,
Chandeliers d' or, flambeaux de foi, porteurs de feu,
Astres versant le jour aux siècles catholiques,
Constructeurs éblois de la maison de Dieu;
(...)
Voyants dont l' âme était la mystique habitante,
Longtemps avant la mort, d' un monde extra-humain»¹⁰⁸⁵*

- III. 3. 1. 6. 2 El misticisme expressionista d'A. Clapés

L'obra d'A. Clapés resulta força difícil de qualificar. El cert és que malgrat es relacioni la seva pintura amb el simbolisme, va ser un pintor solitari i allunyat dels cercles modernistes. De fet, A. Opiisso, a l'article monogràfic que va publicar a *Hispania* el 1902, assenyalava que l'artista «no tiene filiación, no es clásico, ni romántico, ni impresionista, ni simbolista ni realista»; com a màxim pot ésser considerat idealista¹⁰⁸⁶. Actualment s'acostuma a caracteritzar l'estil d'A. Clapés d'«expressionista», tal com han fet F. Fontbona¹⁰⁸⁷ o E. Trenc. Aquest darrer el considera un «precursor de

¹⁰⁸⁵ VERHAEREN, E., "Les moines", dins *Les moines* (1886). Recollit a COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*, op. cit., p. 157.

¹⁰⁸⁶ OPISSO, A., "Alejo Clapés", *Hispania*, núm. 82, 15-7-1902, p. 296. Cal dir que A. Clapés va esdevenir director i propietari de la revista a partir del 1903, en la seva segona etapa [CAPDEVILA, C., *A. Clapés (1846-1920)*, Vilassar de Dalt: Centre Cultural, 1998, p. 9].

¹⁰⁸⁷ FONTBONA, F., "La recuperació d' El Greco per part dels modernistes catalans", op. cit., p. 49.

l'expressionisme artístic del començament del XX», en bona part fruit de la seva «ambició desmesurada», del seu «deliri excèntric i pertorbador» i de la seva contundent concepció de la figura humana¹⁰⁸⁸. Per tant, cal incloure les obres d'A. Clapés en aquest repertori amb certa reserva, ja que no podem qualificar-les pròpiament de decadents. Amb tot, el misticisme al·lucinat que les caracteritza, hereu en gran part de les figures d'El Greco, connecten la sensibilitat de l'artista amb determinats aspectes del decadentisme. De fet, A. Clapés posseïa un caràcter inquiet i turmentat que el va dur a la demència i, finalment, a la mort, el 1920¹⁰⁸⁹.

Així mateix, cal dir que malgrat la fascinació que A. Clapés va sentir pel pintor cretenc, és significatiu el fet que l'artista no participés en els actes de reivindicació d' El Greco, com ara la III Festa Modernista o la inauguració del seu monument el 1898, la qual cosa posa de manifest el seu distanciament vers la majoria d'artistes del seu temps. Tanmateix, cal destacar la profunda amistat que durant molts anys va mantenir amb A. Gaudí, i que el va dur a col·laborar amb aquest, entre 1899-1900, en la decoració del Palau Güell.

Un dels gèneres a què més va dedicar-se A. Clapés fou sens dubte el religiós. Com ens diu A. Opisso a l'esmentat article, l'artista estava obsessionat per la tragèdia humana i per la pietat¹⁰⁹⁰. Així ens ho mostra, per exemple, un dels quadres més representatius d'aquesta temàtica, *l'Èxtasi de San Francesc*, [fig. 68], no datat però considerat per F. Fontbona com anterior al 1902¹⁰⁹¹. Com assenyalava aquest darrer, la influència d'El Greco sobre l'obra d' A. Clapés es fa palesa en l'allargament i en l'espiritualització de la figura. L'expressionisme amb què hem dit que estava caracteritzat el seu estil, resulta en gran part deutor de l'artista cretenc¹⁰⁹². A. Opisso, de fet, ja havia apuntat a *Hispania* que el seu cromatisme, «violent» i obscur, només podia estar inspirat en la pintura d'El Greco¹⁰⁹³. A aquest tenebrisme, tanmateix, cal afegir la utilització d'una pinzellada boirosa i difuminada, inspirada clarament en els olis d'E. Carrière, a qui va tenir com a mestre durant la seva estada de formació a París¹⁰⁹⁴.

¹⁰⁸⁸ TRENC, E., "A l'entorn del Simbolisme", *op. cit.*, p. 54.

¹⁰⁸⁹ FONTBONA, F., "Catàleg", dins *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*, Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, p. 199.

¹⁰⁹⁰ OPISSO, A., "Alejo Clapés", *op. cit.*, p. 287.

¹⁰⁹¹ FONTBONA, F., "Catàleg", *op. cit.*, 199.

¹⁰⁹² FONTBONA, F., "La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans", *op. cit.*, p. 49. A banda d'aquesta influència, CAPDEVILA, C., a "L'obra del pintor Clapés al Museu", *Butlletí dels Museus d' Art de Barcelona*, núm. 22, 3-1933, pp. 80-85 (84), també assenyalava la fascinació del pintor català per pintors com D. Ribera, F. Goya, i E. Delacroix.

¹⁰⁹³ «De nadie, como no sea del Greco en el Entierro del Conde Orgaz, conocemos igual maestría en la violencia de los tonos, formando una estridente simfonía que penetra hasta los tuétanos» [OPISSO, A., "Alejo Clapés", *op. cit.*, p. 287].

¹⁰⁹⁴ TRENC, E., "A l'entorn del Simbolisme", *op. cit.*, p. 53.



Fig. 68
A. CLAPÉS
Èxtasi de Sant Francesc (no datat)
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Nacional d'Art
de Catalunya.

La influència del pintor francès queda del tot reflectida, per exemple, al *Retrat de la Senyora de la Viuda de Pere Calvet* [fig. 69], reproducció que acompanyava l'esmentat article d' A. Opisso a *Hispania*. De manera similar a l'*Èxtasi de San Francesc*, [fig. 68], la figura representada dirigeix la mirada cap a dalt, en un estat de fervor hipnòtic o d'al·lucinació. És possible que aquest retrat sigui el mateix que R. Casellas va descriure a *La Vanguardia* el 1898, arran de la seva participació a l'exposició col·lectiva organitzada a la Sala Parés el mes de gener. No ho podem confirmar, però les paraules del crític semblen evocar perfectament l'obra: «Aunque la figura aparezca muy agigantada y el color del fondo harto crudo, la obra se impone á la atención por lo bien tratados que resultan los negros y la calidad del traje, y ante todo y sobre todo por la expresión de mística ternura que el pintor ha puesto en los ojos de la retratada.»¹⁰⁹⁵

¹⁰⁹⁵ CASELLAS, R., "XV Exposición Extraordinaria del Salon Parés", *op. cit.* Recordem que a la mateixa exposició participava *Passeig místic* (1896) [fig. 65], de S. Rusiñol. Vegeu l'apartat anterior.

Sigui com sigui, es tracta certament d'un retrat estrany, diferent a aquell que R. Casas realitzaria més tard de la seva germana Elisa, tot just quan aquesta havia quedat vídua del seu marit, J. Codina (c. 1903)¹⁰⁹⁶ [fig. 70]. Si en aquest darrer, un dels retrats més lúgubres de la trajectòria artística de R. Casas, la cara de la dona manifesta una tristesa i un buit interior commovedors, la de la vídua de P. Calvet mostra més aviat un estat proper a la bogeria. La llum, concentrada en aquest rostre, juga un paper fonamental en la composició. Com assenyala E. Trenc, «d'ella depenen les expressions i les actituds que per ella es fan més dramàtiques i monstruoses»¹⁰⁹⁷.

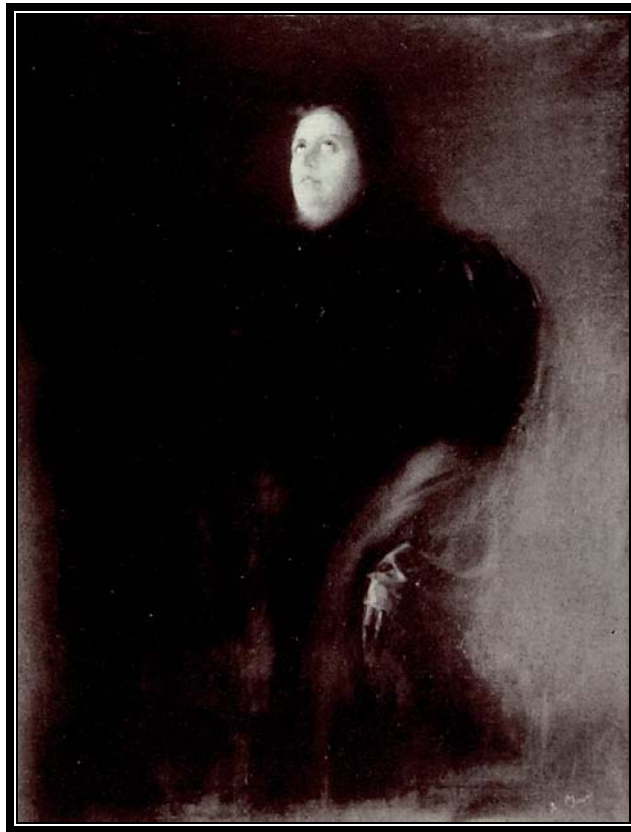


Fig. 69
A. CLAPÉS
Retrat de la Sra. De Calvet
Il. d'*Hispania*, núm. 82, 15-7-1902, p.
285.

¹⁰⁹⁶ Vegeu l'anàlisi de l'obra a BEJARANO, J. C., *La influencia simbolista en el retrato femenino de la Cataluña finisecular (1888-1918)*, treball de DEA, Universitat de Barcelona, 2004, pp. 102-103.

¹⁰⁹⁷ TRENC, E., "A l'entorn del Simbolisme", *op. cit.*, p. 53.

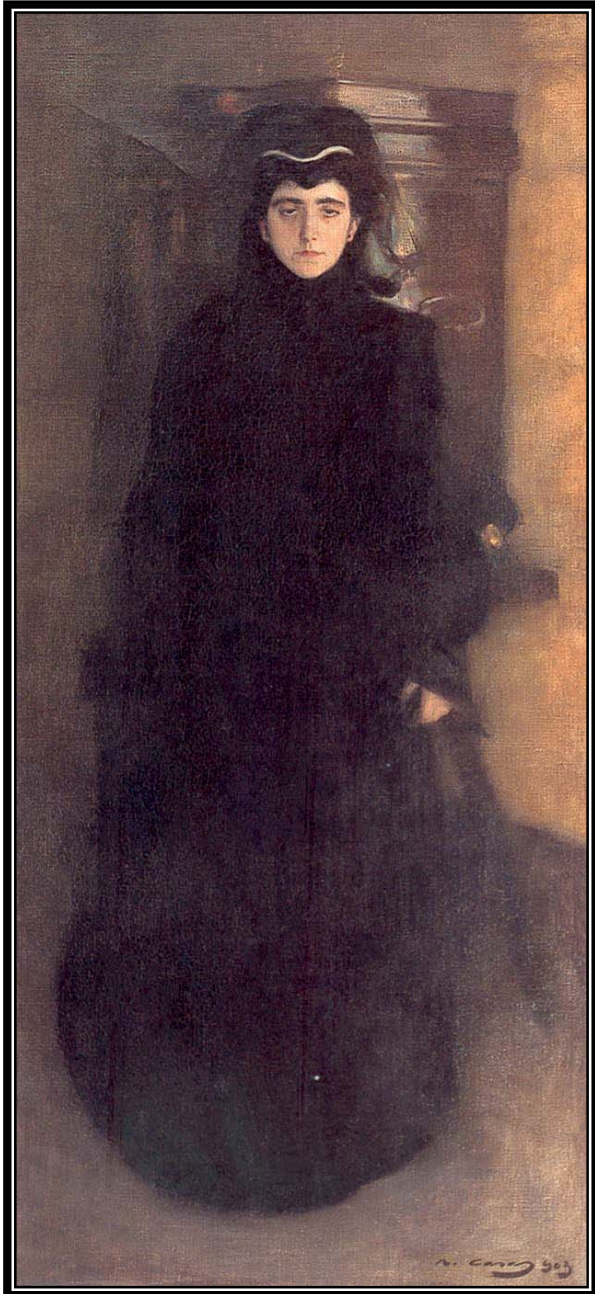


Fig. 70
R. CASAS
Retrat de la senyora vidua de Codina
1903
Llapis conté, pastel i tinta.
Col·lecció privada.

- III. 3. 1. 6. 3 Altres retrats

R. Casas, per la seva banda, va presentar a l'exposició col·lectiva de la Sala Parés de 1893 el quadre intítulat *Una institutiu* (c. 1892) [fig. 71], en què apareix representada una figura que R. Casellas va qualificar d'«exòtica», «que uno no sabe si tomar por histérica en crisis ó sonámbula en hipnosia, ó coronela de l' armée de salut...»¹⁰⁹⁸ Sens dubte, el crític s'hauria sentit impressionat per la mirada abstreta i brillant d'aquesta jove endolada, així com pel forçat enquadrament al qual R. Casas sotmet la figura.

Una altra jove de característiques similars seria la protagonista d'un quadre d'A. Fabrès intítulat *Laura* [fig. 73]. En aquest podem observar una noia d'aspecte pertorbador, mirada penetrant i cabellera medusea¹⁰⁹⁹. Malgrat estigui situada de cara a l'espectador, els seus ulls semblen estar fixats més enllà d'aquest i desperten una sensació d'al·lucinada inquietud.

Finalment cal fer esment d'un autorretrat de P. Picasso intítulat per J. Palau i Fabre, precisament, *Picasso al·lucinat: "Yo"* (1901) [fig. 72]. El rostre groguenc de l'artista malangueny emergeix d'un magma cromàtic de tonalitats fosques. La pinzellada enèrgica fa vibrar tota la composició i accentua la sensació de deliri que transmeten els seus ulls desvariats, de pupiles dilatades.

En definitiva, i tal com hem assenyalat a l'inici del capítol, tots aquests exemples permetrien entendre el qualificatiu de "Neuròpolis" que va rebre la ciutat per part de determinats crítics.

¹⁰⁹⁸ CASELLAS, R., "Bellas Artes. Exposición Rusiñol, Casas y Clarassó", *La Vanguardia*, 16-2-1893.

¹⁰⁹⁹ BEJARANO, J. C., *La influencia simbolista ...op. cit.*, p. 82.

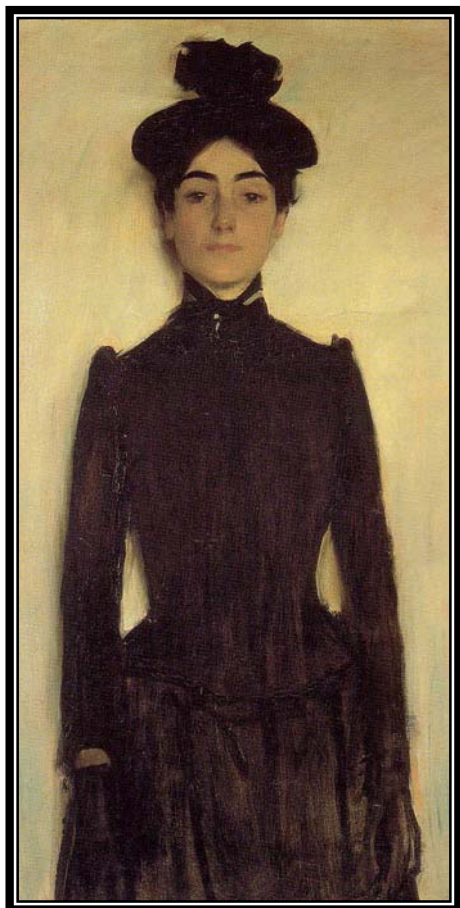


Fig. 71
R. CASAS
Una institutriu c.1892
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.



Fig.. 72
P. PICASSO
Picasso al.lucinat: "Yo" (autorretrat)
1901
Oli sobre cartró.
Nova York: The Museum of
Modern Art

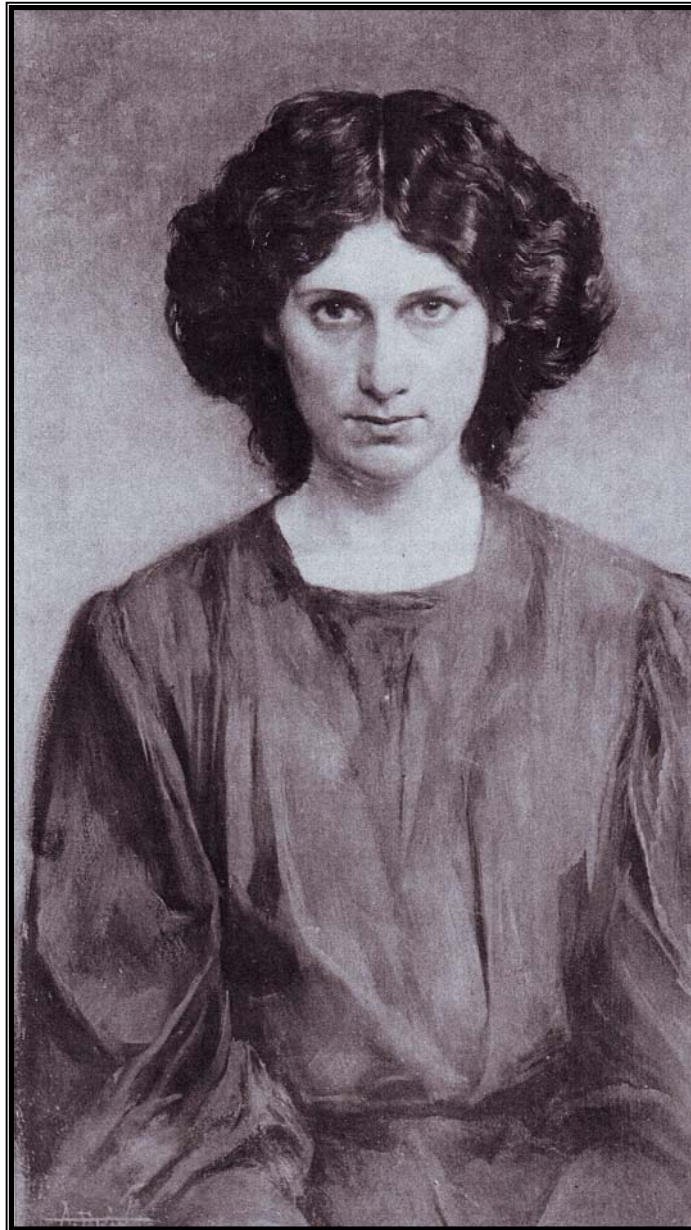


Fig. 73
A. FABRÉS
Laura
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Nacional d'Art
de Catalunya.

III. 3. 2 Les malalties del cos

Al tombant de segle, tot un seguit de malalties com ara la tuberculosi pulmonar, la sífilis, el paludisme o la febre tifoïdal, encara feien estralls entre la població barcelonina¹¹⁰⁰. Arran dels grans desplaçaments de masses del camp a la ciutat, les epidèmies es propagaven amb facilitat; no és d'estranyar així que alguns crítics consideressin la seva proliferació una conseqüència directa del procés d'industrialització. És el cas, per exemple, de G. Vinyas, per a qui determinades malalties constituïen abans que res un problema de caire social:

«...la formació dels remats humans que paguen contrinució al *progrés*, es lo que ha donat lloch a tants y tants mals com inútilment hem de combatre (...) L'anemia, la tisis, y tantes malalties, exacerbadament modernes, com assolen a la humanitat civilisada, en Kune les considera genèricament com *malalties del sigle XIX*(...): « Els continius progressos de la civilisació (...) forcen a l'home a fugir de les lleys de la naturalesa, a obrar contra les lleys inmutables. Així, debilitantse més y més el cos, se viu més tancat, se treballa en tallers o fàbriques gens saludables, plens de gent y quasi sempre poch ayrejats, per por als refredats: en una atmósfera perjudicial a tot organisme. En el camp ras hont els habitants viuen de la manera més natural, treballant sempre a l'ayre lliure, no hi han pogut arribar encara, per impracticables, els vicis de la civilisació y les absurdes mides higièniques, y no s'hi coneixen pas aquestes malalties» (...) ¿Com podèm arreglar el nostre físich si no arreglèm avans el nostre social?»¹¹⁰¹

No obstant, per la sensibilitat decadent, atreta per tot allò relacionat amb la mort i la degeneració, la malaltia resultava més aviat fascinant. Per aquesta raó el tema va assolir una posició cabdal dins el seu imaginari¹¹⁰². Cal recordar, malgrat això, que el motiu de la malaltia ja havia estat treballat en el romanticisme i el naturalisme¹¹⁰³, encara que amb un estil i una intencionalitat

¹¹⁰⁰ SALA, T. M., *La vida cotidiana en la Barcelona 1900*, op. cit., p. 165.

¹¹⁰¹ VINYAS, G., "Progrés contra natura", *Juventut*, núm. 273, 4-5-1905, pp. 285-286.

¹¹⁰² Podríem afegir, com explica B. Larson, que «*upularisée à sonnent le glas des races européennes vieillissantes et où l'industrialisation et les tensions du milieu urbain sont liées à la détérioration nerveuse, la théorie des maladies fondée sur les germes, qui suggère l'existence d'une force extérieure virulente prête à fondre sur le faible, n'est pas étrangère à l'obsession de la biologie morbide qui a cours à la fin du dix-neuvième siècle*» [LARSON, B., "Microbes et maladies. La bactériologie et la santé à la fin du dix-neuvième siècle", dins *Paradis perdus. L'Europe symboliste*, Montreal: Musée des Beaux-Arts de Montreal, 1995, pp. 383-395 (386)].

¹¹⁰³ Vegeu COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*, op. cit., pp. 108-115.

diferents. Tot i així, com ràpidament comprovarem, les fronteres entre el tractament decadentista i el naturalista són difuses i poc clares.

III. 3. 2. 1 La tuberculosi

Aquesta malaltia va assolir la seva màxima incidència a Europa entre 1780 i 1880, convertint-se en l'afecció que més víctimes causava entre els joves, sobretot en els sectors més desfavorits. També va ser la malaltia que amb més freqüència va inspirar a pintors i literats arran de la seva mitificació. Com assenyala M^a. J. Baguéna, la tuberculosi va esdevenir «*la enfermedad de las almas sensibles y los artistas*» i va convertir-se en objecte «*de una morbosa fascinación*»¹¹⁰⁴.

A Catalunya una de les primeres mostres que denoten aquest interès és pictòrica i està datada de 1891. Es tracta de *Una malalta* de Rusiñol [fig. 74], sens dubte «el quadre més trist i sinistre dels que havia pintat fins aleshores»¹¹⁰⁵. L'obra va ser realitzada durant l'estada de l'artista a Sitges i va ser presentada al Saló de París el març de 1892. L'estiu de l'any següent l'oli va formar part de l'Exposició de Belles Arts celebrada a Sitges, al costat d'un centenar de pintures ambientades en l'esmentada població. Cal dir que la importància i el ressò de què va gaudir la mostra, va provocar que aquesta fos considerada posteriorment com la I de les Festes Modernistes¹¹⁰⁶.

Amb motiu de l'esmentada exposició, R. Casellas va descriure l'obra amb aquestes significatives paraules:

«...dentro de aquel quadro de la joven Enferma se adivina, más que se ve, a la eterna convalesciente, meciéndose en sueños de futura dicha, mientras de consume acariciada por las manos yertas de la tisis.»¹¹⁰⁷

El caràcter profundament suggestiu que posseeix el quadre, i sobre el qual tan encertadament incideix el crític, ens permet desvincular aquesta composició de la resta de treballs naturalistes del pintor, i englobar-lo dins el corrent simbolista decadent, malgrat la seva data de realització. De fet, aquesta obra manté molt més paral·lelismes amb aquelles més tardanes,

¹¹⁰⁴ BAGUÉNA, M^a. J., *La tuberculosis y su historia*, Barcelona: Fundación Uriach 1838, 1992, p. 13.

¹¹⁰⁵ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, op. cit., p. 214.

¹¹⁰⁶ MENDOZA, C.; DOÑATE, M., "Catàleg", dins *Santiago Rusiñol*, op. cit., p. 172.

¹¹⁰⁷ CASELLAS, R., "Bellas Artes. La exposición de Sitjes", *La Vanguardia*, 27-8-1892.

realitzades durant les seves estades a París, que no pas amb les característiques dels patis sitgetans. En tot cas, podem comprovar com el tema de la tuberculosi interessà S. Rusiñol des de ben aviat.

Si parem atenció al quadre, observarem com la figura de la malalta es troba mig oculta pels grans cortinatges de l'esquerra, talment com si no hagués de trigar gaire a ser engolida per la foscor que s'entreveu al seu darrera. Davant seu hi ha una cadira buida, fet que accentua el marcat sentiment de soledat i de tristesa que es respira a l'estança. El color blanc, en les seves diferents gradacions, domina tota la composició: és el color de les parets, del sostre i dels diversos cortinatges que pengen com si fossin mortalles. Com apunta J. De C. Laplana, «mai com ara constatava Rusiñol com la netedat i la blancor poden resultar fúnebres»¹¹⁰⁸. La mort esdevé quelcom pressentit; gairebé podem sentir l'ombra de *La Intrusa* avançant lenta però inexorablement cap a la malalta.

A l'àmbit literari, una de les narracions que evoquen clarament el quadre de S. Rusiñol és *La cambra blanca*, de J. Yxart, que l'escriptor va presentar a la III Festa Modernista. També aquí el color blanc posseeix un protagonisme indiscutible, i es troba íntimament lligat a la mort i a la malaltia, més que no pas a la puresa. Per això J. Yxart parla d'una «tristesa blanca»:

«...hi fa allí dins una tristesa! (...) una tristesa que la meua imaginació ha unit y fos ab la claror y la llum de la cambra, y que per això en diré tristesa blanca. (...) A dintre de l'habitació veig els porticons de la finestra color de plom, guarnida de cortinetes blanques; les parets, blanques; el pabelló del llit, el cobre-llit, blancs; la taula de rentar-se, coberta ab estovalles blanques; i ab tot un jòch de roba blanca, tot blanch! Però no un blanch ab esclat, lluhent, enluhernador: un blanch somort, un blanch gris, un blanch que porta deixatats el plom de les fustes enverçinades, els reflexos metalics del zinc, els grisos de la boira plujosa; un blanch de llims; un blanch de caixa d'albat; un blanch de pobre malalt, sol, tot sol, lluny dels seus, sense cap afecte a l'entorn, recullint-se alguna estona, cercant independència y quietut, (...) y sentint anguilejar alguna vegada pel moll dels òssos frisances desconegudes, extremituts de fred, pensant en la possibilitat de morir de la seva malaltia...»¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁸LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 214.

¹¹⁰⁹YXART, J., "La cambra blanca", dins *Festa Modernista del Cau Ferrat; certamen literari celebrat a Sitges el 4 de novembre de 1894* (1895). Fragment extret de la següent edició: *Obres catalanes de Joseph Ixart*, Barcelona: L'Avenc, 1895, pp. 103-104.



Fig. 74
S. RUSIÑOL
Una malalta 1891
Oli sobre tela.
Col·lecció particular

El personatge malalt descrit per la narració perfectament podria tractar-se del mateix J. Yxart, atès que quan l'autor redactava aquest escrit ja patia una greu tuberculosi que el duria a la mort només un any després. Després de la mort de R. Canudas, a la qual tot seguit farem referència, S. Rusiñol s'enfrontava així a una nova pèrdua.

Passat un mes des de la mort del seu amic, S. Rusiñol va publicar a *La Veu de Catalunya* un escrit, dedicat a J. Yxart, en què parlava del darrer estiu que van passar junts, el 1894, a Tarragona. Com llegim a l'article, l'artista va ser corprès per un pressentiment esglaiador mentre tots dos passejaven pel cementiri de la ciutat: «No sé per què el cor me deia que allí mateix veuria venir altres postes, que el cementiri cridava al nostre Yxart, i que el seu braç m'estrenyia defensant-se d'una atracció misteriosa»¹¹¹⁰. Poc després, S. Rusiñol marxava a París. Durant els primers mesos de l'any següent, aquest va estar al corrent de l'empitjorament del seu company a través de la correspondència amb els seus amics, sobretot de J. Ruiz¹¹¹¹. J. Yxart, però, en una darrera carta, sentint de molt a prop el final, va demanar a S. Rusiñol que tornés a Tarragona, desig que malauradament no va poder veure acomplert: «Ja no em parlava del claustre ni de les muralles ni de les postes de sol. Era ell que es moria poc a poc i ho comprenia i m'ho deia, i va morir i no el vaig poder veure»¹¹¹².

I. Coll, al seu torn, posa de manifest les correspondències entre *La malalta* (1891) [fig. 74] i un poema d' E. Verharen intitulat "Les malades", inclòs a *Les Soirs* (1888):

«*Nerveux et sòls, les malades hieràtiques,
Pareils à de vieux loups mornes, flairent la mort;
Ils on mâché la vie et ses jours identiques.
Et ses mois et ses ans et leur sort*
(...)
*Nerveux et sòls, ils sont les les tragiques malades.
Aigus de tous leurs maux. Ils regardent les feux.
S' épancre sur la ville et les pâles façades,
Comme de grands linceuls au devant d' eux.*»¹¹¹³

¹¹¹⁰ RUSIÑOL, S., "A l'Yxart", *La Veu de Catalunya*, 16-6-1895.

¹¹¹¹ LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 200.

¹¹¹² RUSIÑOL, S., "A l'Yxart", *op. cit.*

¹¹¹³ VERHAEREN, E., *Les Soirs*, Brusel·les: Edmon Deman, 1888. Recollit a COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea, op. cit.*,

Dos anys més tard, S. Rusiñol presentaria a l'exposició col·lectiva de 1894, celebrada a la Sala Parés, un oli que mostra nombroses similituds amb *La malalta* (1891) [fig. 74]. Es tracta de *La convallescent* (1893) [fig. 75]. Malgrat que S. Rusiñol es referís a aquest quadre com «el de las dos nenes de Sitges»,¹¹¹⁴, i que J. De C. Laplana identifiqués els seus models com a les bessones sitgetanes anomenades Carbonell¹¹¹⁵, C. Mendoza i M. Doñate situen la realització de l'obra a París, ateses les semblances que aquesta manté amb els interiors decadentistes que l'artista va dur a terme en aquella ciutat¹¹¹⁶. Sigui cert o no això darrer, les correspondències entre *La convallescent* (1893) [fig. 75] i les pintures intimistes parisenques són clares: hi trobem les mateixes figures, endolades, una composició similar, i el sofà blanc de *Novel·la romàntica* (1894) (fig XX). Altrament també es fa palesa la inspiració en l'obra de Whistler, tant pel que fa a les correspondències amb *Portrait de la mère de l'artiste* (1872), com amb *Simphonie en blanc num. 3* (1867)¹¹¹⁷. R. Casellas, per la seva banda, a *La Vanguardia* i amb motiu de l'exposició de la Sala Parés, va descriure *La convallescent* - obra que reflexa clarament els «estats psicològics» de l'ànima- amb les següents paraules:

«La niña convallesciente muestra en su rostro, pálido, marchito, pero precozmente sereno, signos infalibles de la ciencia del dolor, mientras en la expresión de su amiga se vislumbra un no sé qué de curiosidad infantil, esforzándose por penetrar en el misterioso prestigio de aquellos males, que han sublimado á la enferma, hasta circundarla de una aureola de glorificación. En la niña convallesciente véase al sér superior é interesante, que ya padeció en vida; en la niña afectuosamente arrodillada á sus pies, adivínase el humilde é inconsciente reconocimiento de aquella dolorosa superioridad»¹¹¹⁸.

És interessant veure com R. Casellas parla de la «glorificació» del dolor i de la «superioritat» d'aquell que pateix...idea que ja hem vist reflectida en diverses ocasions. El mateix J. De C. Laplana afirma: «la tisi estigmatitza una persona i immediatament converteix l'afectat en un ésser interessant»¹¹¹⁹. Sens dubte, molts artistes i escriptors de l'època se sentien atrets per la malaltia pel contacte que aquesta posseïa amb el més enllà. En efecte, la reclusió, la forçada inactivitat, i la hipersensibilitat propera a la mort que experimentava el malalt, potenciaven en aquest, segons el seu parer, una profunda espiritualitat.

¹¹¹⁴ Ho fa en una carta escrita a R. Casellas a finals de gener de 1894 [LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES O' CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Catàleg sistemàtic, op. cit.*, p. 38].

¹¹¹⁵ LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 215.

¹¹¹⁶ MENDOZA, C.; DOÑATE, M., "Catàleg", dins *Santiago Rusiñol, op. cit.*, p. 184.

¹¹¹⁷ COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea, op. cit.*, p. 113.

¹¹¹⁸ CASELLAS, R., "Bellas Artes. Undécima exposición extraordinaria del Salón Parés II", *La Vanguardia*, 27-2-1894.

¹¹¹⁹ LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 215.

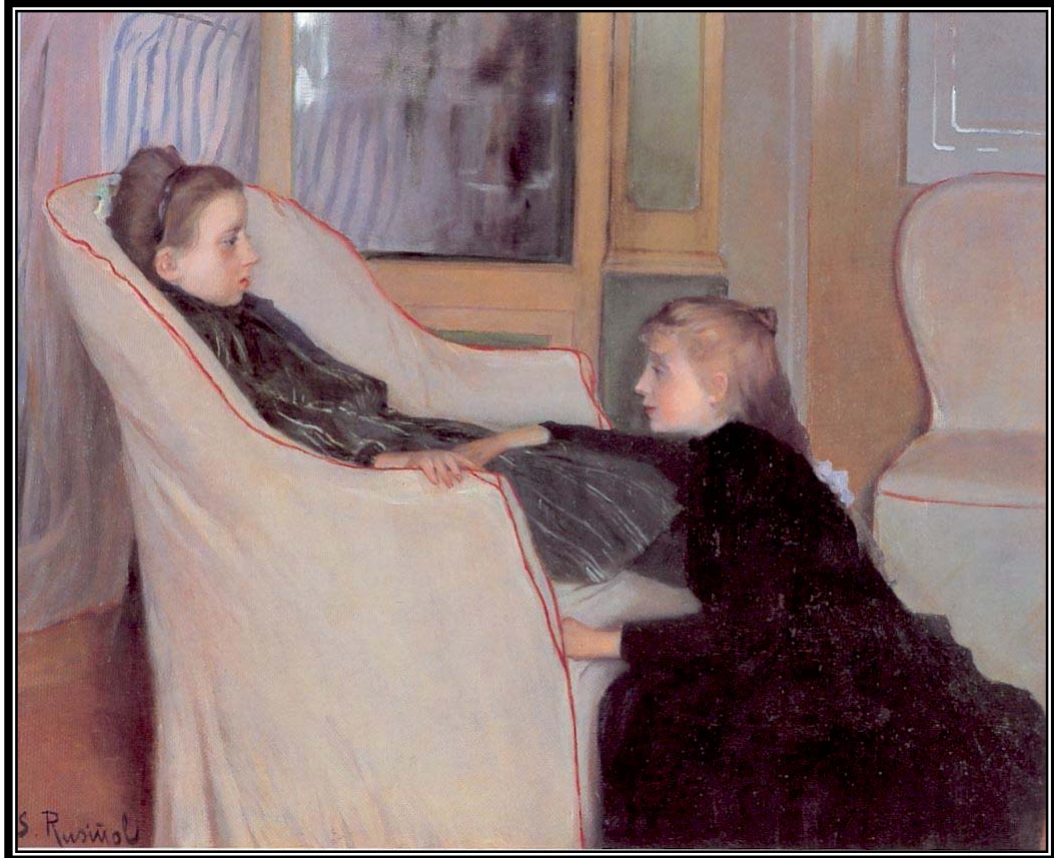


Fig. 75
S. RUSIÑOL
La convalescent 1893
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

Abans de continuar, però, cal tornar una mica enrere per tal de parlar de la malaltia de R. Canudas i dels retrats que S. Rusiñol dedicà al seu amic el 1892. L'artista va conèixer R. Canudas quan tots dos eren membres del Centre d'Aquarel·listes de Barcelona, i van passar junts la primera temporada de S. Rusiñol a París (1889-1890), juntament amb E. Clarasó, M. Utrillo i el jove Vidà i Solà. Com explica J. De C. Laplana, al poc temps d'instal·lar-se a la *rue d' Orient*, R. Canudas va caure malalt a conseqüència d'una grip que va atacar mitja Europa, tot afectant considerablement la població de París i de Barcelona. R. Canudas el van seguir la resta de companys, començant per S. Rusiñol i acabant per M. Utrillo¹¹²⁰. Durant la tercera estada de S. Rusiñol a París, a començaments de 1892, R. Canudas va patir una greu recaiguda de la seva malaltia, i és aleshores que S. Rusiñol el va pintar al pis del *Moulin de la Galette*, tot just abans d'enviar-lo amb R. Casas cap a Sitges. R. Canudas va semblar aleshores que revifava, però tot va ser una il·lusió. Finalment, el setembre d'aquell mateix any, el jove moria¹¹²¹. A *La Vanguardia* S. Rusiñol va publicar un escrit en el qual descriu els darrers dies del seu company a Montmartre, tancat a l'apartament mentre veia caure la neu sobre el paisatge desolat de l'exterior: «Cuatro meses pasóse el pobre enfermo encerrado en un cuarto del molino, viendo el paisaje sin una sonrisa en el cielo ni una alegría en la tierra»¹¹²². Altrament, S. Rusiñol també va dedicar dos olis al seu amic gravador: *Ramon Canudas malalt* (1892) [fig. 76] i *Canudas malalt al llit* (1892) [fig. 77]. L'atmosfera que envolta totes dues composicions és d'aflicció i de patiment, malgrat la seva factura naturalista. El primer va ser realitzat a l'apartament de Montmartre i recrea perfectament l'escena descrita a *La Vanguardia*. La segona, en canvi, fou pintada a Sitges, on R. Canudas va passar els seus darrers dies. Com explica V. Panyella, «Santiago va retratar l'expressió del rostre de R. Canudas des de la barreja de profunda pietat i afecte fraternal que sentia per ell quan el gravador ja no es podia llevar: «La vida entera se li va fixar a la vista. Les llàgrimes li corrien, i encara formant-se il·lusions, morí amb el somriís de sempre, apagant-se poc a poc, sense deixar anar una queixa.» Era la primera vegada que Santiago va pintar la mort de tan a la vora.»¹¹²³

Després d'aquest esdeveniment, que va colpir profundament M. Utrillo i S. Rusiñol, res va tornar a ser igual. Els dies de bohèmia s'havien acabat. Com assenyala J. De C. Laplana, «l'abisme que Rusiñol ja portava dintre es féu encara més pregon, tot i que externament res no variar»¹¹²⁴. M. Utrillo, per la seva banda, declararia anys més tard del tràgic succés: «Qui sap com hauríem acabat alguns de nosaltres si lo més seriós de la vida no ens hagués ferit de mort; l' avís fou la mort den

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 88.

¹¹²¹ Vegeu PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, el capítol "La creu d' en Canudas", pp. 147-151 i CASACUBERTA, M., "Les aspes del Molí", *Els noms de Rusiñol*, Barcelona: Quaderns Crema, 1999, pp. 41-48.

¹¹²² RUSIÑOL, S., "Ramon Canudas", *La Vanguardia*, 27-9-1892.

¹¹²³ PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, p.149.

¹¹²⁴ LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 124.

Canudas...Al pedre'l, vegérem ben clara la mort de la nostra joventut; la primera, l'única, la forta, aquella que corre quasi furiosa la vida.»¹¹²⁵

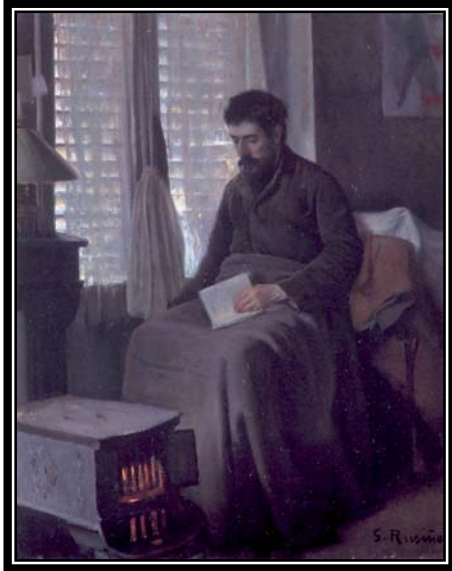


Fig. 76
S. RUSIÑOL
Ramon Canudas malalt 1892
Oli sobre tela.
Sitges: Museo Cau Ferrat de Sitges.



Fig. 77
S. RUSIÑOL
Ramon Canudas malalt al llit 1892
Oli sobre tela.
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.

Pel que fa a la literatura, i com ja hem apuntat abans, són nombrosos els exemples en què apareixen personatges consumits per la tisi. Ni hi ha salvació ni esperança per a ells: tots acaben

¹¹²⁵ UTRILLO, M., "Escenes de la vida Bohèmia", *Pèl&Ploma*, 25-11-1899. Citat a *ibid*, p. 124.

sucumbint a les urpes de la malaltia. Allò que presenciem és l'agonia dels darrers moments. Com per exemple succeeix a "Desvari", de X.Viura, on les fronteres entre la vida i la mort esdevenen borroses:

«El tisich desvarieja. Present sensacions supremas é inacabables, recorda melodias d'amor y tendresa; percebeix imatjes inmaterialis y confosas; sent cansons que no sab d'ahónt surten...Entremitj dels cruiximents de la cambra, el tisich prega.(...) Y somnia ab els jardins deserts y glassats; ab la pau de las tombas, ab las tenebras de la esglesia; ab la desolació de las runas; ab la majestat de las naturalesas mortas...»¹¹²⁶

O en "La tísica", de N. Gili:

«El llach sembla adormit. El jardí es silenciós y tot ple de misteri. Els eucaliptes ploran y ploran els xiprers que donan més tristesa á n'aquell lloch La tísica ja dorm son darrer son en el jardí que plora. La tísica s'ha mort.»¹¹²⁷

A. Gual també mostra al seu torn una obsessió per la malaltia a bona part de la producció literària dels seus primers anys. És el cas de tres narracions – *La romeria* (1893), *Mon germanastre Abdon* (1893) i *El vicari nou* (1897)- i de cinc peces teatrals – *La visita* (1893), *L'últim hivern* (1893), *Lluna de neu* (1894-1895) i *L'última primavera* (1898)¹¹²⁸.

M. de Palol, per la seva banda, a *Camí de llum. Narracions d'un crepuscle* (1909) - una de les més aconseguides aproximacions al decadentisme de la literatura catalana¹¹²⁹-, ens mostra l'esllanguiment progressiu de la Maria, una nena que, tot resseguint el fatídic destí que la seva mare, contrau la tuberculosi:

«Una tarda Carles sentí morise. Tota la grisor del cel caigué en el seu esperit. L'ombra d'Emma desfullà lliris sobre Maria, y en la convulsió de la crudeltat, del recort, el lilitet blanc de Maria, s'espurnejà d'un fil de sang. (...) Fou un moment revelador en el seu mal, la primera campanada d'una hora definitiva. (...) Carles sofria: tenia una mirada tant clarividentia ell, que la més lleu senyal de sofriment l'advertia; y ab tot l'obcecació per fer viure a la nena, comprenia com la fatalitat obrava en ella. Dessota la blancor dels seus pits lilials, els seus pulmons bleixaven oprimits, y en la vivesa de la mirada hi havia moradors de sofriments inadvertits.

¹¹²⁶ VIURA, X., "Desvari", *Juventut*, núm. 7, 29-3-1900, p. 103.

¹¹²⁷ GILI, N., "La tísica", *Catalunya Artística*, núm. 71, 17-10-1901, p.526.

¹¹²⁸ BATLLE, C., *Adrià Gual (1892-1901)...*, op.cit., p. 109.

¹¹²⁹ CASACUBERTA, M., "La literatura en l'època del modernisme", op. cit., p. 229.

Tardor, tardor! Fulles mortes caient sobre capvespres opalins! Cambres de malats sense dolencies; dolors silenciosos y llargs...infinit!»¹¹³⁰

Tant és que el pare miri de revifar-la enduent-se-la de viatge, lluny de la ciutat: l'ombra de la mort plana sobre Maria de manera constant i premonitòria, fins a tenir lloc el fatal desenllaç. Com descriu J. Castellanos, la novel·la es tanca «en una *«heure exquise»*, enmig d'un clima enervant, saturat de significació i símbols decadents»¹¹³¹.

Certament, com hem dit, la malaltia atreia els decadents per diversos motius. D'una banda es tractava d'un tema ben real, que molts d'ells vivien en primera o segona persona. D'una altra, es trobava íntimament lligat a la idea de la mort, la decadència o la degeneració. I, finalment, constituïa una glorificació de la figura del dolor i del malalt, tal com veiem en el comentari de R. Casellas a propòsit de *La convalescent* (1893) [fig. 75]. En aquest sentit, el malalt esdevé un ésser que es troba més en l'altre món que en aquest. Un ésser, per tant, que ha traspassat les fronteres de la vida quotidiana, que desvaria, té pressentiments de mort, i ha assolit una sensibilitat superior a la de la gent sana i corrent. Com per exemple, el tísic d'A. Maseras a *Delirium* (1907):

«Era tanta la febre que tenia
que tot al meu entorn giravoltava..

Enfonzat en el llit, el meu cos feble
tenia extremitents, tenia espasmes,
i les coses que veia en mon deliri
eren de forma i proporcions fantàstiques.»¹¹³²

O el protagonista d' *Edmon* (1908), un altre afectat per la tisi que assoleix, davant la proximitat de la mort, tot tipus de sensacions estranyes i refinades. L'estètica de l'obra és així, com assenyala M. Corretger, totalment «decadentista», ja que «se centra en la malaltia com una forma de vida en contacte amb el més enllà i voreja així l'art negre, tot cercant el cim culminant de l'idealisme en un art de la anormalitat i el fet malaltís»¹¹³³.

¹¹³⁰PALOL, M. DE, *Camí de llum (Narracions d'un crepuscle)*, Barcelona: Imp. de J. Vives, 1909, pp. 146 i 160-161.

¹¹³¹ CASTELLANOS, J., "La novel·la modernista", *op. cit.*, p. 542.

¹¹³² MASERAS, A., "Proleg", *Delirium*, Barcelona: L'Avenç, 1907, p. 7.

¹¹³³ CORRETGER, M., "Aproximació a la novel·la decadentista d'Alfons Maseras", *op. cit.*, pp. 261-262.

S. Rusiñol, per la seva banda, a un dels *Fulls de la vida* (1898), narra altrament les al·lucinacions que pateix un malalt confinat al llit. Contemplant el sostre, aquest comença en un moment donat a percebre formes fantàstiques a la paret del sostre:

«A cada taca del sostre (...) hi naixia un cap de dona, un cap ideal i fantàstic (...) Vaig anar engolfant-me per entre d'aquelles isles, vaig seguir tot el terreny explorable, i aviat d'aquelles cares van sortir figures, figures senceres, dones velades, cavallers amb martell, guerrers amb armadura, sirenes (de pluja), peixos fantasmes i dracs amb ales, i mostres apocalíptics, i què sé jo quantes visions que no veia ningú més (...) ja començava a témer (...) que aquella dansa fantàstica es convertís en insomni»¹¹³⁴.

R. Pitxot va il·lustrar l'escena [fig. 78] de manera molt suggestiva: éssers alats de rostres grotescos, animals estranys amb forma serpentina, dones nues de cabellera ondulant, cavallers muntats a cavall...tots els elements conformen sens dubte una imatge de malson que manté nombroses similituds amb la representació d'un altre visió: la que descriu el mateix S. Rusiñol a un altre dels *Fulls de la vida* (1898), "Un somni negre" [fig. 117].

La malaltia, com també ho faran les drogues, permet al subjecte experimentar un seguit d'estímuls que d'altra manera no podria sentir. En tot cas, la tisi - com la majoria d'afeccions- és una malaltia que no fa distincions de classe, afecta per iguals a pobres i a rics. Aquests primers, tanmateix, es veuen obligats a lluitar amb la misèria durant la seva convalescència, com succeeix a "La casa dels tísichs", de M. Barberà:

«Solsament per falla de sol no seria; emperò, afeginthi disgustos y miserias, tot fa feix; el cas es que la pobra familia (...) ...s'anà emmalaltint, emmalatint cada dia més. Els pares, xaruchs com eren, no podien eixir al carrer, s'anaven decandint, y les noyes tronantse grogues com si desota llur pell de cera no hi circulés la sang, com si hi manqués la sava de la vida. (...) La vida pera elles era un via crucis que les havia conduhides fatalment a n'aquell Barcelona boyrós, xorch, hont inevitablement la llum de sa existència's fondria. (...) - Barcelona! Barcelona es un pou y nosaltres vivim en son fons! (...)... no assolirém pas la llum que'ns manca!»¹¹³⁵.

¹¹³⁴ RUSIÑOL, S., "Fulls de tardor: Els amics del sostre", dins *Els fulls de la vida*, op. cit., p. 168.

¹¹³⁵ BARBERÀ, M., "La casa dels tísichs", *Joventut*, núm. 261, 9-2-1905, pp. 98-99.



Fig. 78
R. PITXOT
Il. de RUSIÑOL, "Falls de tardor:
Els amics del sostre", dins *Falls de la
vida*, Barcelona: L'Avenç, 1898, il. p.
145.

La tuberculosi es convertí en un mal que va atacar amb especial virulència el món de les prostitutes. I així, un bon nombre d'aquestes, com ara la Mignon de J. Zanné¹¹³⁶, la Venus d'A. Maseras¹¹³⁷, o la protagonista de "Flor de llot", de M. Marinel·lo¹¹³⁸, apareixen consumides per la tisi.

Finalment cal posar de relleu - tal com veurem en el proper apartat- l'atracció misògina i morbosa que certs personatges masculins sentien per les joves malaltes, fascinats per la seva bellesa demacrada i els ullerosos i enfonsats. Així, trobem «nuvis de la mort» que al final del dia comproven amb delit com el llit de noces, de tan blanc sembla «un sepulcre», i «les esponsalles, un enterro.»¹¹³⁹ O amics que s'enamoren «de les dones endolades, de les noyes tísiques»¹¹⁴⁰.

Cal posar de relleu, però, que l'atracció que les joves malaltes exercien sobre els artistes i literats no es trobava tampoc exempta d'implicacions eròtiques, atès que la malaltia o la fragilitat femenina eren associades a la passivitat que l'home esperava trobar en una dona. Com apunta M. López, «La sospecha de un profundo erotismo escondido tras una enfermiza virtud encendía las fantasías de los hombres»¹¹⁴¹.

III. 3. 2. 2 La sífilis

La sífilis va esdevenir una de les malalties de transmissió sexual que més estralls va provocar al tombant de segle, especialment a conseqüència dels elevats índexs de prostitució que existien. Com explica L. Litvak, al voltant d'un 66% de les prostitutes d'Europa occidental havia contret la infecció. Els símptomes eren terribles i diversos, i anaven apareixent segons l'evolució de la malaltia: nafres, degeneració del sistema nerviós, paràlisi, manca de memòria, al·lucinacions, corrosió dels òrgans sexuals...Com declara B. Larson, «Les effets horribles de la syphilis ne sont pas étrangers à l'intérêt

¹¹³⁶ ZANNÉ, J., *Cine Mignon*, op. cit.

¹¹³⁷ MASERAS, A., "La venus tísica", *El Poble Català*, núm. 33, 24-6-1905 [vegeu el frag. III. 2. 8].

¹¹³⁸ MARINEL·LO, M., "Flor de llot", *Catalunya Artística*, núm. 46, 25-4-1901, pp. 221-222 [frag. III. 2. 3]. Vegeu també DURÓ, J., "Notas de tardor", *Catalunya Artística*, núm. 79, 12-12-1901, p.625 [frag. III. 2. 4], OLIVES, F., "El Nadal de la malalta", *Catalunya Artística*, núm. 90, 26-12-1901, p.650 [frag. III. 2. 5], ROSSELLÓ, J., o "Sola", *Joventut*, núm. 231, 14-7-1904, pp. 444-447 [frag. III. 2. 6].

¹¹³⁹ COMABELLA, S., "Esposalles", *Joventut*, núm. 259, 26-1-1905, p.68 [vegeu el frag. III. 2. 7].

¹¹⁴⁰ MONTSALVATJE, X., "Miniatures. La monja morta", *Joventut*, núm. 350, 25-10-1906, p. 677 [vegeu el frag. III. 2. 11].

¹¹⁴¹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Mujeres pintadas: la imágen femenina en el arte español de fin de siglo...", op. cit., p. 21. Vegeu el cap. III. 3. 4.

que susciten à l' époque les monstruosités biologiques et la déscomposition progressive du corps. Le microbe est aussi un agent de putréfaction»¹¹⁴². La medicina es trobava impotent per combatre-la, i generalment els remeis que proposava eren encara més nocius que la mateixa malaltia, com ara l'enverinament per mercuri, el qual va acabar amb la vida de més persones en el s. XIX que cap altre medicament¹¹⁴³. Per aquest motiu, la prostituta no només fascinava en la seva condició de *femme-fatale*, sinó que també provocava terror a causa de les malalties que podia contagiar. En tot cas, la seva era una bellesa sovint contaminada pel dolor i la malaltia. Com assenyala M. López, «Esta simbiosi entre el amor y la muerte encontró en la sífilis un espacio privilegiado de desarrollo. Era un tema moderno, osado, presente en las obras por excelencia del decadentismo¹¹⁴⁴». A continuació l'autora fa referència al cartell que R. Casas va realitzar pel sanatori de sifilítics del Dr. Abreu [fig. 79], - reproduït a *Pèl&Ploma* l'agost de 1900 - i que posa de manifest la preocupació que existia per aquest mal a la Barcelona de l'època. M. López descriu l'obra amb les següents paraules:

«Muestra a una mujer con un mantón devorado por manchas violetas - como las de las sífilis-, con los hombros desnudos -propio de las prostitutas-, que mira melancólicamente un narciso blanco, símbolo de la pureza perdida que parece añorar. Mientras, por su espalda, trepa la repugnante serpiente del mal em forma de S. Como buen burgés que era, Ramón Casas mostraba el mismo poceso de autodestrucción que los folletines, reflejo de la ideología dominante, asignaban a las mujeres que se dejaban arrastrar por el vicio: inocencia rota, prostitución, sífilis y muerte»¹¹⁴⁵.'''

Ja F. Rops, a la dècada dels anys seixanta, havia realitzat un dibuix en el qual apareixia una prostituta com a àngel de la mort, oferint-se provocadora a l'espectador i ocultant una dalla a la seva esquena. El seu títol és prou significatiu: *Mors syphilitica* (c. 1865-1868) [fig. 80]. Cal afegir, a més, com segueix A. López, que aquesta malaltia va quedar lligada a la idea de degeneració de raça, com a conseqüència de determinats estudis pseudo-científics que propugnaven que la sífilis podia mantenir-se en generacions posteriors a la de l'afectat, fins i tot adoptant el caràcter d'altres malalties com ara la bogeria o la criminalitat. I així, per exemple, a *Les Avariés* (1901), d'E. Brioux, un doctor recomana a un jove sifilític que no es casi ni tingui descendència, tot adient: «c' est l' avenir, c' est la race que je défends»¹¹⁴⁶.

¹¹⁴² LARSON, B., "Microbes et maladies...", *op. cit.*, 392.

¹¹⁴³ LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, *op. cit.*, pp. 204-205. Les cures amb mercuri provocaven dolor dental, un fètid alè, abundant salivació i un enfosquiment de les genives. D' aquí que, com segueix afegeix l'autora, aparegués el terme «silofòbia» per tal de designar, no només el terror a la sífilis, sinó també a l'enverinament per mercuri.

¹¹⁴⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Mujeres pintadas: la imágen femenina en el arte español de fin de siglo..." *...op. cit.*, p. 40.

¹¹⁴⁵ *Ibid.*

¹¹⁴⁶ Recollit per LARSON, B., "Microbes et maladies...", *op. cit.*, 392.



Fig. 79
R. CASAS
Sífilis 1900
Cartell, fototípia.
80 x 34,3 cm.
Barcelona: Museu Nacional d'Art de
Catalunya.



Fig. 80
F. ROPPS
Mors syphilitica c. 1865-1868
Punta seca
Província de Namur: Musée
Félicien Rops.

III. 3. 2. 3 La clorosi

La clorosi era una malaltia associada especialment a les dones joves. El seu nom provenia del color verdós que conferia a la pell de les pacients, a conseqüència d'una anèmia provocada per una deficiència de ferro en la sang¹¹⁴⁷. A *A system of Medecine*, publicat el 1905, trobem la següent definició: es tracta d'una «*malady of young women, and primarily of young women at or about the age of puberty... consisting in defect of the red corpuscles of the blood, a defect partly of numbers, chiefly of haemoglobin; the plasma being constant or even enriched*»¹¹⁴⁸. Com explica P. Iglesias, les causes de la malaltia eren de caràcter ambiental, constitucional o moral, segons el metge que la tractés. Els factors desencadenats eren diversos, relacionats especialment amb una disfunció del cicle menstrual i amb la masturbació: «*living in dark, badly ventilated or poorly lit rooms, poor diet, excessive study, lack of exercise,*

¹¹⁴⁷ IGLESIAS, P., "La mujer según la ginecología del siglo XIX", *Ciudad de mujeres*, 4-5-2006, http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/article.php?id_article=48&var_recherche=iglesias [consulta: 17-6-2009].

¹¹⁴⁸ DALLY, A., *Women under the Knife. A History of Surgery*. Londres: Hutchinson Radius, 1991, p. 98. Recollit a *ibid.*

derangement of the menstrual function, impoverished blood, disease of the nervous system, a morbid condition of the organs of generation, the result of masturbation»¹¹⁴⁹. A començaments del segle XX, però, aquesta malaltia, més imaginària que no pas real, va acabar desapareixent.

S. Junyent va presentar el 1899 a la Sala Parés la seva obra probablement més coneguda i una de les més representatives del decadentisme: *Clorosi* [fig. 81]. El quadre ens mostra una escena intimista i sentimental, semblant a aquelles representades per S. Rusiñol el 1894-1895¹¹⁵⁰. En aquesta podem veure a dues noies recolzades en un sofà, llegint malenconiosament. Una d'elles, endolada, apareix en segon terme i gairebé és una ombra espectral, com *Una malalta* (1893) [fig. 74], de S. Rusiñol. Una atmosfera pesada i malaltissa, propiciada pel tipus d'il·luminació i per la tonalitat groc-verdosa del sofà, ho envaeix tot. Recordem que el verd és el color associat a la clorosi. Com és propi de moltes composicions simbolistes, els contorns es desdibuixen i creen l'efecte d'una boirina escampada per tota la superfície. El silenci i la introspecció, d'altra banda, accentuen l'intimisme d'una escena que, com assenyala T.- M. Sala, recorda alguna de les representacions del pintor simbolista J. Aman Jean¹¹⁵¹.

Certament, aquest tipus de temàtica va ser conreada per un nombre considerable d'artistes europeus de la fi de segle, com ara L. Ridet, el qual, a *Last flowers* (1900), ens ofereix una imatge molt semblant a la pintada per S. Junyent: una jove malalta es recolza sobre la seva germana durant el seu darrer passeig en barca pel llac. Tots aquests exemples no són sinó una mostra més del morbós «culte a la invalidesa» existent a l'època¹¹⁵².

En la mateixa línia trobaríem una altra obra de S. Junyent, *La malalta* [fig. 82], reproduïda a *Catalunya Artística* el 1902, en què una noia contempla amb tristesa el paisatge que entreveu per la finestra recolzada en un sofà.

¹¹⁴⁹ IGLESIAS, P., "La mujer según la ginecología del siglo XIX", *op. cit.*

¹¹⁵⁰ TRENC, E., "A l'entorn del Simbolisme", *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁵¹ SALA, T.-M., *Gent nostra...op. cit.*, p. 8.

¹¹⁵² DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...*, *op. cit.*, p. 26.

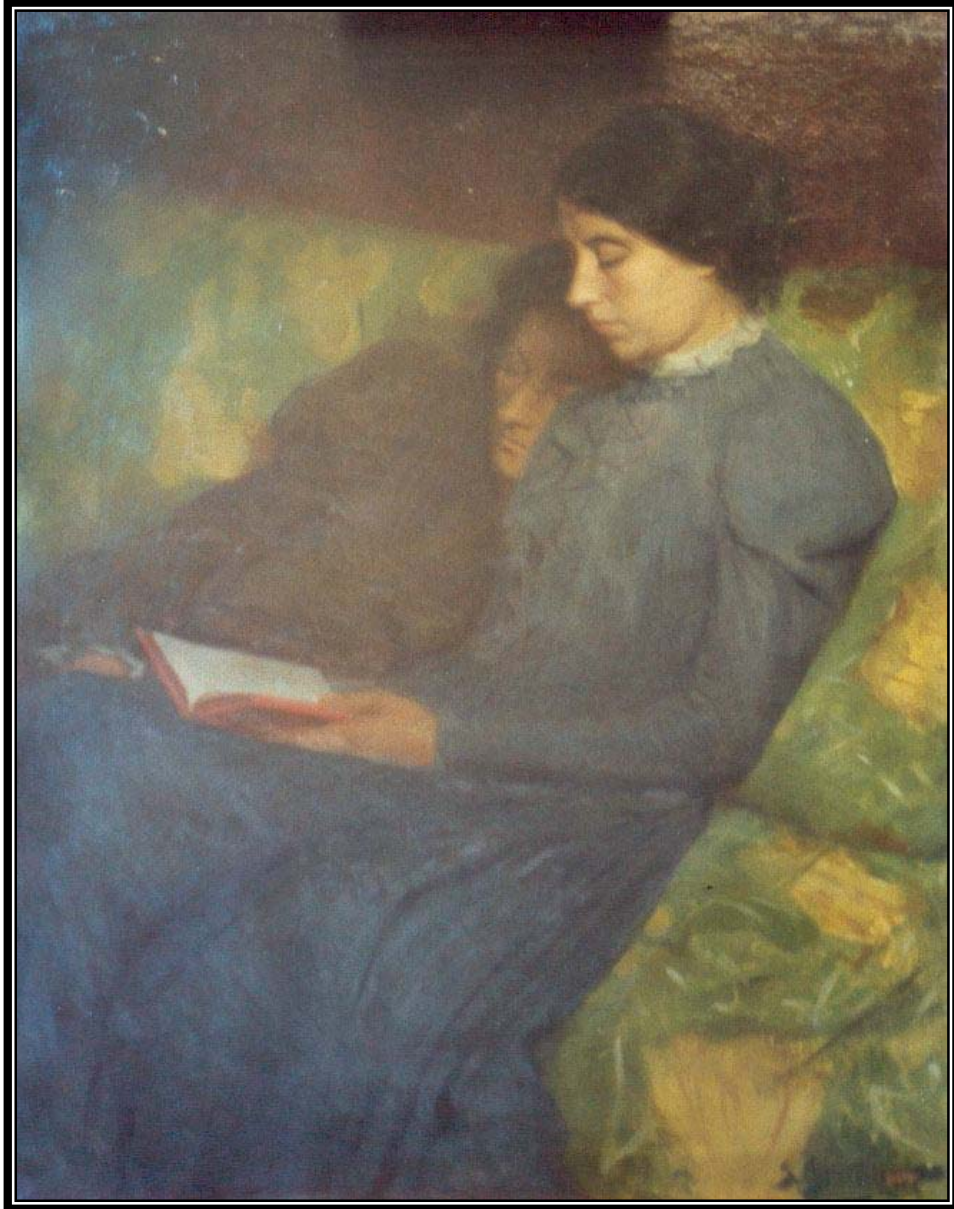


Fig. 82
S.JUNYENT
Clorosi 1899
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Nacional d'Art
de Catalunya.



Fig. 83
S. JUNYENT
La malalta 1902
II. de *Catalunya Artística*, núm. 120, 2-
9-1902, p. 635.

III. 3. 2. 4 Altres malalties físiques

A banda de les malalties que acabem d'analitzar hi ha tot un seguit d'obres inspirades en altra tipus de dolència¹¹⁵³, com ara la ceguesa. És el cas de "Naturaleza enferma", de J. M^a. Roviralta, autor de *Boires Baixes*, on una pobre cega es consumeix lentament en un paratge igual de malalt que ella.

«...¿no era ciega, no era ella también una naturaleza enferma? ¿pues á qué vivir entre cantos y gorjeos, si le recordarían más su triste suerte? Feliz era allí, entre aquella muerte; nada turbaba sus pensamientos; allí, en la terraza, fija su inmóvil pupila en un punto ideal, allá á lo lejos ella elevaba sus pensamientos á otros mundos y quizá vivían sus ideas en regiones más elevadas, mientras su cuerpo seguía arrastrándose por este suelo, por esta naturaleza enferma...»¹¹⁵⁴

Amb tot, com veiem, aquesta discapacitat física permet al subjecte que la pateix allunyar-se sensorialment del món material i penetrar millor en el regne espiritual, fent-lo més receptiu als

¹¹⁵³ Sobre altres malalties en general vegeu, per exemple, d' A. Maseras, "El paralític", *Poble Català*, núm. 41, 19-8-1905 [frag. III. 2. 9] o "La parábola del reial festí", dins *Contes fatídics*, *op. cit.*, p. 29 [frag. III. 2. 13].

¹¹⁵⁴ R.. J. M^a., "Naturaleza enferma", *Luz*, núm. 2, 30-11-1897, p. 9.

fenòmens invisibles que la gent corrent no pot captar - com és el cas, per exemple, de l'avi cec de *La Intrusa* (1891), capaç de pressentir la mort com cap altre dels seus familiars¹¹⁵⁵. De manera que finalment, la ceguesa resulta, més que no pas un defecte, una ajuda estimable per tal d'accedir a una dimensió de caire ideal o sobrenatural.

A l'àmbit plàstic, i en una línia molt diferent a aquesta darrera, trobem algunes composicions de R. Picasso centrades en el tema de la malaltia i realitzades entre 1899 i 1900. Recordem que només un any abans, durant la primavera de 1898, l'artista havia caigut greument malalt d'escarlatina mentre era a Madrid. La seva germana, Lola, va desplaçar-se de Barcelona per tal de cuidar-lo¹¹⁵⁶. El 1899 va ser a més l'any en què es suïcidà el seu amic H. Güell, amb el qual va coincidir mentre era a Madrid el 1897. Aquest pertanyia a l'anomenat Grup de Reus, i constitueix, segons J. Richardson, pel seu caràcter «neuròtic» i «autodestructiu», un clar antecedent de C. Casagemas, qui al seu torn es suïcidaria també el 1901¹¹⁵⁷. La mort era així ben present en la vida de R. Picasso durant aquell període. De la mateixa manera, cal tenir en compte l'aparició a *Luz de l'Espanya negra* d' E. Verhaeren, i el clima de pessimisme que es respirava a l'època, fruit del desastre colonial del 1898. Sigui com sigui, el cas és que va iniciar-se una època de veritable tenebrisme que J. Palau qualifica d'«època negra»¹¹⁵⁸. És aleshores quan l'artista elabora tot un seguit d'olis i de dibuixos en els quals rendeix el culte a la mort a través de la figura d'un agonitzant, mostrant un escepticisme més cru i més amarg que l'expressat a l'època blava, en la qual, a través del color, ja comença a aparèixer una espurna d'esperança¹¹⁵⁹. És el cas, per exemple, de l'oli *Prop de la malalta* (1899-1900) [fig. 83], en el qual gairebé no podem diferenciar les figures entre sí, ni tampoc aquestes del fons del quadre. La pinzellada, gruixuda i espessa, així com el cromatisme obscur, contribueixen a intensificar la confusió compositiva. L'estil de l'obra, en tot cas, s'aproxima molt més a l'expressionisme que no pas al decadentisme.

Dibuixos com *Escena d'hospital* (1899-1900) [fig. 84], pel contrari, resulten del tot macabres, atès que el subjecte agonitzant que trobem sobre el llit s'assembla més a un esquelet que no a un ésser viu. Del seu rostre, deformat pel dolor grotescament, destaquen uns ulls enfonzats que es claven en l'espectador i una boca de rictus torçat de la que sembla regalimar sang. Menys colpidors, però igualment tristos, són els dibuixos protagonitzats per nens malalts, com ara l'intitulat *Dona orant al costat del llit d'un nen* (1899-1900). Segons J. Richardson, una possible font d'influència

¹¹⁵⁵ Vegeu el cap. III. 4. 3. 2.

¹¹⁵⁶ RICHARDSON, J. (en col. amb M. Mc Cully), *Picasso...op. cit.*, p. 97.

¹¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 95. Vegeu cap. III. 4. 1. 2. 1.

¹¹⁵⁸ PALAU, J., *Picasso vivent: 1881-1907*, Barcelona: Polígrafa, 1981, p. 168.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*



Fig. 83
P. PICASSO
Prop de la malalta 1899-1900
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Pablo Picasso de
Barcelona.

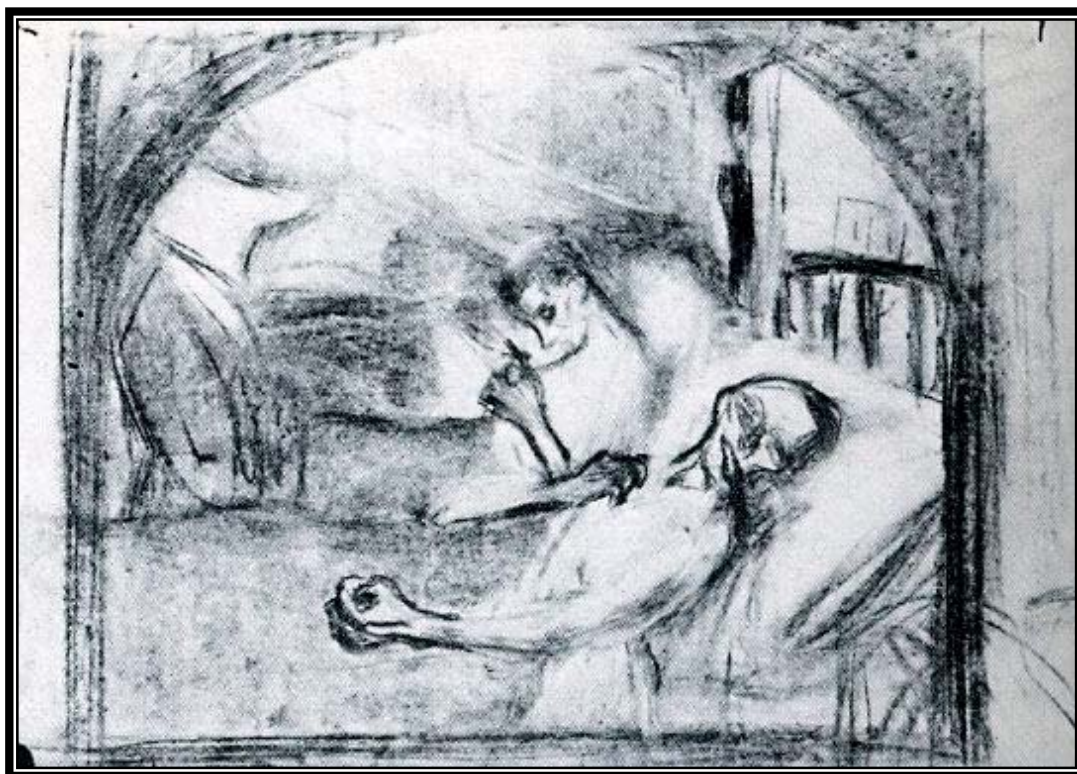


Fig. 84
P. PICASSO
Escena d'hospital 1899-1900
Carbonet i llapis.
32 x 48,5 cm.
Barcelona: Museu Pablo Picasso de
Barcelona.

haurien estat diverses de les obres d'E. Munch, el qual havia patit, com el mateix R. Picasso, la tràgica pèrdua d'una germana¹¹⁶⁰. Es tracta de Sophie, qui, als quinze anys fou enduta per la mateixa malaltia que anys abans ja afectà la mare: la tuberculosi. D'aquí l'obsessió del pintor noruec per la mort i la realització d'obres com *La nena malalta* (1885-1886) o *Primavera* (1889). En ambdues trobem figures moribundes acompanyades d'un ésser estimat, com és el cas també de les picassianes *Escena dramàtica* (1899-1900)[fig. 85] i el croquis preparatori per a l'oli *Darrers moments* (1899-1900) [fig. 86]. La versió definitiva a què donaria lloc aquest darrer estudi va desaparèixer sota l'oli de *La Vie* (1903); només la coneixem gràcies als raigs X i a una descripció publicada a *La Vanguardia* el febrer de 1900, la qual ens informa de l'únic quadre exposat per R. Picasso als Quatre Gats en aquella data¹¹⁶¹. En el dibuix preparatori podem veure, tanmateix, com el familiar que acompanya al malalt és substituït per un capellà. Pel que fa al model d'inspiració de la víctima agonitzant, una noia qualsevol, J. Richardson apunta tres possibilitats: una jove cantant, amant d'un dels seus amics de Barcelona, que morí de tuberculosi; la Mimi de *La Bohème* de Puccini, òpera representada a la ciutat comtal el 1898; o una de les germanes del pintor, Contxita. No obstant és possible, segueix l'autor, que P. Picasso només pretengués realitzar una al·legoria de la joventut truncada en ple floriment¹¹⁶².

Finalment caldria parlar del petit oli intítulat *Pobres genis!* (1899-1900) [fig. 87], per al qual P. Picasso va realitzar diversos dibuixos preparatoris. Resulta encara més distingir el fons de les figures, degut a la confusió formal i al tenebrisme de l'obra. Els esborranys previs, però, ens permeten determinar els diferents elements compositius. Com és habitual, l'escena representa un moribund envoltat de persones entristides: una al costat del llit i una altra, en primer terme, recolzada sobre una taula, amb el rostre tràgicament enfonsat entre les mans. Situat al fons, encara apareix un altre personatge, en aquesta ocasió sostenint i contemplant un quadre. Es troba situat davant l'únic focus de llum, una finestra per a través de la qual gairebé no hi passa claredat. En efecte, podem dir que en aquesta obra el tenebrisme picassià assoleix uns nivells

¹¹⁶⁰ RICHARDSON, J.(en col. amb M. Mc Cully), *Picasso...op. cit.*, p. 123. Sobre el ressò d'E. Munch a Catalunya, vegeu més endavant.

¹¹⁶¹ BAGUNYÀ, LL., "El camí cap a l'Exposició Universal de París de 1900", *Picasso i els 4 Gats*, Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 1995, pp. 131-135 (133). Reproduïm a continuació un fragment de l'esmentat article de *La Vanguardia* de 3-2-1900, recollit per l'autor: «El único cuadro que "Els IV Gats" tiene Ruiz Picasso [sic] representa a un sacerdote joven que, en pie y con el libro de rezo en la mano, contempla a la mujer agonizante. La luz del quinqué irradia débil claridad que refleja a trechos en la blanca colcha de la cama en que yace la moribunda.»

¹¹⁶² *Ibid.*



Fig. 85
P. PICASSO
Escena dramática 1899-1900
Llapis i aquarel·la sobre paper
Barcelona: Museu Pablo Picasso de
Barcelona.

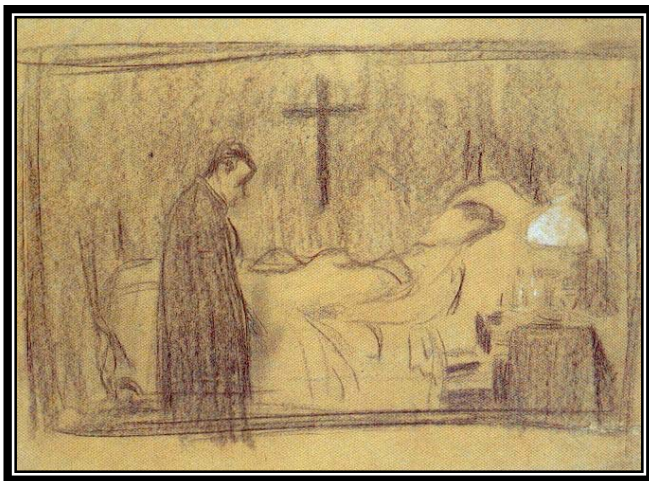


Fig. 86
P. PICASSO
Croquis preparatori per a Darrers moments 1899-1900
Llapis, carbonet i clarió sobre paper.
Barcelona: Museu Pablo de Picasso

superiors a aquells que hem estat veient fins ara: gairebé ens movem entre ombres, i l'ambient esdevé completament dens i opressiu. La desesperació sembla haver-se materialitzat, sens dubte, a través de l'atmosfera carregada i de l'espesa pinzellada.



Fig. 87
P. PICASSO
Pobres genis! 1899-1900
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Pablo Picasso de
Barcelona

Cal dir que J. Mates, en el seu estudi sobre I. Nonell fa referència a P. Picasso en aquests termes: «Amb la seva aguda i penetrant imaginació (...) creà una estètica sobreexcitada i malaltissa que posà timbants els nervis de tots els simbolistes d'aquella hora agitada». El crític no arriba a especificar cap tipus d'obra en concret, però les seves paraules podien perfectament adequar-se a aquestes que acabem de comentar. I més encara quan afegeix després: «D'aquest art simbolista dels primers temps de Picasso, art de missa negra i de ritu satànic (...) en sortí el decadentisme espiritual del finíssim Casagemas i també el desequilibri nerviós d'altres artistes barcelonins que, com aquell, acabaren matant-se o anaren a parar a la bogeria»¹¹⁶³.

¹¹⁶³ MATES, J., *I. Nonell, op. cit.*, pp. 25 i 29 respectivament.

III. 3. 3 Les addiccions

Com explica A. Liedekerke, els decadents, devorats per una «mortelle fatigue de vivre» més perniciosa encara que la romàntica, van voler excitar els sentits «blasés» amb tota mena de jocs perillosos, com ara els amors monstruosos, la màgia negra, la bestialitat, la necrofilia o, sobretot, les drogues¹¹⁶⁴. Aquestes darreres procuraven de manera ràpida tot tipus de sensacions, rares i refinades, i permetien romandre per un temps en una mena de somni perpetu, artificial. Així, el consum de drogues va estendre's de manera considerable en els ambients intel·lectuals a partir de 1870¹¹⁶⁵. Si bé l'opi en forma de làudan i l'haschis havien estat les drogues de T. De Quincey, Ch. Baudelaire, G. De Nerval o D. G. Rossetti, els decadents es van inclinar més aviat per l'absenta, la morfina, la cocaïna o l'èter¹¹⁶⁶. Els efectes de cadascuna d'aquestes drogues és diferent, però totes contribueixen al mateix. En paraules d' A. Liedekerke: «Nirvanas de la «fée grise», ivresses cérébrales de l' éther, frénésies cocaïnées, la drogue cautérise un mal existentiel et renvoie à demain l' inquiétude. (...) Analgésie brutale que des plaisirs plus simples étaient loin d'accorder»¹¹⁶⁷. L'alcohol és massa suau, incompatible amb les exigències refinades dels decadents, amb el seu desig d'assolir un estat d'embriaguesa elevat que els permeti defugir de l'ennui que els corprèn¹¹⁶⁸. I no parlem només d'artistes o de literats, sinó també de l'alta societat, abocada a un forçat i perpetu estat d'oci que no feia sinó augmentar la sensació de tedi vital.

III. 3. 1 L' absenta

Com assenyala E. Beckson, l'absenta - altrament anomenada *La Fée Verte*- va ser considerada la beguda oficial del moviment decadent¹¹⁶⁹. I no només això, sinó que, en 1880, aquesta fou

¹¹⁶⁴ LIEDEKERKE, A., *La Belle Époque de l' Opium*, op. cit., 88.

¹¹⁶⁵ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo..." *op. cit.*, p. 22.

¹¹⁶⁶ JULLIAN, P., *Esthètes et Magiciens...* op. cit., p. 40.

¹¹⁶⁷ LIEDEKERKE, A., *La Belle Époque de l' Opium*, op. cit., 90-92.

¹¹⁶⁸ Malgrat això no deixem de trobar referències als efectes narcòtics de l'alcohol en diverses composicions. Vegeu per exemple d'A. Font "Tant se val...", *Juventut*, núm. 305, 14-12-1905, pp.804-805 [frag. III. 1. 21] i FONT, A., "Soliloqui", *Juventut*, núm. 321, 5-4-1906, pp.212-213 [frag. III. 1. 22].

¹¹⁶⁹ BECKSON, K., (intr. i notes), *Aesthetes and decadents of the 1890's...*, op. cit., p. XXIX

proclamada “la beguda nacional” francesa, atesos els seus alts índexs de consum¹¹⁷⁰. Fins i tot arribà a instaurar-se l’“Hora verda”, de cinc a set de la tarda, en què la burgesia es congregava en els cafès dels grans bulevards per tal de prendre-la¹¹⁷¹. La composició d’aquesta beguda varia segons els casos, però principalment es troba elaborada a partir de la planta *Artemisia absinthium* - emprada des de l’antiguitat per tal d’apaivagar diverses dolències-, fonoll i anís. A aquests ingredients se li afegeixen, en menors quantitats, d’altres plantes com melissa, petita artemisa o hisop i diferents herbes d’origen muntanyós. La destil·lació d’aquest compost assoleix una elevada gradació alcohòlica, d’entre els 45% i els 90%, fet que provoca que no es prengui directament, sinó que en fer-ho es realitzi tot un ritual de preparació. Tradicionalment, l’absenta es servia en un got de vidre amb la típica cullera dissenyada amb perforacions i un terròs de sucre, el qual es dipositava sobre la concavitat de la cullera, que es trobava recolzada sobre la part superior del got. Sobre el terròs es vessava aleshores, lentament, un rajolí d’aigua per tal de rebaixar la mescla.

Malgrat la seva estesa generalització, al darrer terç del segle XIX, tanmateix, van començar a sorgir diversos estudis mèdics que alertaven contra el consum de la beguda, tot adient que aquest causava anomalies en el desenvolupament del fetus, així com en els òrgans digestius i en el sistema nerviós, i fomentava la tuberculosi, la conducta criminal i la bogeria¹¹⁷². Els estudis més importants van ser duts a terme a cura del Dr. V. Magnan¹¹⁷³, el qual, a través dels seus experiments, va arribar a la conclusió que els efectes perniciosos del consum d’absenta eren diferents i molt pitjors que el de l’alcohol convencional: atacs epilèptics, al·lucinacions, amnèsia...: «*In absinthism, the hallucinating delirium is most active, most terrifying, sometimes provoking reactions of an extremely violent a dangerous nature*»¹¹⁷⁴. Va descobrir-se també l’elaboració de productes d’absenta adulterats amb encenalls de zinc, coure o indi, amb el propòsit de proporcionar al preparat el sabor i el color verds característics de la mescla tradicional. Aquestes adulteracions i d’altres productes tòxics van contribuir a

¹¹⁷⁰ El mateix J. Pujolà, a la seva crònica de “París: Baixos Fondos”, *Juventut*, núm. 237, 25-8-1904, pp.562-563 (563), ens constata aquest fet. Vegeu el frag. III. 3. 2.

¹¹⁷¹ RODRÍGUEZ, L.-S., “Histoire” <http://www.heureverte.com/content/view/82/208>, [consulta: 10-6-2009] Com assenyala el mateix autor, el seu estudi es basa especialment en el clàssic de DELAHAYE, M.-C., *L’ Absinthe, Histoire de la Fée Verte*. París: Berger-Levrault, 1983, al qual nosaltres no hem pogut tenir accés. Pel que fa a la història del descobriment, ús i promoció de l’absenta moderna, vegeu CONRAD III, B., *Absinthe. History in a Bottle*. San Francisco: Chronicle Books, 1988, pp. 87-95.

¹¹⁷² CONRAD III, B., *Absinthe. History in a Bottle...*, op. cit., p. 101.

¹¹⁷³ Com ara MAGNAN, V., “Alcoolisme aigu: épilepsie causée par l’ absinthe. Alcoolisme chronique: accidents épileptiformes, symptomatiques des lésions organiques”, *Comptes Rendus de l’ Académie des Sciences* (1871) o *De l’ Alcoolisme: des divers formes du délire alcoolique et de leur traitement* (1874), citats a CONRAD III, B., *Absinthe. History in a Bottle...*, op. cit., p. 156.

¹¹⁷⁴ Cita recollida a *ibid*, p. 102.

augmentar la controvèrsia sorgida al voltant de l'absenta, en tant que inductora d'estats al·lucinògens, fins al punt que aquesta finalment va acabar prohibint-se a diversos països.

Ja hem assenyalat abans que l'absenta no només fou la beguda preferida dels decadents i de la bohèmia del tombant de segle, sinó també de la mateixa burgesia. És per aquest motiu que, a l'àmbit artístic i literari, són nombroses les obres que fan referència a l'anomenada *Fée Verte*. Com ara *Green Muse* (1895) [fig. 88] d' A. Magnan, en la qual podem veure la figura d'un escriptor en estat d'al·lucinació i la musa de l'absenta, de semblant pervers, atorgant-li la inspiració. En aquest sentit, cal dir que hi ha nombrosos escrits en què l'escriptor ens descriu els efectes enervadors del consum d'aquesta substància, talment com una mena de "Confessions d'un Bevedor d' Absenta"¹¹⁷⁵.

Això és el que mostrem per exemple, aquests versos del "Sonnet" que A. Bucquet publicà a *La Décadence* el 1886:

«Dans l'inspidité monochrome des choses
Ce que versa le Spleen de subtile liqueur,
Comme on prend de l'absinthe, à mes heures moroses
J'ai bu du poison vert l'énergante langueur.

Et depuis j'ai vagué, hanté pas des névroses;
Et mon rire hagard aux fauves a fait peur
La nuit; et j'ai lassé, fleurs saignantes et roses,
Pendre à tous les buissons des lambeaux de mon coeur.»¹¹⁷⁶

O aquests altres pertanyents al poema intitulat "Absinthia taetra" (1897), d' E. Dowson:

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 38. Sens dubte l'autor té present les *Confessions of an English Opium-Eater* escrites per Th. De Quincey el 1822, a propòsit d'una altra addicció.

¹¹⁷⁶ BUCQUET, A., "Sonnet", *La Décadence*, núm. 1, 1-10-1886, p. 2. Cal afegir que dos anys abans, a Lutèce, 9-2-1884, J. Moreas havia publicat "Rêve d'absinthe", on un escriptor «alcoolique et névrose» explica les visions que el consum excessiu d'absenta li produeix [Recollit a PIERROT, J., *L'imaginaire décadent...op. cit.*, p. 227].



Fig. 88
A. MAGNAN
The Green Muse 1895
Oli sobre tela.
Amiens: Musée de Picardie.

*«Green changed to white, emerald to
opal; nothing was changed.*

*The man left the water trickle gently
into his glass, and the green clouded,
a mist fell from his mind.*

Then he drank opaline.

*Memories and terrors beset him. The
past tore after him like a panther and
through the blackness of the present he
saw the luminous tiger eyes of the things
to be.»¹¹⁷⁷*

¹¹⁷⁷ Recollit a CONRAD III, B., *Absinthe. History in a Bottle...op. cit.*, p. 38.

En general, però, i sobretot pel que fa a l'àmbit plàstic, van abundar les representacions de dones solitàries bevent, atès que, com van comprovar diversos doctors i observadors socials de l'època, el consum d'absenta va esdevenir un vici especialment atractiu pel gènere femení¹¹⁷⁸.

Així, autors com G. De Feure, a *La Buveuse d' absinthe* (c. 1896) [fig. 89], ens presenten la imatge d'una dona de mirada abstreta i ullerosa prenent un vas d'absenta en un cafè nocturn, de manera semblant a com faran R. Casas o P. Picasso. Altrament, aquesta podria ser perfectament la protagonista d'un poema d'E. Rollinat, intítulat de la mateix manera que l'obra de G. De Feure i recollit a *Les Névroses* (1883):

«Dans Paris, ce labyrinthe
Immense comme la mer,
Pauvre buveuse d' absinthe,

Elle allait, prunelle éteinte,
Rampant aux murs comme un ver...

(...)

Ella râlait; «Ça m' esquinte!
Je suis déjà dans l' enfer.»

Pauvre buveuse d' absinthe!»¹¹⁷⁹

Algunes de les composicions de F. Rops o d' A. Mucha, però, resulten molt més inquietants. El primer, amb *Abstinthrinkerin* (1890) ([fig. 90], ens mostra una dona d'aspecte cadavèric i espectral, amb uns ulls profundament ullerosos i tota vestida de negra. I el segon, amb *Absint* (1900) [fig. 91], lluny de l'estètica dels seus cartells més coneguts, ens ofereix una imatge del tot decadent, on apareix una figura femenina nua i gairebé grotesca, a punt de caure desplomada des de la taula on es troba recolzada. Novament veiem com aquí l'artista no es troba tant interessat en la representació de l'absenta, com en els efectes perniciosos que aquesta produeix, no sabem si amb un afany de denúncia o més aviat d'atracció morbosa.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁷⁹ Cita extreta de la següent edició: ROLLINAT, M., "La beveuse d' absinthe", dins *Les névroses*, París: G. Charpentier, 1885, pp. 270-272.



Fig. 89
G. DE FEURE
La Buveuse d' absinthe c. 1896
Oli sobre tela
Col·lecció particular.

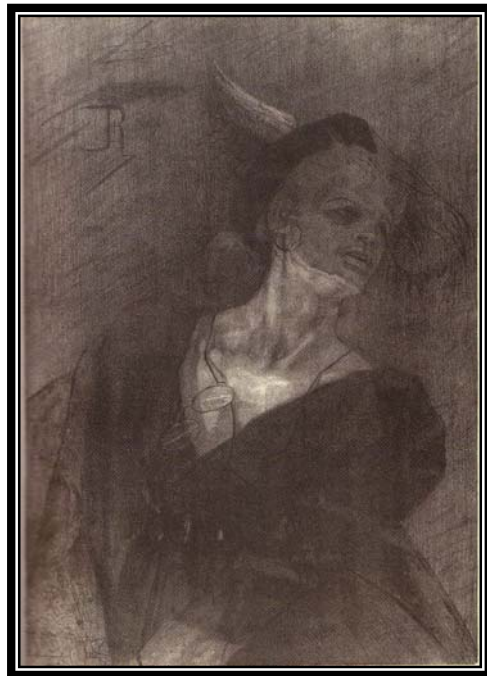


Fig. 90
ROPPS, F.
Abstinthrinkerin 1890
Litografia.
Sense referència de la localització.

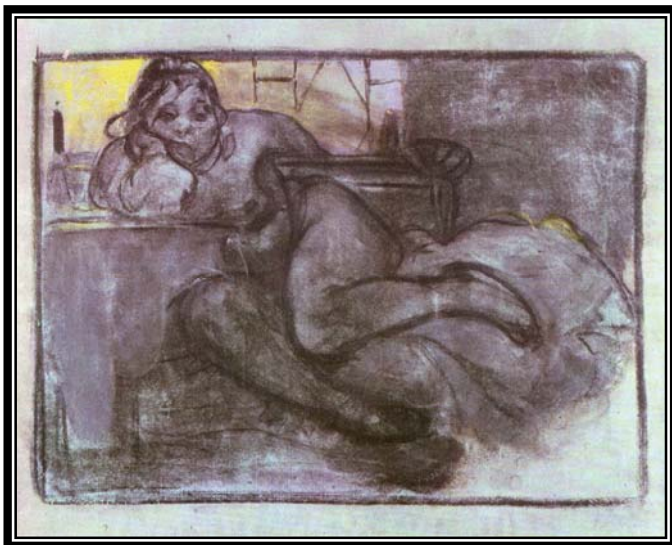


Fig. 91
A. MUCHA
Absint 1900
Pastel sobre paper gris.
Praga: Národní galerie.

A Catalunya, un dels artistes que més va reproduir aquest tema fou R. Casas, si bé d'una manera molt menys macabra i tenebrosa que F. Rops i A. Mucha, i més propera, com hem dit, a la d'un G. De Feure. Així, en alguns quadres de R. Casas podem veure diverses dones, ja siguin burgeses o de mala vida, assegudes soles en un cafè i prenent absent. L'artista es fa clarament ressò d'una realitat que estava a l'ordre del dia, parant atenció als estats psicològics i anímics relacionats amb el món que envolta la *Fée Verte*. Tanmateix, tampoc és possible assegurar que allò que es troben bevent aquestes dones sigui absent, atès que podria tractar-se d'algun altre tipus de beguda.

Potser de l'únic quadre del qual podem estar segurs és l'intitulat, precisament, *L'absenta* (c.1891) [fig. 92]. En aquest veiem una jove endolada de mirada perduda, asseguda en una cadira de manera semblant a altres figures, com ara les *d'Exàmen de consciència* (c. 1890) o *La vídua* (c. 1890). Més enllà d'aquestes similituds formals, però, el tema tractat en unes i altres obres és molt diferent. Així, mentre en aquestes darreres les dones es troben concentrades en l'oració, en el cas de *L'absenta* (c.1891) [fig. 92], la figura femenina sembla romandre en un estar de sopor provocat pels efectes de la beguda.



Fig. 92
R. CASAS
L'absenta c.1890
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

Com de fet també succeeix a *Al Moulin de la Galette* (1892) [fig. 93], on veiem una prostituta asseguda solitàriament en una taula mentre fuma i beu. M. Utrillo va presentar aquesta obra a *Pèl&Ploma* amb el títol de *Madeleine*¹¹⁸⁰, nom generalment atorgat a les dones de mala reputació però que també podria fer referència al nom propi de la model, Madeleine de Boisguillaume¹¹⁸¹. Compositivament, l'obra recorda les solucions utilitzades per Manet al *Bar del Folies Bergère* (1881-1882) i, sobretot, *L'absinthe* (1876), d'E. Degas. En aquesta darrera trobem una atmosfera d'abatiment i de tristesa similar a aquella recreada per R. Casas. Tal com descriu G. Argan –a propòsit del quadre d'E. Degas–, ens situem davant d' «una humanidad macilenta y desaprovechada, detenida en el tiempo vacío y en el espacio quieto, fría como el mármol de las mesas mal lavadas, gastadas y desteñidas como el terciopelo de los divanes, turbia como los espejos oscurecidos»¹¹⁸². El semblant de *La Madeleine*, ullerós i melancònic, mostra clarament la inquietud que corprèn la noia. Aquesta manté fixada la mirada cap a un punt que l'espectador només pot endevinar a través del seu reflexe en el mirall del darrera. Possiblement, com assenyala I. Coll, la noia contempli amb nerviosisme i gelosia les atencions que el seu home dispensa a una altre jove, tal com succeïa en una obra anterior de R. Casas, intitulada, precisament, *Jalousie* (c. 1891). Tots aquests aspectes – el tema de l'absenta, l'expressió inquieta i alhora *ennuyée* de la dona... – confereixen determinats tints decadentistes a una composició, per altra banda, del tot naturalista o verista. Igualment cal afegir que la figura de *La Madeleine*, per part de diverses crítiques de l'època, fou qualificada de degenerada i fatal. R. Casellas, per exemple, fa referència a la jove com a «hermosa bestia de placer, ante cuyos turbios y glaciales ojos parecen haber pasado en huracán desenfrenado todos los espectáculos de la obscenidad más delirante»¹¹⁸³.

Un altre dels autors que també va deixar-se seduir pel tema de l'absenta fou P. Picasso. L'artista va realitzar entre el 1901 i el 1902 diversos quadres de prostitutes ambientats en els cafès que tant concorria. En aquests apareixen «mujeres que apoyan los codos en la mesa y recuestan la cabeza desencantadas en unas manos huesudas y débiles»¹¹⁸⁴, com és el cas dels dos quadres intitulats *La bevedora d'absenta* (1901) [fig. 94] i *La bevedora abatuda* (1902) [annex/fig. 105]. Malgrat no puguem parlar d'un estil pròpiament decadent, donades les particularitats del llenguatge picassà, el cert és que el tema sí ho és, així com l'atmosfera de soledat que impregna la composició.

¹¹⁸⁰ "Catàleg complet de les obres exposades", *Pèl&Ploma*, núm. 22, 28-10-1899, núm. cat. 63, il. p. 103.

¹¹⁸¹ COLL, I., *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art...* op. cit., p. 134.

¹¹⁸² ARGAN, G. C., *El arte moderno 1770-1970*, Valencia: Fernando Torres - Editor, 1977, 4ª ed., p. 133.

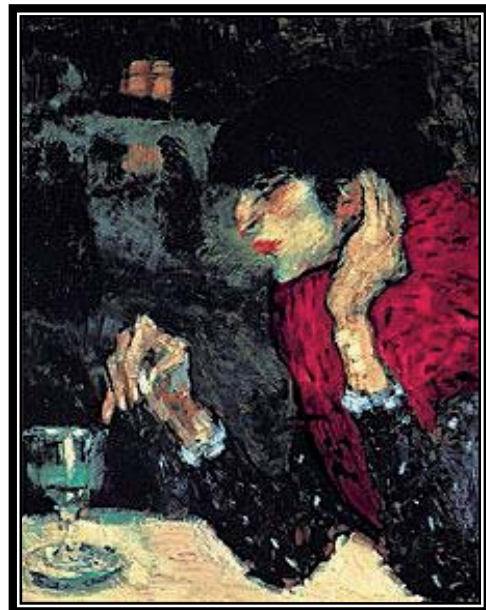
¹¹⁸³ CASELLAS, R., "Bellas Artes. Exposición Rusiñol, Casas y Clarassó", *La Vanguardia*, 16-2-1893.

¹¹⁸⁴ RICHARDSON, J. (en col. amb M. Mc Cully), *Picasso...* op. cit., p. 221.



Fig. 93
R. CASAS
Au Moulin de la Galette 1892
Oli sobre tela.
Montserrat: Museu de Montserrat.

Fig. 94
P. PICASSO
La bevedora d'absenta 1901
Oli sobre tela.
Col·lecció privada



A propòsit de la **fig. 94**, podem dir que la mirada absent de la protagonista, el retorçament nerviós de la seva mà...«*Todo es irregular, todo parece recorrido por una fuerte tensión que aísla profundamente al sujeto*»¹¹⁸⁵. Recordem, a més a més, que aquest gest de recolzar el cap sobre la mà és característic de les representacions que fan referència a la malenconia¹¹⁸⁶. La pinzellada és densa, curta i nerviosa, i el color, tenebrós i de contrastos violents. És indubtable altrament la influència d' El Greco pel que fa a l' allargament dels braços i de les mans, i el posat abstret de la figura.

Pel que fa a *Bevedora abatuda* (1902) [**annex/fig. 105**], cal dir que l'obra s'insereix ja de ple a l'època blava de l'artista, en la qual s'accentua la introversió dels personatges i el sentiment de tristesa. Formalment, J. Richardson considera aquesta obra «*un extraño híbrido: simbolismo fin-de-siècle cruzado con la experimentación del siglo XX*»¹¹⁸⁷, apuntant ja cap al cubisme. El patetisme que emana d'aquestes figures resulta intensificat per la severitat de les seves línies, inspirada en l'art gòtic català. La protagonista del quadre du, com és habitual en aquests olis picassians, el mocador blanc en el cap que era obligatori per a les dones malaltes de sífilis que es recuperaven en l'hospital de Saint-Lazare, institució que R. Picasso visità amb freqüència durant la seva segona estada a París. D'aquesta manera, i malgrat novament no puguem titllar formalment com a decadent aquesta obres – per aquest motiu no l'hem inclòs dins el repertori-, a nivell de contingut trobem tota una confluència de motius que sí ho són, com ara: la malaltia – manifestada a través de la sífilis -, la prostitució, l'aflicció, la introversió i les addiccions.

Pel que fa a l'àmbit literari, trobem un seguit d'escrits que perfectament podrien ser il·lustrats per aquestes dues obres de P. Picasso. És el cas, per exemple, de "Nocturn", de C. Arro:

«Y en la taverna aquella, sota un llum, una dona pàlida, tristament malaltica, magra, laça, bevia lentament clara beguda...Una copa, després altra...Y els seus ulls morats, grans, ovalats, s'anaven circundant d'un cercol fosch, que s'engrandia sinistrament augmentant la blancor del rostre pàlit. Y bevia, bevia, y entre glop y glop els seus llabris groguenchs y cadavèrichs se contreyen ab positures tristes, que després s'esfumaven en somriures. Allavors cantava; de sa gola estragada pels vins y la luxúria n'eixia una veu ronca, baixa, fosca; una veu de perversitat y de lascivia, una veu sinistra, de condempna!...Cantava, cantava cants horribles, cants de depravació y de revolta, cants d'orgia y de guerra, cants de sang, cants de carn y de mort, cants infernals...Y seguia

¹¹⁸⁵ DE SERIO, M., "Las obras maestras", *Picasso 1881-1914*, Madrid: Unidad Editorial, 2005, p. 88.

¹¹⁸⁶ Vegeu el catàleg *Melanconie. Génie et folie en Occident*, op cit.

¹¹⁸⁷ RICHARDSON, J.(en col. amb M. Mc Cully), *Picasso...op. cit.*, p. 242.

bevent, un glop darrera l'altre, lentament, sota'l llum triomfant en la pesanta atmòsfera de la taverna...»¹¹⁸⁸

D' un dels poemes de M. De Palol, aplegat a *Poesies* (1906):

«Un bar melangiós al fons del bulevard:
rera els cristalls grisencs les testes difumades,
de dos, tres vagabonds, qui escolten el plorar
de les tardes d'ivern, de plujes desmaiades.

Ella -Eliseth d'ulls glaucs- passa am son riure clar
entre la ipocondriaca somnitud encantada,
amb el beire del vi que fa riure i cantar,

(...)

ella ha obert rant la copa els seus llavis flexius,
i aquell vell, -el bon vell de miarada morenta-
ha besat tremolant el cristall de l'absenta.»¹¹⁸⁹

O fins i tot d'un escrit d' A. de Riquer, recollit a *Aplech de sonets* (1906):

«Oh, letàrgica musa
qu' en mon cervell engendres visions malaltisses,
¿què guarda ta opalina transparència difusa

qu' arriba fuetejant Meduses persistents?
Cubreix ab l' ample plech de robes fonedisses,
Lo meu cervell, fexuch de tristos pensaments.»¹¹⁹⁰

En aquest darrer cas, com explica M^a. A. Cerdà, l'evocació de la Fada Verda «suggereix una certa tendència a la «musa»-absenta, per tal de substituir la «musa»-absent i objecte de l'amor transcendental», l' esposa morta d'A. de Riquer, M^a. Dolors.¹¹⁹¹

¹¹⁸⁸ ARRO, "Nocturn", *Juventut*, núm. 300, 9-11-1905, p. 720.

¹¹⁸⁹ PALOL, M. DE, "XXI", *Roses. Posies*, Girona: Publicació i Armonia!, 1906, p. 33.

¹¹⁹⁰ RIQUER, A. DE, *Aplech de sonets*, Barcelona: Verdager, 1906, p. 78.

¹¹⁹¹ CERDÀ, M^a. A^a., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, op. cit., p. 297.

III. 3. 3. 2 La morfina

L'imperi francès de l'anomenada «*Fée Grise*» va iniciar-se, segons A. Liedekerke, el 1870, tot just finalitzada la guerra amb Alemanya. La morfina – també anomenada «droga miracle» - havia estat àmpliament utilitzada pels metges de l'armada alemanya, i en pocs anys va acabar assolint un èxit considerable entre la població europea¹¹⁹². La conquesta d'Indoxina, duta a terme a començaments de la Tercera República - cal tenir present que el consum d'opi a l'Extrem-Orient es remunta fins el s. VII¹¹⁹³ -, sens dubte va contribuir a accentuar la fascinació per aquesta substància i pels seus derivats alcaloides¹¹⁹⁴:

«Merveilleux analgésique, calmant aussi bien les souffrances physiques et la douleur morale, d' un emploi facile, dotée de l' alibi médical (...) la morphine, à ses débuts tout au moins, recueille les plus larges suffrages et suscite un enthousiasme débordant tant chez les médecins que chez leurs patients»¹¹⁹⁵.

El 1880, gràcies en bona part a la prescripció mèdica, l'ús de la morfina s'havia estès de manera vertiginosa, i no només entre l'alta societat sinó també entre la classe obrera. El dr. B. Ball, professor de patologia mental de la Facultat de Medicina de París, parlava en aquest sentit del fenomen de la *morphinomanie*, originat a causa de metges com Wood, el qual el 1853 va instituir a Edinburg l'ús de morfina en injeccions hipodèrmiques i va habitar als malalts a l'ús d'aquesta droga, hàbit que finalment va acabar degenerant en abús i malaltia¹¹⁹⁶.

A França fou el dr. Ch. Pravaz qui instaurà l' injecció per xeringa que du el seu nom i que va esdevenir un objecte molt popular entre els afectats, els quals podien injectar-se a casa seva la droga fatal. La xeringa de Pravaz era petita i manejable, amb una agulla de plata o d'or que cada cop era

¹¹⁹² LIEDEKERKE, A., *La Belle Époque de l' Opium*, op. cit., p. 99. La major part de la informació general referent a aquest apartat ha estat extreta d' aquest estudi, per ser un dels més complets i exhaustius que hem trobat sobre el tema. A més, l'assaig es troba acompanyat d'una interessant antologia de textos crítics i literaris relatius als diferents derivats de l'opi.

¹¹⁹³ Vegeu BUTEL, P., *L' opium. Histoire d' una fascination*, París: Perrin, 1995.

¹¹⁹⁴ PIERROT, J., *L' imaginaire décadent...op. cit.*, p. 215.

¹¹⁹⁵ LIEDEKERKE, A., *La Belle Époque de l' Opium*, op. cit., p. 100.

¹¹⁹⁶ BALL, B., *La Morphinomanie. De la responsabilité partielle des aliénés, les frontières prolongés de la folie, les rêves prolongés. Opuscles divers*. 2^a ed., París: Librairie Em. Lefrançois, 1888, p. 2. Cal dir que el primer en utilitzar el mot *morphinomanie* fou el Dr. Levinstein, qui publicà el 1877, i a Berlín, un assaig intítulat, precisament, *De la morphinomanie*, que fou traduït a França el 1880 a cura de l' editorial Masson [BUTEL, P., *L' opium. Histoire d' una fascination*, op. cit., p. 361].

més fina. La facilitat amb la qual es podia consumir morfina, gràcies a aquestes injeccions, accentuà considerablement allò que ha estat designat amb el nom de *morphinomanie*, això és, l'addicció malsana que provoca en el malalt la necessitat de prendre regularment dosis de l'esmentada droga. No cal confondre, però, segons el dr. B. Ball, la *morphinomanie* amb el *morphinisme*, referint-se aquest darrer al conjunt d'accidents derivats d'aquest abús. En tot cas, com podem comprovar, van ser els mateixos metges els primers en donar els senyals d'alarma: l'excessiva utilització de la morfina havia originat una malaltia amenaçava d'assolir proporcions catastròfiques. De fet, el concepte d'intoxicació per drogues, això és, de toxicomania, va néixer amb la morfina¹¹⁹⁷.

Tanmateix, no només els artistes i literats excèntrics, bohemis o decadents van sentir la crida enganyosa de la *Fée grise*, davant la promesa de fugir cap a nous paradisos artificials i alliberar-se de l'ennui, sinó que van ser tot tipus de persones les que van acabar esdevenint uns *morfinòmans*: polítics, militars, metges, obrers, prostitutes...Durant els anys 1880-1890 la droga no implicava pas forçosament la marginalitat o l'excentricitat, ben al contrari: «*la morphine se présente comme un excellent adjuvant dans la conduite d' une existence sociale «normale», d' une vie professionnelle et mondaine*»¹¹⁹⁸. No obstant, i malgrat el seu ús generalitzat, la morfina era considerada a l'època una droga refinada i selecta, que implicava una «voluptat de luxe»¹¹⁹⁹. D' aquí que, tal com mostren nombrosos relats del període, com ara *La comtesse Morphine* (1885), de M. De Bassilan, la protagonista morfinòmana fos una dona d'elevada condició social. Com en el cas de l'absenta, i segons el parer de metges, periodistes, artistes i escriptors, el «nou vici» despertava més passions entre les dones que entre els homes, de manera que al terme «*morphinomane*» va acabar per afegir-se-li un altre neologisme: el de «*morphinée*»¹²⁰⁰.

- III. 3. 3. 2. 1 Les morfinòmanes d' H. Anglada-Camarasa

Algunes de les obres d'H. Anglada-Camarasa són en aquest sentit força il·lustratives. A *La droga* [fig. 96] (c. 1901-1903), per exemple, ens sentim gairebé intimidats per la mirada ullerosa i al·lucinada que la protagonista dirigeix fixament cap a nosaltres, així com pel seu posat desafiant. No només el seu semblant, sinó també les seves vaporoses robes, atorguen a la figura aquesta aparença espectral, tan característica de les obres d' H. Anglada-Camarasa d'aquest període. El seu company

¹¹⁹⁷ BUTEL, P., *L' opium...ibid.*, p. 354.

¹¹⁹⁸ LIEDEKERKE, A., *La Belle Époque de l' Opium*, op. cit., p. 108.

¹¹⁹⁹ ROBERT, L. DE, *L' Envers d' une courtisane* (1889), p. 74. Recollit a *ibid*, p. 112.

¹²⁰⁰ LIEDEKERKE, A., *La Belle Époque de l' Opium*, op. cit., p. 115.

de taula, situat en un segon terme, contempla la dona com si d'un metge es tractés, analitzant amb deteniment els efectes fatals que la droga mostra sobre aquesta *flor del mal*, crescuda en els refinats jardins dels bulevard nocturns de París. Sens dubte, ens trobem davant una de les obres més representatives del decadentisme.

El mateix succeeix a *La morfinòmana* (1902) [fig. 95], on tornem a veure una dona fatal d'alta condició social situada en un cafè. Malgrat el seu posat desafiant i la contorsió manierista dels seus membres, trets que li confereixen l'aparença amenaçadora d'una serp, la mirada hipnòtica i desvariada que dirigeix cap a l'espectador – i que recorda força la del *Paó blanc* (1904) [fig. 235] - fa sospitar que es encara es troba sota els efectes recents de la morfina. Del seu rostre cadavèric, sorgit d'una aureola de foscor com el de la *Dame au chapeau noir* (1898-1900) [fig. 237] de G. De Feure-, només destaquen uns ulls verds com maragdes i uns llavis rojos com la sang. La negror que s'escampa tenebrosament pel seu voltant contrasta amb les fosforescències cromàtiques de l'escenari que s'entreveu al darrera A través d'aquestes *morphinées* H. Anglada Camarasa «*expresa la decadencia de esta sociedad aristocrática sensual i refinada*»¹²⁰¹.

Això mateix ja ho havia advertit en el seu moment R. Casellas, arran de l'exposició dedicada al pintor a finals d'abril de 1900. El crític parla en primer lloc de l'«emoció» i del «desconcert» que han provocat les obres parisienses de l'artista. Aquests olis, assenyala R. Casellas, no tenen res a veure amb els paisatges «aparatosos» i «comuns» del començament. Les escenes del París nocturn són quadres «tristament suggestius», «expressió dolorosa de las tragedias del plaher» del món modern¹²⁰². Malgrat que R. Casellas no pogués referir-se de cap manera a les dues obres analitzades anteriorment, - encara no havien estat elaborades -, les seves paraules podrien descriuen perfectament les seves protagonistes:

«Donas fantasmes ó cadavres ballerinas, totas portan la mort marcada en la llangor dels seus cossos, en la palidesa dels semblants, en l' obertura desmesurada y horrible d' aquells ulls, ahont s'hi reflexan l'insomni, la febre, l' alcohol y la morfina!»¹²⁰³

¹²⁰¹ TORREL, F., "Anglada Camarasa en París", *op. cit.*, p. 11.

¹²⁰² CASELLAS, R., "Cosas d' Art. Un concurs de cartells.- Academias y pinturas de l'Anglada", *La Veu de Catalunya*, 10-5-1900.

¹²⁰³ *Ibid.*



Fig. 95
H. ANGLADA CAMARASA
La morfinòmana 1902
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.



Fig. 96
H. ANGLADA-CAMARASA
La droga. c. 1901-1903
Oli sobre tela.
Col·lecció particular

- III. 3. 3. 2. 2 S. Rusiñol i la malaltia

S. Rusiñol, per la seva banda, també ens ha deixat la representació de dues morfinòmanes, així com algunes narracions centrades en el tema de la *fee grise*. Però en el seu cas cal tenir en compte quelcom fonamental: ell mateix era un addicte, a l'igual que escriptors com ara Stanislas de Guaita, E. Dubus o L. Tailhade. Cal així, abans de passar a analitzar totes aquestes obres, parlar de la seva pròpia malaltia, que tant de consol i tantes afliccions li va procurar. Les biografies de J. De C. Laplana i de V. Panyella són, en aquest sentit, fonamentals¹²⁰⁴.

Tot va començar el desembre de 1889, durant la primera de les estades rusiñolianes a París. Mentre passejava per la ciutat francesa, S. Rusiñol va caure i va rebre un cop fortíssim al costat que li afectà internament un ronyó. Després d'estar-se uns quants dies a l'hospital, en estat de gravetat, finalment va tornar a casa, però el ronyó, que no havia estat ben guarit, anà empitjorant progressivament fins al punt d'esdevenir necròtic. A conseqüència d'això, l'artista patiria durant deu anys insuportables dolors que el conduirien, primer a l'ús i després a l'abús, de calmants com la morfina. L'ombra de dolor, de l'addicció i de la malaltia, va començar a marcar S. Rusiñol des de ben aviat i per sempre més.

En tot cas, l'aficció de S. Rusiñol per la droga no va sorgir pel desig d'experimentació i de fugida, sinó sota prescripció mèdica i per necessitat d'apaivagar un dolor físic. Un cas similar trobem en Ch. Baudelaire, el qual, més enllà de l'atracció abismàtica que podia sentir per les drogues, es va veure obligat a combatre amb làudan i d'altres preparats de l'opi - com ara l'haschís-, les freqüents neuràlgies i els dolors intestinals que patia a conseqüència d'una sífilis contraïda durant la seva joventut¹²⁰⁵. Un cop adquirit l'hàbit, tanmateix, ni un ni l'altre van saber desenganxar-se del tot, la qual cosa probablement tingui relació amb el seu caràcter i obeeixi a raons que van més enllà de les purament físiques. És a dir, que l'addicció pròpiament dita posseeix uns trets psicològics que en darrer terme són els que resulten determinants. I la personalitat de S. Rusiñol, generalment idealista i a voltes força depressiva possiblement jugués un paper fonamental en el desenvolupament de la seva relació fatal amb la morfina.

¹²⁰⁴ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.* i PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, especialment les pp. 314-319. Les dades biogràfiques referenciades a continuació estan extretes d'aquests dos estudis.

¹²⁰⁵ LÓPEZ CASTELLÓN, E., "Estudio preliminar", dins BAUDELAIRE, CH., *Los Paraísos Artificiales, El vino y el hachís, La Fanfarlo*, Madrid: M. E. Editores, 1994, p. 9.

Pel que fa a l'evolució de la malaltia, el dolor va començar a atacar ferotgement S. Rusiñol durant el viatge que aquest realitzà a Màlaga, a començaments de 1896. Com explica J. De C. Laplana, «a pasos de gegant, la morfina s'anava apoderant de la voluntat de Rusiñol i l'anava destruint»¹²⁰⁶. El seu amic M. Utrillo, que es trobava amb ell, no va saber fer res per tal d'ajudar-lo. L'addicció de S. Rusiñol anava intensificant-se progressivament. L'estiu d'aquell mateix any - ja ho hem vist -, l'artista cercava la inspiració en Montserrat, i ajuda mèdica a la Garriga. Li explicava a R. Casellas en una carta: «He pres dos banys, y per ara-m trovo més malalment que avans. Aquest dematí ya m'ha sigut impossible prescindir de la morfina (que ya saps que detesto) porque el dolor ja passava a ser alarmant»¹²⁰⁷. Dos anys més tard, l'estat físic i anímic de S. Rusiñol a Granada, on es trobava pintant jardins, era gairebé crític, tal com es desprèn d'aquesta nova carta dirigida a R. Casellas: «Yo, de salud, per l'estil d'avans. Per més pega plou des de que som a Granada; aixís que entre el temps y la morfina, ting uns ratos de tristesa y de pesadillas y de mal humor com no els havia tingut may. No obstant he comensat vèrios quadros de jardins...»¹²⁰⁸. Finalment, l'artista va acabar reconeixent la seva incapacitat per deixar la morfina, malgrat haver decidit no augmentar-ne la dosi. Per I. Zuloaga, tanmateix, això no era suficient, i mirava d'esperonar-lo per tal que abandonés el seu hàbit. I així, des de Sevilla, el recriminà amb duresa, tot escrivint: «no comprendo cómo tienes tan poca voluntad para dejarte dominar por la morfina, (siendo un beneno tan activo). Eso lo hacen los hombres impotentes, nulos o astiados de la vida pero no; un hombre a tu edad (en la flor), con tu talento; (...) Domínate, querido Rusiñol, mira que luego es tarde...»¹²⁰⁹. Malgrat els seus bons propòsits, S. Rusiñol va continuar enganxat a la droga fins que la situació va esdevenir del tot insostenible. Calia urgentment que l'artista ingressés en una clínica de desmorfinització, cosa que féu el març de 1899. Acompanyat de la seva muller i R. de Casas, S. Rusiñol va entrar en el sanatori de Boulogne-sur-Seine, a càrrec del Dr. P. Sollier. El seu germà Albert, que també havia patit una cura de desmorfinització, es va fer càrrec de les despeses.

Durant els dos o tres mesos d'estança al sanatori, S. Rusiñol va haver de sotmetre's a un tractament de supressió brusca de la droga, sense substitutius que originessin una segona dependència¹²¹⁰. Al seu costat es trobava també Léon Daudet, fill d'Alphonse Daudet, el qual

¹²⁰⁶ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, op. cit., pp. 238-239.

¹²⁰⁷ Carta de S. Rusiñol a R. Casellas [La Garriga], 10-9-1896, recollida a CASTELLANOS, J., "Correspondència Rusiñol-Casellas", op. cit., p. 108.

¹²⁰⁸ Carta de S. Rusiñol a R. Casellas [Granada], 12-1-1898, recollida a *ibid.*, 109.

¹²⁰⁹ Carta d'I. Zuloaga a S. Rusiñol [Sevilla], 5-1898, recollida a PANYELLA, V., *Epistolari del Cau Ferrat 1889-1930*, Sitges: Grup d'Estudis Sitgetans, 1981, p. 190.

¹²¹⁰ Com explica LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, op. cit., p. 298, «Un cop desintoxicat l'organisme, continuava el tractament amb tongades d'injeccions intravenoses de cianur de mercuri i intramusculars de bismut; tot en règim d'estricta vigilància i de total aïllament de l'exterior, que durava dos mesos, com a mínim».

descriuria anys més tard la seva experiència en una mena de dietari intitulat *La lutte* (1907). En aquest, l'alter ego de l'autor, quan és a punt de tocar fons, es pregunta: «*Combien de temps demurerai-je ainsi immobile, saturé de posion et d'horreur, dans le lueur enchantée du clair de lune?...*»¹²¹¹

S. Rusiñol, per la seva banda, va escriure dos narracions en què parlava del seu propi infern personal. Es tracta de "La casa del silenci", publicada a *Pèl & Ploma* el 1901, i "El morfínic", reproduïda a *El Poble Català* el 1905.

"La casa del silenci" a què fa referència el títol del relat és un indret solitari i desert, d'una blancor «fúnebre» i «de malaltia», que els addictes en procés de desmorfinització, com el mateix S. Rusiñol, contempen des del sanatori on es trobaven reclosos. Aquests malalts o «neurastènics», presos d'una «incurable tristesa», no són altres que

«...els malalts de la morfina sosegats pel desespero d'un afany que no han pogut satisfer, d'una sed que no s'apaga, d'una platge que no arriba, i patint á totes hores de l'anyorament del repós, i les ansies d'una calma somniada.»¹²¹²

Els éssers que habiten aquesta casa «agonitzant» es troben en un estat encara molt més deplorable que els pacients del sanatori: són pàl·lids, espectrals, «de color de cera i amb els llavis morats com si un petó misteriós els hagués envenenat». Per a ells ja no hi ha esperança: es tracta dels malalts que n'han pogut superar l'addicció i als quals només resta morir. La lluita, per aquests darrers, està perduda. I certament ha hagut d'ésser una lluita terrible, atès el poder de la droga. S. Rusiñol ens mostra el caràcter ambivalent de la morfina, en una descripció altament suggestiva on es fan palesos els sentiments d'atracció i de rebuig que aquesta, assimilada a la figura de la *femme-fatale*, provoca:

«El bálsem suicida, el nectar del bé i del mal, l'ensopiment de la vida ab les ansies del no viure, ia sabiem els malalts que sols hi había un esperit que tingues aquell poder; l'esperit de la Morfina, aquell esperit aimat com la sombra del repós, i crudel com un torment que fa somniar en l'agonía; qu'apaga la sed del cor i el malaheix consolant-lo; qu'adorm les fibres del cós i desperta les de l'ánima; d'aquella hermosa Morfina, Sirena de

¹²¹¹ DAUDET, L., *La Lutte. Roman d'une guérison*, París: Bibliothèque Charpentier, 1907, p. 166. El 1925 l'autor escriuria un altre relat sobre la seva experiència amb la morfina: *L'homme et le poison*.

¹²¹² RUSIÑOL, S., "La casa del silenci", *Pèl & Ploma*, núm. 80, 9-1901, pp. 103-107 (104). Cal dir que la narració es troba acompanyada d'un seguit de reproduccions del mateix S. Rusiñol, dos calvaris de Sagunt [figs. 149 i 150], que il·lustren adientment l'indret a què fa referència el títol.

veu melosa, Fada del amor al somni, Vetlladora de la pau, i dolça visió del repós; aquella infame Morfina, Cortesana de la Mort, Guardadora del torment, Font de sed i falsa i traidora amiga ab llavis de tentació i boca am bava de vípera, i cor am sang de pantera (...) ...aquella grogor macabre la portava la Morfina; qu'aquella febre nerviosa que fins feie tremolar á les mateixes parets blanques, venie de la Morfina; qu'era Ella, la que apagave la vida, la que daba esgarrifors...»¹²¹³

Després del seu pas per la clínica, S. Rusiñol va sortir desintoxicat però encara patia greus crisis d'ansietat. Els dolors produïts per la necrosi seguien turmentant-lo. Finalment va recaure, però no augmentà la dosi. L'octubre de 1900 la situació era, tanmateix, insostenible. Per sort, el Dr. Pagès va acabar descobrint la veritable causa dels seus mals, i extirpà el ronyó malmès. S. Rusiñol va tornar a sortir-se'n i va començar a recuperar-se lentament. Amb tot, mai va deixar de prendre morfina. Com explicaria un amic seu passat els anys, l'artista va continuar «amb la xeringa, d'agulla rovellada, que porta sempre al damunt, i punxant-se la cama a través de la roba. Ho feia al cafè i pels teatres. La porta sempre a la butxaca. Mai no li passa res de mal. L'agulla i ell ja es coneixen d'anys. Són amics»¹²¹⁴.

El 1905 S. Rusiñol es trobava prou distanciat del període més crític de la seva addicció com per poder parlar detalladament de la seva pròpia experiència amb la droga, això sí, a través de la figura d'un «morfiníac» anònim. Al començar el relat, aquest darrer, escriptor com el mateix Rusiñol, es troba sumit en la fase de dependència total: per tal de sentir la inspiració necessita consumir, però a la febre creadora li succeeix un estat de deliri i de prostració. D'aquí la lluita inicial contra la temptació que sempre acaba perdent:

«Però, tu me la donaràs, morfina, la forsa! No hi fa res que després me matis (...) ¡Quin fill tindrem tots dos!» (...) va asseures y, mirant sobre la tauleta, li va agafar una extremitut. ¡Ella ! ¡La temptadora! ¡La perversa! (...) la vista va clavàrseli en aquell trocet de vidre, que brillava allí arrupit, ab colors de flor verinosa, ab reflexes de salamandra, ab irisacions d'arc-iris y lluentors de coleòpter (...) I va treure l'amorosa vespa, y va donarse la picada. Una foguerada de vida li va anar corrent totes les venes, pujant pujant fins als polsos, y un delitós bany de calma'l va deixar asserenat, plàcit, (...) Ell, l'home refinat, (...) el que ajuntava en una plana'l misticisme den Verlaine ab les sonoritats den Mallarmé y la forsa den Baudelaire, (...) ab ella, ab l'enamorada maligna, ab la sirena perversa, ab la dolsa enamorada, enganyadora, n'escriuria una de plana, una sola, però l'escriurien tots

¹²¹³ *Ibid*, pp. 105-107.

¹²¹⁴ PASSARELL, J., *Homes i coses de Barcelona* (1968). Recollit per LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 299.

dos, mirantse fit a fit, besantse, emmentzinantse, pervertintse. Y guiat per la sirena, en va escriure una d'impecable, esplèndida y serena, però li va costar déu anys de vida.

Després de la reacció va venir altre cop l'ensomniament.»¹²¹⁵

Finalment, el morfiniac accepta com a irremeiable la seva addicció i decideix oferir-se sense reserves a l'encisadora droga, assolint l'estat de calma previ a la mort. A diferència de *La lutte* (1907) de L. Daudet, aquí no hi ha pas recuperació, sinó que el poder de la morfina s'imposa a la voluntat del protagonista, el qual podria passar a formar part perfectament de "La casa del silenci":

«Ja no't deixaré, morfina: ja soc ben teu; ja'm tens ben teu; ja, encara que volgué, no podria. Ja sé que'm tens que matar, que m'aniràs matant de mica en mica; però, y els consols que'm donaràs (...) moriré besante, adorante, idolatrante.» (...) com més verí més consol, i per a més consol, més verí (...) era la mort que l'anava acabant fentlo viure. (...) Ple de tumors, ple de llagues, i ja no trobant en el seu cos per ont infiltrarse la mort, per les mateixes llagues li entrava.

Ja dormia, morintse de dormir; ja no tenia voluntat no més que pera no tenirse; y mentres ell s'anava acabant a poc a poc, a poc a poc, l'obra, al seva obra, servia allí sobre la taula pera embolicar morfina.»¹²¹⁶

El 1901 A. Font, tanmateix, ja havia descrit amb tot tipus d'escabrosos detalls l'experiència d'una morfinòmana en el moment en què s'injecta la droga. No sabem si l'autor era consumidor habitual de l'alcaloide, però en tot cas tenia al seu voltant tot tipus de referències: reals, artístiques i literàries:

«Perque á son voltant hi havia un buyt que ningú omplia, s'entregava tota ella á fruïr els recorts de sa infantesa, y pera oblidarse de lo que ara era, s'entregava conscientment als mortals plahers de la morfina, plahers que pausadament la conduhirian á la mort, per ella tan desitjada (...)y's clavá aquella agulla en la carn de son bras esquerra...y restá dreta mirantse la hermosa blancor de sa pell finíssima...y aná tornantse pàlida...De quan en quan son cos s'estremia convulsivament, sos llavis perderen l'hermós color de rosella y's tornaren moradenchs y ressechs, sa respiració feu fatigosa y lenta, sos ulls se tancaren dominats per un pes irresistible, y sense forsas, completament aplanada per la morfina, caygué pausadament demunt la molsuda catifa, ab las mans crispadas, ab la hermosa cabellera escampada com una madeixa de fils d'or...y en sos llabis s'hi aná dibuixant un somris de felicitat suprema.»¹²¹⁷

¹²¹⁵ RUSIÑOL S., "El morfiniac", *El Poble Català*, núm. 15, 18-2-1905, pp. 1-2.

¹²¹⁶ *Ibid.*

¹²¹⁷ FONT, A., "Morfinómana", *Juventut*, núm. 89, 24-10-1901, p. 713.

El 1885, per exemple, ja ho hem esmentat abans, M. Mallat de Bassilan, recreava acuradament el ritual de consum de la comtessa Volnay a *La comtesse Morphine* (1885):

«Les préparatifs terminés, elle embrassa cette petite seringue ornée de rubis, qui renfermait l'oubli de la douleur et de la solitude, et s'étendant en souriant sur son lit, elle se pinça la peau du mollet et s'injecta, entre chair et peau, tout le contenu de la seringue de Pravaz. (...) Une grand calme, un bien-être inexprimable avaient succédé à l'inquiétude des heures précédentes.»¹²¹⁸

En tot cas, i molt probablement, A. Font havia tingut ocasió de veure les dues obres pictòriques més conegudes sobre el tema: *Rêverie (La medalla)* [fig. 99] i *La morfina* [fig. 98], de S. Rusiñol, ambdues de 1894, les quals mostren els moments previ i posterior a la presa de la droga. A nivell plàstic, de fet, és difícil trobar exemples que descriguin amb detall l'acte d'injectar-se morfina. Una de les poques obres que ho fa, en aquest sentit, seria *La Morphinomane* (1898) [fig. 97], d'E. Grasset, la qual mostra, de manera descarnada i colpidora, el moment en què una prostituta es clava l'agulla a la cama.



Fig. 97
GRASSET, E.
La Morphinomane 1897
Il. de *L'Album d'estampes originales*
de la galerie Vollard.

¹²¹⁸ MALLAT DE BASSILAN, M., *La comtesse Morphine. Avec un avant-propos de M. Francisque Sarcey*, Paris: Bibliothèque des deux-mondes. Frinzine, Klein et Cie, Éditeurs, 1885, p. 142.

Tornant a S. Rusiñol, cal dir que quan *Rêverie (La medalla)* (1894) [fig. 99] i *La morfina* (1894) [fig. 98] van ser exhibides a la Dotzena Exposició General de la Sala Parés, el 1895, els quadres van suposar tota una provocació. En primer lloc, perquè el tema encara no havia estat presentat a Barcelona. I en segon lloc, perquè molta gent estava al corrent de l'addicció de S. Rusiñol. Ambdues obres es troben ambientades en un mateix escenari, probablement una austera habitació del *Quai Bourbon*, i mostren, segons V. Panyella, una model idèntica: E. Nantas. Quan S. Rusiñol va començar a pintar *La morfina* (1894) [fig. 98], la jove havia arribat malalta a l'estudi i l'artista li va proposar «reflectir el seu estat atorgant-li el toc de dramatisme morbós que li conferia el títol»¹²¹⁹. Sens dubte ho va aconseguir. Com descriu el mateix R. Casellas, sobre la tela finalment veiem representada

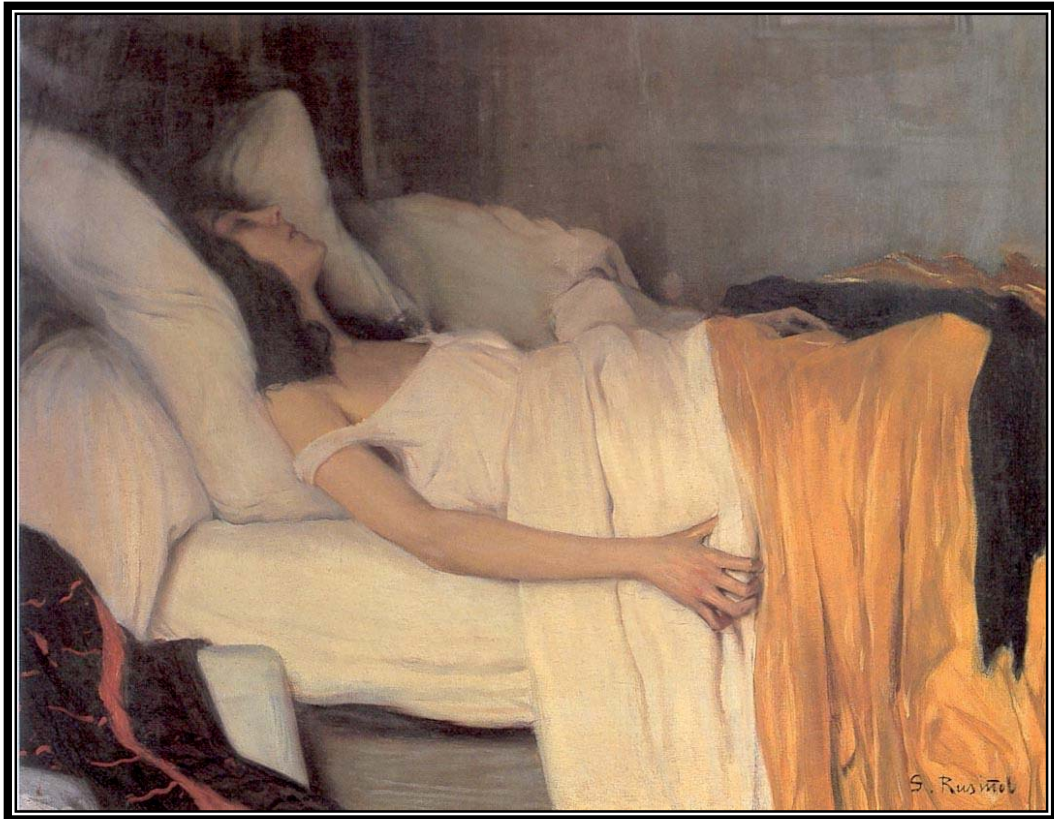


Fig. 98
S. RUSIÑOL
La morfina 1894
Oli sobre tela.
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.

¹²¹⁹ PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, p. 200.



Fig. 99
S. RUSIÑOL
"Rêverie" (La medalla) 1894
Oli sobre tela.
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.

«*La morfinomaniaca, tendida en el lecho presa de angustioso sopor, y con el afilado rostro hundido en la almohada, y la crispada mano agarrando las sábanas en convulsa contracción.*»¹²²⁰

L'escena representada per S. Rusiñol podria perfectament evocar, com acabem d'apuntar, aquella recreada a "La morfinòmana", d' A. Font. En ambdós casos les malaltes, a conseqüència dels efectes de la droga, esdevenen presa d'una mena d' èxtasi que agita tot el seu cos. Podem imaginar allò que succeirà a continuació: quelcom semblant a allò descrit per Stanislas de Guaita al seu poema intítulat *La morphine* (1883):

«*Finalement l' homme s' endort
Pour cuver l' extatique ivresse
Qui l' enveloppe de paresse
Et l' éblouit de songes d' or.*»¹²²¹

Estilísticament cal assenyalar diversos aspectes. D'una banda, M. López Fernández relaciona el posat de la figura russinyoliana amb aquell que mostra un dels croquis del «Gran atac histèric» de Charcot, recollit a *Les Démoniaques de l' art* (1887); concretament el corresponent al primer dels atacs histèrics: el del «període epileptoïde».¹²²² I d'una altra, I. Coll ens mostra els paral·lelismes compositius que podem establir entre l' oli de S. Rusiñol i la portada per a *Bruges-la-Morte* (1892), de G. Rodenbach, realitzada per F. Khnopff: ambdues figures apareixen de perfil, estirades sobre un llit, i amb els cabells solts sobre el coixí¹²²³. L' autora posa igualment de manifest la influència grecquiana exercida sobre les mans de la jove morfinòmana: fines, llargues i expressives, com les de *Magdalena penitent amb la creu*, adquirida per S. Rusiñol. És especialment en el color, però, que S. Rusiñol mostra una clara inspiració en El Greco, com ara el groc que l'artista cretenc havia emprat per al seu Sant Pere i que el pintor català utilitzà per a les robes que cobreixen el llit¹²²⁴. Segons una crítica

¹²²⁰ CASELLAS, R., "Crónica de Arte. Exposición Rusiñol", *La Vanguardia*, 21-10-1894.

¹²²¹ Recollit a LIEDEKERKE, A., *La Belle Époque de l' Opium*, op. cit., p. 343. Cal afegir que l' autor va morir prematurament a l' edat de trenta-sis-anys, a causa, precisament, de la seva addicció a la morfina. COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*, op. cit., pp. 116-121, per la seva banda, reproduïx diversos fragments de *Les possédés de la morphine* (1892), de M. Talmeyr, a propòsit de les esmentades obres de S. Rusiñol, pel fet de considerar que l' esmentat escrit va inspirar S. Rusiñol a l' hora de realitzar-les.

¹²²² LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Mujeres pintadas: la imagen femenina en el arte español de fin de siglo..." *op. cit.*, p. 22.

¹²²³ Vegeu COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*, op. cit., p. 121.

¹²²⁴ COLL, I., *El Greco i la seva influència...*, op. cit., fitxa núm. 22, s/p.

publicada a *La Voz de Sitges*, aquesta tela groga no constitueix altra cosa que el «triste símbol de la pròxima muerte»¹²²⁵. Així mateix, el contrast cromàtic entre aquest groc, el blanc i el negre, accentua la sensació d'atmosfera malaltissa que envaeix tot el quadre.

Cal afegir encara una darrer lligam, apuntat per C. López, entre *Dagen derpå* (*El dia després*) (1894-1895) [fig. 100] d'E. Munch i l'obra de S. Rusiñol [fig. 98]¹²²⁶. En aquest primer cas també trobem una noia estirada sobre el llit, amb els cabells escampats gairebé tocant a terra, i una tonalitat cromàtica similar a l'utilitzada per S. Rusiñol. La postura d'absolut abandonament que adopta la figura és indicativa del sopor que la corprèn. Aquest darrer, tanmateix, no sabem si només és fruit dels efectes etílics produïts per l'absenta que veiem sobre la taula, o bé si és conseqüència de quelcom més...Sigui el que sigui, com assenyala C. López, les similituds formals entre les dues obres són clares. Una altra cosa és el tractament del tema. I, en aquest sentit, afegeix l'autora, la visió de S. Rusiñol és més propera i intimista que la d' E. Munch.

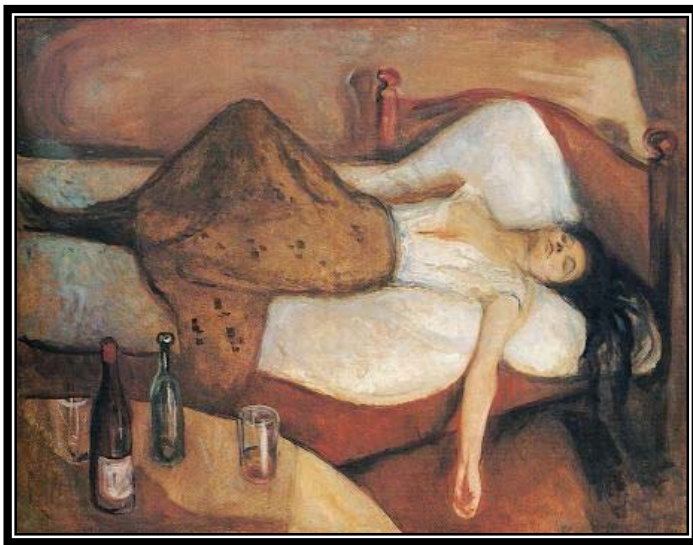


Fig. 100
E. MUNCH
Dagen derpå (*El dia després*)
1894-1895
Oli sobre tela.
Oslo: Nasjonalgalleriet.

¹²²⁵ *La Voz de Sitges*, 21-10-1894. Recollit a COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*, op. cit., p. 118.

¹²²⁶ LÓPEZ DE PRADO, C., "La imágen de la mujer", op. cit., p. 180. Aquest aspecte ja havia estat assenyalat per BLUNT, A.; POOLE, P., *Picasso: The Formative Years*, tal com recull CALVO, F., "Edvard Munch y España, una afinidad excéntrica", dins *Pintores españoles entre dos fines de siglo (1888-1990)*, Madrid: Alianza Forma, 1990, p. 90. A l'esmentat capítol l'autor posa de relleu la influència que l'artista noruec va exercir sobre S. Rusiñol i P. Picasso, i, probablement també sobre altres artistes com ara R. Pitxot o J. Sunyer. De fet, és indubtable, com apunta F. Calvo, l'atracció que E. Munch va suscitar en el modernisme, i més tenint en compte l'influx general exercit pels corrents nòrdics a Catalunya.

Pel que fa a la **fig. 99**, cal dir que ha rebut diversos títols. A París S. Rusiñol la designà amb el nom de *Le réveil* i, a Barcelona, amb el de *Réverie*¹²²⁷. El terme «morfina», de fet, prové de *Morpheus*, un dels mil fills del déu del Somni, *Hypno*, pels seus efectes sedants. *La medalla*, però, i com informa J. De C. Laplana, és el títol que l'obra va adquirir en el Cau Ferrat, segurament atorgat per M. Utrillo o pel mateix S. Rusiñol. Aquest va sorgir perquè la figura femenina representada es troba mirant un objecte que, per la seva brillantor, es va suposar que era una medalla. Tanmateix, I. Coll apunta a que segurament es tracti de la xeringa d'or emprada per injectar-se la morfina, d'aquí que l'autora designi el quadre amb aquest altre títol: *Abans de pendre l' alcaloïde*¹²²⁸.

Compositivament i pel que fa al cromatisme, tant aquesta obra com la **fig. 98** són similars. La jove, en aquest cas, però, es troba mig incorporada. Les robes del llit encara estan més desfetes, la qual cosa posa de manifest la inquietud que sura a l'ambient. De ser certa la versió d' I. Coll, podria aplicar-se - tal com fa l' autora- la següent descripció de M. Talmeyr:

«La dona enfonsa la xeringa dins el flascó i enrosca alguna cosa amb impaciència, mentre es primeix febrilment, amb les mans que li tremolen de manera espantosa»¹²²⁹

Finalment, cal dir que I. Coll afegiria una altra imatge més a la sèrie morfinòmans russinyolians. Es tractaria en aquest cas, però, del retrat d'un personatge masculí, el de S. Robert (1894). Segons l'autora el quadre, més que a la representació d'un bohemí, faria referència a un altre dels protagonistes de l'obra de M. Talmeyr: un violonista sud-americà que relata els efectes que li produeix la morfina¹²³⁰.

¹²²⁷ LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES O' CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Catàleg sistemàtic, op. cit.*, p. 82.

¹²²⁸ COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea, op. cit.*, p. 119. L' autora ja havia utilitzat aquest títol a *Rusiñol*, Vilafranca del Penedès: Museu de Vilafranca del Penedès, 1990, il. p. 98, i a *S. Rusiñol*, Sabadell: AUSA, 1992, il. pp. 58 i 295.

¹²²⁹ TALMEYR, M., *Les possédés de la morphine* (1892). Citat i traduït per COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea, op. cit.*, p. 119.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 123. Vegeu les correspondències entre els fragments de M. Talmeyr reproduïts per l' autora i l'obra de S. Rusiñol.

III. 3. 4 El culte a la bellesa malaltissa

Finalment, és fonamental aprofundir en la irresistible atracció que la bellesa femenina malaltissa va exercir sobre bona part dels artistes i dels escriptors del tombant de segle. A la imatge de la *femme-fatale* s'oposava la característica de la *dona fràgil*, inspirada en el misticisme dels pre-rafaelites anglesos: una dona de salut delicada, esperit feble i aparença esllanguida. Al costat de la fèmina agressiva, autosuficient i castradora, apareixia, d'aquesta manera, «*la enferma, la demente, la inválida y la moribunda, la perpetua convaleciente en un estado permanente de languidez y, por lo tanto, de pasividad absoluta*»¹²³¹. Les joves de bona posició havien de mostrar un aspecte pàl·lid, demacrat i ullerós, com a signe de virtut i de distinció. La pràctica de l'exercici i d'una vida saludable no estaven pas ben vistes; tot el contrari: es promovia la immobilitat, la repressió i l'enfebliment. B. Dijkstra parla en aquest sentit del culte a la invalidesa, el qual no s'aturava en la malaltia: «*el verdadero sacrificio –assenyala– encontraba su apoteosis lógica en la muerte*»¹²³². Però aquí no s'acaba tot. El pas següent serà arribar a la necrofilia a través de la complaença morbosa en la bellesa del cadàver, fruit de la fascinació que els decadents sentien per tot allò macabre¹²³³.

No cal oblidar que aquest tipus de bellesa, malaltissa i fins i tot terrorífica, que trobem al tombant de segle, sorgeix al romanticisme. En ambdós casos, com a assenyala M. Praz, es tracta d'una bellesa «medúsea» i «contaminada», «*entretejida de dolor, corrupción y muerte*»¹²³⁴. D'aquí que Ch. Baudelaire afirmés el següent: «*la melancolía, siempre inseparable del sentimiento de lo bello*»¹²³⁵. I que B. D'Aurevilly, a *Léa* (1832), lloés la bellesa tísica de la seva protagonista:

«*No cambiaría tus ojos abatidos, esta palidez, este cuerpo enfermo, no los cambiaría por la belleza de los ángeles del cielo.*» *Y estos ojos abatidos, esta palidez, este cuerpo enfermo, él los estrechaba en las fantasías de su pensamiento frenético y sensual...Esta moribunda, de la que tocaba el vestido, lo encendía como si ella fuera la más ardiente de las mujeres.*»¹²³⁶

¹²³¹ LÓPEZ DE PRADO, C., "La imágen de la mujer", *op. cit.*, p. 179.

¹²³² DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...op. cit.*, p. 28.

¹²³³ Vegeu el cap. III. 4. 2. 1.

¹²³⁴ PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...op. cit.*, p. 114. Vegeu el capítol I, intítulat "La belleza medúsea", pp. 65-114.

¹²³⁵ BAUDELAIRE, CH., *Oeuvres posthumes* (1908). Recollit i traduït per *ibid*, p. 77.

¹²³⁶ Recollit a *ibid*, p. 99.

El mateix farà S. Rusiñol en un dels seus *Fulls de la vida* (1898), “El pati blau”, en el qual s’inspirarà anys més tard a l’hora de realitzar l’obra teatral que du el mateix nom¹²³⁷. En aquest relat, un artista -*alter ego* de S. Rusiñol- pinta el retrat d’una jove malalta durant els seus darrers dies de vida. Se sent fascinat per la seva bellesa agonitzant, que descriu morbosament amb tot detall. La natura marcida i abandonada d’un pati blau - similar als patis sitgetans que va representar durant la dècada dels noranta- serveix de marc perfecte per a la moribunda. Davant la complaença gairebé voluptuosa en el seu esllanguiment, M. Cascuberta qualifica la «mirada» de l’artista de «decadentista»¹²³⁸.

«... vaig veure una cara d’una grogor esgarrifosa: dos ulls immensos i buids i enfonsats sota un front de calavera, que guaitaven amb un mirar dolorós, clavats als mateixos vidres. Semblava una noia jove i perdudament malalta; una morta, darrera’ l cristall de la caixa; una visió d’aquelles que deixen esgarrifances. Era com una impressió d’una figura de cera morint-se a dintre d’una escapat; una impressió que a la nit se té un somni que s’hi assembla.(...) Els ulls eren blaus com el pati, i semblaven tenir a dintre una alegria apagada i una tristesa naixent, talment brillaven de joventut, i de vegades se velaven d’una melangia tant fonda que no podien mirar-se. Eren el mirall d’un cor jove, retratant, d’una a una, les serenes i les boires que passaven per dintre d’un pensament. Una aureola malalta els voltava moradencia i els feia semblar dos sols que es ponien voltats de gases de posta. De vegades semblava una criatura, i altres una velleta; però devia tenir uns setze anys. Pobra flor! Poncella i ja desfullant-se.»¹²³⁹

El mateix pintor és del tot conscient de les reprovacions morals que aquesta atracció decadent pot suscitar, però malgrat això no pot evitar sentir-la:

«D’instint, com aquell qui pinta una flor més en el quadro, vaig començar-la a pintar sense que se n’adonés, i no és pas possible descriure la barreja de condol i d’egoisme am que’s busquen tots els plecs dels sofriments, les senyals de la mort que va apropant-se i els colors que van perdent-se, quan s’és davant d’un model. D’aquella

¹²³⁷ *El pati blau* fou representat per primer cop al teatre Romea, la nit del 12 de maig de 1903 [CASACUBERTA, Santiago Rusiñol...op. cit., p. 364].

¹²³⁸ *Ibid*, p. 365.

¹²³⁹ RUSIÑOL, S. “Fulls de primavera. El pati blau”, dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L’Avenç, 1898, pp. 63-64. Aquell mateix any també va aparèixer reproduït a *Catalònia*, núm. 16, 15-10-1898, pp. 242-246. Vegeu les similituds entre aquesta jove – que bé podria ser també Aurora- i la protagonista d’un relat de C. Arro: «Nascuda entre boyras perennals, la intensa poesia d’aquestas, la seva melodia melangiosa y la seva tristesa s’havan concentrat en sos ulls, com las primaveras en las flores, y en el seu rostre pàlit evori lluhian ab matisos preciosissims, com pedras preuhadas en un estrany jolley de magne artífex». [ARRO, C., “La institutriu”, *Joventut*, núm. 255, 29-12-1904, p. 855. Vegeu **el frag. III. 4. 11**].

grogor esglaiadora no's veu més que les fineses del mate; d'aquelles venes malaltes , les mitjes tintes violades, perdent-se en colors finissims; del dolor, la forma que surt a fòra i l'expressió de les angúnies de l'ànima. A poc de pintar, am crueltat inconscient, la pobra malalta no era sinó una figura, una cosa d'una bellesa macabra, la natura morta primorosament hermosa.»¹²⁴⁰

F. Matheu, per la seva banda, al poema dedicat "A una endolada", del seu recull de *Poesies* (1899), exalta la bellesa d'una jove que podria formar part de la sèrie rusiñoliana de pintures intimistes del *Quai Bourbon*:

«D'aquella grogor de cara,
s'aquell negrall de vestit,
ne guardo l'impressió encara;

Y tot sol ara en ma alcova,
desvetllat, febrós y trist,
l'anyoransa se'm renova,
y ma fantasía't troba
hermosa com may t'he vist.»¹²⁴¹

És el mateix cas d'un dels sonets de P. Riera, publicat a *Juventut* el 1903, en què el protagonista masculí gaudeix més de l'aspecte malaltís de la seva estimada, que no pas d'una bellesa saludable. La descripció que aquest efectua ens du a la memòria la figura que S. Junyent va representar a *Insomni* [fig. 42]:

«L'anhel d'insomnis qu'en tos ulls ressalta,
la finor de ta pell esgroghueida,
proban clar que la empenta de la vida,
desvtelladora d'emocions, te falta.

Un poch t'aterra y un no-res t'exalta;
ton feble cor no pot ab la branzida;
per la venas la sanch roda empobrida;
ton esperit se fon: estás malalta.

Pro tens un cert deixat qu'es un poema,

¹²⁴⁰ *Ibid.*

¹²⁴¹ MATHEU, F, "La meva garba. A una endolada", dins *Poesies, op. cit.*, p. 225.

tot ell refinament. No es malastruga
la sort que't nega foras y alegría.

Guárdal aqueix desmay de crisantema
que m'atréu sempre més y que'm subjuga:
la ufana del clavell no t'escauria.»¹²⁴²

Al *Triomfo della Morte* (1894), de G. D' Annunzio – novel·la que, com recordem, fou traduïda al castellà el 1900 – Giorgio ja havia parlat d' Hipòlita en els següents termes: «È bellissima, oggi. È pallida. Mi piacerebbe sempre afflitta e sempre malata.»¹²⁴³.

Aquest gust macabre per la bellesa que confereix la malaltia, es posa de manifest igualment en aquests versos de J. Terrí:

«Malalta d'amor
passeja per l'era.
Son rostre esllanguit
apar d'un espectre.
Els ulls enfonzats,
las galdas fonentse,
els llabis ressechs
d'un blanch com de gebre.»¹²⁴⁴

Si bé aquest tipus de bellesa, com acabem de veure, acostuma a relacionar-se amb la dona, també apareixen diversos exemples en què l'escriptor es complau en la descripció d'un jove malalt. En aquests casos el protagonista adquireix uns trets que li confereixen una fesomia del tot decadent, com succeeix a una de les narracions de P. Martorell:

«...entrà un jove alt, prim, de rostre grogench y allargat, d'ulls entelats, reflexe de tristesa fonda y de degeneració psíquica.»¹²⁴⁵

O a *Edmon* (1908), d' A. Maseras:

¹²⁴² RIERA, P., "Sonets. XXIX.-Crisantema", *Juventut*, núm. 191, 5-10-1903, p.681.

¹²⁴³ D' ANNUNZIO, G., *Trionfo della Morte*, op. cit., p. 12.

¹²⁴⁴ TERRÍ, J., "La pubilla del "Mas trist"", *Juventut*, núm. 111, 27-3-1902, p. 215.

¹²⁴⁵ MARTORELL, P., "L' himne de la vida y l' himne de la mort. II.- Ciutat'", *Juventut*, núm.178, 9-7-1903, p. 457.

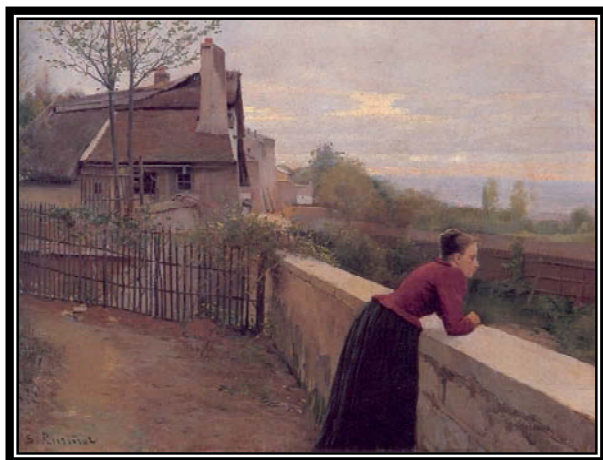
«L'Edmon estava malalt de mort. Apenes si podia parlar, de tant abatut que's trobava, (...) Tenia els ulls enfonsats, enxiuïts, envolcallats d'una penombra livida; les orelles fent pentalla, transparentes, exangües; les nariues obertes; les pometes violacies, les mandíbules closes. Tenia per sobre els cobertors una mà seca, una mà hipocràtica, ab els dits flacs y les ungles blanques.»¹²⁴⁶

Novament ens trobem amb el fantasma de la tisi, que, com veiem, no només afecta personatges femenins. De fet, la novel·la comença amb la mort del seu protagonista a causa de la malaltia. Allò que llegim són les cartes que un amic seu va estar rebent i que finalment decideix publicar. D'altra banda, i més enllà de la seva afecció física, Edmon és un heroi del tot decadent, un «dandy» «torturat, hipersensible, tocat de l' «spleen» i de l'angoixa vital», com el defineix M. Corretger¹²⁴⁷.

¹²⁴⁶ MASERAS, A., *Edmon*, op. cit., p. 13.

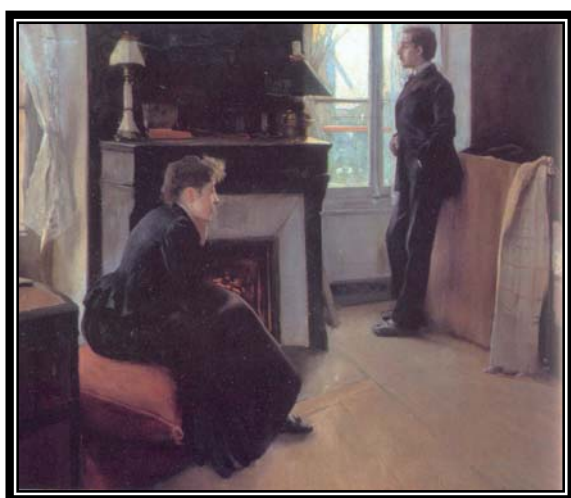
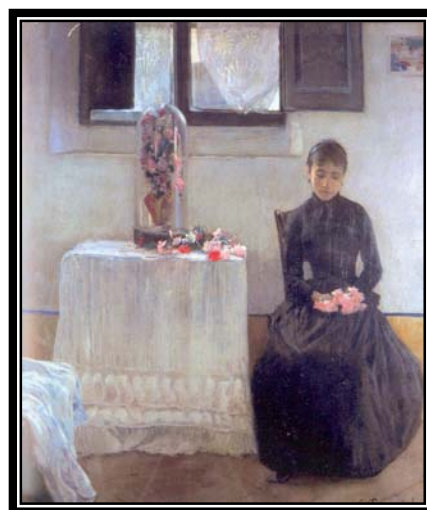
¹²⁴⁷ CORRETGER, M., a *L'obra narrativa d' Alfons Maseras*, op. cit., p. 22.

III. 3. 5 Annex



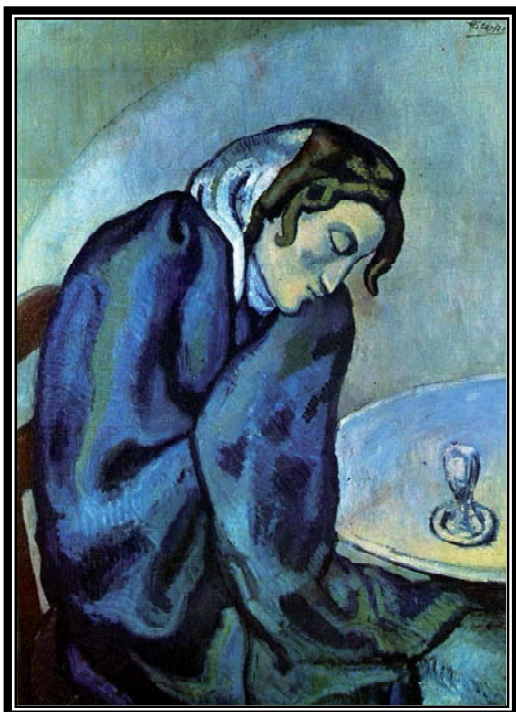
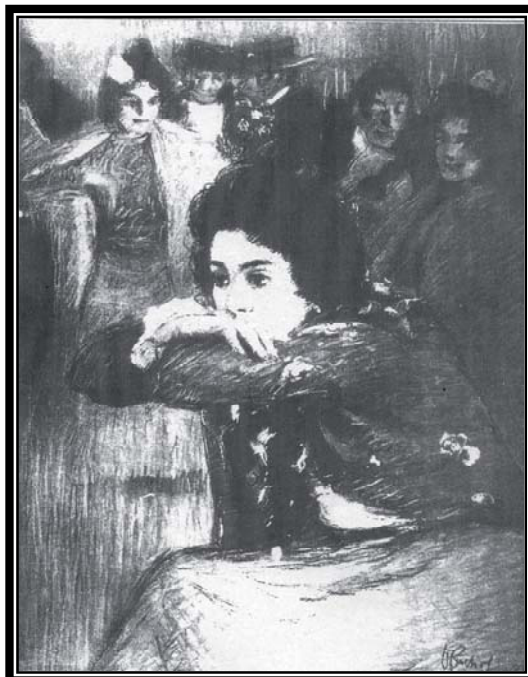
Annex/Fig. 101
S. RUSIÑOL
"La Banlieue" 1891
Oli sobre tela.
Col·lecció particular

Annex/Fig. 102
RUSIÑOL, S.
Solitud 1890
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.



Annex/Fig. 103
S. RUSIÑOL
Un núvol d'estiu 1891
Oli sobre tela .
Col·lecció particular

Annex/Fig. 104
R. PITXOT
"I nosaltres què farem el segle que vé?"
Il. de *Pèl&Ploma*, núm. 67,1-1-1901,
port.



Annex/Fig. 105
P. PICASSO
Bevedora abatuda 1902
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.



Annex/ Fig. 106
W. ŚLEWIŃSKI
La dona amb el gat c. 1896
Oli sobre tela.
Varsòvia: Muzeum Narodowe.



Annex/ Fig. 107
F. KHNOFF
En écoutant du Schumann 1883
Oli sobre tela.
Brussel·les: Musées Royaux des
Beaux-Arts de Belgique.

Les malalties de l'ànima

Frag. III. 1. 1

RUSIÑOL, S., "La suggestió del paisatge", *L' Avenç*, 30-11-1893, p. 337-339.

«- Què sento aquesta tarda? -es preguntava.- Perquè aquêt sol i aquêts nuvols hân de fer-me estar trista? (...) voldria fugir de les meves tristeses i trobo gust acariciant-les, i em deleixo sofrint (...) ¿Què sento dintre meu aquesta tarda?

Lo que sentia era el mal de cap al tard; el mal d'aquella posta ferint aquella aurora (...) la sensació de la mort d'un altre dia sentida per una ànima purament il.lusionada...»

Frag. III. 1. 2

GUAL, A., *Nocturn. Andante. Morat*, Barcelona: Llibreria d' Alvar Verdaguer, 1896, pp. 38-39.

«LA GERMANA.- (...) Y cuánt s'acabará germá la soletat aquesta? (...) Y per qué la sentim, germá? no estich jo ab tu, y tu no estás ab mi?

EL CAMINANT- Sí: però tots dos som d'un riu de sang y en certs moments de tant qu'estém junts l'un ab l'altre no'ns veyem, y ab miradas esgarriadas buscas d'aquí d'allá la companyía que somías, y jo com tu també deliro per trobarla y del cert may la trobo»

Frag. III. 1. 3

GUAL, A., *Llibre d'horas. Devocions íntimas*, Barcelona: Llibreria d'Àlvar Verdaguer, 1896, s/p.

«No som nosaltres may.

Els vents ens portan
d'aquí d'allá
com á fulla cayguda:
aixecantnos de terra,
arrossegantnos per la pols
més baixa,
llensantnos en estany
d'aygua infectada,
ó bé ab remolinada

enlairantnos primer
per fernos caure
...y tot resulta en va;
contra sas forsas, jamay
la nostra cap poder tindrà.
(...)
Quin agre-dols.
Entre alegría y pena
passém per sota la cortina verda,
y aném seguint els anys
esperant que las fullas vinguin grogas
per quedar sota's arbres despullats.
(...)
y aném passant, passant...
adorant y esperant...esperant sempre...»

Frag. III. 1. 4

OMAR, C., "Tristesia", *L'Atlàntida*, núm. 39, 15-12-1897, p. 1-2.

«...lo que sé és que tota aquella felicitat ab que'l món creu que em rebejo serveix
pera ofegar-me'l cor y fer-me més fastigosa la vida.

No visc avorrit: visc trist, visc penat, visc sense despendre'm may del dolor de
l'ànima, que és lo més intens y més cohent dels dolors (...)

Y els mobles, y el servey, y els trajos, y l'influencia social són la mortalla del meu esperit
cadavèric, de la meva ànima agonitzant, d'aquesta ànima que sab que té dos fills al manicomi y una
filla entregada al vici y al llibertinatge (...)...may he sentida la temptació de matar-me.

Prefereixo patir, morir lentament (...) La tristesa interior, la que rosega sense fer
soroll, la que aniquila sense poder evitar-se, és lo càstic que Déu envia als grans criminals
vestits de persona hornrada.»

Frag. III. 1. 5

FALP, J., "Tedium vitae (del album d'un avorrit)", *L'Atlàntida*, núm. 39, 15-12-1897, p. 6.

«¿què faré al món, si'l goig no el sento,
vivint en lo plaher, cansat de viure,
y fins per gosà invento
danys y suplicis que an a mi'm fan riure?»

Frag. III. 1. 6

RUSIÑOL, S. "Fulls d'istiu. Una hora trista", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L' Avenç, 1898, p. 113.

«...d'entre aquella quietud, allà al lluny, sortint d'una fondalada d'arbres, de tant en tant arribava una veu tan llastimosa que'm penetrava l'ànima. (...)...aquell cornetí plorava. Trist, llastimós, portat per la veu de l'aire, arribava sota'ls arbres amb un to tant condolit, que semblava que sofria una anyorança, que sospirava una pena, o morint-se donava l'última nota. Devegades llençava una queixa llarga que donava desconsol; devegades semblava una ànima malalta que es despedia del bosc; devegades la seva veu es perdia valls enllà, (...) vaig sentir un anyorament, que'm sortia de tant fondo que'm semblava que ja'm moria per dintre.»

Frag. III. 1. 7

MATHEU, F, "La meva garba. Defalliment", dins *Poesies*, Perpinyà: Llibreria de Joseph Payret, 1899, p. 201.

«Qué depressa, qué depressa,
joventut, que m'has deixat!
L'esperit plega les ales
perque no sab hont volar...
Quína soletat més trista!
quín buyt al cor! quín esglay!»

Frag. III. 1. 8

PLANA, J., "L'ànima morta", *Pèl & Ploma*, núm. 60, 15-9-1900, p. 10.

«¡Aixís soch jo! La fulla tota seca,
La flor caiguda que ja may s'aixeca,
Penyál y sorra, neu sempre glassada,
Per lo sol de l'amor may llumenda!.

¡Aixís soch jo! Llacuna fonda, inmensa...!
Fantasma vaporós, sens cor ni pensa;
Y com desfeta nau, com ella igual,
En la marór del món soch un trist pal!»

Frag. III. 1. 9

RUSIÑOL, S., *El jardí abandonat*, Barcelona: L'Avenç, 1900, pp. 34-35, 73 i 86.

«AURORA- ¿Què sento a l'ànima, que així'm fa viure trista? Per què no tinc amigues? Per què no ric com les altres? No voldria estar trista, no voldria plorar, i el consol de les llagrimes és balsem del meu cor, d'aquest pobre cor meu que les reb com rosada que cau damunt d'unes ruïnes. Pobre ruïnes meves! Entre elles he nascut, i elles han de guardar-me. Sóc una flor d'esquerda, potser, o potser sóc d'aquelles flors malaltes que viuen del silenci, que la claror mata i que'l fred mustiga. No més visc de quietut, d'olors adormidores i d'ombres de desmais, sense amor, sense vida i sense amor de viure.(...) Déu dels tristos, deu-me amor per a recollir aquesta herència, aquesta deixa del cor, aquesta fredor que sento, que fins me glaça fins les llagrimes!»

Frag. III. 1. 10

RAMÉNTOL, B., "Desvari", *Catalunya Artística*, núm. 49, 16-5-1901, p.254.

«...penso en traïcions,
en odis, vilesas,
en falsos amichs,
en donas coquetes
(...)
Y veig molts de clots
dessorre la terra,
hont van á parar
els homens fets cendras.
(...)
Sento fret al cor
que ab forsa batega,
ma vida's consúm
ab tantas ideas!..

¡Oh! son, vina prest
y clou mas parpellas que tu, breus instants
pots calmar mas penas.»

Frag. III. 1. 11

OLLER, J., "Diálech", *Catalunya Artística*, núm. 67, 10-9-1901, p.479.

«¡Oh Tristesa que quan tu arribas sento entrar en mon ésser la meva ànima agitada! ¡Oh Tristesa que'm tornas l'ànima, despertam els recorts de mon amor, de mon primer y més bell somni!(...) ¡Oh Tristesa, tu deus regnar en la Vida y en la Humanitat!(...) Jo la segueixo y anem alts, molt alts, per espays negres, plens d'un agre dols consolador.»

Frag. III. 1. 12

PRAT, P., "Fulles descloses", *Auba*, 11-1901, p. 9.

«Veia la vida com una realitat, plena d'il.lusions i esperances, (...) Cor meu(...) Volies , enganyar-me! (...) Aixeco ma testa al horitzó, i veig obscura, negre la volta inmença i a través de ses tenebres hi endevino una altra vida que será eterna...Jo no sento el vigor de la meva joventut, (...) Sento fondre'm, desferme lentament com va fonent-se ls glops de la nevada.»

Frag. III. 1. 13

PUJULÀ, F., "Desde las rocas", *Juventut*, núm. 93, 21-11- 1901, p. 768.

«Això es la vida tal com ens las donan: sense rocas, sense mar, sense velas, ab vidres entelats, ab ulls estúpits, ab fangosos carrers, ab pluja eterna. Y no cal que la prenguis com voldrias que fos, donchs no te la darán...(...) la culpa la té sempre el primer somni; el que ha somniat un cop, ja no té cura(...) el dilema es ben clar: o bé seguir somniant, ó eliminarse...»

Frag. III. 1. 14

MESTRES, A., "La lluyta", *Pèl & Ploma*, núm. 88, 5-1902, p. 378.

«¡Estrany, estrany destí
el de la humanitat! Adalerada
buscar el bé, y al cim de la jornada
trobar l'enuig sens fi!

Sempre oscilant entre el dolor i el fástich,
sempre en el vas del idèal, per cástich, l'aburriment al fons!...
¿Perquè donchs tant afany, tanta fatiga?»

Frag. III. 1. 15

GÜELL, H., "Fulls de cartera", dins *Florescència*, Barcelona- Vilanova y Geltrú: Oliva impresor, 1902, p. 168.

«Arraulit dins ma cambra, un capvepre de Novembre, creya desfallir com si sentís la destructora tardor trevallar dins mon ànima, com si ab las fullas s' emportés mon cor...»

Frag. III. 1. 16

PELL, O., "Malalts de l'esperit", *Joventut*, núm. 181, 30-7-1903, pp.502-503.

«La casa de parets grises, ab sas finestras simétricas, quadradas, llensant una claror esmortuhida y malaltissa, que fugia per entre'ls barrots negres dels vidres, era allí al fons, ressurting la seva silueta blanquinosa sobre'ls arbres foscos y revinguts, com l'esquelet d'un pais mort ficat dintre la caixa negra.

L'edifici era llis, fet ab ordre, l'ordre dels hospitals y dels manicomis; tot igual, (...) Y'ls malalts somniavan, condormits y neguitosos, y llurs cossos s'estremian ab las sotragadas de llur cor, del que'n vessavan, escampnatse pels membres, las impressions rebudas.»

Frag. III. 1. 17

SURINACH, R. "Somniant a Hamlet", *Joventut*, núm. 183, 20-8-1903, p.554.

«Han passat segles y t'he anat mirant,
oh món dels meus dolors y'ls meus deliris!

(...)

La dalla de la Mort ha anat segant
generacions caducas, misteriosas...

(...)

Oh, món dels meus deliris y dolors!
Es espantós el teu afany de viure!
A Deu li he preguntat de tu y per tu,
y Deu m'ha dit ab una veu serena:
de tu que va formarte del no res;
que si ara fos, a fer no't formaria.»

Frag. III. 1. 18

ESCARDOT, L., "Desterro", *Joventut*, núm. 195, 5-11-1903, pp.730-732.

«Um mal misteriós pera tots, menys per ella, se la endú cap al fossar. Prou ho coneix, y fins espera ab fruició l' hora del no-res, en que's fonen totas las penas, en que finan tots els torments y totas las anyoransas (...) Y ella massa sabia que son mal no tenia remey. *Son mal era'l mal de viure.* (...) Y l'havia duta allí, en aquell *Sanatori intelectual* hont els malalts d'esperit devegadas curavan, mes hont las malalties morals acabavan més depressa de consumir el cos ab la tortura dels recorts y la fredor dels anàlisis. (...) També la seva mare havia mort, com ella moriria, en terra estranya, anyorant el cel sota'l que nasqué, tot allò que havia sigut vida; y reposava en un cementiri hont may ningú anava a posarli un recort demunt la llosa grisa.»

Frag. III. 1. 19

SOLÉ, Ll., "Anyoransa", *Joventut*, núm. 201, 17-12-1903, pp.829-830.

«Tot es foscuria y tristor d'ensà que la teva imatge (...) ha desaparegut sobtadament, deixant la meva ànima embolcallada per melangiosas ombres vagarosas al meu entorn y com perdudas en l'etern infinit.

Las més negras tenebras se gronxan pel carrer ahont crech viure, donant naixensa a una fredor que glassa y fa estremir d'angoixa'l meu cor. (...) Un sentiment dolorós s'entortolliga per la meva ànima (...) una sensació d'angoixa y d'ombra misteriosa embolcalla'l meu cor...me trobo sol, me falta quelcóm que'm feya viure...»

Frag. III. 1. 20

TRINXET, A., "El caminant troba la mort", *Joventut*, núm. 244, 13-10-1904, pp.675-676.

«El desti sembla que l'empeny per la llarga via del dolor, y son esperit cobart comensa a somniar en la mort y a extasiarshi (...) El caminant fa esforços pera que sa dormida sigui de llarga durada: està cansat de la vida »

Frag. III. 1. 21

FONT, J., "Tant se val...", *Joventut*, núm. 305, 14-12-1905, pp.804-805.

«He deixat bocins de ma vida en el fons de copes qu'enterbolien mon cervell ab vapors alcohòlics, ab somnis de felicitat boyroses y ficticies; (...) ¿Per qué'm moro? (...) Voldria viure y no hi sóch a temps! (...) No he sabut veure que'en mi mateix hi portava la felicitat. La buscava, ilusionat, en els altres! (...) La tarda s'ha mort y se m'ha emportat entre ses darreres clarors un altre boci de vida!... Les lluhissors fosforecents ja no són al carrer, sota'l fanal: ja les tinch prop meu quasi tocantme...El fred que sentia!... He de

morir!...(…) ara veig molt aprop el moment fatal, y estich seré y resignat...perque ¿que'n treuria de revoltarme irat contra lo que ha d'ésser? ¿Escursar els moments que'm queden? Morir...Viure...Tant se val!»

Frag. III. 1. 22

FONT, A., "Soliloqui", *Joventut*, núm. 321, 5-4-1906, pp.212-213.

«He cercat escalfor en el fons d'una copa de rom, y no he lograt enterbolir mon cervell ab sos vapors alcoholics. (...) Quina vida! Es hermosa! Es bella!...Sempre lo meteix! Encadenat fortrament a la costum, aqueixa malehida costum de fer lo que tothòm fa!...Me manca voluntat, (...) Jo'm poso nirviós, intensament nirviós sentint les converses de mos companys de gabia, que no coneixen un més enllà que les tètriques partes de llurs ninxos, (...) Voluntat! voluntat pera rompre ab forta estrebasada les cadenes invisibles que m'aferren n'aqueixa vida fastigosament monòtona y mansa; sortir d'aqueix ambient espessehit, boyrós, y pesat com el plom; burlarme de les petiteses, de les eternes eternes petiteses del món: sentir en mes venes la escalfor ardenta d'una sang nova y pura; contemplar mos muscles robustits per la lluyta noble, y fer sentir sa herculia força en els rostres dels eterns esperits raquitichs (...) Quin fàstich!»

Frag. III. 1. 23

VERGÉS, J., "Profanació", *Joventut*, núm. 359, 31-12-1906, p.827.

«Oh, pobres verges d'ulls innocents!
Oh pobres monges que'n els convents
viviú com plantes emmalaltides!
Tristes poncelles qui no os obriu
per rebre vida; que vos moriu
aponcellades y esmortuhides.
(...)
Viviú devotes del propi afront
(...)
pera morirvos d'anyorament
en les tenebres de la ignocencia.»

Frag. III. 1. 24

MASERAS, A., "XIII", dins *Delirium*, Barcelona: L'Avenç, 1907, pp. 25-26.

«Jo, en mig de mes penes fondes,

he après a riure-m de tot:
fins me ric de mes desgracies
i frueixo en mos dolors.

I vull sofrir més encara,
vull tenî encar més passions,
i viure sense alegria
i morir sense consol,
per veure més trocejada
l'arca santa del meu cor.»

Frag. III. 1. 25

MASERAS, A., *Edmon*, Barcelona: Biblioteca d'El Poble Català, 1908, p. 131.

«Y jo, davant d'aquell mirific espectacle, he pensat en l'infinit. He pensat en el destí de l'existència humana. Les llagrimas han devallat pel meu rostre.-Pera què viure? Pera què sofrir?.-Era l'existència un escarni, una senzilla burla, una anomalia, com tantes altres, de la mare naturalesa? (...) jo voldria estar en un jardí silenciós, on poder plorar el meu desconsol, fent chor ab el brollador que unís a la meva trista placidesa, la seva remor freda, funeral y llanguida. Llavors, jo voldria quedarme absort davant del meravellós encantament dels arbres ploraners, y poderme convertir en una estatua, en una cosa insensible. Y resignar-me a tot, pensant com totes les coses fugen y se desmoronen, com tot passa sense commoure pera res ni els cels ni la terra, deixant no més en el cor de l'home, que no ha pogut encara referse dels séus dolors y dels séus desenganys, la desesperació més funesta!»

Frag. III. 1. 26

PALOL, M. DE, *Camí de llum (Narracions d'un crepuscle)*, Barcelona: Imp. de J. Vives, 1909, p. 146 i 169.

«Carles sofria: tenia una mirada tant clarividenta ell, que la més lleu senyal de sofriment l'advertia; y ab tot l'obcecació per fer viure a la nena, comprenia com la fatalitat obrava en ella. Dessota la blancor dels seus pits lilials, els seus pulmons bleixaven oprimits, y en la vivesa de la mirada hi havia moradors de sofriments inadvertits.

Tardor, tardor! Fulles mortes caient sobre capvespres opalins! Cambres de malats sense dolencies; dolors silenciosos y llarcs...infinit!»

Frag. III. 1. 27

MASERAS, A., "Metoposcopia", dins *Contes fatídics*, Barcelona: L'Avenç, 1911, pp. 23-24.

«- Tota una vida ha passat per tu. Quin profit n'has tret? Quines ensenyances t'ha donades? Ets tan miserable avui com ho eres al venir al món. Una sola cosa has coneguda: el dolor, l'única cosa que no has envejada. T'espera, més enllà, un dolor més intens? No'ú sabs, no'ú sabras mai. Per què vius, doncs, encara? No pera mirar enrera, on l'abisme dels records esferereix; no pera mirar en avant, on l'abisme del no-res dóna vertig. Ara ve l'enemiga a lliurar-te batalla. Mira com riu de goig, la cinica parca, sabent que ja no't defensaras. Home decrepit, sols te resta morir.»

Les malalties del cos

Frag. III. 2. 1

RUSIÑOL, S. "Fulls d'hivern. El darrer viatge", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L'Avenç, 1898, pp. 209-210.

«Corria un tren de malalts, un tren de ferits que tornaven de la guerra; carn apilotada, còssos malmesos, cares am tons d'agonia i calaveres sobrereres amb els ulls obrets i fixos. (...) I el tren caminava sempre, caminava via enllà, emportant-sen les desferres i deixant rastre de sang i negra rosada de llàgrimes; caminava nit endins, anant traient-se i buidant-se la miseria poc a poc; corria planes enllà cada volta més leuger; corria desesperat, com fugint-se d'ell mateix, com portant engunia i pressa per treure-s aquella càrrega.»

Frag. III. 2. 2

RUSIÑOL, S., *Els caminants de la terra*, Barcelona: L'Avenç, 1899, pp. 9- 10.

«CHOR DE MALALTS -(...) No sabem aon morir, i busquem nostra tomba en el raser de la ruta. Allí caurem, quan no podrem seguir-te. La pols ens servirà de mortalla i a nostre pobre enterro vindran les fulles seques. Som lo que'l mon rebutja; som les aus empestades; som l'ultima miseria que destilen els homes.»

Frag. III. 2. 3

MARINELLO, M., "Flor de llot", *Catalunya Artística*, núm. 46, 25-4-1901, p. 222..

«¡Folla vestal! Se creya hermosa encara,

y era un espectre de mirada trista,
ab el front esblaymat, la pell cremosa,
descolorits els llabis;...;Pobra cega
estátua del dolor que caminava!

La tisis infernal la consumía.»

Frag. III. 2. 4

DURÓ, J., "Notas de tardor", *Catalunya Artística*, núm. 79, 12-12-1901, p.625.

«Veyent aprop l'hivern, enfredolida
la tísica va dir:
-Ja puch donar l'adeu á aquesta vida,
l'anhel d'un altre món m'apar que'm crida...
¡per fi'm sento morir!.»

Frag. III. 2. 5

OLIVES, F., "El Nadal de la malalta", *Catalunya Artística*, núm. 90, 26-12-1901, p.650.

«La pobra tísica es consumia lentament: esperava que la mort arrabassés la seva vida ab la dolcesa y ab la calma del ser resignat, del que sab indefectiblement que ha de caure y extinguirse com las fullas dels arbres...»

Frag. III. 2. 6

ROSSELLÓ, J., "Sola", *Joventut*, núm. 231, 14-7-1904, pp.444 i 446.

«La malalta, trobantse cada jorn més isolada entre aquells sers rublerts d'un baix y criminal egoisme, lentament s'havia anat deslligant de la llar buyda y ombrivola hont cap afecte la retenia,(...) Aquella casa anava podrintse, corsecantse; tota trontollava....(...) «Vull viure!» se deya alashoras pera darse coratge. «Vull ésser forta...» Mes, tot seguit, una tos fonda y convulsiva que feya borbolejar en sos pulmons un liquit espès y gromellut, li mostrava la seva impotencia. (...) Quina vida! Una agonia lenta.»

Frag. III. 2. 7

COMABELLA, S., "Esposalles", *Joventut*, núm. 259, 26-1-1905, p.68.

«Tísica y tot, havia trobat promès. (...) Tenien rahó'ls corbs, flayrant la carn morta, (...) La publilla, al donar el sí, pareixia donar l'ànima. La caputxa cobria un cap de

mort. (...) Algú va dir: «El nuvi de la mort» (...) A la posta de sol s'emmalalti la nuvia.
L'halè de l'amor era vençut pel baf de la mort. (...) Aquell llit tan blanch, tan blanch, era
un sepulcre; les esponsalles, un enterro.»

Frag. III. 2. 8

MASERAS, A., "La venus tísica", *Poble Català*, núm. 33, 24-6-1905.

«Venus conserva encara part d'aquella melangia; es encara perfecta, que la seva perfecció es eterna; es encara viventa, perquè es immortal; encara té vint anys, no més vint anys, però s'ha tornat tísica.

Se li veuen els ossos a través de la pell blanca, y fins ahir ha sigut encara encisadora. La seva darrera orgia tingué quelcom de funerària; (...)... que de bàlsams y olors y de narcòtics se'n omple cada dia. Ella llena ab el seu bras perfet -oh perfecció descarnada!- xampany sobre les petxeres blanques dels dandys y fá petar les dents a riallades. (...)... mes quan ella reposa s'hi espandeix una certa fortor de cementiri. Venus la blanca, Venus l'hermosa, s'ha tornat tísica.

Se li veuen els ossos a través de la pell pàlida y respira fadigosament; (...) Y an ella, Venus la blanca, ajassada en el seu llit reial, la dominen els insomnis y la febre...»

Frag. III. 2. 9

MASERAS, A., "El paralític", *Poble Català*, núm. 41, 19-8-1905.

«Caiguts els brassos en la poltrona, rígid el coll y immòvil la testa, un casquet blanc, de punt, la feia macabricament risible; es dibuixaven els pòmuls tenyint la blanca y rugosa pell d'un roig-verdós, y en els solcs de la cara, camins de la decrepitud, les secrecions de l'epidermis hi dibuixaven ratlles negres y feien el rostre pestilent; (...)... les venes semblaven subjectarlo an aquell còs que s'endevinava blanc y morat, pelut, trassuat y immòvil com una estatua de carn momificada. (...) Era com una runa humana latent y escarnidora, (...)... que no era la vellesan sola la que'l dominava, sinó que aquesta precusora de la mort (...)... era vinguda plena de dolor y de fàstic, de deliris y de miseria.»

Frag. III. 2. 10

FONT, J., "Tant se val...", *Joventut*, núm. 305, 14-12-1905, pp.804-805 (805).

«...les fulles cauen, y a cada una, un cop de tos, d'aquesta tos seca que'm destroça'l pit ab ses grapes de ferro, tenyeix mon mocador de gotes sanguinoses.»

Frag. III. 2. 11

MONTSALVATJE, X., "Miniatures. La monja morta", *Joventut*, Any VII, núm. 350, 25-10-1906, p. 677.

«Recordo que un meu amich de cor sensible, que s' enamorava de les dones endolades, de les noyes tisiques. (...) No semblava pas morta. Era com si dormís després d' un dia d' estimar ab totes les forces, dormint ab la ubriaguesa del goig. Al voltant de cada ull tenia un cercle de violetes.»

Frag. III. 2. 12

MASERAS, A., *Edmon*, Barcelona: Biblioteca d' El Poble Català, 1908, pp. 316-317.

«L' estat de la malalta desespera y horrorisa als qui té al voltant; de primer entuvi va confondre als metes que foren cridats, puix tots els símptomes no s' havien manifestat encara. (...) Ara té'l cap dolorosament concret cap dolorosament contret cap endarrera, aixecantse, apoiada en l' occipuci y els talons, descrivint un arc sobre'l llit, rigida, paralitica; o's queda estirada, ab la llengua seca, inflat el ventre, sobrevenintlin una sensibilitat extraordinaria.

Tot el cos li dol. Jo non he vist mai un malalt ab tant de dolor, ab tanta postració ni ab un aspecte tant horrible.»

Frag. III. 2. 13

MASERAS, A., "La parabola del reial festí", dins *Contes fatídics*, Barcelona: L' Avenç, 1911, p. 29.

«Els uns entravem al palau amb els braços oberts i el cap enlaire: eren cecs. A uns altres els calia que'ls sostinguessin els llurs acompanyants: eren coixos. A d' altres els duïne ajaçats perquè no's podien moure: eren tullits. Altres anaven envoltats amb llargues draperies i els duïen en lliteres: eren lleprosos. I tots, en fi, mostrant les llurs deformitats i les llurs nuses, crostoses les testes, llagats els membres, ruinosos tots ells, ompliren les vastes estances reials amb la femta dels camins i amb els crits dolorosos dels despoblats.»

Frag. III. 2. 14

MASERAS, A., "A l' hora baixa", dins *Contes fatídics*, Barcelona: L' Avenç, 1911, pp. 41-42.

«Al mig de la plaça, un malestruc idiot, palpiçot i tartamut, proferia paraules incomprendibles. (...) Era llarg, egrimatxat i de color trencada com un Crist del Greco. Caminava a salts, i's refregava sempre per les parets. A voltes, d' esquena a un mur, els

braços penjant, se passava hores senceres immobil. Els ulls esgarriats, amb un xic d'estrabisme; les orelles grans i fent pantalla; el front obtús, xafat, simiesc; les mandíbules desmesurades; les dents i les genives superiors li sortien de la boca. La seva veu no era humana: tenia no sé què del bel de les ovelles i del gargareig de les cacatues. Anava espellifat, brut, llefiscós.»

Les addiccions

Frag. III. 3. 1

RUSIÑOL, S. "Fulls d'hivern. Un somni negre", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L'Avenc, 1898, p. 231.

«Vaig somniar, per ultim, que feien pagar per baixar a veure aquell art, que'ls visitant eren a mils, i que donaven a la porta una injecció de morfina.»

Frag. III. 3. 2

PUJULÀ, F., "París: Baixos Fondos", *Juventut*, núm. 237, 25-8-1904, pp.562-563.

«...essent tan gran l'ambrutiment dels baixos fondos espanyols, he de confessar qu'ho són molt més els de París, ab l'aggravant de que se'ls hi barreja un refinament de salvatgisme increible (...) allà tenen el vi, però aquí tenen la fada verda , l'absenta embrutidora per essencia.»

Frag. III. 3. 3

ARRO, C., "El retrat d'en Lluís Ribalta", *Juventut*, núm. 243, 6-10-1904, pp.657-659 (657).

«S'acostava la nit; uns dols silenci s'estenia arreu...I els dos amichs, ubriachs per l'haschich, callaren. La nit triomfà: la foscor, misteriosament, llepa'ls bells quadros y els acariciá materialment; y en la negror tot se confonia com en mascarada nocturnal.»

Frag. III. 3. 4

MASERAS, A., "La venus tísica", *Poble Català*, núm. 33, 24-6-1905.

«El corteig que's devivia y s'arruinava per ella fà chor ab els dandys en les amples sales tabernaires. Al séu recort les goles d'assequen encara y venen a mullarles continuament glops y més glops d'absenta.»

Frag. III. 3. 5

MASERAS, A., "La ciutat crudel. V. La taberna", *Poble Català*, núm. 44, 9-9-1905.

«Lo poc que serva l'aire destila nicotina,
els llums verdosos tenen un pàlit tremolor,
(...)
Les goles sempre ávides, l'absenta cretallina
- l'absenta hi versa l'ànima que viu a ple pulmó-
y el puny sobre la taula, no més llavors domina,
té el gesto nú y sanguni de la conspiració.»

El culte a la bellesa malaltissa

Frag. III. 4. 1

RUSIÑOL, S., "Desde el molino. Una taberna en Montmartre", *La Vanguardia*, 16-12-1890.

«...sus ojos pálidos, su clara cabellera, destacaban de tal modo sobre aquel fondo negruzco,
que nos pareció un débil siempreviva en un sepulcro, un lirio sobre un charco, y su presencia allí
nos dejó tristes.»

Frag. III. 4. 2.

RUSIÑOL, S., "Llàgrimes de matinada", *El Eco de Sitges*, 24-5-1894.

«Apoiada a la finestra, am la planura per fondo, una noia d'uns disset anys,
hermosa de joventut i d'hermosura, no sentia cap tristesa...i plorava.

Les llàgrimes, brollant-li d'uns ulls color de vespre, li relliscaven cara avall, clares i
transparents com gotes de rosada sobre una flor de lliri; li relliscaven com sortides de la
font de la tristesa; i ella les sentia caure cor-confosa, no sabent quina pena podia'l cor
amagar-li per sentir-se ferida d'aquell modo.»

Frag. III. 4. 3

RUSIÑOL, S., "Una "juerga" trista", *La Veu de Catalunya*, , núm. 1, 5-1-1896, pp. 6-8.

«La noya magre, animada per el vapor de la Manzanilla tenia una flor á cada galta, una flor esmorthuida sobre aquell groch empolvat de cara malmesa avans de hora; una vermelló soptada pintada ab colors falsos; els ulls més enfonzats que may li brillavan molt més allí sota l'ombra de la fosca; y animada per una forsa enganyadora, vulgas que no, va volgué torná á ballar. ¡Pobre lliri marcit! Prou es brincaba com un bímac, se doblegaba y ajupía, alsant la mirada ab alegria enguniosa, ó somrient ab una tristesa indefinible. ¡Pobre lliri van doblarse sas fullas! cansada, patejant y commoguda, va aturarse'l seu cos, va doblar encare els dits moguts encare per l'esma, y deixant caure el cap y baixant las hermosas pestanyas, tancá aquells ulls de vida y caygué desmayada.»

Frag. III. 4. 4

RUSIÑOL, S., *El jardí abandonat*, Barcelona: L'Avenç, 1900, p. 25.

«MARQUESA.- (...) Delicada i hermosa com una flor d'ombracul. Mira-t les mans (agafant-les-hi), blanques i llargues com d'estatua de marbre.; mira-t el rostre, palid i també blanc com les plantes d'estufa; mira-t els ulls en el mirall de l'aigua: una blavor de posta n'aureola les nines. El que't vulgui esposar ha d'estimar-te l'ànima i ton rostre malalt, tan ple de poesia.»

Frag. III. 4. 5

OLLER, J., "Diálech", *Catalunya Artística*, núm. 53, 13-6-1901, p. 308.

«Cansada de dar vida'sdefalleix y fugirá ab la tarde. Son rostre es pálit y aprimat, ab transparencias y esbatiments de cera; en sas mans llargas las venas blavas s'hi dibuixan. Está abrigada y s'esgarrafa de fret.»

Frag. III. 4. 6

OLIVA, V., "Manitiné", *Juventut*, núm. 137, 25-9-1902, pp. 625-626.

«Aquell ayre indiferent, aquells ulls blaus inexpressius que á través de las ulleras se fixan sense veure res, aquell color esgrogheit de la cara, y sobre tot els cabells, aquells cabells quin to d'estopa sembla descolorit d'un ros daurat y agradable...»

Frag. III. 4. 7

RIERA, P., "Sonets. XXIX.-Crisantema", *Juventut*, núm. 191, 5-10-1903, p.681.

«L'anhel d'insomnis qu'en tos ulls ressalta,
la finor de ta pell esgroghueida,

proban clar que la empena de la vida,
desveltadora d'emocions, te falta.

Un poch t'aterra y un no-res t'exalta;
ton feble cor no pot ab la branzida;
per la venas la sanch roda empobrida;
ton esperit se fon: estás malalta.

Pro tens un cert deixat qu'es un poema,
tot ell refinament. No es malastruga
la sort que't nega forsas y alegría.

Guárdal aqueix desmay de crisantema
que m'atréu sempre més y que'm subjuga:
la ufana del clavell no t'escauria.»

Frag. III. 4. 8

ESCARDOT, L., "Desterro", *Joventut*, núm. 195, 5-11-1903, pp.730-731.

«La malalta es jova, esblaymada y prima. Son rostre sembla més marcit per la tristesa que pels sufriments físichs. D'aquell cos blincadis apar que la vida s'hagi refugiat als ulls clarissims que, enfonzats en las concas blavencas, sembla que la guardin tota en sos estotxos d'àgata. (...) Y la malalta acota tristament la testa bruna, quin cabell s'enrogeix ab la darrera claror de la posta, mentres son trist esguard cau demunt sas demacradas mans.»

Frag. III. 4. 9

ARMENGOL, F., "La boja", *Joventut*, núm. 238, 1-9-1904, pp. 583-584.

«A la dreta del replà d'entrada y en una roca plana simulant un banch, hi ha la boja, la hermosa boja. (...) Son front es llis y arrodonit. Sos llabis molsuts y vermells, com una cirera partida, tan prompte somriuhen mostrant una renglera simètrica de dnets alabastrinas, com s'apretan febrosament. Dessota unas cellas arquejadas hi brillan com lluhernas dos ulls grossos y negres; semblan dugas estrellas solas en un cel ennuvolat. La testa es perfilada y hermosa com la de las reynas de que'ns parlan els contes...

Y va avansant, igual qu'estigués hipnotisada: els brassos estesos, el cos gronxantse a cada pas que dóna...»

Frag. III. 4. 10

ARRO, C., "El retrat d'en Lluís Ribalta", *Juventut*, núm. 243, 6-10-1904, pp.658-659.

«En Lliteras contemplà a son amich. Sos ulls verdosos agonitzavan en un llach blavós, y sos llabis petits, dolsament extenuats, empalidian com encensats de blanch.. (...)Sobre'l fons grisench de la tela lluhía la efígie d'en Ribalta. Sos cabells negres y onejants, com ubriachs de ritmes y de músicas, dansavan bojament estranyas dansas, lascivas, ignobles, vergonyosas...(...) fent moviments horribles y perversos...(...)fent contorsions de verge luxuriosa, blicantse com perversas e impúdicas donzellas...Y sota la orgia dels cabells, mostrava'l front una marbrenca blancor; semblava un front de mort, fret insensible, perpetuament besat per quieta neu. Y aquest front de cadavre estava sostingut pels cuchs feréstechs que llepavan la buidor infinita dels verts ulls.»

Frag. III. 4. 11

ARRO, C., "La institutriu", *Juventut*, núm. 255, 29-12-1904, p. 855.

«Era estrangera y era rossa, molt rossa, intensament rossa. Sa cara pàlida de princesa esllanguida estava rodejada eternalment d'un hermós nimbe daurat, y sota las cellas, qu'eran encorvadas com dits de verge tísica, els ulls mostravan poèticament, la seva grisor dolsa y estranya. »

Frag. III. 4. 12

MONTSALVATJE, X., "Miniatures. Recorts", *Juventut*, núm. 350, 25-10-1906, p. 677.

«La meja desitjada tenia'ls ulls negres, la boca molçada, la cabellera ondejada, el cos esllanguit...Promeses misterioses, ferides sagnantes, cadenes daurades, carícies de febre...»

Frag. III. 4. 13

MASERAS, A., *Edmon*, Barcelona: Biblioteca d'El Poble Català, 1908, p. 13.

«L'Edmon estava malalt de mort. Apenes si podia parlar, de tant abatut que's trobava, (...) Tenia els ulls enfonsats, enxiuquits, envolcallats d'una penombra livida; les orelles fent pentalla, transparentes, exangües; les nariues obertes; les pometes violacies, les mandíbules closes. Tenia per sobre els cobertors una mà seca, una mà hipocratica, ab els dits flacs y les ungles blanques.»

Frag. III. 4. 14

PALOL, M. DE, *Camí de llum (Narracions d'un crepuscle)*, Barcelona: Imp. de J. Vives, 1909, pp. 140, 189 i 198.

«Agafà les mans de Maria; eren fredes, com el plumatge d'un aucell malalt; li mirà els ulls, eren tristos y transparents com un crepuscle.(...) ... morats fosforescents y avellutats com una flor de cementiri. Maria vivia només per aquells ulls en el mon exterior... (...) Degué resseguir el rostre de fantasma que l'esguardava: horriblement cadavèric, contret, angulós; tenia un geste d'estranyesa ella...»