

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. 4 LA MORT

La mort va esdevenir, en la seva recreació més mòrbida, el tema per excel·lència del decadentisme. Com assenyala C. Rancy, la reflexió a propòsit de l'existència d'un més enllà es troba ara més centrada en la degeneració i en la corrupció físiques, que no pas en el desig de supervivència espiritual¹²⁴⁸. D'aquesta manera, caldrà parlar dels diferents aspectes relacionats amb allò macabre, com ara: el desig de mort o el suïcidi, l'atracció pel cadàver i per la descomposició (necrofília), o la recreació del paisatge fúnebre per excel·lència: el cementiri. I, naturalment, no podem oblidar-nos de les diferents figures que pot adoptar la mort: un espectre cadavèric, una ombra pressentida –la Intrusa-, o un àngel consolador. M. Guiomar parla en aquest sentit d' «*appréciations catégorielles des présences visibles, invisibles ou purement psychologiques de la Mort*» a propòsit d'una estètica formulada al voltant d'aquest tema¹²⁴⁹. L'autor diferencia així tres grups de categories: naturals, fantàstiques i metafísiques, lligades entre sí. Les primeres són fruit de la plasmació de la consciència més o menys profunda d'una mort inevitable reconeguda com a fet biològic; les altres dues, en canvi, impliquen una transgressió psíquica més enllà de l'instant en què es produeix aquesta mort. Així, a les categories fantàstiques o del més enllà aquesta consciència a què feiem referència «*s'enrichit d'images de las Mort ou de son domaine quand l'auteur se projette dans cet Autre Monde ou transforme en fait artistique les fantômes, figuratifs ou non, de sa vision de la Mort et de son domaine*»¹²⁵⁰. Pel contrari, a les ontològiques, l'artista revela a través del seu comportament una visió del món lligada a la seva concepció del més enllà, o de les relacions entre la vida i la mort. De fet, com segueix l'autor, una estètica de la mort és una estètica de transferència de valors en una dialèctica entre aquestes dues pulsions.

¹²⁴⁸ RANCY, C., *Fantastique et décadence en Angleterre...op. cit.*, p. 58.

¹²⁴⁹ GUIOMAR, M., *Principes d'une esthétique de la mort. Les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'au-delà*, París: José Corti, 1967, p. 11.

¹²⁵⁰ *Ibid.*, p. 12.

III. 4. 1 Desig de mort

III. 4. 1. 1 «Cants de sirena maleïda»¹²⁵¹

L'obsessió decadent per la mort posseeix clarament un origen romàntic, atès que en el romanticisme, com assenyala R. Argullol: «*Todos los caminos (...) conducen a la autodestrucción*»¹²⁵². Davant la impossibilitat d'assolir l'infinit i del buit insuportable que li suposa l'existència, l'heroi romàntic trobarà finalment en la mort la reafirmació suprema de la seva pròpia essència¹²⁵³. D'aquesta manera, «*la angustia del ser-para-la-muerte se transforma en el ambiguo gozo de morir-para-ser*»¹²⁵⁴. El suïcidi romàntic, més que una fugida desesperada del món, suposa l'únic mitjà a partir del qual arribar a copsar la veritable realitat, de retornar al tot i finalitzar així el viatge iniciàtic encetat per l'heroi¹²⁵⁵.

Tanmateix, l'actitud decadent davant la mort difereix de la romàntics en aspectes fonamentals. Devorat per l'*ennui* o per una tristesa profunda, àvid de noves sensacions que el món materialista i positivista que l'envolta no pot satisfer, l'heroi decadent troba igualment en la mort un bàlsam consolador per al seu patiment. Amb tot, és conscient que allò que l'espera un cop traspasat el llindar no és pas una extàtica comunió amb la unitat perduda, sinó un endinsament en el no-res, atès que una i altre són en realitat la mateixa cosa. En aquest sentit, les teories schopenhaurianes sobre la mort, inspirades en el budisme i en el brahmanisme, van exercir una gran influència. Tal com afirma el filòsof alemany, l'ésser «*sale de la nada y, al ser*

¹²⁵¹ Expressió utilitzada per SOLER, I., a "Sol, ben sol...", *Juventut*, núm.97 19-12-1901, p. 835. Vegeu més endavant.

¹²⁵² ARGULLOL, R., *El Héroe y el Único*, op. cit., p. 419.

¹²⁵³ Més tard, ARGULLOL, R., a *La atracción del absimo*, op. cit., p. 125, torna a insitir en aquesta idea: «*el hombre sólo alcanza su verdadera identidad si acepta la función creadora y trascendente de la destrucción*».

¹²⁵⁴ ARGULLOL, R., *El Héroe y el Único*, op. cit., p. 420.

¹²⁵⁵ Vegeu DE PAZ, A., "El hombre romántico y la muerte", dins *La revolución romántica*, op. cit. pp. 96-99.

*despojado de aquel don por la muerte, vuelve a la nada de donde salió»*¹²⁵⁶. D'aquí que, al costat de la fascinació per realitat abismal que suposa la mort, trobem també un sentiment d'horror vers aquesta, tal com ens mostren els següents versos de J. Baucells:

«Misteri pahorós, térbola nit
per l'àmbit solitari giravolta
de la buydor sens límit, y al avenc
esglayador
del espantós no ser cau en la gola!
(...)
Y aixis á mon albir rodará el temps
fins y á tant que la flama que'm devora
s'apagará de cop...Fora mon disch
de grana y or,
tot l'ample firmament jaurá en la fosca!»¹²⁵⁷

Si la idea de la mort no ens ofereix cap consol sinó que origina en nosaltres un profund sentiment de neguit, amb què podem apaivagar, de manera definitiva, aquesta «*mortelle fatigue de vivre*»?¹²⁵⁸ Amb res. En aquests casos només podem romandre en el patiment, tal com revelen aquests versos del poema "L'angoisse", de P. Verlaine, recollits als *Poèmes saturniens* (1866):

«*Lasse de vivre, ayant peur de mourir, pareille
Au brick perdu jouet du flux et du reflux,
Mon âme pour d'affreux naufrages appareille.*»¹²⁵⁹

¹²⁵⁶ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como representación, op. cit.*, IV, § 54.

¹²⁵⁷ BAUCELLS, J., "Mutisme", *Catalunya Artística*, 15, 20-9-1900, pp.237-238.

¹²⁵⁸ Expressió utilitzada per BOURGET, P., a "Avant-propos de 1885", dins *Essais de psychologie contemporaine, op. cit.*, p. XXII.

¹²⁵⁹ VERLAINE, P., "Poèmes saturniens. Melancholia. L'angoisse", dins *Oeuvres complètes*, tom, I, 3^a ed., París: Librairie Léon Vanier, 1902, p. 17. P. Verlaine no va ser un dels escriptors francesos que més interès va suscitar a Catalunya, tot el contrari, «com no fos en els sectors més marginals del Modernisme, quan no dels que n'eren contraris», tal com apunta CASTELLANOS, J., a "La poesia modernista", *op. cit.*, p. 254. L'autor dedica tot un apartat a al tema de la recepció del poeta francès, la qual cosa, tot i la seva brevetat d'extensió, converteix el seu estudi en un dels pocs anàlisis existents sobre el tema. CIRICI, A., a *El arte modernista catalán, op. cit.*, p. 47, per la seva banda i més aviat de passada, ja

L'escepticisme que corprèn el decadent no deixa cap porta oberta a la il·lusió o a l'esperança: ni en aquesta vida ni en l'altra. D'aquí que E. Rollinat, a les seves *Névroses* (1883), es lamenti amargament de que:

«L'homme est un farfadet qui tombe dans la mort,

(...)

L'espoir? Dérision! l'Amour? Insanité!

La gloire? Triste fleur morte en creavant la terre!

L'illusion se heurte à la réalité

Et notre certitude équivaut au mystère.

«Nous passons fugitifs comme un flot sur la mer;

Nous sortons du néant pour y tomber encore,

Et l'infini nous lorgne avec un rire amer

Et songeait au fini que sans cesse il dévore.»¹²⁶⁰

Generalment, però, i malgrat el convenciment que darrera seu s'amaga l'esfereïdor abisme del no-res, l'atracció per la mort resultava més accentuada que el temor vers aquesta. D'aquí que el protagonista de "Tristeses", d'A. Sans, acabi per declarar: «es un desitj de mort lo que'm comprén sempre»¹²⁶¹, i que per al poeta de C. Comabella, tots els somnis siguin «d'agonia» i totes les il·lusions, «de mort»¹²⁶².

havia assenyalat que la figura de P. Verlaine va ser quasi desconeguda en el panorama cultural català. Tot i així, el cert és que el seu nom va aparèixer esmentat en assaigs de caràcter general, i fins i tot trobem alguns articles dedicats a la seva persona, com ara: BROSSA, J., "Revista de revistes", *Ciència Social*, II, 1896, pp. 215-218; "Paul Verlaine", *Luz*, Any II, núm. 8, 1^a setmana-12- 1898, p. 88; i BEAUNIER, A., "Conferència sobre Verlaine", *El Poble Català*, 3-1908. Igualment alguns dels seus poemes van ser reproduïts a diverses publicacions catalanes de l'època. Vegeu CASTELLANOS, J., "La poesia modernista", *op. cit.*, i TOURNOUX, G. A., *Bibliographie verlainienne*, Leipzig: Librairie E. Rowohlt, pp. 54-55. Segons J. Castellanos, autors com J. M^e. Roviralta, E. Guanyavents, i, sobretot, J. Ruyra, van ser influenciats en un moment o altre per la poesia verlainiana. A aquests caldria afegir encara el nom de J. Zanné, el qual cità alguns versos de P. Verlaine a l'inici de poemes com "Festival de l'esperit", *Juventut*, núm. 35, 11-10-1900, pp. 550-551 o "Elegia romana", *op. cit.*

¹²⁶⁰ ROLLINAT, M., "Les Ténèbres. Le gouffre", dins *Les névroses*, *op. cit.*, pp. 347-349.

¹²⁶¹ SANS, A., "Tristeses", *Juventut*, núm. 122, 12-6-1902, pp. 381-383 (381) [vegeu el **frag. IV.1. 5**].

¹²⁶² COMABELLA, C., "El poeta de la mort", *Juventut*, núm. 171, 21-5-1903, pp. 340-342 (340).

Un sentiment similar sembla envair l'ànim del cec d'*Els caminants de la terra* (1899), de S. Rusiñol, mentre camina incansablement al costat de la resta de «desconsolats del món»:

«Tot m'és igual. Camino perquè aturat no puc viure. Els homes se cancel·len aviat de veure ma desventura i tinc d'ensenyar la de pas. Per això't segueixo, Jueu. Crec que'm portes a la mort, i t'ho agraeixo.»¹²⁶³

Conduïts pel jueu errant- «*pasajero en el umbral de lo que muere y lo que se anuncia sin llegar*»¹²⁶⁴-, aquests «desgraciats de la terra» vaguen a través d'una polsosa i desolada carretera sense saber allò que els espera, impel·lits per un «fatalisme sense límits». Un altre caminant, protagonista d'una narració d'A. Trinxet, també espera poder finalitzar el seu viatge i descansar per sempre més:

«El destí sembla que l'empeny per la llarga vida de dolor, y son esperit cobart comença a somniar en la mort y a exasiarshi (...) El caminant fa esforços pera que sa dormida sigui de llarga durada: està cansat de la vida.»¹²⁶⁵

¹²⁶³ RUSIÑOL, S., *Els caminants de la terra*, Barcelona: L'Avenç, 1899, p. 8. No cal confondre aquesta obra - musicada per E. Morera -, amb l'escrit del mateix títol que fou publicat a *L'Avenç*, núm. 19, 15-10-1893, pp. 289-290 i que després passà a formar part del recull *Anant pel món* (1896). Igualment cal assenyalar l'atracció vers la mort que sent un altre cec de la literatura: el protagonista d'*Entre tenebras*, de J. Aladern. Aquest, després d'haver estat abandonat per la seva muller, es lamenta amargament: «Horrible situació n' es la que'm trobo;/ ¿perquè l' he de volguer la vida aquesta?/ ¡Deu Meu, envia un llamp que de plé'm toqui!/ fesme caure en lo fons d' un abim negre! // Vull morir! ¡vull morir! que aquesta vida/ es mil voltas millor la pau eterna! (...) ¡Un abim! ¡un abim! ¡vull enfonzarme!...» [ALADERN, J., *Entre tenebras*, Reus: Imp. «La Regional», 1898, p. 7]. Sobre el pessimisme de J. Aladern i de colla aplegada al seu voltant, vegeu el cap. III. 4. 1. 2. 1.

¹²⁶⁴ CASALS, J., *Afinidades vienesas...*, op. cit., p. 365. RUSIÑOL, S. als «Caminants de la terra», *L'Avenç*, op. cit., p. 289, ens parla d'aquesta figura en els següents termes: «La idea d'un ser condemnat a corre sense descans pel no-ser, a vagar eternament per l'impulsió d'un castig sense fi, sense un pedriç a la terra, ni el coixí de l'amor, ni la mà de l'amistat, és l'idea del torment més dolorós, la poesia del sofriment moral etern, la fantasma de l'etern anyorament portat per l'aire de tristesa, la tristesa meteixa». No ens podem aquí endinsar-nos en aquest tema, però aprofitem per apuntar que la figura del jueu errant apareix també a *L'alegria que passa* (1898), del mateix S. Rusiñol, així com a *Nocturn* (1896) d'A. Gual, o fins i tot a *Edmond* (1908) d'E. Maseras.

¹²⁶⁵ TRINXET, A., «El caminant troba la mort», *Juventut*, núm. 244, 13-10-1904, pp.675-676.

Un cas similar trobem a "Sol, ben sol...", d' I. Soler, publicat a *Juventut* el 1901. La mort, novament, és només promesa d'oblit i d'etern repòs, no un trànsit per accedir a un més enllà paradisiac:

«Aquest perillós camí
no sé ahónt porta ni ahónt fina,
sols sé qu'aniré seguint
sempre sol, tota ma vida,

fins que trobi un lloch de pau
ab xiprers y flors marcidas
hont hi cauré desplomat
com aucella cor-ferida

y hont m'hi espera fredament
una gola negra y trista
que m'anomena y m'atráu
com sirena malehida»¹²⁶⁶

El 1898, a *Catalònia*, va aparéixer reproduït igualment un poema de G. d' Annunzio en què el protagonista prega que la mort se l'endugui. Es tracta de "*Suspira de profundis*", i fou recollit al *Poema Paradisiaco* (1891-1892):

«Que vingui i prengui' m la gelada Mort
entre sos braços. Seu vull ser. Dormir
en sos braços, no veure més la llum,
tancar per sempre els ulls en sense somni.»¹²⁶⁷

La mort sovint apareix associada a la nit i al somni. Recordem que en la mitologia grega *Tanathos* és fill de la nit i germà bessó d'*Hypnos*. El mateix A. Schopenhauer assenyala que no hi ha diferències significatives entre el somni profund i la mort: «*La muerte es un sueño en que se olvida*

¹²⁶⁶ SOLER, I., "Sol, ben sol...", *op. cit.*, p. 835.

¹²⁶⁷ D'ANNUNZIO, G., "Suspira de profundis" (trad. J. Pérez-Jorba), *Catalònia*, 15-5-1898.

despertar al durmiente»¹²⁶⁸. Mesos després de l'aparició de l'esmentat poema de G. d'Annunzio, Luz publicava un de J. M^a. Blanca en què s'invocava la «nit eterna»:

«Oh! noche que cubres con un velo los paisajes y tiñes de tu azul sus tintas ya apagadas.

(...)

Arrástrame en tu veloz carrera.

Envuelto entre tus gasas y armonías.

Huyendo de este Sol que su luz me mata.

Sin notas vibrantes de alegrías.

Sin sonidos de un placer que todos buscan.

Sin los aplausos de una multitud que nunca siente.

Ni las risas de los que siempre sufren.

Ni los gritos de placer.

Ni movimiento.

Sin Gloria.

Sin vida.

(...)

Envuelto siempre en una noche, en una noche eterna.

Quiero el reposo.

La quietud.

La muerte.»¹²⁶⁹

F. Nietzsche, a *Also sprach Zarathustra* (*Així parlà Zarathrusta*) (1885), fa referència a aquests «predicadors de la mort» en termes del tot negatiu: «He aquí los tísicos del alma. Apenas han nacido, cuando em piezan ya á morir, y sueñan con las doctrinas de cansancio y la renuncia.- Querrían estar muertos, y nosotros debemos santificar su voluntad. Guardémonos de resucitar esos muertos y de violar sarcófagos vivientes.»¹²⁷⁰.

¹²⁶⁸ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como representación*, op. cit., IV, § 54.

¹²⁶⁹ BLANCA, J. M^a., "Noche...eterna", *Luz*, núm. 7, 4^a setmana-11-1898, p. 3.

¹²⁷⁰ De la següent edició: NIETZSCHE, F., *Así hablaba Zarathustra. Un libro para todos y para ninguno* (A. De Villasalba ed.), op. cit., p. 39.

Pel que fa a nivell plàstic, cal fer esment d'un dels dibuixos d'A. Fabrés, intítulat de manera significativa *Le lac de la mort* [fig. 108]. Aquest ens mostra un paisatge de caire inquietant i abismàtic. Per un escarpat i altíssim penya-segat veiem precipitar-se una massa informe d'homes i cavalls - potser pertanyents a algun exèrcit, resulta difícil de visualitzar amb claredat. Desconeixem si ho fan per pròpia voluntat - tot sembla apuntar a que sí; d'aquí el títol de la composició -o s'hi han vist obligats per alguna derrota. Sigui com sigui, resulta colpidor observar la caiguda dels cossos; tenim l'impressió fins i tot de poder escoltar els seus crits d'horror. El caos que percebem a dalt del cingle contrasta així mateix de manera esgarrifosa amb la quietud mortal de les aigües del llac, veritables protagonistes de la composició. Aquestes, il·luminades pel fulgor espectral de la lluna, adopten en la seva immobilitat una aparença amenaçadora: semblen estar esperant amb ànsia la possibilitat d'engolir noves víctimes.

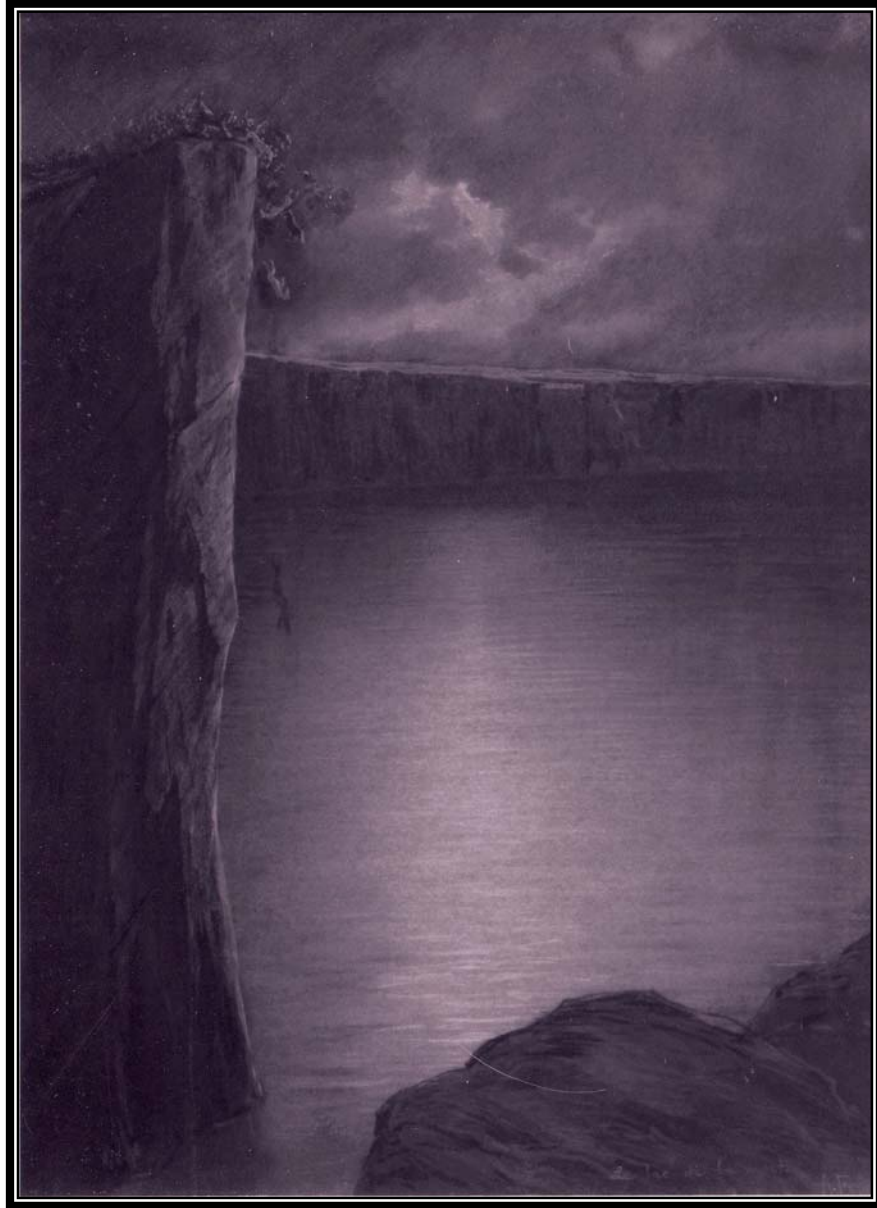


Fig. 108
A. FABRÉS
Le lac de la mort (Sense datar)
Dibuix al guaix i al carbó.
Barcelona: Museu Nacional d'Art
de Catalunya

III. 4. 1. 2 El suïcidi

Una cosa, però, és sentir desig de mort, i una altra fer un pas més enllà i llevar-se la vida . El suïcidi constituiria, en aquest sentit, l'acte d'autodestrucció definitiu. I més encara quan tenim presents totes les consideracions a propòsit del més enllà que hem anat relatant fins ara. En tot cas, A. Schopenhauer no era pas partidari d'aquesta pràctica, si més no a nivell físic. Segons el filòsof alemany, el suïcidi, en comptes de negar la voluntat de viure, el que fa és reafirmar-la: «*La negación no consiste en detestar los males, sino los goces de la vida (...) Al matar el cuerpo no renuncia a la voluntad de vivir, sino a vivir*»¹²⁷¹. D'aquesta manera, segueix, el suïcida «nega» l'individu, però no pas l'espècie i, menys encara, la natura. Per tal de fer això darrer aquest ha de viure extingint, progressivament, la voluntat que roman en el fons del seu interior. E. Caro parla, a propòsit d'aquestes idees, d'un suïcidi de caire «metafísic», l' objectiu del qual no és la destrucció de la vida, sinó la de l'ésser mateix a través de la deïficació del no-res.¹²⁷² Aquest, darrer tanmateix, es troba íntimament relacionat amb el suïcidi físic, analitzat per E. Caro - ja ho hem assenyalat en diverses ocasions¹²⁷³- als seus *Nouvelles Études morales sur le temps présent* (1869). L'esmentat assaig mira de determinar la naturalesa i les causes del suïcidi a l'actualitat, però per fer-ho realitza un estudi previ del fenomen al llarg de la història. Finalment, l'autor arriba a la conclusió que en les civilitzacions exhaurides pels seus excessos - com la romana o l' actual, per exemple -, és freqüent una atracció per la mort:

«*El desprecio de la vida, he aquí un fenómeno que nos presentan invariablemente todos los siglos en decadencia (...) Cansada de sí mismas la sociedad, fatigada de placeres sin objeto, deja marchar el vivir en la sangre de sus venas agotadas. Se deja morir porque no tiene fuerza para la existencia*».¹²⁷⁴

¹²⁷¹ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como representación*, op. cit., IV, § 69 .

¹²⁷² CARO, E., *El pesimismo en el siglo XIX*, op. cit., p. 238.

¹²⁷³ Vegeu el cap. I. 1.

¹²⁷⁴ CARO, E; *El suicidio y la civilización*, op. cit., pp. 45-46.

Certament, davant l'alarmant creixement de la taxa de suïcidis a mitjans del s. XIX, van sorgir nombrosos estudis com l'esmentat d' E. Caro. E. Durkheim publicava així el conegut assaig *Le suicide, étude sociologie* el 1897, on arribava igualment a la conclusió que el suïcidi, més que no pas un fenomen individual o aïllat, resulta fruit d' una «misèria moral» generalitzada. Aquesta, al seu torn, revela una alteració profunda de l'estructura social:

«Le progrès, anormaux der suicide et la malaise général dont sont atteintes les sociétés contemporaines dérivent des mêmes causes. Ce que prouve el nombre exceptionnellement élevé de morts volontaires, c'est l'état de perturbation profonde dont souffrent les sociétés civilisées et il en atteste la gravité.»¹²⁷⁵

Aquesta «pertorbació profunda» a què fa referència l'autor va molt lligada al mode de vida propi de la metròpoli, en què té lloc, com explica R. M. Brown, «*la locura pública de los tiempos modernos*»¹²⁷⁶. En aquest sentit, la relació entre el suïcidi i la ciutat és del tot estreta, en tant que aquesta darrera esdevé causa d'alienació i d'alteració psicològica. De manera que, sovint, són els grans desequilibris socio-econòmics propis de les grans ciutats aquells que condueixen a al suïcidi, més que no pas un determinat tipus de sensibilitat o de patologia mental. Tanmateix, són indubtables els lligams entre aquestes darreres i l'acte de llevar-se la vida, tot i que el fet de vincular el suïcidi amb un trastorn de caràcter mental constitueixi un fenomen del tot modern. Fins aleshores, el suïcidi era considerat tant una acció heroica, com pecaminosa o fins i tot criminal. És només al llarg del s. XIX que la concepció vers aquest es modificà substancialment i es passà a identificar-se amb allò irracional i patològic¹²⁷⁷.

¹²⁷⁵ De la següent edició: DURKHEIM, E., *Le suicide, étude sociologie*, París: Presses universitaires de France, 1990, p. 450.

¹²⁷⁶ BROWN, R. M., *El Arte del suicidio*, Madrid: Síntesis, 2001, p. 164. L'autor realitza un anàlisi preeminentment visual de la història del fenomen suïcidi, des de l' Antiguitat fins els temps actuals. Vegeu especialment els capítols IV -VI. Així mateix, Bown cita un extens catàleg d'imatges sobre el tema, CUTTER, F., *Art and the Wish to Die*, Chicago: Nelson Hall, 1983, al qual nosaltres no hem pogut tenir accés.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, p. 158.

- III. 4. 2. 1. 2 Suïcidi i realitat

A Catalunya el fenomen del suïcidi va tenir igualment una incidència significativa. En aquest sentit, són diversos els escriptors i els artistes que van optar per aquesta via, com ara J. Miquel i Soler, defensor declarat del decadentisme, que en el març de 1897 va decidir acabar amb la seva vida¹²⁷⁸.

- H. Güell i la colla de J. Aladern

Dos anys més tard H. Güell, membre del Grup Modernista de Reus¹²⁷⁹, decidiria seguir el mateix camí llençant-se nu contra les roques des d'un penya-segat de Salou. Era la nit del 15 d'agost de 1899. Tal com havia representat premonitòriament en un dibuix [fig. 109], on apareix un jove que contempla pensatiu un cadàver estès a la platja, el seu cos fou trobat al dia següent pels pescadors¹²⁸⁰. Segons De Sucre, H. Güell havia escollit morir ofegat com a resultat de la seva identificació amb H. Ibsen, especialment amb *Fruen fra Havet (La dama i el mar)* (1888)¹²⁸¹. Sigui com sigui, l'obsessió per la mort fou, - tal com podrem anar comprovant al llarg del capítol -, una constant en la curta vida d'H. Güell. Bona prova d'això són diverses de les seves obres plàstiques

¹²⁷⁸ MARFANY, J. LL., "El Modernisme", *op. cit.*, p. 102. Vegeu l'article dedicat per J. Pérez-Jorba com a homenatge pòstum [PÉREZ-JORBA, J., "Josep Soler i Miquel", *op. cit.*].

¹²⁷⁹ Aquest grup sorgí aplegat al voltant de l'escriptor J. Aladern, el qual obrí una llibreria a Reus, Lo Regional, que visitaven tot tipus de personalitats amb inquietuds literàries, polítiques o intel·lectuals. Entre els membres de la colla, a banda dels esmentats J. Aladern i H. Güell, trobem autors com M. Ferré, M. Ventura, J. Puig o A. Isern [SUNYER, M., *Modernistes i contemporanis. Estudis de literatura*. Reus: Ed. del Centre de Lectura, 2004, pp. 20-21].

¹²⁸⁰ ROSÉS, A., "Hortensi Güell", dins *Hortensi Güell*, Reus: Fundació La Caixa- Museu Comarcal Salvador Vilaseca, 1993, pp. 27-53 (31). De l'artista text J. Schikaneder es conserva una pintura similar en la qual podem veure el cadàver solitari d'una jove estès enmig d'una platja crepuscular i emboirada

¹²⁸¹ DE SUCRE, J. M^a., *Memorias, I*, Barcelona: Ed. Barna, 1963, p. 148. Certament, H. Güell hauria pogut tenir accés a l'edició francesa de l'obra, publicada a París per primer cop el 1892. A Barcelona, caldrà esperar fins el 1904 per tal de veure la seva traducció al castellà, a cura d' A. López.

[annex/figs. 170, 171 i 174]¹²⁸² i gran part de la seva producció literària, la qual majoritàriament fou aplegada a *Florescència*, el 1902, a cura del seu pare¹²⁸³. Aquest darrer ens explica al pròleg que el seu fill, com a pintor, «sentia ab certa delectació la nota seriosa, més que seriosa, trista. Cementiris enrunats, platjas pantanosas, arbres secallosos qu' arrelan entre'l rocam, patis de casals dels barris del vell Madrid, tot vist, quasi sempre, al vesllum de l' esmortuída tarde»¹²⁸⁴.

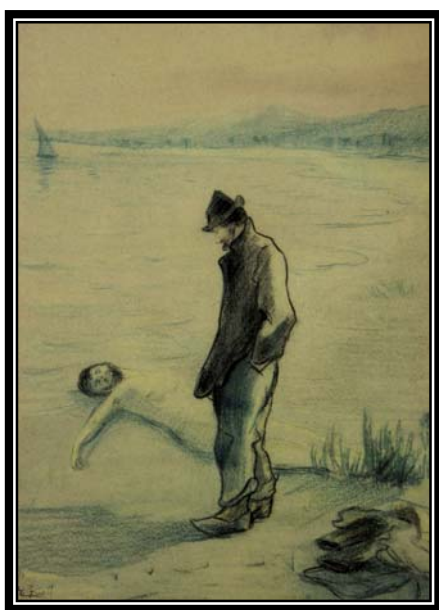


Fig. 109
H.GÜELL
Sense títol (sense datar)
Oli sobre fusta.
Reus: Centre de Lectura
de Reus.

¹²⁸² L'única monografia publicada sobre l'autor, en la qual apareixen reproduïdes diverses de les seves obres plàstiques, és el catàleg de l'exposició celebrada el 1993 a la Sala Reus: *Hortensi Güell*, Reus: Fundació La Caixa- Museu Comarcal Salvador Vilaseca, 1993.

¹²⁸³ Com aquest mateix ens indica en el "Prefaci" de l'obra, *Florescència* es troba composta a través d'un recull d'escrits diversos, uns publicats en vida - en diaris i revistes -, i d'altres provinents de notes redactades, amb la possible intenció d'ampliar-les i compondre un llibre [GÜELL, J., "Prefaci", *Florescència*, Barcelona- Vilanova i Geltrú: Oliva Impressor, 1902, p. III]. Recordem que ZANNÉ, J., a "Notas bibliográficas: Hortensi Güell - "Florescència """, *op. cit.*, havia posat de relleu la influència del «decadentisme» a l'esmentada obra [vegeu el cap. II. 2. 3. 3].

¹²⁸⁴ GÜELL, J., "Prefaci", dins *Florescència*, *op. cit.*, p. IV.

Pel que fa a la seva formació com a escriptor, J. Güell ens parla igualment de l'afició del seu fill per lectures d'autors com G. D'Annunzio, M. Maeterlinck, G. Leopardi o F. Nietzsche, la qual cosa contribuï en gran mesura al seu endinsament en el pessimisme. A partir d'aleshores, ens diu,

«En lo pasat, ja sols vegé errors y injusticias; en lo present, xorchs convencionalismos, y en lo pevindre, sombras (...) degué desconfiar de sí metéis y teme lo seu pervindre (...) y ¡qui sap si en lo seu desolador pessimisme pensá qu' en la vida humana no hi ha més que dúas realitats: lo naixement y la mort!»¹²⁸⁵

Finalment, segueix:

«Aureneta d'ala trencada, vegé atansarse las boyras gebradas hivernals y s'encongi y s'arrauli al sentirse neulida pera empendre per sobre'l mar la perillosa volada! (...) Y, des lo alt de l'estimbada moral ahont l'havía portat [la fada maligna], lo precipitá, despidada, al fons del ábim que l'engolí en el misteri del no ser».

D'aquesta manera podem comprovar com H. Güell fou una víctima més d'aquest *mal-du-siècle*¹²⁸⁶ que tant va turmentar a artistes i escriptors de l'època. A banda d'aquest factor, determinant, A. Rosés apunta d'altres motius - de caràcter personal - que probablement van contribuir a accentuar la negativitat anímica de Güell, com ara la inseguretats de l'autor en sí mateix; els retrets del seus pares davant la seva trajectòria professional, no gaire pràctica; i els problemes amorosos amb la seva promesa.

A *Florescència* (1902), com hem assenyalat, la presència de la mort es deixa sentir en moltes de les seves planes. Alguns dels seus escrits són veritablement morbosos i macàbrics, com aquell intitulat "Fent de mort per model", en el qual l'*alter ego* de l'escriptor ha de posar per a un artista dins d'un taüt: «Als primers días lo fer de mort m'entristía, pero acabá per serme familiar

¹²⁸⁵ *Ibid*, p. V.

¹²⁸⁶ ROSÉS, A., "Hortensi Güell", *op. cit.*, p. 29, empra exactament aquest terme, però traduït al català.

y fins m' agradava apareixe de mort...»¹²⁸⁷. D' altres, com algun dels "Fulls de cartera", resulten més aviat premonitoris:

«...en aquell vidre, al acostarme, la llum no hi era...y com si guaytés á la finestra d' un ataút vaig veure una cara esblaymada, un cap de difunt...Era'l meu...»¹²⁸⁸.

En tot cas, no fou H. Güell l'únic membre de la colla de Reus atret per la mort. J. Puig, l'artista més conegut del grup i autor, entre altres, d'obres com *Arrels mortes* (1906) o *Aigües encantades* (1908) va intentar suïcidar-se el mateix any en què ho va aconseguir H. Güell a causa d'un amor frustrat. Com ell mateix explicaria diversos anys més tard, no es va tractar d'un impuls puntual, sinó d'una veritable - i absolutament decadent- actitud vital: «jo em volia matar en fred, conscientment, i no pas per desesperació ni en un moment de deliri o d'embriaguesa tràgica. Jo em volia matar per gust de la pròpia destrucció»¹²⁸⁹. El poeta A. Isern, per la seva banda, temptat igualment per la mort, va assolir el seu fatal propòsit disparant-se dos trets al cap al castell de Burriac, el 1906. Vuit anys després, el seu amic A. Samarra, pintor format a l'Ateneu Obrer de Barcelona, moriria també en imitar-lo.¹²⁹⁰ En aquest sentit, són significatives les paraules d'un altre dels membres de la colla, M. Ventura, el qual, des de la distància del temps, descriu així l'atmosfera decadent que envoltava el grup:

«Tots els de la colla érem tristos i pessimistes: tot ho vèiem del color pitjor. Els temes predilectes dels nostres versos i articles eren les noies tísiques, les flors marcides, les caixes de morts, els jorns grisos, les galtes esblaimades, les dones malaltes. Tots rendíem culte a la mort i ens sentíem atrets pel suïcidi»¹²⁹¹.

¹²⁸⁷ GÜELL, H., "Fent de mort per model", dins *Florescència*, op. cit., p. 31.

¹²⁸⁸ GÜELL, H., "Notas de cartera", dins *Florescència*, op. cit., p. 169.

¹²⁸⁹ Cita recollida per SUNYER, M., *Modernistes i contemporanis...*, op. cit., p. 27.

¹²⁹⁰ FONTBONA, F., "La generació d'Hortensi Güell", dins *Hortensi Güell*, Reus: Fundació La Caixa- Museu Comarcal Salvador Vilaseca, 1993, pp. 13-16 (13).

¹²⁹¹ VENTURA, M., "Remembrances (de vint anys arrera). La colla de cal Aladern", *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 1920, p. 59. Reproduït a ROSÉS, A., "Hortensi Güell", op. cit., p. 33.

- C. Casagemas

Després de la mort d' H. Güell, P. Picasso va haver de patir encara el suïcidi d' un altre dels seus amics, C. Casagemas, «decadente convencido en la vida, el arte y la literatura»¹²⁹². Com assenyala R. Richardson, aquells que van tenir ocasió de tractar amb ell posaven de relleu la seva personalitat de caràcter maníaco-depressiva, la inestabilitat de la qual s'accentuava amb l'abús de l'alcohol i de les drogues. Així mateix, la constant frustració sexual, fruit d'una possible impotència, podria haver agreujat el temperament autodestructiu de l'artista. L' enamorament no correspost per una prostituta de París, Germaine, que finalment acabaria casant-se amb R. Pitxot, acabaria desencadenant el drama. Durant el sopar de la nit del 17 de febrer de 1901, C. Casagemas, davant d'alguns amics, entre ells M. Hugué i M. Pallarès, va mirar de disparar un tret Germaine, la qual havia acabat per confessar-li que no tenia intencions de casar-se amb ell. Gràcies a l'acció de M. Pallarés, que va aconseguir desviar el canó abans que sortís la bala, Germaine va resultar il·lesa. Amb tot, i pensant que la jove havia mort - aquesta havia acabat a terra a causa de l'explosió -, C. Casagemas va apuntar a continuació cap al seu cap i va endegar-se un tret. El final d'aquest darrer no hauria pogut esdevenir així més romàntic. P. Picasso, com veiem, no va estar present durant l'esdeveniment, però se'n assabentà dels detalls gràcies al testimoni de M. Pallarés i de M. Hugué. Aquest fet va afectar profundament al pintor malagueny, fins al punt que, com aquest mateix confessà a P. Daix, «*Fue pensando en Casagemas cuando se me ocurrió empezar a pintar en azul*», tal com començà a fer passats sis mesos¹²⁹³. Fruit d'aquest suïcidi són igualment els diversos retrats que P. Picasso va realitzar del seu amic mort i que analitzarem en el capítol III. 4. 2. 1.

¹²⁹² RICHARDSON, J. (en col. amb M. Mc Cully), *Picasso...op. cit.*, p. 118. La informació relativa a la tràgica desaparició de C. Casagemas està extreta principalment d'aquesta font i de PALAU, J., "L' amiatat de Picasso amb Casagemas", dins *Casagemas i el seu temps*, Barcelona: Sala d'Art Daedalus, 1979, pp. 70-80.

¹²⁹³ RICHARDSON, J. (en col. amb M. Mc Cully), *Picasso...op. cit.*, p. 181.

- A. Gabinet

El 1899, any en què es va suïcidar H. Güell, ho féu també un conegut escriptor granadí, A. Gabinet, que S. Rusiñol havia conegut a Sitges l'estiu de 1897 durant l'acte de col·locació de la primera pedra del monument dedicat a El Greco. Com explica J. De C. Laplana, A. Gabinet, S. Rusiñol i M. Utrillo es van veure sovint durant el temps en què l'escriptor residí a Sitges. Allò que més els atreia d'aquest era el seu ampli coneixement de la literatura simbolista nord-europea, adquirit gràcies a les estades que A. Gabinet havia realitzat a Anvers i a Finlàndia, amb motiu del seu càrrec de cònsol¹²⁹⁴. Fou precisament a Suècia que A. Gabinet es va treure la vida, tot deixant-se enfonsar en les aigües del Dwina. R. Richardson atribueix com a causes del suïcidi la malaltia i un seguit de problemes matrimonials¹²⁹⁵. En tot cas, la notícia aviat va arribar a Catalunya. La revista *Luz*, fent-se ressò de la seva mort, va dedicar a l'escriptor un petit article necrològic¹²⁹⁶. M. Utrillo i S. Rusiñol, al seu torn, varen quedar-se sense paraules en assabentar-se del tràgic succés, atès que en cap moment van percebre indicis del seu estat anímic. Com apunta J. De C. Laplana, «Gabinet els havia amagat pudorosament, com per no danyar-los, els insondables límits del seu radical pessimisme i del seu sentit tràgic de l'existència»¹²⁹⁷.

- R. Casellas

Alguns anys més tard, R. Casellas també prendria la decisió d'acabar amb la seva vida¹²⁹⁸. Els violents successos esdevinguts durant la Setmana Tràgica, l'estiu de 1909, a conseqüència dels

¹²⁹⁴ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, pp. 249 i 250. Sobre l'estada de Gabinet a Sitges, vegeu també: PANYELLA, V., "Els dies sitgetans d'Àngel Gabinet (estiu de 1897)", dins *Paisatges i escenaris de Santiago Rusiñol, op. cit.*, pp. 66-70.

¹²⁹⁵ RICHARDSON, J. (en col. amb M. Mc Cully), *Picasso...op. cit.*, p. 121.

¹²⁹⁶ A.L. de B.[A. L. de Baran], "Àngel Gabinet", *Luz*, núm. 9, 2ª setmana-12-1899, p. 2.

¹²⁹⁷ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 251.

¹²⁹⁸Sobre aquest tràgic esdeveniment, vegeu CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. II, *op. cit.*, pp. 41-72.

quals el crític català va ser disparat per error per la milícia urbana, constitueixen el detonant d'una crisi depressiva que conduiria R. Casellas cap al suïcidi. Altres factors van contribuir a l'agudització progressiva d'aquesta crisi, com ara els conflictes amb Enric Prat de la Riba, el convenciment íntim que seria despatxat de *La Veu de Catalunya* i la sensació de sentir-se desplaçat per la nova generació noucentista. Finalment, un any més tard, R. Casellas decidiria tirar-se a les vies del tren, prop de Sant Joan de les Abadesses. La data és prou significativa: era el capvespre del dia dels difunts. R. Casas, per la seva banda, afectat profundament per l'esdeveniment -com tants altres amics de R. Casellas -, va pintar l' emotiu quadre dedicat al seu enterrament [annex/ fig. 162].

- III. 4. 1. 2. 2 El suïcidi en l'art i en la literatura

Fins ara hem fet referència al fenomen del suïcidi en l'àmbit de la realitat i també, en determinats casos, hem mostrat exemples de la seva plasmació artística. Ara cal completar aquest apartat amb l'esment de diferents obres literàries. Com per exemple una de les narracions decadentistes d'A. Maseras, publicada a *Auba* el 1902, en què un artista es dispara un tret al cap després d'haver patit el menyspreu de la seva model, una *femme-fatale* que desitjava fervorosament. L'escena descrita per A. Maseras resulta força gràfica i morbosa:

«I el pintor es sumergí en un sanglot profund, inmens (...) i després d'un silenci de profund misteri i meditabonda quietut, descarregá en el seu front ample omplert vaporosament de cabells esbullats, el revolver butxí de sa existencia. I el soroll del tret ressoná estrepitosament pel taller igual qu'els xiscles d'Esther, de l'hermosa Esther de cos d'anguila, caient el cadavre del amic ran meteix del retrat de la model dels ulls blaus, mentres el front sagnant del pintor lluhía a la sinistre claror del llum que llepava el taller am flamarades de vori.»¹²⁹⁹

¹²⁹⁹ MASERAS, A., "Esther", *Auba*, , núm. 5-6, 3/4-1902, pp. 72-74 (74).

Igualment és ineludible remetre'ns, novament, al *Trionfo della Morte* (1894), de G. D'Annunzio, que comença i acaba de la mateixa manera: amb un suïcidi. Primer, el d'un estrany i al final, el del protagonista masculí. Certament, la mort, ja sigui real, imaginada o presentida, esdevé una presència constant al llarg de la novel·la. Giorgio, heroi decadent per excel·lència i presa d'un profund defalliment existencial, expressa en diverses ocasions l'atracció que en ell exerceix la mort:

«Non ho più vigore alcuno, non ho più volontà. Mi tiene un abbattimento così scorato ch'io non ho altro senso della vita all'infuori d'una insopportabile nausea di vivere. Ed è una giornata grigia, afosa, plumbea, una giornata quasi direi omicida. Le ore passano con una lentezza inesotabile; e la mia miseria si accumula, ad ogni minuto, più squallida e più arida. Mi par d'aver in fondo a me non so quali acque morte e venefiche. Ed è questa una sofferenza morale o fisica? Non so. Io rimango ottuso ed immobile, sotto un peso che mi achiaccia senza farmi morire...»¹³⁰⁰.

Arriba un punt en què Giorgio es veu a sí mateix *«disteso in una bara (...) nella immobilità della morte, con una lucidezza imperturbabile»¹³⁰¹*, com és el cas també protagonista de "Fent de mort per model", d' H. Güell¹³⁰². Allò que impel·leix aquest personatge finalment cap al suïcidi, és, tanmateix, l'ansia de possessió absoluta d'Hipòlita: només la mort pot alliberar-lo del desig abrusador vers aquella que l'esclavitzava i el degradava:

«Morta, ella diventerebbe materia di pensiero, pura idealità. Da una esistenza precaria e imperfetta ella entrebbe in una esistenza completa e definitiva, abbandonando per sempre la sua carne inferma, debole e lussuriosa.- Distruggere per possedere – non ha altro mezzo colui che cerca nell'amore l'Assoluto.»¹³⁰³

¹³⁰⁰ D' ANNUNZIO, *Trionfo della Morte*, op.cit, p. 59.

¹³⁰¹ *Ibid*, p. 61.

¹³⁰² GÜELL, H., "Fent de mort per model", dins *Florescència*, op. cit. Per la seva banda, MASERAS, A., a *Delirium*, op. cit., [p. 18] també recrea una escena similar: «Al mig de la sala, /el meu llit de solter, sol i petit;/sobre l llit, fent el mort, rígit i immobilitat, /plegat de mans i amb els ulls clucs, estic».

¹³⁰³ D' ANNUNZIO, *Trionfo della Morte*, op.cit, p. 275.

Així doncs, Giorgio es suïcida i arrossega amb ell a la seva amant, de manera que, a més d'un suïcida, té lloc un assassinat. *Eros* i *Thanatos* apareixen, d'aquesta manera, lligats de manera indisociable¹³⁰⁴. Com assenyala G. Bataille, «*el movimiento del amor, llevado hasta sus últimas consecuencias, es un movimiento de muerte*»¹³⁰⁵. L'angoixa de perdre l' ésser estimat provoca que la idea de la mort estigui sempre present en l' amor, de tal manera que, de vegades, la mort apareix com a única alternativa possible a la fusió dels individus. L'amor desemboca aleshores en diverses formes extremes de destrucció, com ara el suïcida dels amants o bé l' assassinat de l' ésser estimat, davant la impossibilitat d'assolir la fusió absoluta¹³⁰⁶.

Malgrat aquests exemples de suïcida en literatura, el cert és que l'esmentat fenomen no va aparèixer de manera freqüent en aquest camp, com tampoc ho fa a nivell plàstic. Més aviat tendeix a plasmar-se el desig de mort, sense arribar a fer un pas més enllà. De fet, en certa manera, resulta més decadent el fet de *deixar-se morir*, lenta i agònicament, que no pas l'acció d'autoanihilació definitiva que suposa el suïcida. És allò que succeeix, per exemple, al *Jardí abandonat* (1900) de S. Rusiñol, on Aurora, lluny de preferir la vida, tot escapant-se d'aquell jardí en decadència, s'estima més romandre-hi i anar esllanguint-se lentament, fins a desaparèixer. Assistiríem en aquest cas a un suïcida de caire metafísic o espiritual, no pas biològic. L'opció de llevar-se la vida implica, segons el nostre parer, una certa dosi de vitalisme, en tant que s' efectua un darrer i màxim esforç per acabar amb el neguit existencial. És un acte d'extrem nihilisme, d'autodestrucció. Però recordem que per construir primer s'ha d'acabar amb allò establert – com defensa el nihilisme –; per tant, i en certa manera, aquesta actitud comportaria certa espurna vitalista: amb la mort hom aconsegueix deixar de patir. Més decadent seria encara preferir continuar amb el patiment; és a dir, morir anímicament de manera lenta i tortuosa, complaent-nos malaltissament en el dolor, desitjant perpètuament la mort sense gosar donar-hi el darrer pas.

¹³⁰⁴ Vegeu l'anàlisi crític que PÉREZ-JORBA, J., a "D'Annunzio", *Catalònia*, núm. 12-13, 15/31-8-1898, pp. 190-200, efectua de la novel·la, a la que considera com «una de les obres superiors de la Decadència». Com ja advertia l'autor, aquest «llibre de passió ardenta i morbida i exasperada; poema de somnis desmesurats i d'amargues desilusions (...) ns presenta l'eterna lluita que en el fons sostenen les ànimes que s desitgen i s'estimen», de tal manera que en ell, «l'Amor i la Mort, en una esfera humana d'absolut, van (...) en etern i sinistre maridatge».

¹³⁰⁵ BATAILLE, G., *El erotismo*, Barcelona: Tusquets, 2005, p. 46.

¹³⁰⁶ DE PAZ, A., *La revolución romántica*, op. cit., p. 88. Vegeu igualment GUIOMAR, M., "Erotisme et agonie", dins *Principes d' une esthétique de la mort...op. cit.*, pp. 564-579.

Desitjant, esperant sempre, somniant eternament, sense deixar de sentir en cap moment un profund tedi existencial, una tristesa perenne, una desesperança descoratjadora...Aquesta, assenyalem, potser sigui l'actitud més decadent possible; més encara que aquella que decideix alliberar-se del malestar per la via del suïcidi. D'aquí l'abundància de reflexions com la següent, elaborades per sensibilitats desenganyades com la del protagonista de la novel·la *Edmon* (1908):

«Penso que deu ser esser tant grat, res deu esser tant consolador y plaent, com morir. Morir en un defalliment solemne, glatint per un bé no obtingut, cansat d'una juvenesa migrada. Oh, en l'esplendidesa d'aquest estiu, enfonsarse en les timbes de la mort, com les fulles dels arbres s'estimben entre la pols al primer bes de les tardorals ventades! Oh! Tenir a sobre'l silenci de la mort, l'únic silenci verament revelador,»¹³⁰⁷

III. 4. 2 La necrofília

III. 4. 2. 1 L'atracció morbosa pel cadàver

Si bé en el romanticisme ja trobàvem una fascinació per la contemplació intimista del cadàver de l'ésser estimat¹³⁰⁸, el nivell de morbositat assolit pels decadents serà molt més elevat, com tot seguit tindrem ocasió de comprovar.

¹³⁰⁷ MASERAS, A., *Edmon*, op. cit., pp. 348-349.

¹³⁰⁸ Vegeu per exemple LORENTE, J.-P., "Amados cadáveres. Poética de la contemplación intimista en el arte romántico", dins *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico*, Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Àmbit Servicios Editoriales, 2002, pp. 79-102.

Igualment és important tenir en consideració la causa de la mort...com és el cas d'un poema d'E. Verhaeren, recollit a *Les Flambeaux noirs* (1891) i intitulat precisament "La morte", en què la protagonista fineix de la manera més decadent possible: de pura extenuació. En reproduïm a continuació un fragment:

*«Elle est morte de trop savoir,
De trop vouloir sculpter la cause,
Dans le socle de granit noir,
De chaque être et de chaque chose.
Elle est morte, atrocement,
D'un savant empoisonnement,
Elle est morte aussi d'un délire
Vers un absurde et rouge empire.*

*Ses nerfs ont éclaté,
Tel soir illuminé de fête,
Qu'elle sentait déjà le triomphe flotter
Comme des aigles, sur sa tête.
Elle est morte n'en pouvant plus,
L'ardeur et les vœux moulus,
Et c'est elle qui s'est tuée,
Infiniment exténuée.»¹³⁰⁹*

G. D'Annunzio, al seu torn, evoca oníricament el cos inert d'una dona que ha mort de manera violenta. Ho fa al poema "Un somni", recollit al *Poema paradisiaco* (1891-1892) i reproduït a la *Biblioteca Clàssica Catalana* el 1907 a partir d'una traducció de J. Pérez-Jorba:

*«Era morta, era freda. La ferida
era a penes visible en el seu flanc:
petit forat per a tan superba vida.*

¹³⁰⁹ VERHAEREN, E., "La morte", dins *Les flambeaux noirs*, Brussel·les: E. Deman, 1891, p. 25.

*El llençol em semblava menys blanc
que el cadavre: no crec que mai cap cosa
vegin els ulls més blanca que aquell blanc.»*

(...)

*I eixa fortor de mort, sempre més forta,
m' ofegava. I em va ofegar d' esglai,
i vaig tancar el porticó i la porta.»¹³¹⁰*

Pel que fa a Catalunya, J. M.^a Roviralta publicava el 1899 un poema en què el color blanc cobra també protagonisme en la cambra mortuòria. El to, però, és força diferent: de la fredor i la inquietud passen ara al sentimentalisme:

«Tot eren lliris blancs a la cambra de la morta...tot eren lliris blancs!

El vestit d'ella era blanc i també hu ere la caixa

(...)

D'entan entan un lliri's colltorçabe.

Ella també hu ere un lliri colltorçat!

La vida a ne flors'nave i venia.

La vida a ne la noya ja s'en había anat.

A la cambra de la mare tot eren crits d'angunia, tot eren plors.

A la cambra de la morta tot eren lliris blancs.»¹³¹¹

Tot el contrari que una de les narracions de C. Arro, molt més propera a l'esmentat poema d'annunzià malgrat l'atmosfera de lamentació que s'hi respira:

«Acluca'ls ulls, que ta mirada immòvil fa tremolar las espectrals clarors dels
quatre ciris. Acuca'ls ulls, qu'es nit y fa fret. Tas mans de cera's glassan poch a poch;
els teus esguarts sembla que s'aturin en mitj del ayre quiet y silenciós. Dorm, bona

¹³¹⁰ D' ANNUNZIO, G., "Un somni. D'Hortulus Animae" (trad. J. Pérez-Jorba), *Poema paradisiaco*, dins *Biblioteca Clàssica Catalana*, núm. XVII, 15-9-1907, p.[5]. Extret de CAMPS, A., *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya. Traduccions...op. cit.*, p. 40.

¹³¹¹ ROVIRALTA, J. M.^a, "Tot eren lliris blancs!", *Quatre gats*, núm. 6, 16-3-1899, p. 4. Vegeu igualment ALFONSO, E., "Vetllant á una nena morta", *Juventut*, núm. 130, 7-8-1902, pp. 510-511.

amiga, dorm y somnia. ¿Oy que somnias ja? La nit es quieta y tu pujas al cel bo y somrihent.(...) Y jo estich aqui, vora'l teu llit, aclucant'ls ulls, acariciante ab la meva mirada carinyosa, sentint en la meva ànima pena immensa.»¹³¹²

A nivell visual podríem trobar el seu correlatiu en una fotografia pictorialista de J. Vilatobà, originari de Sabadell¹³¹³. El títol ja resulta prou significatiu: *En quin punt del cel et trobaré?* [fig. 110]¹³¹⁴ De manera inexorable, la mort arriba a tothom i s'endú tant la bellesa com la joventut. D'aquí l'expressió d'horror que manifesta la figura masculina de la imatge, un vell que vetlla el cadàver mig nu de la seva jove estimada. Aquesta, fins i tot en la seva gèlida quietud, conserva encara tota el seu atractiu. Més encara: la sensualitat que desprèn exerceix una macabre atracció sobre l'espectador, malgrat la puresa que desprenen la blancor de les flors que l'acompanyen. Aquest tipus d'imatge podria inscriure's perfectament dins el tipus d'«heroïna sensualment morta» que tant d'èxit va assolir entre els públic masculí del tombant de segle. Anant encara més lluny de la complaença en aquelles dones postrades per pura extenuació o per la malaltia, com explica B. Dijkstra, aquestes representacions constitueixen «una llamativa expresión de la ambigüedad erótica del ideal victoriano de femineidad pasiva –la mujer muerta-, demostrando con qué facilidad un homenaje pictórico a la abnegación femenina podía desviarse hacia una preocupación necrófila sobre el potencial erótico de la mujer cuando ésta se encontraba en un estado de pasividad virtualmente garantizada»¹³¹⁵. És el cas també d'un quadre d'H. Moest (1898), que a nivell compositiu manté diverses similituds amb l'obra de J. Vilatobà: un home s'inclina apesarat sobre el cos mig nu de la seva enamorada. El seu títol, *The destiny of beauty*, connecta així mateix amb el títol d'una altra de les fotografies de J. Vilatobà que posa de manifest la preocupació de l'autor pel tema de la *vanitas*: *La joventut encarant-se amb la realitat* [fig. 111].

Tant en aquesta obra com en una altra [fig. 112], J. Vilatobà ens mostra unes joves pràcticament nues – només es troben cobertes per una tènue gasa negra- contemplant

¹³¹² ARRO, C., "Acuclant uns ulls", *Joventut*, núm. 239, 8-9-1904, p.596.

¹³¹³ *El Sexe i la rauxa: els artistes catalans i la sexualitat, 1860-2005*, Sabadell: Fundació Caixa Sabadell, 2005, p. 23.

¹³¹⁴ El fotògraf va realitzar també un estudi preparatori en què el vell oculta el dolor del seu rostre a l'espectador. Vegeu *Joan Vilatobà (1878-1954)*, Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 1996, p. 14.

¹³¹⁵ DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, op. cit., p. 58.

reflexivament, com Hamlet, una calavera. Aquí la joventut i la bellesa encara no han finit a mans de la mort, sinó que s'encaren a ella, tot endevinant el seu destí. Novament es tracten de dones voluptuoses, de corbes generoses i pits plens (res a veure amb l'androgínia que ens mostra la protagonista de l'esmentada obra d' H. Moest). Una de les composicions, tanmateix, [fig. 112] es troba configurada de manera molt més teatral. La jove que hi apareix, de cos sencer, es recolza sobre la taula on descansa el descarnat crani. A una de les mans du una branca seca. El seu rostre, tanmateix, roman ocult a la vista de l'espectador, accentuant el misteri que es respira. Aquest darrer, altrament, es veu potenciat pel fulgor espectral que emana del darrera de la figura, trencant la tenebrosa negror el fons.

Cal afegir que J. Sala-Sanahuja relaciona aquestes fotografies, així com altres composicions al·legòriques de l'autor, amb l'obra d'un artista belga de mitjans del segle XIX de segle, A. Wiertz (1806-1865), que a més de pintor oficial de l'estat havia estat «un decadentista precoç, rebel i al·lucinat»¹³¹⁶. Sense dubte, amb el seu repertori d'al·legories de la misèria, de la desesperació i de la mort - «àngels negres, esquelets corglaçadors confrontats a donzelles nues, d'una virginitat amb prou feines coberta de vel·ls de boira, a la manera d'Ingres...»- el pintor ja anticipava amb les seves angoixants visions la *fin-de-siècle* ¹³¹⁷. De fet, una de les seves pintures, *Deux jeunes filles (La belle Rosine)* (1847), en què la bellesa és confrontada amb la mort en forma d'esquelet, evoca clarament les esmentades obres de J. Vilatobà. Tal com posa de relleu J. Sala-Sanahuja, caldria investigar de quina manera el fotògraf català va entrar en contacte amb l'univers d'A. Wiertz, i corroborar si a més va conèixer el simbolisme belga del tombant de segle – en el qual s'insereixen artistes com ara J. Ensor, W. Degouve de Nuncques o L. Spilliaert. En tot cas, és clar que ni la influència del seu mestre, J. Vila, ni la de simbolistes catalans com ara J. M^a. Tamburini o J. Brull, poden explicar l'evolució estètica de J. Vilatobà¹³¹⁸. Allò que sí s'ha de tenir en molt en compte, però, és l'atracció que l'autor sentia per l'espiritisme - que ja venia de tradició

¹³¹⁶ SALA-SANAHUJA, J., “Una filla de gegants”, dins *Joan Vilatobà (1878-1954)*, Sabadell: Museu d'Art de Sabadell, 1996, pp. 18-28 (18).

¹³¹⁷ *Ibid.*

¹³¹⁸ Com podem comprovar, la major part de les obres de J. Vilatobà es troben sense datar. Tanmateix, l'historiador situa el 1904, un cop el fotògraf va tornar d'un viatge artístic per França i Alemanya, com la data d'inflexió en què l'autor s'endinsa de ple en el simbolisme [*ibid.*, p. 20].

familiar¹³¹⁹- i per les anomenades “fotografies espiritistes”, aparegudes ja des de mitjans del segle XIX. Aquest tipus de fotografia, realitzat a fosques, cercava la presència d'espectres i mirava d'apropar el món dels difunts al món dels vius. Un desig similar, que l'impel·leix a traspasar les fronteres de la realitat i penetrar en el més enllà, és el que posa de manifest J. Vilatobà en obres com les que acabem d'analitzar.

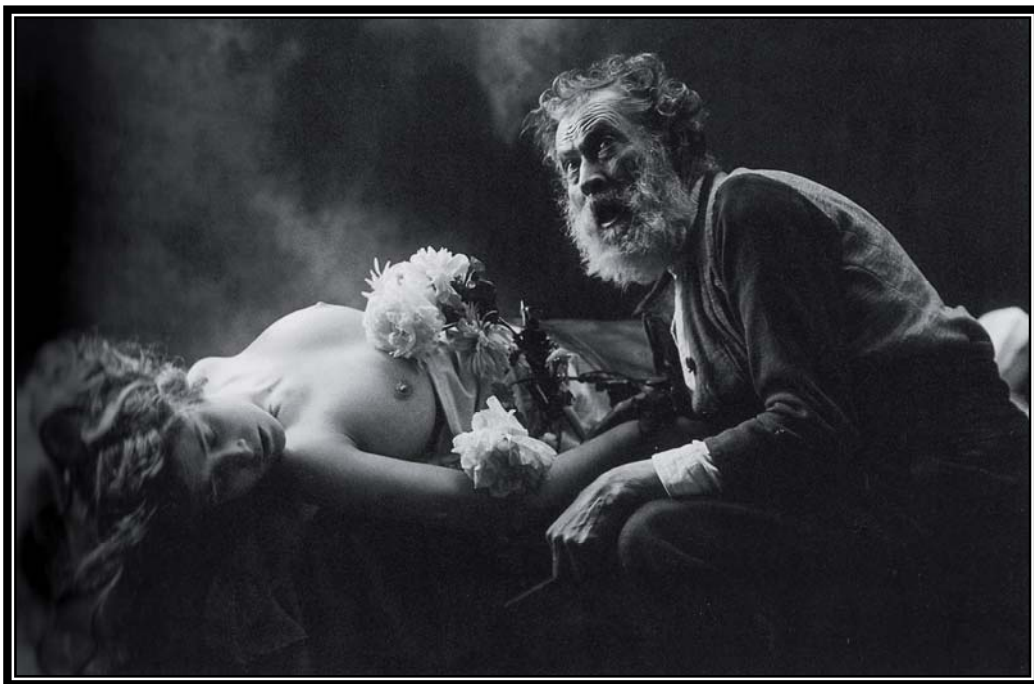


Fig. 110
J. VILATOBA
En quin punt del cel et trobaré? (sense datar)
Gelatino-bromur d'argent (blanc i negre).
Museu d'Art de Sabadell.

¹³¹⁹ Com explica J. Sala-Sanahuja, el seu pare va ser cofundador d'un dels tres centres espiritistes que coexistien a Sabadell pels voltants del 1890, la Societat Espiritista de la Fraternitat [*ibid.*, p. 25].



Fig. 111

J. VILATOBÀ

La joventut encarant-se amb la realitat
(sense datar)

Gelatino-bromur d'argent (blanc i
negre).

Col·lecció Armand Vilatobà.



Fig. 112
J. VILATOBÀ
Sense títol (sense datar)
Gelatinobromur d'argent (blanc i
negre).
Col·lecció Armand Vilatobà.

Tornant novament al camp literati, trobem que no hi ha res més mòrbid com la malsana fascinació que sent el poeta de C. Comabella vers l'agonia i la mort. Efectivament, aquest no dubta a reconèixer, com si d'un pervers heroi de J.- K. Huysmans o de G. d'Annunzio es tractés, el morbós gaudi sensual que experimenta, primer, en contemplar el defalliment agònic que condueix cap a la mort, i, després, en sentir la fredor del cadàver a través del contacte amb la seva pell :

«...li deyan el poeta de la mort (...) Ton son ideal era ésser el cantor dels moribonds, el bard dels sepulcres, el trovayre dels morts. Li agradava la mort, la desitjava. Volia morir. Tots sos ensomnis eran d'agonia, totas sas ilusions de mort. Fruhia contemplant els cadavres, veyent els morts de cares fredas, de galtas aixutas y ulls tancats (...) Li agradava vestirlos, palaparlos, sentir el contacte de carn morta, carn sense vida, sense moviment, sense misteri; li agradava mirarlos quan morian. (...) Gaudia immensament al veure acabarse als seus companys, alhora, patia, envejant ésser ell el moribond. Quan verament fruïa goig intens, quan verament sos nervis s'excitaven y tot ell s'estremia d'insòlit gaudiment...»¹³²⁰

Pel que fa a l'àmbit de la plàstica, un dels autors que més tractarà aquest tema serà P. Picasso. En efecte, entre 1899 i 1903, ja ho hem apuntat anteriorment¹³²¹, la mort va esdevenir una presència constant en la vida i en l'obra del pintor malagueny. Recordem en aquest sentit com va afectar-lo el suïcidi de dos dels seus amics: H. Güell i, sobretot, C. Casagemas. A propòsit d'aquest darrer, P. Picasso va realitzar el 1901 diversos retrats del cap de l'artista ja mort, tots tres de perfil, a partir dels quals C. Casagemas d'home, va esdevenir «símbol»¹³²². Es tracta de *Cap de Casagemas, mort* [annex/fig. 163], *El suïcicat (Casagemas)* [fig. 113] i *Casagemas, amortallat* (1901) [annex/fig. 164]. En tots ells, el pintor plasma el patiment i l'horror que el tràgic succés li va provocar. Per aquest motiu, només va mostrar-los a uns pocs amics seus, sent cap al final de la seva vida que es decidiria a donar-los a conèixer. Els retrats més colpidors són els dos primers: com podem observar, la ferida de bala destaca esgarrifosament sobre els dos rostres. Ja hem

¹³²⁰ COMABELLA, C., "El poeta de la mort", *Juventut*, núm. 171, 21-5-1903, p. 341.

¹³²¹ Vegeu el cap. III. 4. 1. 2. 1.

¹³²² PALAU, J., "L' amitat de Picasso amb Casagemas", *op. cit.*, p. 82.

assenyalat que P. Picasso no es trobava present durant l'incident, però M. Huguès i M. Pallarés, que sí que hi eren, li deuriem descriure l'escena amb tot detall.

Sobre l'**annex/fig. 163** cal dir que han estat diversos els autors que han apuntat pictòricament un clar influxe de V. Van Gogh, el qual, recordem, s'havia etzibat un tret al cap el 1890: ho copsem en el tipus de pinzellada emprada, pastosa i vibrant, així com en la violència del cromatisme utilitzat. Cal tenir present, a més a més, que durant la primavera de 1901 va celebrar-se a París una retrospectiva de l'obra de V. Van Gogh i es van publicar força cartes i alguns records de l'artista, de manera que P. Picasso no només va tenir accés directe a la seva pintura, sinó que també hauria pogut conèixer els principals esdeveniments de la seva tràgica vida¹³²³. Així mateix, com explica M. Mc Cully, «La presentació del cap tant de prop, subratllada per la mida reduïda de la tela i pel recurs de separar el cap del cos mitjançant les línies gruixudes i en diagonal de la mortalla, d'un color blanc grogós, converteix misteriosament aquest retrat commovedor del seu amic en un cap de Sant Joan Baptista actualitzat»¹³²⁴.

La **fig. 113**, per la seva banda, resulta encara molt més pertorbadora que les altres dues, especialment a causa de la posició alçada del cap. Aquest fet provoca una confusió d'impressions: sembla que l'artista encara sigui viu, però els seus ulls closos són un clar indicatiu de que es troba mort. Segons J. Palau i Fabre, de fet, P. Picasso hauria reproduït el moment mateix de la caiguda: «Casagemas apareix aquí entre la vida i la mort, entre la consciència i la inconsciència, just entre l'acompliment del seu acte i la pèrdua del coneixement»¹³²⁵. Pel que fa a la gamma de tons utilitzada, aquesta és molt més freda que l'anterior: hi predominen els blancs, els grisos i els blaus, aplicats amb pastoses pinzellades en sentit vertical. De les tres obres esmentades, aquesta seria potser la que s'acostaria més al simbolisme de caire decadent, per aquest motiu la reproduïm aquí i no a l'annex.

¹³²³ REFF, T., "Temas de amor y de muerte en las obras juveniles de Picasso", dins *Picasso 1881-1973*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974, pp. 11-48 (16).

¹³²⁴ MC CULLY, M., "Els retrats fets per Picasso als seus amics de Barcelona", dins *Picasso i els 4 Gats*, Barcelona: Museu Picasso de Barcelona, 1995, pp. 175-186 (180).

¹³²⁵ PALAU I FABRE, J., *Picasso, op. cit.*, 1980, p. 168.

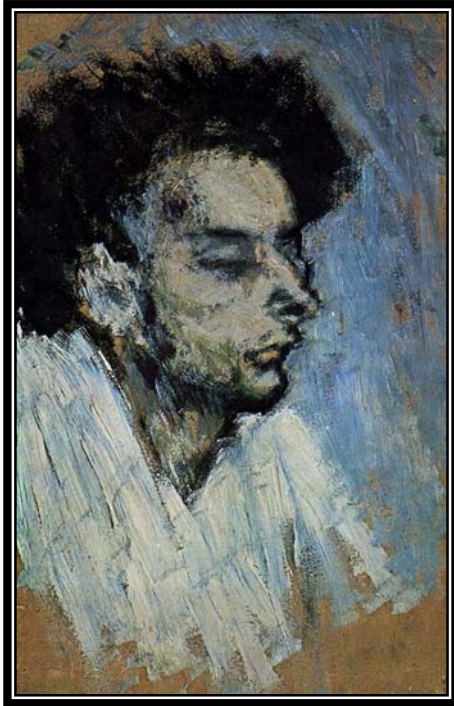


Fig. 113
P. PICASSO
El suïcidat (Casagemas) 1901
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

Finalment, i a propòsit de la darrera obra [annex/fig. 164], podem dir que constitueix un dels primers quadres de l'anomenada "època blava", en què l'estil picassià esdevindrà una síntesi del simbolisme i de l'expressionisme¹³²⁶. En aquest tercer retrat, més que violència i horror - fixem-nos que en aquest cas no apareix reproduïda la ferida de bala - hi predomina un aura de misticisme, de solitud i de tristesa, a causa de la forta càrrega psicològica del blau. En una línia similar trobaríem el *Cap de dona morta* (1902-1903) [annex/fig. 165], on contemplem parcialment el cadàver d'allò que suposem és una prostituta malalta de sífilis - recordem com el mocador al cap n'era un element distintiu¹³²⁷.

¹³²⁶ TRENC, E., "La pintura del s. XIX", *op. cit.*, p. 223.

¹³²⁷ Vegeu el cap. III. 3. 2. 2.

Entre 1899 i 1900, però, l'artista ja havia realitzat un seguit de dibuixos relacionats amb la malaltia¹³²⁸ i amb la mort, com ara *El petó de la mort* [fig. 115], en el qual veiem a una jove moribunda rebent el petó de la mort personificada en la figura d'un esquelet, o *Jaç de mort amb violinista*, en què aquest darrer apareix tocant un violí prop de la víctima, de manera semblant a com sorgia de darrera d'A. Böklin, en el conegut autoretrat de l'artista (1872). Sense dubte es tracta d'imatges força macabres.

Finalment caldria fer esment de dos olis més: l'intitulat *Prop d'un mort* (1899-1900) [fig. 114] i *El mort nounat* (1899-1900) [annex/fig. 166]. Si bé aquest primer, estilísticament, recordaria aquells de *Prop d'una malalta* [fig. 83], *Escena dramàtica* [fig. 85], o fins i tot *Pobres genis!* [fig. 87], tots ells elaborats al voltant del tema de la malaltia, *El mort nounat* [annex/fig. 166] tindria una factura tècnica i cromàtica diferent. En aquest sentit, com podem observar, la pinzellada és molt més esquemàtica, gairebé constituïda per taques de color, i la tonalitat molt menys obscura. De tot aquest tipus de composicions, per tant, i malgrat el tema tractat, podríem dir que és aquella menys decadent: a nivell formal s'acostaria molt més a l'expressionisme.



Fig. 114
P. PICASSO
Prop d'un mort 1899-1900
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Pablo Picasso.

¹³²⁸ Vegeu el cap. III. 3. 2. 4.

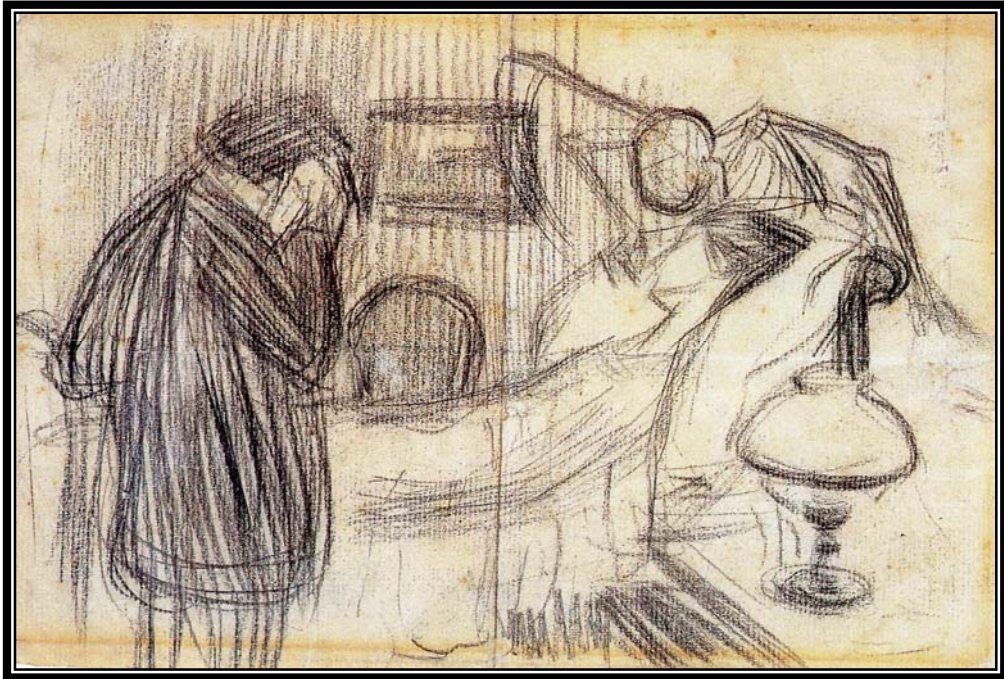


Fig. 115
P. PICASSO
El petó de la Mort 1899-1900
Llapis i aquarel·la sobre paper.
Barcelona: Museu Pablo Picasso.

III. 4. 2. 2 La complaença en la putrefacció

Ja hem assenyalat abans l'atracció del romanticisme pel cadàver de l'ésser estimat. Però la *delectatio morosa* que experimentaran els decadents, tot seguint l'estela deixada per Ch. Baudelaire, serà encara molt més acusada i malsana. Ja a l'època L. Maigrón, en el seu assaig sobre *Le Romanticisme et les moeurs* (1910), feia referència a l'«*appétit morbide de tout ce qui est malsain, répugnant ou horrible*», així com a la «*délectation dans la perversité et dans le mal, dans la souffrance d' autrui*» i al «*sadisme*» experimentats als alhors del baudelarisme, fruit de l'avidesa de sensacions inèdites¹³²⁹. Igualment podem dir que l'atracció per la descomposició del cos, pròpia de la sensibilitat decadent, manté nombrosos paral·lelismes amb la insana curiositat del naturalisme més negre i morbós. Bona mostra d'això ho constitueix el poema intitulat "*La Putréfaction*", que M. Rollinat aplega dins *Les névroses* (1885), i en el qual l'autor es pregunta sobre l'estat en què ha de trobar-se un cadàver al cap de sis mesos d'haver estat enterrat:

«Verrait-on encor ses dentelles?

L'oeil a-t-il déserté son creux?

Les chairs mortes ressemblent-elles

A de grands ulcères chancreux?

La hanche est-elle violâtre

Avec des fleurs de vert-de-gris,

Couleurs que la Mort idolâtre,

Quand elle peint ses corps pourrit?

Pendant qu' un pied se décompose,

L' autre sèche-t-il, blanc, hideux,

Ou l' horrible métamorphose

S'opère-t-elle pour les deux?¹³³⁰

En un to similar, fred i descarnat, Hermies, protagonista de *Là-Bas* (1891), fa un comentari detallat al seu amic Durtal a propòsit dels diferents tipus de cucs que sorgeixen de la carn en descomposició, talment com si d' un veritable entomòleg es tractés:

¹³²⁹ MAIGRON, L., *Le Romanticisme et les moeurs. Essai d' étude historique et sociale*, París: Librairie H. Champion, 1910, p. 163.

¹³³⁰ ROLLINAT, M., "La Putréfaction" dins *Les névroses*, op. cit., p. 379. A banda d' aquest, també apareixen - recollits dins "Les Ténèbres" i "Les Spectres"-, d' altres poemes amb títols tant significatius com: "La Morgue", "Ballade du Cadavre", "Le Silence des Morts", "Notre-Dame la Mort", "L' Amante macabre", "Mademoiselle Squelette" o "La Morte embaumée".

« En fait de poussière, considérée alors comme rappel des origines et souvenance des fins, sais-tu qu'après notre mort, nos charognes sont dépecées par des vers différents, suivant qu'elles sont obèses ou qu'elles sont maigres? Dans les cadavres des gens gras, l'on trouve une sorte de larves, les rhizophages; dans les cadavres des gens secs, l'on ne découvre que des phoras. Ceux-là sont évidemment les aristos de la vermine, les vers ascétiques qui méprisent les repas plantureux, dédaignent le carnage des copieuses mamelles et le ragoût des bons gros ventres. Dire qu'il n'y a même pas d'égalité parfaite dans la façon dont les larves préparent la poudre mortuaire de chacun de nous!»¹³³¹

La mirada envers els morts que efectua A. Maseras en diverses de les seves composicions no resulta, tanmateix, menys analítica i crua que aquestes que acabem de veure. Així per exemple, a *Edmon* (1908), l'autor ens descriu la contemplació del cadàver de la mare de la seva estimada amb aquestes paraules:

«La morta, en la caixa, com si mirés a través del vel que la cobria, estava encara ab tota la seva rigidesa cadaverica.

Més que un lleuger baf de carn descomposta, se sentia a l'entrar en la cambra una olor de medicines y d'aire corromput, confosa ab la fortor de cera que expandien els ciris. Aquella cara, descomposta pels dolors soferts, eran tota groga; els ulls no tancats encara, les narines obertes, les mans apergaminades, osses, blanques, jeien sobre'l ventre abultat; les nances de la caixa lluïen ab una argenter grogosa y el Crist de la capçalera, llarg y dolorós, semblava plorar del mateix dolor que nosaltres.»¹³³²

Dos anys abans, a "El corb", A. Maseras havia assolit uns nivells de morbositat macabra encara més alts i gairebé difícils de superar. En aquesta narració, l'autor relata amb minucios i escabrós detall el procés de profanació de dos cadàvers dut a terme per aquest ocell: primer el de la dona, que el marit ha trobat morta, i després el d'aquest darrer, que mor de l'horror que sent en contemplar el desfigurat rostre de la seva muller. Reproduïm a continuació un fragment:

«Sobre'l pobre taulatge geya'l cadavre ab immovilitat sinistra. Tenia'ls ulls oberts, vidriats y violacis (...) Llarga, magra, ni se li veyal cap, que amagava entre les espatlles; y els peus, diminuts, remataven la figura ab un perfil vaporós. Els braços, erts, sostenien les trevallades mans ara blanques, que's plegaven sobre'l ventre enorme, el ventre a prenys, quasi terme. S'hauria dit que la silueta de la morta era la d'un caragol disforme immovilitat (...) la

¹³³¹ HUYSMANS, J.-K., *Là-Bas*, op. cit., p. 36.

¹³³² MASERAS, A., *Edmon*, op. cit., p. 331. Vegeu igualment els relats de NOGUERAS, R., "Impressions", *Juventut*, núm. 24, 26-7-1900, p. 374 [frag. IV.2. 2] i de ZENGOTITA, X., "Les ciutats de la mort", *Juventut*, núm.119, 22-5-1902, p. 333 [frag. IV.2. 4].

morta era una ombra grostesca en aquell quadro fantàstich (...) Y el corb se dreçà estatuariament sobre les mans de la morta (...) mes, al arribar al rostre, alli trobà ample camp a les seves excavacions. Alli fou el sondejar terrible per la boca y pel nas, trocejant els llabis que sanguejaren, estirant la llengua rigida y erta, y ensorrant innúmeres voltes en les fosses nassals tot el seu béch. Li desfigurà tot el rostre, (...) Amples, buydes, les conques suquejaven; com si fossin menjades, les fosses nassals s'obrien horribles, y la boca era escumosa y sagnanta, com si l'haguessin besada uns llabis purulents. Y el corb restava tranquil, passejantse sobre'l cadavre»¹³³³

Igualment trobem diversos escrits ambientats en la «morgue», com per exemple aquell publicat a *Joventut* per O. Pell. En aquest, l'autor, a banda de descriure les esgarrifances que produeix la visió de la multitud de cossos estesos sobre les taules del dipòsit - exposats darrera un vidre com si es tractés d'un macabre «aquarium» de peixos morts -, es complau igualment en mostrar-nos tot un seguit de fotografies de cadàvers mutilats o dolorosament contrets, a mode d'una veritable galeria dels horrors:

«D'una paret de fusta qu'amaga l'interior (...) penjan quadros plens de fotografias macabras. Rostres contrets pel sufriment: ganyotas de dolor glassadas ab la mort; bocas obertas com si cridessin, mostrant sa rodona fosca voltada de dents blancas y la llengua carnosa que penja fora'ls llabis; cabells de tots colors, enganxats als polsos al ressecarse la sanch que surt de feridas llargas y negrosas ; cossos cusits a punyaladas, retorcentse ab contorsions indescriptibles; y despullas informes, com un pilot de parrachs, trobadas qui sap ahónt y conservadas en fotografia pera descubrir el misteri que s'amaga en aquell muny de carn y roba trossejada.

En un quadro isolat, trossos d'un cos humà posats en ordre: el rostre, hon forats foscos indican el lloch dels ulls, del nas y la boca, mutilacions barbres comesas en ple segleXX; el tronch partit pel mitj en varis trossos; els brassos y camas separats també en fragments; tot nu, ressurrint del fons negre de la fotografia com una escena de magia repugnant y sagnosa.»¹³³⁴

La descripció d'O. Pell recorda, certament, aquella del poema de M. Rollinat, intitulat de la mateixa manera:

*«Des robinets de cuivre sale
Font leur bruit monotone et froid
Au fond de la terrible salle
Pleine de silence et d'effroi.*

*A la voâte, un tas de défroques
Pend, signalement empesté:
Haillons sinistres et baroques*

¹³³³ MASERAS, A., "El corb", *Joventut*, núm. 309, 11-1-1906, pp.23-24 .

¹³³⁴ PELL, O., "La morgue", *Joventut*, núm. 193, 22-10-1903, pp. 697-697 (698).

Où plus d' un mort a fermenté!

Visages gonflés et difformes;

Crânes aplatis ou fendus;

Torses criblés, ventres énormes,

Cous tranchés et membres torts:»¹³³⁵

Finalment, podríem fer esment d' un dels *Fulls de la vida* (1898) de S. Rusiñol, en què nombrosos cossos anònims esperen a ser identificats i a abandonar per fi aquella «estació d' ultra-tomba» en què es troben abandonats. El to emprat per S. Rusiñol, però és molt més intimista i melangiós que aquell que hem estat veient fins ara:

«...a la nit aquella Morgue era'l fossar més desert que havien trobat els homes (...) mai passavem pel davant d'aquella sala d'espera, de l'estació d'ultra-tomba, d'aquell cementiri interior, (...) Allí estaven estirats sobre el zinc les cares mirant al públic, les galtes pintades am vermellor, les prendes a sobre seu, i un gran número de peus, com si fos el preu de l'home, l'etiqueta de la víctima, (...) tots plegats tenien el gris darrer, un gris tirant a morat, espremut del color terbol que tenen les multituds; el color regalimat pel filtre de la miseria; l'essència de la desgràcia i el destenyit de la mort; allí estaven esperant que al menos els coneguessin, que sapiguessin qui eren, que els esborressin de l'anonim.»¹³³⁶

En un altre full, l' intitulat "Un somni negre", l'autor somnia que penetra en un soterrani on es troba un esgarriós cadàver que s' entreveu darrera d'un vidre, surant no sap ben bé si enmig d' aigua o d'una densa atmosfera:

«Somniava que baixava per una escala estreta, avall, avall sempre.

Feia fosca, i tocant amb les mans les parets negres, es trobava una humitat freda i tova, com llot regalimant o molça bruta.

En sent a baix d'un soterrani com una espècie de cisterna, entrava una claror estranya i verda que no's podia dir d'on venia. (...)... tot silenciós, humit, verd i polsós, ressonant els passos com dintre una tomba buida.

Més enllà hi havia un gran tancat amb un vidre. El vidre era espès i entelat, i a dintre, entre una atmòsfera fosca, que no es sabia si era aigua o era fum, s'hi veia un mort tornat figura de cera que es bellugava en l'espessadat de l'ombra. De tant en tant, de baix de tot se despenia una bombolla , i pujava poc a poc, se tornava una extranya sangonera i, tot pujant, de la boca li

¹³³⁵ ROLLINAT, M., "La Morgue", dins *Les névroses*, op. cit., p. 374-375.

¹³³⁶ RUSIÑOL, S. "Fulls d'hivern. La sala d'espera", dins *Fulls de la vida*, op. cit., pp.225-226. L' autor també fa referència a un cadàver anònim, llençat al riu, en el seu relat intitulat "Un enterro", aparegut per primer cop a *El Eco de Sitges*, núm. 427, 24-5-1894 i recollit després a *Anant pel món* (1896). Vegeu el **frag. IV.2. 1.**

sortia un llumet fosforescent, un llum de sofre, que tremolava un moment i s'apagava de cop. Al fons, entre aquella indecisió, se veien petxines amb ulls, sense nines ni mirada; i la terra, feta de fang verd, clapejat com ventre de galipau, s'inflava i es desinflava.»¹³³⁷

La imatge recreada és així del tot onírica, i poc té a veure amb totes les anteriors. Cal recordar, tanmateix, que en el moment en què l'autor redactava aquest escrit es trobava en el punt àlgid de la seva addicció. De fet, cap al final del somni, S. Rusiñol comprova com «feien pagar per baixar a veure aquell art, que'ls visitant eren a mils, i que donaven a la porta una injecció de morfina». La il·lustració de R. Pitxot [fig. 116] com podem observar, aconsegueix amb encert transmetre aquesta sensació malaltissa i de malson que desprèn el relat de S. Rusiñol.



Fig. 116
R. PITXOT
Il. de RUSIÑOL, S., "Fulls
d'hivern: Un somni negre", dins
Fulls de la vida. Barcelona: L'Avenç,
1898, p. 230.

¹³³⁷ RUSIÑOL, S. "Fulls d'hivern. Un somni negre", dins *Fulls de la vida*, op. cit., pp. 229-231.

Finalment, cal posar de relleu el contrapunt vitalista que tindria aquesta atracció per la putrefacció. Com assenyala L. Litvak fent-se ressò de l'antropologia, en temps primitius la descomposició de la carn era associada al principi de vida, atès que de la matèria fètida i putrefacte sorgeixen organismes vius¹³³⁸. En tot moment ens movem així entre els principis d'*Eros* - amor, cració- i *Thanatos* -mort, destrucció.

III. 4. 2. 3 *Amors macabres*¹³³⁹

Finalment cal fer referència als amors malsans de la parella d'amants d'"Amors macabres", de F. Rahola, premiats al tercer certàmen modernista. En aquest poema dos amants morts o a punt de morir -no queda del tot clar- efectuen el seu darrer brindis des del seu llaç mortuori: un taüd.

«Bèc per ton front de lliri,
per los teus ulls de foc
i per tos llavis rojos,
qu' esblaimo am mos petons.
I are bèc, dolça aimia,
no tingues por,
perquè en lo meteix ninxo
jaiem tots dos.
(...)
Los ulls me pesen, sento
que'm fuig el món,
mon cap crida ta espatlla...
quin sòn faré més dolç!»¹³⁴⁰

Cal dir que aquest poema recorda força aquell altre de Ch. Baudelaire intítulat, precisament, «*La morte des amants*», i recollit a les *Fleurs du Mal* (1857):

«*Nous aurons des lits pleins d' odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d' étranges fleurs sur des étagères,
Écloses pour nous sous des cieux plus beaux.*»¹³⁴¹

¹³³⁸ LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo, op. cit.*, p. 108.

¹³³⁹ Vegeu tot seguit.

¹³⁴⁰ RAHOLA, F., "Amors macabres. Brindis", dins *Festa modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona: L'Avenc, 1895, pp. 171-180 (174).

C. Omar, per la seva banda, ens mostra l'afecte pervers que una esposa malalta de tisi sent pel seu espòs: a fi de no morir sola cada nit se li apropa silenciosa i amb un petó mortífer li va encomanant la seva malaltia¹³⁴². El títol del relat no pot ser més significatiu: "Passional".

Finalment encara caldria fer esment d'una obra d' A. Gual, intitulada *Lluna d'hivern* i escrita entre 1894 i 1895¹³⁴³, on durant una nit de noces d'un passat medieval i llegendari té lloc una revelació fatal: tots dos amants es troben malalts de tisi. Aquest fet, però, lluny de resultar un esdeveniment tràgic, possibilita la seva unió sexual i presenta aquest abandó macabre i sensual com un veritable acte heroic –atès que l'esperança remota de tenir un fill sa constitueix una porta oberta vers la continuació del llinatge i, per tant, vers la salvació de la pàtria. L'escena eròtica, il·luminada pel claror fred i misteriós de la lluna, resulta d'una morbidesa absolutament decadent:

«Ell: Passarem la poca vida que ens queda l'un a prop de l'altre, molt acostats, molt acostats. Rabejant-nos entre petons gelats i carícies fredes, entre sospirs d'amor i gemecs de malaltia (...) Ella: Que bé m'abrades! / Ell: Cortesans! Mireu-nos, ja m'ha besat, ja comencen a complir-se vostres desitjos. Mireu! (La besa)/ Ella: I dius que seran freds els teus petons, no els hi trobo pas (...)/ Ell: I pensar que no tinc força per estimar-te com t'hauria pogut estimar un altre home----Per les neus naixerà el fill nostre, aquest fill raquític que esperen aquests llops per devorar-lo----»¹³⁴⁴

- III. 4. 2. 3. 1 L' enamorada agonitzant

Tanmateix, bona part de les composicions el que ens mostren és l'admiració de la sensibilitat decadent vers la dona moribunda; més concretament vers la mort oculta sota la seva bellesa¹³⁴⁵. N. Prince,

¹³⁴¹ BAUDELAIRE, Ch., "La morte des amants", dins *Les Fleurs du Mal. Oeuvres Complètes. I., op. cit.*, p. 339.

¹³⁴² OMAR, C., "Passional", *Juventut*, núm. 64, 2-5-1901, p. 306. Vegeu el frag. IV.2. 3.

¹³⁴³ Segons BATLLE, C., *Adrià Gual (1892-1901)...op. cit.*, p. 180. Com apunta l'autor, aquesta obra probablement hagi estat inspirada precisament en els *Amors macabres* de C. Rahola.

¹³⁴⁴ GUAL, A., "Lluna de neu" (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l' Institut del Teatre (1413).

¹³⁴⁵ Com explica B. Torres, l'atracció per la bellesa fràgil i delicada que impel·lia les dones de les classes més elevades a emmalaltir i fins i tot, pràcticament, a «matar-se», si volien esdevenir objecte de desig, és d' arrels decimonòniques [TORRES, B., a "Amor y muerte en el Romanticismo", dins *Amor y muerte en el Romanticismo. Fondos del Museo Romántico.*, Barcelona: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Àmbit Servicios Editoriales, 2002, pp. 13-78 (39)]

en aquest sentit, després d'endinsar-se en el tema de l'amor cap a *la mortre amoureuse*, analitza els *amours d'agonie* i arriba a les següents consideracions:

«L'amour de la morte s'accompagne d'un amour de l'agonisante, même si qui importe alors n'est pas tant que la femme aimée soit morte, mais elle se meure. (...) La plus grande perversion de la décadence reste donc celle de la vie qui commence sa décadence! Ce qui séduit le célibataire dans l'agonissant, c'est cette femme, vivante, porte déjà sa mort, totalement victime et inoffensive. L'agonisante, qui n'agonise que dans et par le regard du célibataire, érige alors celui-ci, malgré elle, en homme fatal, assurant à l'homme fin de siècle une revanche du faible.»¹³⁴⁶

La dona agonitzant unifica així, en ella mateixa, tant la mort com la vida, i esdevé, com assenyala N. Prince, un dels símbols més clars de la decadència. Com els jardins abandonats o les civilitzacions en declivi, aquesta no ha arribat encara a la seva fi, sinó que s'hi aproxima inexorablement, però precisament per aquest motiu atreu al decadent, el qual se sent a les acaballes de tot un món.

Novament cal remetre'ns al *Pati blau* (1903), en què l'artista protagonista -alter-ego de S. Rusiñol -, fascinat per la jove malalta que ha pres com a model, acaba per admetre el següent:

«Com més he temut que es morís, més me l'he estimada; com més pena m'ha anat fent, menys n'he apartat la vista, i quan més he endevinat que passaven per dintre d'ella aquelles tristeses amargues que són postes de sol de la vida, molt més el cor l'ha volguda. Ai! Com més la veig allunyar del món, més la vull estrènyer, ben estrènyer, i ella em resllisca dels braços!... (...) Vaguetats certes. Veritats del fel. Sóc esclau de lo que fuig; i jo donaria la vida per a aturar-la, aquella vida, em sento atret per la mort, que em xucla, em crida i em sedueix amb immensa simpatia.»¹³⁴⁷

De tal manera, com assenyala M^a. A. Cerdà, que de qui acaba enamorat veritablement l'artista no és de la noia lànguida i marcida del drama, sinó de la pròpia mort, la qual no només s'ha possessionat del pati lluminós, «místicament necròfil», sinó de també d'Agna-Rosa, la verge-mort, que roman en un estat de trànsit entre dos móns¹³⁴⁸. En el cas específic de S. Rusiñol, segueix M^a. A. Cerdà, aquest tipus de jove «marginada per la tristesa, solitària, endolada i fatídicament abocada a la mort» que tant es complau en representar i descriure l'autor català, ve condicionat en bona part per la pròpia experiència personal de S. Rusiñol. De ben segur, la mort prematura de la mare de l'artista, així com aquella de la filla d'un dels

¹³⁴⁶ PRINCE, N., *Les célibataires du Fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature Fantastique de la Fin du XIXème siècle*, París: L' Harmattan, 2002, p. 293.

¹³⁴⁷ RUSIÑOL, S., *El pati blau*, Barcelona: L'Avenç, 1903, pp. 153-154.

¹³⁴⁸ CERDÀ, M^a. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya, op. cit.*, p. 338.

mestres que aquest va tenir a l' escola, «una noieta jove i autèntica flor de cementiri que mig vivia minsa i raquítica, com els jardins agònics, al piset humil del barri de Ribera», degueren colpir amb força l'ànim del petit Rusiñol¹³⁴⁹.

- III. 4. 2. 3. 2 L' esposa morta

Si el sentiment d'adoració vers la dona agonitzant posseïa indubtables tints macabres, l'atracció pel cadàver de l'enamorada assoleix un nivell de morbositat molt més elevat. En aquest darrer cas, allò que trobem associat a la dona estimada no és ja la noció de decadència, sinó les idees de descomposició i de putrefacció finals. N. Prince, al seu esmentat treball, mira d'analitzar la naturalesa d'aquesta malsana fascinació¹³⁵⁰. Per l'autora, un determinat tipus de sensibilitat finsecular - ella parla dels «*célibataires du Fantastique*»¹³⁵¹ -, decebuda pels amors convencionals i els plaers ordinaris, troba en les relacions ambigües de l'amor i de la mort noves i estimulants maneres d'estimar. És així com aquesta s'abandona a tot tipus de desigs estranys, tals com el fetixisme, l'homosexualitat, els amors imaginaris i, naturalment, les passions macabres. En determinades manifestacions romàntiques - ho hem assenyalat abans- ja trobàvem una adoració cap a l'estimada morta, en concebre un prolongament possible de l'amor més enllà de la mort que, d'alguna manera, arribava a negar aquesta darrera. En el cas de l'amor mòrbid finsecular, pel contrari, allò que resulta negat no és la mort, sinó la dona *real* - decebedora, banal -, en benefici de la dona *morta* - atractiva en la seva passivitat i degradació. La mort, d'aquesta manera, assoleix un nou significat:

«Ce qui intéresse l'écrivain fantastique dans la morte, ce n'est pas l'esprit qui survit mais le corps qui se corrompt. Cela l'intéresse pour des raisons esthétiques, d'abord: ça grouille, ça coule, ça dégage un odeur nauséuse...Cela l'intéresse ensuite pour complaire à sa misogynie: accentuer la putréfaction de la morte consiste à mieux souligner que la femme reste chair au-delà même de la mort. (...) La morte amoureuse perd sa dimension céleste»¹³⁵².

La dona morta esdevé així la dona ideal: no pensa, no parla, no representa cap amenaça per a l'amant. Fetixitzada - ja sigui a través del cadàver o de diverses relíquies conservades, com ara el cabell - aquesta es troba disponible com qualsevol altre objecte domèstic. És el cas de l'esposa morta d'Hugues,

¹³⁴⁹ *Ibid.*, p. 334.

¹³⁵⁰ PRINCE, N., *Les célibataires du Fantastique...*, op. cit., pp. 265-287.

¹³⁵¹ Títol del seu estudi (*ibid.*). Certament, com ja assenyalaven BERTRAND, J.- P.; GROJNOWSKI, D., a "Présentation", dins *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 39, «le célibat est la religion du décadent» atès que a aquest estat es troben associats dos trets fonamentals d'aquest tipus d'heroï: el narcissisme i l'esterilitat.

¹³⁵² PRINCE, N., *Les célibataires du Fantastique...* op. cit., p. 268.

protagonista de *Bruges -la- Morte* (1892), que F. Khnopff va representar en el frontispici de la primera edició. En aquest podem observar la figura de la difunta estirada en el seu llit, amb l'abundant cabellera dispersa sobre el coixí, i al fons la fantasmal ciutat de Bruges, en una perfecta associació d'ambdós elements.

Com descriu G. Rodenbach, «*Bruges était sa morte. Et sa morte était Bruges*»¹³⁵³. El protagonista de la novel·la, com a bon *célibataire* decadent que és, s'estima més envoltar-se d'objectes pertanyents a la morta per tal d'immortalitzar-la i mantenir viva la seva presència, que encetar una nova relació *real*. De fet, la seva aventura amb Jane, una rèplica perfecte - físicament- de la seva estimada, no va més que accentuar els aspectes macabres de la seva obsessió amorosa. Fins al punt que és amb la trena-reliquia de la morta que acaba matant Jane i aconsegueix així, finalment, fusionar ambdues figures: «*le cadavre de Jane, c' était le fantôme dela morte ancienne, visible là pour lui seul*»¹³⁵⁴. D' aquesta manera, Hugues té quelcom més que un gratat d'objectes i una cabellera de l'estimada per continuar gaudint de la seva relació necròfila: ara pot contemplar i admirar -novament- el cadàver mateix de la morta.

L'escriptor d'origen lituà O. V. De L. Milosz, per la seva banda, en una de les poesies recollides a *Le poème des décadences* (1899), li demana a la seva estimada: «*laissez-moi vous appeler ma morte,/ Et vous parler tout bas, comme si vous dormiez*»¹³⁵⁵.

Com veiem, viva, la dona és vulgar i amenaçadora. Pel contrari, morta, esdevé desitjable. Així ens ho mostra novament el següent escrit, redactat a la primerenca data de 1847:

«*Dans son visage pâle quelquefois livide, ses yeux brillent comme des flammes, et leurs phosphorescentes qui sortent de leur orbites décharnées ressemblent aux feux follets que par les soirs orangeux d' été l' on voit errer sur les marécages où pourrissent des choses pestilentielle. (...) Et je l' aime pour tout le mystère de mort qu' elle recèle, pour le symbole vivant qu' elle est à mes yeux de l' universelle destruction, je l' aime pour sa grâce funéraire, et comme une belle amphore, effilée et gracile, placée sur un tombeau...*»¹³⁵⁶

¹³⁵³ RODENBACH, G., *Bruges-la-Morte*, op. cit., p. 69.

¹³⁵⁴ *Ibid*, p. 270.

¹³⁵⁵ Extret de la següent edició: MILOSZ, O. V. DE L., "Retour", *Le poème des décadences*, dins *Oeuvres complètes. I. Poésies. I.*, París: Éditions André Silvaire, 1960, p. 24.

¹³⁵⁶ Recollit a MAIGRON, L., *Le Romanticisme et les moeurs*, op. cit., p. 181. L' autor dona com a úniques dades a propòsit de l' escrit, les següents: «Paul B***, 28 ans, 1847».

A Catalunya trobem també alguns exemples sobre aquesta morbosa atracció pel cadàver de l'ésser estimat, si bé resulten menys explícits i escabrosos que l'anterior. És el cas del poema intítulat "La morta. Fantasiant" de J. Rabell, aparegut a *Catalunya Artística* el 1902:

«Ahir tan plena de vida
y abondor de juventú!
Avuy, flor esgrogueida
pel baf de la Mort marcida
dins del estret ataú!

M'he inclinat á contemplarla
y he fet acció de besarla
(...)
Si fins morta, es més hermosa
que la mateixa Bellor!»¹³⁵⁷

O d' aquest altre que un enamorat dedica a l' esposa morta, de C. Mas:

«Ja m'esperas dins la fossa
com en nou talem nupcial.
(...)
T'estrenyeré entre mos brassos
y'm beuré ton mort respi,
y demunt mos membres lassos
ja podrá la Mort venir!
(...)
Beneyta la Mort,
qu'aixi'ns multiplica!
Beneyta la Mort,
qu'aixi'ns dona vida!
Beneyda la Mort,
qu'aixi'ns eternisa»¹³⁵⁸

¹³⁵⁷ RABELL, J., "La morta. Fantasiant", *Catalunya Artística*, núm. 93, 27-3-1902, p.191.

¹³⁵⁸ MAS, C., "L'enamorat a l'esposa morta", *Joventut*, núm. 194, 29-10-1903, p.710.

- III. 4. 2. 3. 3 Perversions sexuals: La profanació del cadàver

Molt més mòrbid i macabre que contemplar amb desig el cadàver de l'ésser estimat, resulta el fet de profanar-lo. Pot ser mitjançant relacions sexuals o a través d' un simple però apassionat petó - res a veure amb aquell del poema de J. Rabell -, com per exemple aquell que Salomé dona als lívids llavis del cap amputat de Sant Joan Baptista, abans de dir:

«Ah, jo he besada ta boca, Joanan, jo he besada ta boca! Tenien un regust més aspre'ls teus llavis! Era'l regust de la sang?...Tal volta era'l regust de l'amor...Diuen que l'amor té un regust força amargant! Mes què hi fa! Què hi fa! Jo he besada ta boca, Joanan, jo he besada ta boca!»¹³⁵⁹

Es tracta de la versió sobre l'episodi bíblic que O. Wilde va publicar per primer cop en francès, el 1893, i un any més tard en anglès. El fragment reproduït prové de la traducció catalana realitzada el 1908, a cura de J. Pena, i acompanyada de les il·lustracions d'A. Gual¹³⁶⁰. L'artista català no mostra el moment del bes necròfil, però sí que ens ofereix la representació del cap del sant descansant sobre la safata [fig. 117].

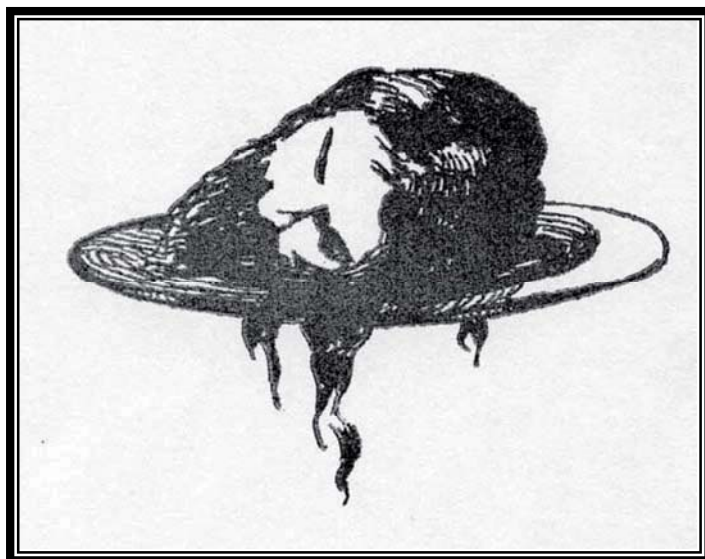


Fig. 117
A. GUAL
Il. de WILDE, O., *Salomé: drama en un acte*. Barcelona: Fidel de Giró, 1908, p. final.

¹³⁵⁹ WILDE, O., *Salomé. Drama en un acte.*, (trad. J. Pena), Barcelona: Fidel Giró, 1908, p. 81.

¹³⁶⁰ Sobre aquestes il·lustracions i el tema de Salomé en general parlarem en el cap. III. 6. 2. 4. Vegeu igualment, dins l'àmbit de la plàstica, les representacions necròfiles d'un L. Lévy-Dhurmer (1896) o d'un G. Privat (c.1900-1910), on es mostra el petó que la ballarina dona a la sanguinolenta testa decapitada

A una de les portades de l'obra, altrament [fig. 118], A. Gual hi dibuixa un element altament suggestiu: enmig d'un fons vermell situa en sentit vertical l'espasa castradora oriental. Per aquesta regalima la sang encara calenta del sant. Cap altra figura destorba la nostra atenció: l'instrument de la passió amorosa malsana, artífex de la destrucció, assoleix tot el protagonisme. La potència violenta de la imatge és sense dubte colpidora.

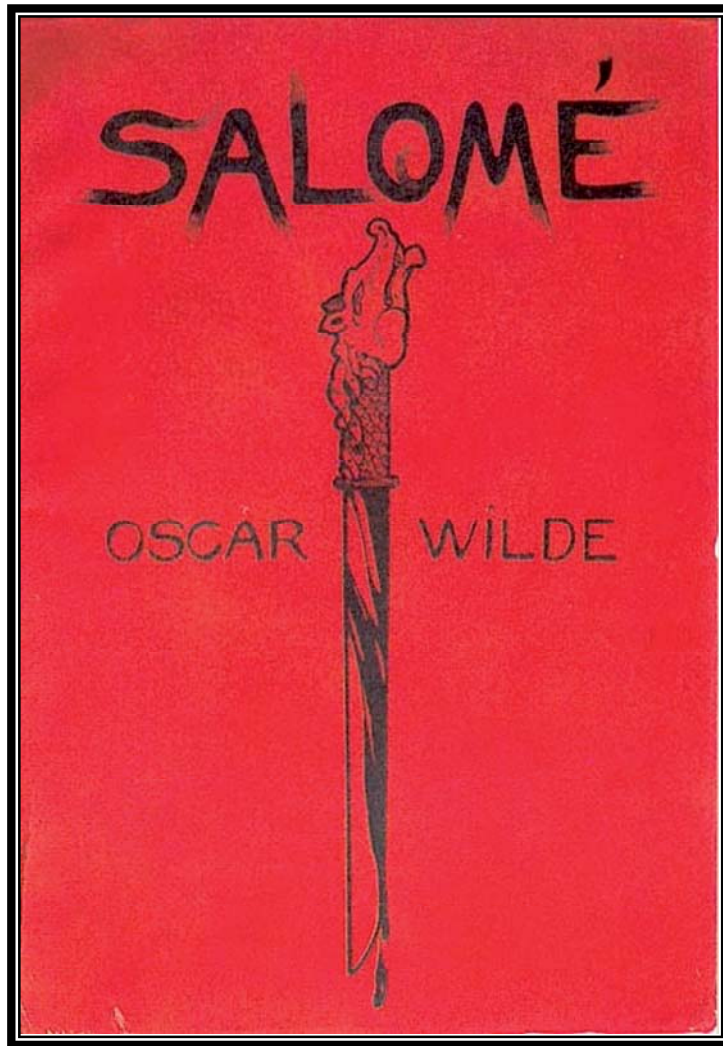


Fig. 118
A. GUAL
Il. de WILDE, O., *Salomé: drama en un acte*. Barcelona: Fidel de Giró, 1908, port.

Al número inaugural de la revista *Joventut*, dedicat a la memòria d' A. Beardsley, sí que trobem reproduït el moment culminant en què Salomé rep el seu macabre trofeu. Es tracta d'un dels dibuixos que aquest havia realitzat per a l'edició anglesa de *Salomé* (1894) [fig. 120]¹³⁶¹. L'abril de 1893, però, i en el primer número de *The Studio*, havia estat publicada una il·lustració de l'artista - inspirada en l'edició francesa de l'obra -, que ressaltava encara més la *morbidezza* característica del seu estil [fig. 119]¹³⁶².



Fig. 119
A. BEARDSLEY
"J' ai baisé ta bouche, Iokanaan"
Il. de *The Studio*, núm. 1, 4-1893, p.
15.

¹³⁶¹ RIQUER, A. De, "Aubrey Beardsley", *Joventut*, núm. 1, 15-2-1900, pp.6-11. En total l'article reproduceix sis il·lustracions de l'artista, entre les quals figuren dos dibuixos publicats a *The Savoy* i un cartell anunciador del *Yellow Book*. Com assenyalen TRENC, E.; YATES, A., a *Alexandre Riquer (1856-1920)...op. cit.*, p. 112, aquest estudi va constituir, significativament, «the first article on the doyen of British decadent art to be publishing in Spain», malgrat aparegués dos anys després de la mort de l'artista anglès.

¹³⁶² DE VILLENA, L. A., "Guía para decadentes", dins *Aubrey Beardsley*, Barcelona: Lumen, 1983, p. 16. Certament, l'article, signat per PENNELL, J., "A New Illustrator: Aubrey Beardsley", *The Studio*, núm. 1, 4-1893, pp. 14-19, fou ben conegut per A. de Riquer, tal com mostra el fet que a la seva biblioteca particular el crític disposés de tots els números de la revista, des del 1893 fins el 1910 [TRENC, E.; YATES, A., a *Alexandre Riquer...op. cit.*, p. 129]. No sembla pas casualitat que A. de Riquer escollís el número inaugural de *Joventut* per tal de donar a conèixer l'obra beardsleiana a Catalunya, tal com en el seu moment havia fet J. Pennell amb el seu article, amb la voluntat de difondre la figura d' A. Beardsley entre la premsa anglesa.



Fig. 120
A. BEARDSLEY
Il. de *Joventut*, núm. 1, 15-2-1900, p. 8.

Les paraules que apareixen inscrites en la imatge ens descriuen clarament el moment representat de la història: «*J' ai baissé ta bouche, Ioakanaan*». Una Salomé gravitant i de cabellera medusea contempla triomfalment el cap sagnant del Sant; la proximitat dels rostres indica que, efectivament, s'ha produït un moment íntim en el qual ha estat perpetrada la profanació del cadàver. Els ulls de la dona, obscurs, malèfics i luxuriosos mostren plena satisfacció en haver assolit el seu objectiu castrador i necròfil. Novament, a fi de posseir completament l'objecte del seu desig, l'enamorat ha hagut de matar aquest darrer. Poc després, i com a conseqüència d'això, la mateixa Salomé és destrossada a mans dels soldats del rei. Així doncs, un cop més, comprovem com la passió amorosa, en el seu clímax, acaba conduint els dos amants cap a la mort.

A. de Riquer, que en el seu article parla àmpliament de la vida i obra de l'artista anglès, defineix A. Beardsley com «el dibuixant més característich del sigle XIX», posseïdor d'un «esperit refinat» i d'un intel·lecte pervers que no sempre són compresos. I afegeix significativament:

«Sembla un d'aquells *sil enciosos* de que parla Maeterlinck, sembla que guardi'l terrible secret de clarividencia que fa pressentir la mort estalonantlo, fent que s'afanyi á escampar pel món la seva producció malaltissa, incisiva, penetrant, extranya barreja que atrau y repugna tot á l'hora»¹³⁶³.

El mateix crític, en diverses ocasions, posa de relleu el caràcter controvertit de l'estil beardsleïà, però el lloa igualment per resultar del tot original. Malgrat l'estudi d' A. de Riquer, però, la premsa catalana no es tornà a fer ressò de l' obra de l' artista anglès, tret de manera puntual¹³⁶⁴. Amb tot, cal dir que a nivell artístic i ben entrat el segle XX, A. Beardsley va tenir nombrosos seguidors, com ara: E. D' Ors, I. Smith, M. Andreu, Néstor, L. Àlbeniz i P. Ynglada¹³⁶⁵.

Reprement el tema que ens ocupa, cal dir que a Catalunya trobem un nombre considerable d'obres literàries - que no pas plàstiques - en les quals en un moment o altre de l'acció té lloc un episodi de necrofilia sexual¹³⁶⁶. Sense abandonar l'escenari exòtic i oriental en què ens trobàvem amb *Salomé*, R. Surinach, per exemple, ens mostra la passió amb què un fugitiu besa el cos inert de la seva estimada després d'haver-la mort a petició seva. A continuació, ell també havia de suïcidar-se - així ho havien acordat -, però aquest, en comptes de fer-ho, és corprès per una mòrbida luxúria. R. Opisso acompanya la

¹³⁶³ RIQUER, A. De, "Aubrey Beardsley", *op. cit.*, p. 6.

¹³⁶⁴ Com per exemple: R., *Auba*, núm. 4-5, 3/4-1902, p.68.

¹³⁶⁵ Vegeu MERCADER, L., "Modernistes o noucentistes?...*op. cit.*

¹³⁶⁶ Com assenyala igualment JULLIAN, P., *Esthètes et Magiciens...op. cit.*, p. 113, l'horror de de la descomposició - en aquest cas associat a la necrofilia - és més fàcil de tractar en literatura que no pas en la plàstica. Vegeu, en general, el capítol intitulat "La chimère macabre", pp. 101-122.

narració amb un dibuix que recrea l'escena descrita sense representar, però, els detalls més escabrosos [fig. 121]:

«La esclava gira'ls ulls en blanch y mori.

Llavors l'enamorat va mirarla ab la impressió potent de son amor, encara sedent, y's senti cobart pera matarse. Tot li semblava un somni.

La despullà, volent ubriagarse de Bellesa.

La sanch que á n'ella li rajava del pit encara era tebia; però tot s'anava refredant ...refredant...y ell la omplia de petons com si volgués comunicarli escalf y tornarla á la vida.»¹³⁶⁷



Fig. 121
R. OPISSO
Il. de SURINACH, R., "Un drama al
desert", *Juventut*, núm. 89, 24-10-
1901, p. 708.

¹³⁶⁷ SURIÑACH, R., "Un drama al desert", *Juventut*, núm. 89, 24-10-1901, pp. 707-708. Vegeu també un dels poemes d'A. Maseras, en què el protagonista impel·leix la seva estimada a besar-lo un cop hagi mort. Així, ens diu, "jo ressucitaré" [MASERAS, A., "XLII", dins *Delirium*, Barcelona: L'Avenç, 1907, [p. 63]]. Vegeu el **frag. IV.2. 7.**

Molt més lluny, però, arribaria A. Maseras a *L'Adolescent* (1909), novel·la sobre la qual hem parlat extensament en el capítol III. 1. 2. 3. En aquest ja fèiem referència - si bé de passada- a l'episodi esdevingut entre la luxuriosa Ninniur i el cos sense vida del fillastre Nerakim. Com en el cas de Salomé, la madrastra, embogida de passió per Nerakim, decideix matar-lo a fi de posseir-lo. El delicte és d'aquesta manera triple: amb les seves accions Ninniur perpetra un assassinat, un incest i un acte de necrofilia. Ja sabem allò que sobrevindrà després: la caiguda de l'Imperi Babilònic. A. Maseras es complau en descriure de manera summament morbosa la terrorífica escena final. No hi ha dubte que ens trobem davant d'una de les obres més accentuadament decadentistes del període:

Ninniur no vivia per res, sinó per acariciar les despulles de Nerakim. No provava vianda de cap mena, i sols de tant en tant, pera apagar l'ardor de la seva boca, glopejava essències aromàtiques o bevia filtres i licors raríssims. Sobre'l llit de Ninniur, perfumat també d'aromes enervadores, la víctima jaient, en tota sa nuesa, era un taca verdosa, en la penombra.

Els cabells, buclats encara, eren or sobre la nuesa del front. La boca, escumosa, fetida, ja mig oberta per les tortures de l'altra boca viva, semblava dilatada per la contracció del darrer sospir. (...) L'atrevida boca de la matrona's posava en la pell del cadavre, ressequint-la tota, com cercant la sensibilitat perduda, en un desfici terriblement sensual. Viciosa, amb frenètica febre, amb voracitat de monstre, Ninniur, que no's donava compte de que parlava i besava un cos mort i insensible, se retorcia de plaer en el llit macabricament incestuós, sentint de nou els més delirants espasmes. En aquella fetor miasmàtica, ella hi respirava una nova vida, un nou alè sadollat de monstruoses delícies; en el moment suprem de la commoció carnal, enfonzava les dents robustes, les dents nacarades, en la rigidesa jaienta dels múscles putrefactes, en el coll, en el pit, en el ventre. I amb els llavis cremats feian inútils esforços com si volgués resucitar la prístina virilitat de la seva víctima.»¹³⁶⁸

Diversos anys abans, però, C. Comabella ja havia publicat a *Juventut* una narració en la qual tenia lloc una escena semblant, malgrat en aquest cas l'escenari on aquesta es desenvolupava fos pas històric ni oriental. És probable que A. Maseras s'inspirés en aquest relat - o, si més no, el tingués en compte- a l'hora de realitzar la seva obra, sobretot tractant-se d'una temàtica tan poc habitual i provocadora. Sigui com sigui, tornem a presenciar un episodi de necrofilia dut a terme per una *femme fatale* apassionada i insaciable, la luxúria de la qual ha acabat desencadenat la mort de la seva víctima. Efectivament, és el fervor sexual de la dona aquell que ha provocat la fi - i, per tant, la castració, tant simbòlica com real- del seu marit. Allò encara més terrible, però, és que aquesta, lluny d'haver-se quedat satisfeta sexualment i després de contemplar el cos garratibat del seu home, encara sent ressorgir en ella els instints més

¹³⁶⁸ MASERAS, A., *L'adolescent*, op. cit., pp. 115-117.

libidinosos, fet que la condueix, naturalment, a decidir profanar el seu cos. El gaudi que aleshores experimenta potser sigui allò més malaltís i provocador de tot:

«El seu espós havia mort després d'ubriaganta agonia; son cos, feble com el de las flors, no havia pogut resistir las ansias sensualment bojas d'ella.(...) Y aquesta, un cop mort, trobantlo hermós en la palidesa de cadavre, se llensá sobre d'ell y'l besá en els llabis morats y sense vida, mentres els grochs ciris tremolavan de por y de temensa. Era un sacrilegi, ho comprenía...(...) Comprenia que alló havia sigut profanació, violació, pecat, però al esemps havia sigut delicia inexplicable aquell connubi de carn morta y carn viva.»¹³⁶⁹

Com podem veure la misogínia de l'època va associar íntimament la patologia sexual de la necrofilia amb la figura de la *femme fatale*, sobre la qual en parlarem extensament en el capítol III. 6. 2. La dona, en aquest context, s'erigeix com la personificació de les tumultuoses forces d'*Eros* i *Thanatos*, contra les quals l'home no pot lluitar sinó que esdevé una víctima innocent.

A voltes, però, és un ésser femení el que resulta forçat per un espectre masculí d'aparença cadavèrica, com és el cas de *La enferma* d'E. Zamacois, novel·la publicada a Barcelona el 1896. Durant el transcurs d'una de les seves freqüents al·lucinacions nocturnes, la protagonista de l'obra pateix l'atac d'un home

«...muy pálido, sin pelo de barba, con las mejillas arreboladas, las orejas grandes y separadas del cráneo, los labios descoloridos, el pelo áspero y cortado al rape, la mirada inmóvil y sin expresión, las manos exangües como las de un muerto, (...) la boca del horrible engendro oprimió la suya con un beso mortal, mientras una mano, fría como el mármol, la palpaba bajo las faldas.»¹³⁷⁰

Els greus desequilibris nerviosos que pateix la jove i que li provoquen aquesta mena de deliris sensuals, fan d'ella, certament, una altra *femme fatale* d'instints libidinosos – i en aquest cas, del tot necròfils – que resulten accentuats per la seva malaltia. De manera que, ja sigui víctima o botxí de les pràctiques necrofíliques, la dona, com podem observar, no deixa de ser la responsable –passiva o activament– d'aquest tipus de relacions sexuals malaltisses.

D'altra banda, cal dir que aquesta mostra de la figura de l'amant macabre, suposa una variació en el tema que ens ocupa: com veiem, en aquest cas no es tracta de la profanació d'un cos, sinó dels amors malsans entre un ésser viu i un cadàver dotat de vida aparent. Aquesta variant, però, no va ser tractada per escriptors catalans – l'esmentat E. Zamacois és cubà. Pel contrari, a Europa trobem diversos exemples, com ara *La morte amoureuse* de T. Gautier, apareguda per primer cop a *La Chronique de Paris* el juny de 1836.

¹³⁶⁹COMABELLA, C., "Somni d'una nit d'estiu", *Joventut*, núm. 196, 12-11-1903, pp. 742-744 (744).

¹³⁷⁰ZAMACOIS, E., *La enferma*, Barcelona: Ramón Sopena Editor, 1896, p. 45.

Segons N. Prince, l'escriptor francès va introduir un matis de ruptura en l'esquema del meravellós romàntic amb aquest tipus d'obra al presentar l'heroïna morta - ja sigui Clarimonde, Hermonthis o Spirite - com a única desitjable¹³⁷¹. Anys més tard, M. Rollinat composaria un poema intitulat "L' amante macabre" per a les seves *Névroses* (1883):

*«Ma spectrale adorée, atteinte par la mort,
Jouait donc devant moi, livide et violette,
Et ses cheveux si longs, plus noirs que le remord,
Retombaient mollement sur son vivant squelette*

*Osseuse nudité dans sa maigreur!
Beauté de poitrinaire aussi triste qu'ardente!
Elle voulait jeter, cet ange de l' Horreur,
Un suprême sanglot dans un suprême andante.»¹³⁷²*

D' aquesta manera comprovem com la fascinació vers la morta estimada ha donat pas a desig mòrbid - molt més malaltís- pel cadàver amorós, el qual s'emmarca, no ja en un fantàstic dels morts del més enllà, sinó en un fantàstic dels morts que es troba aquí mateix.

III. 4. 3 Figures de la mort

III. 4. 3. 1 Espectres cadavèrics

Fins ara hem vist associada la dona a la figura del cadàver. Ara cal anar més enllà i comprovar com bona part de les manifestacions artístiques o literàries del moment, en fer referència al tema de la mort, la presenten directament com una personificació d'aquesta. Aquest fet no és pas nou, atès que al llarg de la història trobem múltiples exemples de representacions femenines de la mort, però és a finals del s. XIX que

¹³⁷¹ PRINCE, N., *Les célibataires du Fantastique...* op. cit., p. 266.

¹³⁷² ROLLINAT, M., "L' amante macabre", dins *Les névroses*, op. cit., pp. 255-256.

aquests van proliferar amb més freqüència, especialment a partir de la personificació d' aquesta en dos figures: l' àngel de la mort i la seductora¹³⁷³. És clara, en aquest sentit, la relació existent entre aquesta concepció i aquella de la *femme-fatale*. K. S. Guthke parla així de l'eròtica fascinació per la mort:

«With the mankilling water-nymphs, vampires, Undines, Loreleis, Liliths, Sirens, Chimeras, Gorgonas, Amazons, and Sphinxes - mythological forms that Death as belle dame sans merci will sometimes take- the angel of death, more often than not, will share her feminine beauty and erotic appeal or even her "demonization"»¹³⁷⁴.

Aquesta atracció ja es trobava prefigurada des del renaixement, però mai abans s' havia donat la peculiar fusió d'ardor i d'elegància que veiem ara en aquest tipus de figures i que constitueix un dels trets distintius de la *décadence*¹³⁷⁵. En tot cas, la dona, fins i tot en el seu paper de mare i procreadora - ni què dir en aquell de *fatal* castradora -, es troba simbòlicament lligada al fenomen de la mort, atès que els seus cicles biològics de desenvolupament - naixement, menstruació, fertilitat, menopausa...- no només la converteixen en símbol de vida sinó també de mort per la seva inexorable degeneració.

Una bona mostra d' aquesta unió entre *Eros* i *Thanatos* ens l'ofereix O. Redon en una de les litografies de la tercera de les sèries dedicada a la *Tempation de Saint Antoine* (1874) de Flaubert: *La mort: c' est moi qui te rends sérieuse; enlayöns-nous* (1896) [fig. 122]. En aquesta observem dues entitats separades, la mort en forma d'esquelet i la *femme fatale* tota nua, que frisen per esdevenir una de sola, com de fet ja havia succeït en la segona de les sèries, amb la litografia intitolada *Mon ironie dépasse toutes les autres* (1889)¹³⁷⁶.

¹³⁷³ GUTHKE, K. S., *The Gender of Death. A cultural History in art and literature*, Cambridge University Press, 1999, p. 186. Vegeu especialment el capítol V: "From Decadence to Postmodernity: the satranger at the masked ball. Angels of death and skeletal coquettes", pp. 173- 185. Malgrat la preeminència de personificacions femenines de la mort, existeixen igualment, com ens adverteix l' autor, una diversitat d'exemples masculins, però el nombre d' aquests seria menor.

¹³⁷⁴ *Ibid*, p. 188.

¹³⁷⁵ *Ibid*, p. 193.

¹³⁷⁶ L'obra d' O. Redon no fou gaire coneguda a Catalunya i, en tot cas, com ens explica CIRICI, A., a *El arte moderno catalán, op. cit.*, p. aquesta coneixença arribà tard, amb excepció probablement de les il·lustracions que aquest darrer va realitzar per a l'anomenada triologia negra d'E. Verhaeren - composada per *Les Soirs* (1888), *Les Débâcles* (1889) i *Les Flambeux Noirs* (1891)- i que l'important ressò de què gaudia l'escriptor belga van permetre de difondre a la Barcelona de l'època. Sobre la relació entre aquests dos autors vegeu: *Lettres de Gauguin, Guide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren...à Odilon Redon*, París: Librairie José Corti, 1960, pp. 167- 174. Novament caldrà esperar a què es produeixi la mort d'un artista o escriptor per tal que la premsa de l'època se'n faci un veritable ressò. I, així, no serà fins a 1916 que no trobarem un extens article dedicat a la seva persona: SACS, J., "L' obra de l' Odilon Redon", *Revista Nova*, núm. 37, 31-7-1916. En aquest, el seu autor ja en informa de la desconeixença del pintor a Catalunya «No exposava gaire, no es feia reproduir mai: casi tot lo que produïa se li quedava el marxant Hessel de la Boëtie, a París». Amb l' ànim de donar a difondre l'obra d' O. Redon, en conseqüència, el crític ofereix a continuació un recull bibliogràfic sobre l'artista. A l'esmentat article, a més, O. Redon és qualificat com «el decadentista per excel·lència», pintor de «totes les engunies i terrors de l'imaginari». Les seves litografies, ens descriu J. Sacs, representen «el nostre subconscient febricitant, o el passatge de la lucidesa a la folia, o la tragedia de la larva que volia ésser Déu, o els idilis dels incubes i súcubes, o la majestat i sabiduria dels baccils antropòfags, els parts fatals i dolorosos dels

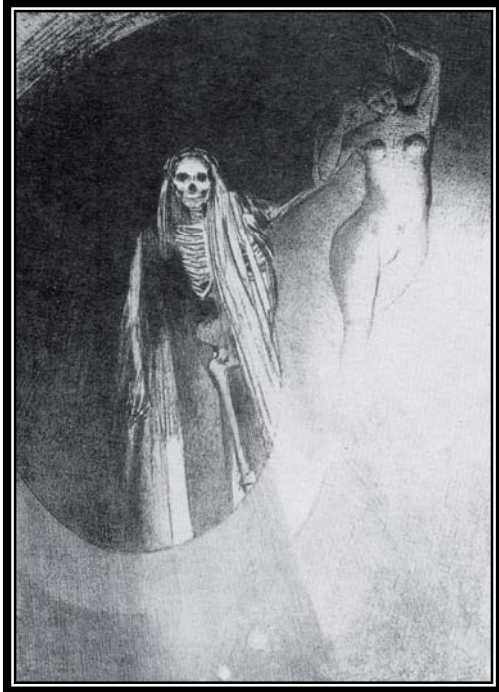


Fig. 122
O. REDON
*La mort: c'est moi qui te rends
sérieuse; enlayöns-nous 1896*
Litografia.
Gènova: Cabinet des Estampes du
Mussée d'Art et d'Histoire.



Fig. 123
P. GAUGUIN,
Madame La Mort 1891
Carbonet i aiguada.
París: Musée du Louvre.

gènesis, la gracia de les grans iniquitats, l'anorreament de l'home». Finalment, conclou aquest: «Després de tu, d'en Gustave Moureau, d'en Rops i d'en James Ensor, xarment bruiot, els aprenents del decadentisme pictòric sommiaren una partícula sols de les teves visions i en traduiren una misèrrima part d'aquesta partícula. (...) tu sol salvaries el simbolisme pictòric del seu fracàs».

P. Gauguin, per la seva banda, malgrat no acostumi pel general a endinsar-se en els paràmetres estètics del decadentisme, va realitzar un frontispici per a l'obra teatral de Rachilde (Marguerite Vallette), intitulada *Madame La Mort* (1891), que s'insereix completament en aquest corrent [fig. 123]. Observem en aquest el tors d'una figura femenina d'aparença cadavèrica i espectral, envoltada per esquinçalls de boira. El dibuix de P. Gauguin podria il·lustrar perfectament un altre escrit, aquell poema de M. Rollinat intitulat de manera similar: "Notre -Dame la Mort":

*«C' est l' éternelle Dame en blanc
Qui voit sans yeux et rit sans lèvres,
Coeurs de lions et coeurs de lièvres,
Chacun n' y songe qu' en tremblant.
(...)
Nous avons beau faire semblant
De gambader comme des chèvres:
Dans nos ivresses, dans nos fièvres,
Toujours passe un spectre troublant:
C' est l' éternelle Dame en blanc»¹³⁷⁷.*

A Catalunya cal dir que la major part de les escasses representacions sobre la mort no es troben pas erotitzades, sinó que aquestes prenen la forma tradicional d'un esquelet, com és el cas de les il·lustracions reproduïdes a *Catalunya Artística* el 1901 i 1902 [fig. 124 i annex/figs. 167 i 168] o el dibuix de P. Picasso intitulat *El petó de la mort* (1899-1900) [fig. 115]. En tots aquests exemples, la mort no pren la imatge d'una figura sensual i seductora, sinó d'una de terrorífica i descarnada que acaba amb la vida dels més humils. "La cansó de la mort", de J. Oliva¹³⁷⁸ o el poema que X. Viura publicà a *Joventut* el 1903, constitueixen el contrapunt literari d'aquest tipus de representacions. Reproduïm a continuació un fragment d'aquest darrer:

*«Vanitat com el fum. Tal com son las festas
dels seguidors del món: perfums y cántichs
y joyells y saraus, pobras conquestas
que's desfán com ardits de nigromántichs
(...)
...La mort arriba,
y ab sas alas fatídicas obertas*

¹³⁷⁷ ROLLINAT, M., "Les Ténèbres. Notre -Dame la Mort ", dins *Les névroses, op. cit.*, p. 384.

¹³⁷⁸ OLIVA, J., "La cansó de la mort", *Catalunya Artística*, núm. 124, 30-10-1902, p. 699. Vegeu el frag. IV. 3. 4.

regna damunt la joia fugitiva.»¹³⁷⁹

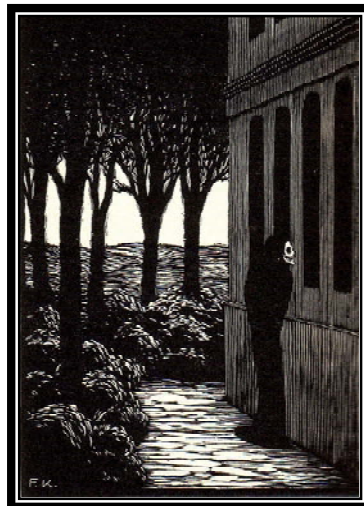


Fig. 124
E. CASANOVAS
Il. de *Catalunya Artística*, núm. 73,
31-10-1901, p. 549.

J. Font, per la seva banda, ens descriu a “Tant se val...” la figura de la mort de manera similar. Ho fa a través de la mirada del seu protagonista, el qual percep amb inquietud la proximitat de la seva presència. Com a la litografia dedicada a la memòria de l’artista txec K. Hlaváček, a cura de F.Kobliha (1898) [fig. 125] l’esgarrifós i inquietant esquelet de la mort espera pacientment el moment d’ actuar:

«S’acosta la mort; ja fa nits que sos passos resonen en la buydor del passeig solitari, y sento perceptiblement el cruixir de sos òssos, y en la mitja llum que projecta’l fanal de la cantonada veig, a través dels vidres del balcó, sa magra y tètrica figura.»¹³⁸⁰

Fig. 125
F. KOBLIHA
Il. d’ *In memoriam Karel Hlaváček*
1898. Kladno: Svatopluk, 1928,
contraport.



¹³⁷⁹ VIURA, X., “Meditació sobre la mort”, *Joventut*, núm. 200, 10-12-1903, p. 812. Cal dir que, en el número següent, P. Prat replicava a X. Viura amb el següent poema de caràcter vitalista: *¿Per qué vas ab la Mort, si tot es viu? (...) Anima morta: ¿per qué no aprens a viure? (...) La Tardor es l’ensomni de la Terra revolta...! L’Hivern es el descans. Després, la joia! novament crehua ls fonts; La Mort no lliura; laprén a concebir el goig de viure* [PRAT, P., “Meditació sobre la mort: Al amich poeta Xavier Viura”, *Joventut*, núm. 201, 17-12-1903, p.823].

¹³⁸⁰ FONT, J., “Tant se val...”, *Joventut*, núm. 305, 14-12-1905, p.805.

Finalment cal tenir encara en compte la personificació esquelètica de la mort en un sentit gairebé apocalíptic, quan no és ja la vida individual la que s'emporta, sinó la col·lectiva. Així ens la presenta, per exemple, A. Böcklin en el seu conegut quadre sobre *Die Pest* (1898) ([fig. 126]¹³⁸¹).



Fig. 126
A. BOCKLIN
Die Pest 1898
Oli sobre fusta.
Basilea: Kunstmuseum Basel.

M. Utrillo, per la seva banda, ens ofereix la seva pròpia - i estranya- versió d'aquest tipus de representacions en una de les il·lustracions de les *Oracions* rusiñolianes (1897) [fig. 127], dedicada "Als infants". Aquí podem veure un esquelet provist d'un dels atributs característics de la mort, una enorme dalla, que es passeja somrient per un camp de blat tot envoltat per nens. Les següents paraules de S. Rusiñol, dedicades "Als infants", potser puguin ajudar-nos a copsar el seu significat:

«Aquets ulls que obriu am tanta ignocencia un vel de pressentiment els glaçarà de tristesa, la vergonya'ls farà cloure, i el dolor els farà tancar; (...) i vostra fresca hermosura s'esmortuirà com les fulles, si la mort no les arrenca a la primera brotada, (...) Mireu-vos-la

¹³⁸¹ Sobre el ressò d' A. Böcklin a Catalunya, vegeu el cap. III. 4. 3. 4.

aquesta plana de vida, mentre la veieu daurada, i detureu-vos a l'ombra de l'arbre de la infantesa»¹³⁸².

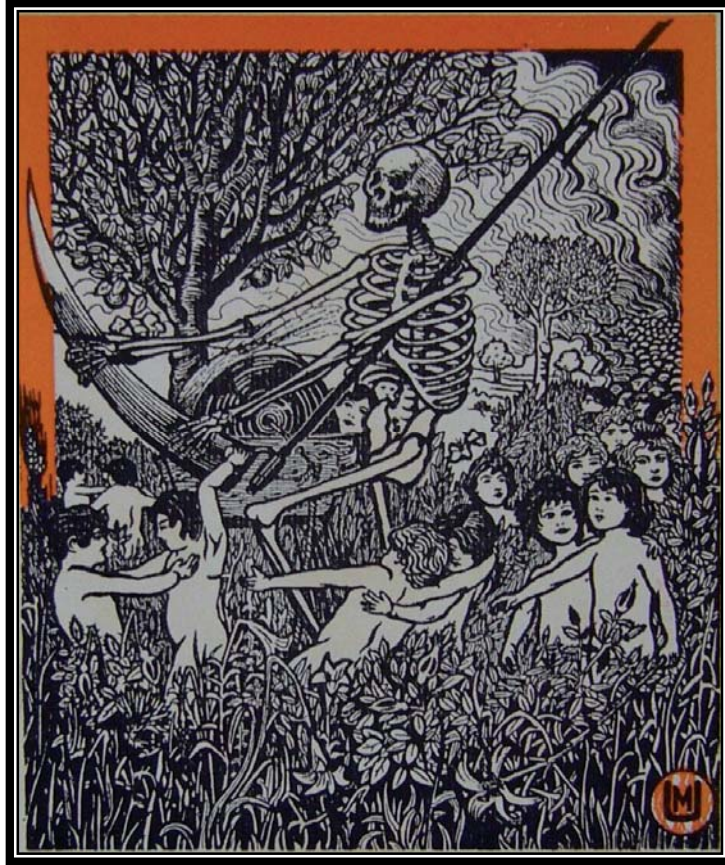


Fig. 127
UTRILLO, M.
Il. de RUSIÑOL, S., "Als infants",
dins *Oracions*, Barcelona: L'Avenç,
1897, p. 13.

L'ombra de la fatalitat plana des del mateix moment del nostre naixement: ja des de la més tendra i innocent infantesa la mort ens acompanya invisible i amenaçadora fins a l'instant en què ens ho arrabassi tot.

¹³⁸² RUSIÑOL, S., "Als infants", dins *Oracions*, *op. cit.*, p. 118.

Una idea similar expressa un dibuix d' A. Fabrès, intitulat de manera significativa *Sic transit gloria mundi*, on veiem representat un crani damunt d'una pila de llibres [fig. 128]. Tanmateix, és evident el to caricaturesc de la imatge a l'observar que la corona que du és de paper, i que la tènica calavera es troba fumant una cigarreta.

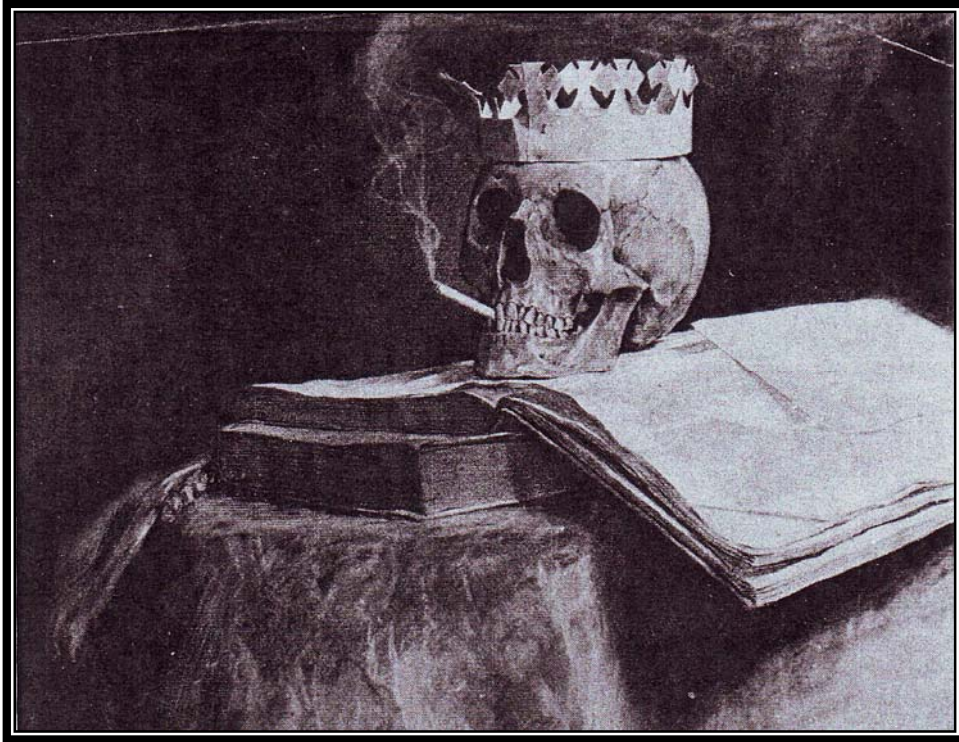


Fig. 128
A. FABRÉS
Sic transit gloria mundi (sense referència de data)
Dibuix al carbó.
Sense referència de la localització.

III. 4. 3. 2 Ex-libris macabres

Dins aquest apartat cal incloure un punt dedicat exclusivament al gènere dels ex-libris, atès que trobem un nombre considerable de testimonis dedicats a aquest tipus de temàtica. De fet, un crític de l'època i important col·leccionista d'ex-libris, M. J. Bertran, va redactar el 1904 tot un article versat en allò que ell mateix denomina "Ex-libris macabres", caracteritzats per la introducció d'una calavera o bé d'un esquelet, on fa palesa l'atracció existent a l'època cap a la mort i on aplega un extens recull d'exemples ¹³⁸³. Ho va fer a la *Revista Ibérica de Ex-libris*, primera publicació periòdica especialitzada en el tema, que va sorgir gràcies a l'impuls de l'Asociación de Ex-libristas Ibéricos, fundada el 1902¹³⁸⁴. El primer d'aquest aplec d'ex-libris macabres es troba realitzat per A. de Riquer i dedicat al crític literari D. Ramon D. Perés el 1902 [fig. 129]. L'element que capta la nostra atenció és un crani situat a la part baixa i central de la composició, que serveix de niu a uns ocells. Al seu darrera, un llibre obert fa brotar una tija florida que deixa entreveure la següent inscripció: «*Homo perit; liber manet*». El significat queda així clar: l'home fineix, però roman la seva obra, el llibre, o sigui, el coneixement etern. Aquest darrer, simbolitzat també a través de l'arbre de la ciència, és capaç de vèncer així la mateixa mort. No es tracta, però, de l'únic exemple en què apareixen relacionats el llibre i la figura cadavèrica de la mort, atès que, com molt bé explica M. J. Bertran, el llibre representa «*el trasunto de la vida*».¹³⁸⁵E. Moyà ens ofereix en aquest sentit un ex-libris, dedicat a J. B. Mercier [fig. 130], on veiem un nen alat que, tot mullant en tinta la seva ploma d'escriure, contempla fixament el seu destí, la mort, simbolitzada a través d'un esgarrafós crani que corona una pila de llibres, és a dir, la seva pròpia obra.

J. Renart, per la seva banda, un altre dels artistes d'ex-libris més destacats del modernisme, juntament amb A. De Riquer i J. Triadó, ens mostra la imatge de la personificació esquelètica de la mort, acompanyada de la seva inseparable dalla, mirant d'endur-se una figura femenina que es resisteix aferrant-se a un gran llibre on apareix l'escut heràldic del "comtat de Besalú" [fig. 131]. Una enorme columna de fum, que enllaça amb la fulla de la dalla, encercla decorativament bona part de l'escena. L'escriptor V. Oliva interpreta el significat de la imatge a l'aplec que el 1907 recollia els ex-libris de l'artista:

«La mort vol anorrear tot un poble, qui s'agafa a la seva historia ab la forsa de la desesperació, veyenthi la demostració més clara de la seva aptitud pera la vida. Cuan l'erudit estudia a fons les planes de la gloriosa historia catalana, aquet fet esclata ab tota la forsa d'una

¹³⁸³ BERTRAN, M. J., "Ex-libris macabres", *Revista Ibérica de Ex-libris*, vol. II, núm. 3, 1904, pp. 50-55.

¹³⁸⁴ VELEZ, P., "Alexandre de Riquer: "L'esperit decoratiu" en les arts del llibre", dins *Alexandre de Riquer. Obra gràfica*, Terrassa: Caixa de Terrassa, 2006, pp. 135-150 (147).

¹³⁸⁵ *Ibid.*, p. 53.

evidència inconstatable, a la qu'en Monsalvatje ha ajudat ab treballs considerables,, qu'es refereixen, sobre tot, al comtat, ja no existent, de Besalú»¹³⁸⁶.

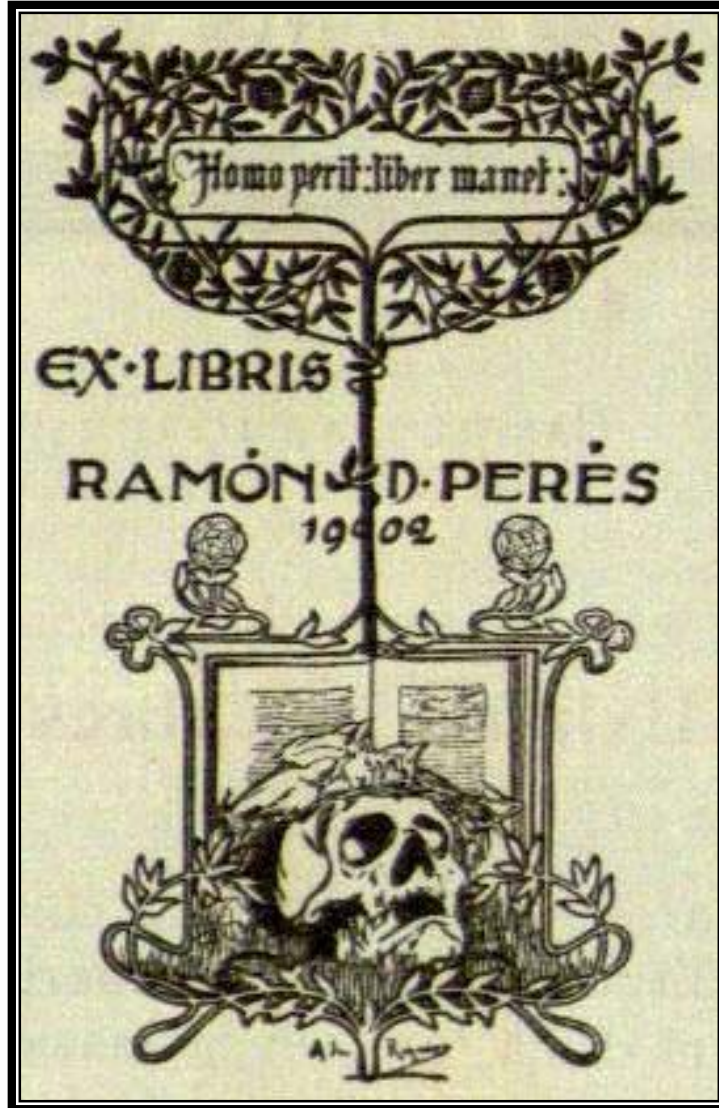


Fig. 129
A. DE RIQUER
Ex-libris 1902
Homo perit : liber manet/ Ramon D.
Perés/1902
II. de *Revista Ibérica de Ex-libris* vol.
II, núm. 3, 1904, p. 50.

¹³⁸⁶ OLIVA, V., *Els exlibris Renart, op. cit., s/p.*

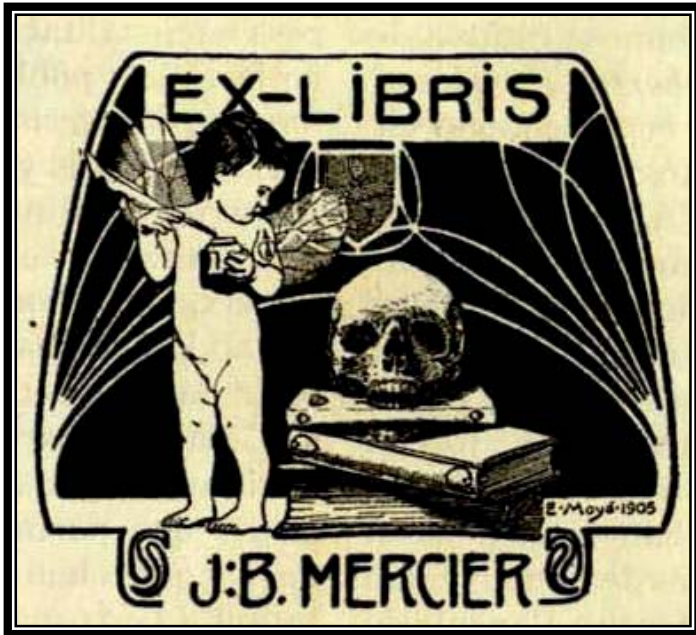


Fig. 130
E. MOYÀ
Ex-libris 1905
J. B. Mercier
II. de *Revista Ibérica de Ex-libris* vol.
II, núm. 3, 1904, p. 55.



Fig. 131
J. RENART
Ex-libris
Francisco Monsalvatge
II. de *Revista Ibérica de Ex-libris* vol.
II, núm. 3, 1904, p. 52.

En un altre dels seus ex-libris, dedicat a F. Sardà [fig. 132], J. Renart torna a posar de manifest la fatalitat a la qual tots ens trobem abocats. En la composició veiem un cos inert estès sobre una llosa, prop d'una calavera que sembla vetllar-lo. Al seu damunt, encerclada per espines, destaca la següent inscripció: "*Memento quai pulvis est*". Com explica V. Oliva, aquestes són les paraules que el capellà acostuma a pronunciar durant el Dimecres de Cendra «al posarne una polsada sobre'l front del Fidel agenollat: "Recórdat de que no ets més que cendra"»¹³⁸⁷.

J. Triadó, al seu torn, efectua una reinterpretació del mite clàssic de Narcís a partir del tema que ens ocupa, en un dels ex-libris dedicats al Dr. Sitjar (1902) [fig. 133]¹³⁸⁸. Una figura masculina s'observa capbaixa i malenconiosament en la superfície emmirallada d'un estany. Allò que contempla no és la seva bellesa sinó tot el contrari: la seva descomposició. Un esquelet esparracat li retorna la mirada i la figura pronuncia, tal com podem llegir a la inscripció superior: "*Ego sum*". De manera que, un cop més, l'home s'enfronta cara a cara amb el seu inevitable destí: la mort. Cal tenir en compte que aquest tipus d'ex-libris eren molt sol·licitats per personalitats provinents del món de la medicina – el Dr. Sitjar és autor de diverses obres sobre les malalties de tipus infeccions -, atesa la seva lluita constant per salvar la vida dels pacients i, per tant, la seva obsessió per la mort. Altrament cal parar atenció a la forma de pany que adopta la composició: com assenyala J.-Ll. Yebra, és a través d'aquest forat que el metge pot copsar allò que en un primer moment sembla desconegut¹³⁸⁹.

De J. Triadó és també el següent ex-libris, dedicat a R. Codina i Langlini [fig. 135], primer president del Col·legi Oficial de Farmacèutics de Barcelona. L'artista ens presenta així una al·legoria de la professió mèdica i farmacèutica com a intermediària entre la vida i la mort¹³⁹⁰. Com podem observar, una figura encaputxada – la medicina-, du una copa amb la serp enroscada - símbol associat a l déu Esculapi i, per tant a aquesta ciència-, i es dirigeix cap a una cova, on l'espera asseguda la mort amb la dalla. Aquesta es troba encerclada per un espai simbòlic de negror, que connecta amb el més enllà. Al seu costat es situa un xiprer, que encara pertany al món dels vius. Novament constatem una confrontació entre tots dos móns.

En una línia similar trobaríem l'ex-libris de D. Corominas realitzat per al doctor M. Segalà [fig. 134]. En ell copsem dues figures femenines i una tercera, que representa la mort. La primera du enroscada en el braç la tradicional serp. La segona sembla que estigui filant. Si parem atenció, però, observarem que allò que du l'esquelet del seu davant són unes tisores. La mort es troba així a punt de segar un cop més el fil de la vida.

¹³⁸⁷ *Ibid.*

¹³⁸⁸ Cronologia donada per YEBRA, J.-LL., *Els Ex-libris dibuixats per Josep Triadó i Mayol, op. cit.*, p. 126.

¹³⁸⁹ *Ibid.*

¹³⁹⁰ *Ibid.*, p. 176.

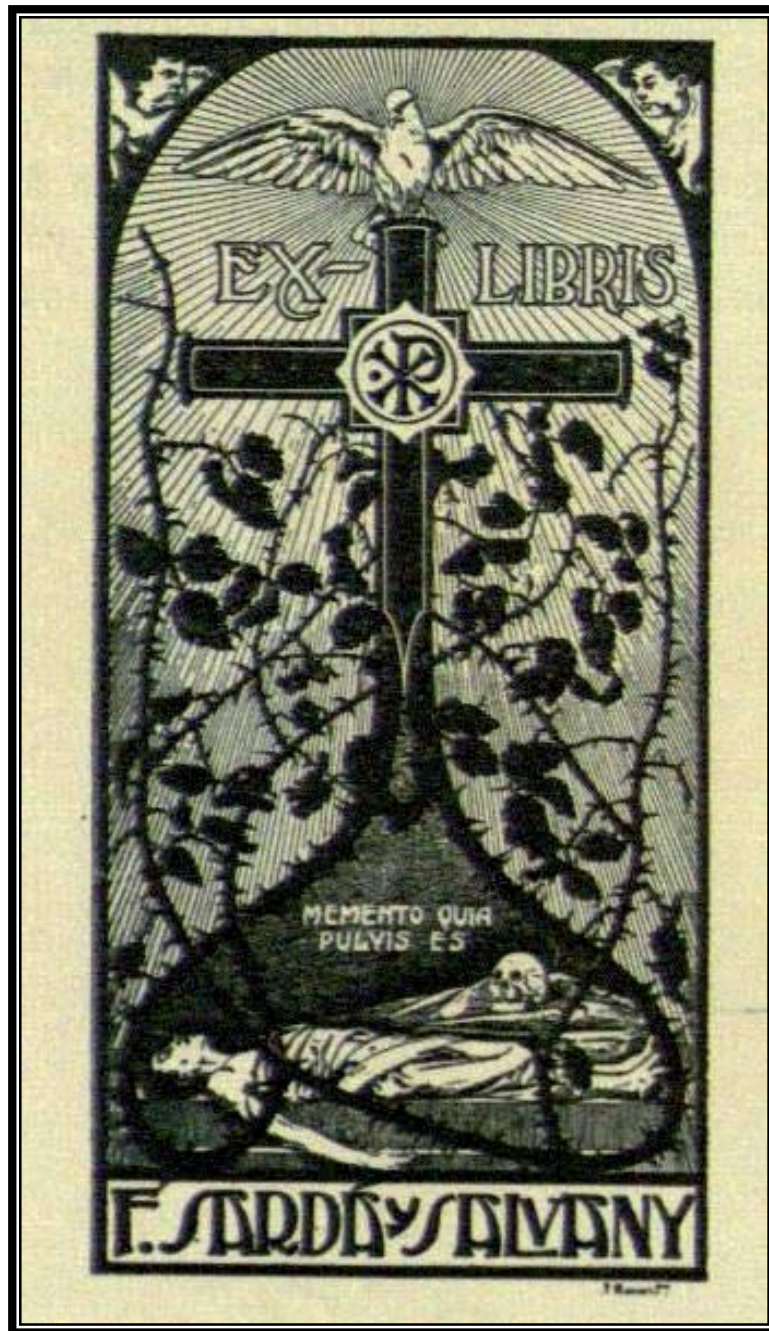


Fig. 132
J. RENART
Ex-libris
Memento quai pulvis est/ F. Sardá y
Salvany
II. de *Revista Ibérica de Ex-libris* vol.
I, núm. 3, 1903, p. 36.



Fig. 133
J. TRIADÓ
Ex-libris 1902
Ego sum/ Dr. Sitjar
II. de *Revista Ibérica de Ex-libris* vol.
II, núm. 3, 1904, p. 51.



Fig. 134
D. COROMINAS
Ex-libris
Dr. M. Segalá Estalell
II. de *Revista Ibérica de Ex-libris* vol.
II, núm. 3, 1904, p. 54.

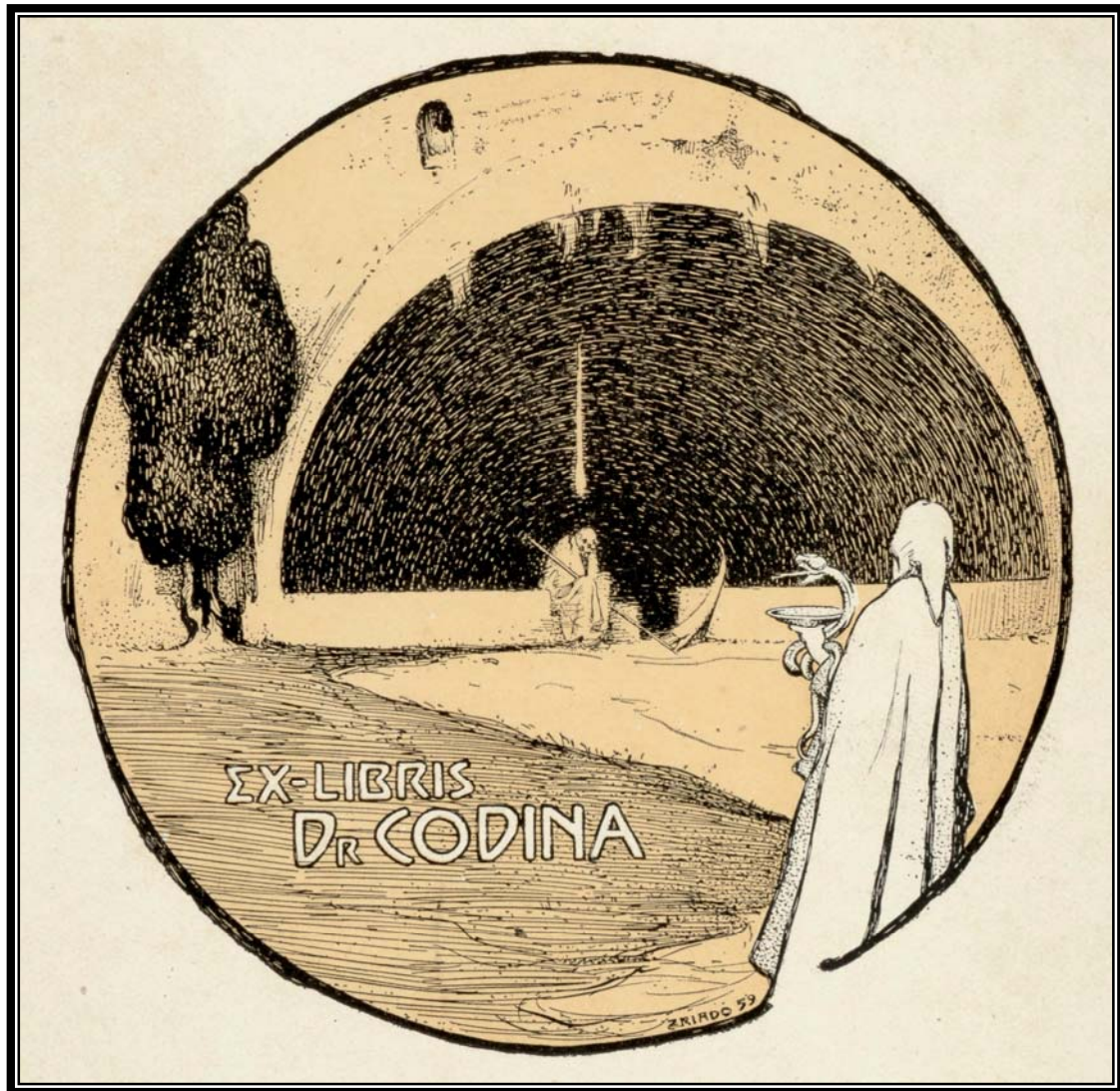


Fig. 135
J. TRIADÓ
Ex libris (sense referència de la data)
Dr. Codina.
Barcelona: Biblioteca de Catalunya
Col·lecció F. J. Miracle.

Per a un altre doctor, el Dr. Proubasta, va ser elaborat altrament el següent ex-libris [fig. 136]. Com explica M. J. Bertran, J. Renart representa en aquesta ocasió la figura de la «Veritat» contemplant-se en un mirall, mentre la mort li xiuxiueja a cau d'orela les següents paraules: «*Homo sum et nihil humani a me alienum puto*»¹³⁹¹. És a dir, tal com tradueix V. Oliva, «“Soch home y res dels homes me fa estranyesa”». I afegeix: «el metje no pot repudiar cap aspect de l'humanitat, ni'ls més repugnants y desagradables, per qué té la missió de retardar els efectes de l'amenassa que continuament la Mort està fent a la Vida»¹³⁹².

Una altra figura femenina, aquest cop emblema de la vida i de la bellesa, apareix un altre dels ex-libris de J. Triadó (1901) [fig. 138]. L'estampa està dedicada al mateix M. J. Bertran, i en ella podem veure com l'esmentada figura passeja pel jardí del món – novament ornat de roses i espines - de la mà de la pròpia mort. Com assenyala J.- Ll. Yebra, aquesta composició seria menys macabre que altres del mateix autor, no només per l'actitud amorosa de la mort – si ens hi fixem, el sudari que envolta l'esquelet també protegeix la figura femenina del fred –, sinó sobretot perquè aquest tipus d'enllaç simbolitza la vida eterna¹³⁹³.

Una idea similar sembla expressar una altre l'ex-libris del mateix artista, realitzat per a J. Fabregat (1916/1917)¹³⁹⁴ [fig. 137]. Un terrorífic esquelet fa servir el batell per tocar a morts, mentre sota seu una processó de gent condueix un taüt cap al cementiri. Amb el peu i el sudari, la mort assenyala els xiprers que acolliran el cos del difunt. Al seu costat, un angelet –l'amor- acompanya amb la seva música un altre seguici: el d'un naixement. Novament, *Eros* i *Thanatos*, apareixen entrelligats. Cal posar de relleu que aquest ex-libris forma part d'una segona etapa cronològica, situada entre 1916 i 1919, en què l'artista torna a reprendre amb força el tema de la mort. Malgrat que escapi de les dates en què situem el decadentisme com a tal, considerem important incloure aquest exemple i encara molt més els següents, atesa la seva força suggestiva i la seva potència visual.

¹³⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹³⁹² OLIVA, V., *Els exlibris Renart*, op. cit.

¹³⁹³ YEBRA, J., LL., *Els Ex-libris dibuixats per Josep Triadó i Mayol*, op. cit., pp. 58-59. La datació de la imatge és també del mateix historiador.

¹³⁹⁴ *Ibid.*, p. 362.

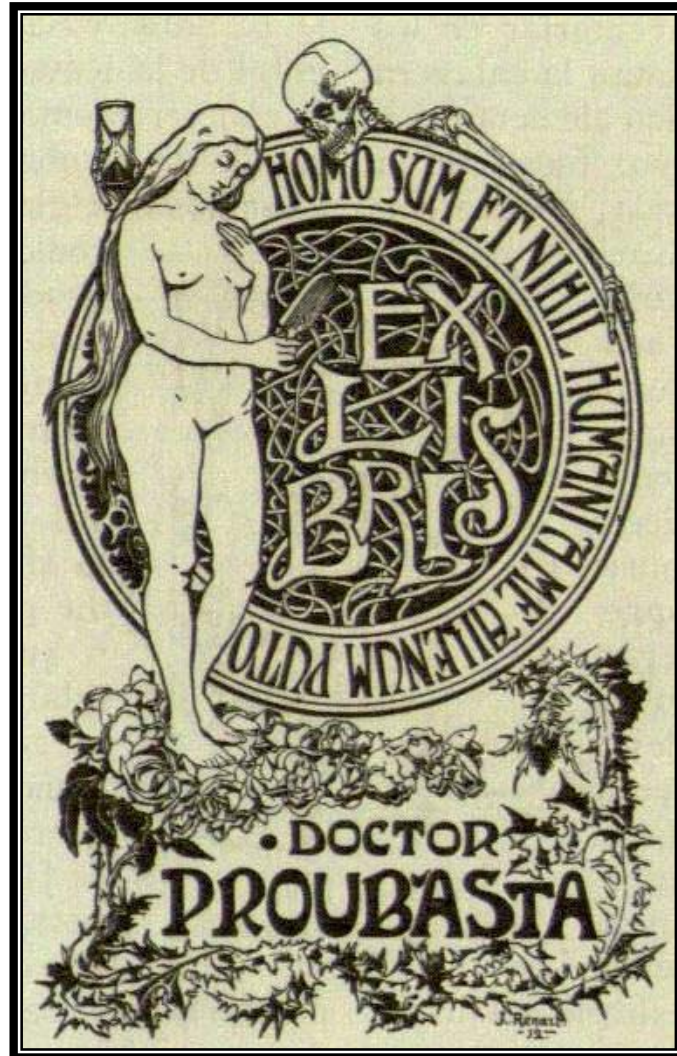


Fig. 136

J. RENART

Ex-libris

*"Homo sum et nihil humani a me
alienum puto" / Dr. M. Proubasta*
II, de *Revista Ibérica de Ex-libris* vol.
II, núm. 3, 1904, p. 53.

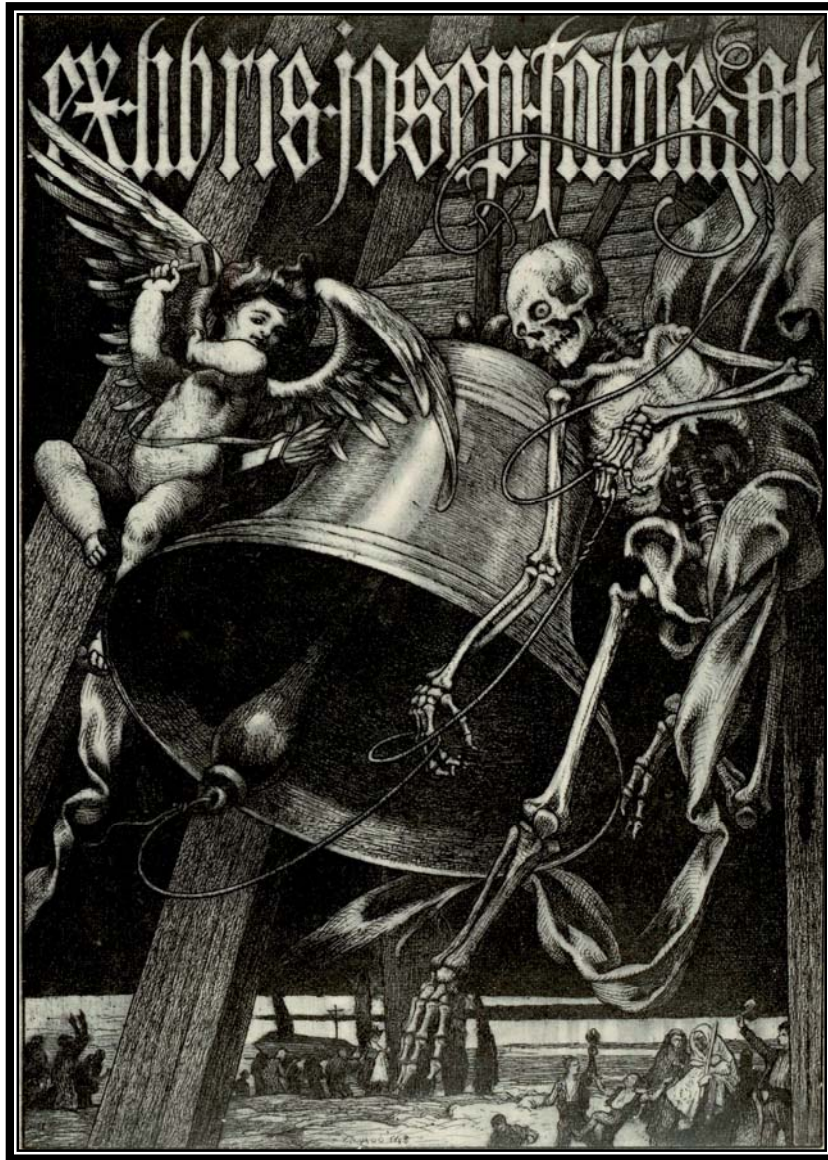


Fig. 137
J. TRIADÓ,
Ex-libris 1916/1817
Josep Fabregat
Aiguafort a una tinta.
SALOM, M^a. V., "José Triadó
Mayol", il. p. 19.

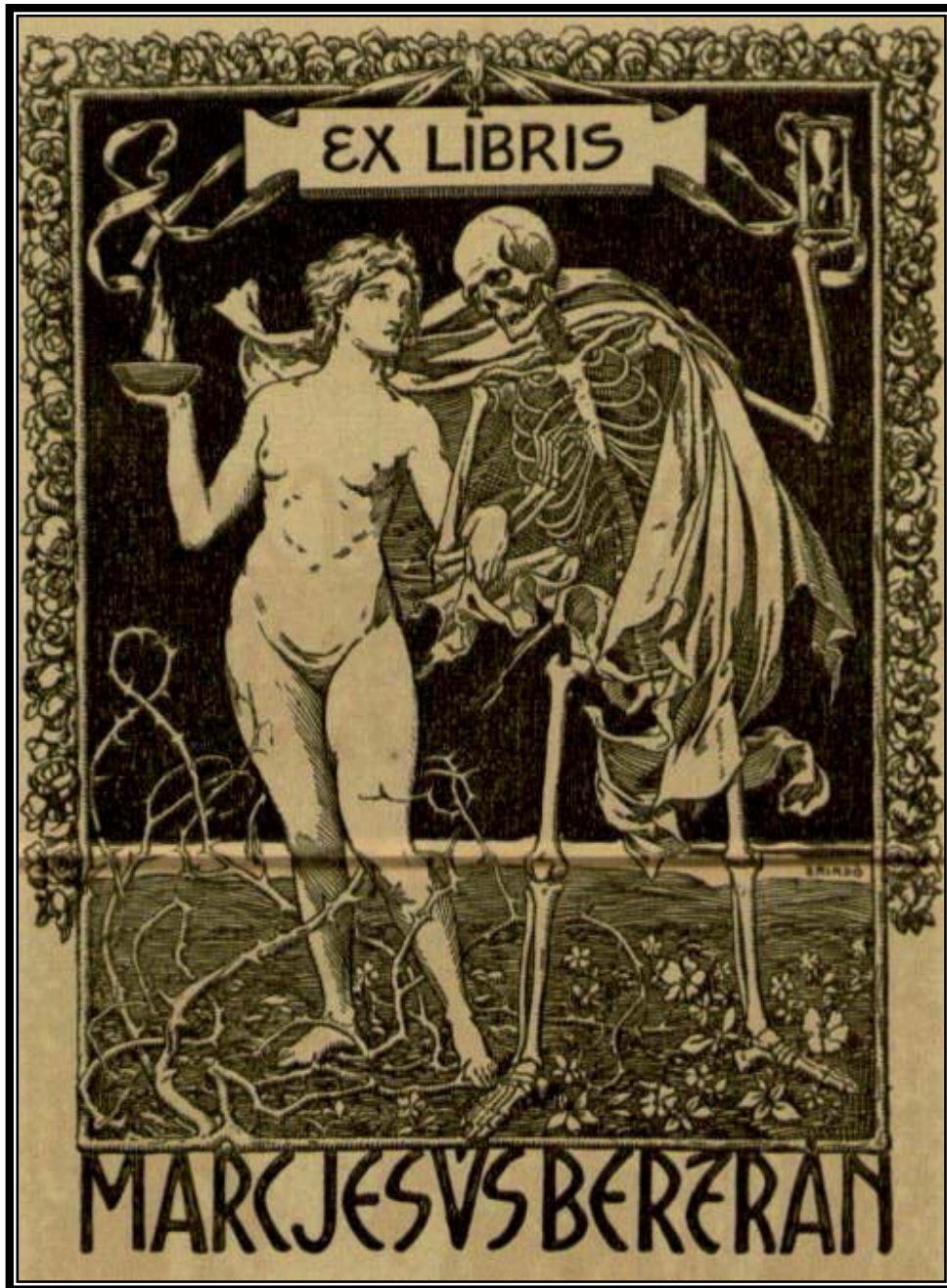


Fig. 138
J. TRIADÓ
Ex-libris 1901
Marc Jesús Bertran
II. de *Revista Ibérica de Ex-libris* vol.
II, núm. 1, 1904, lám. 3.

És el cas d'una altre composició, datada entre el 1914 el 1916 [fig. 139], que J. Triadó va elaborar per a sí mateix. El tema és de caire completament apocalíptic: l'artista ens mostra una visió de la fi del món. L'estampa no pot ser més desoladora. Allò que veiem és un paratge completament erm i fumejant, del qual es destaquen uns pocs elements, com ara un arbre retorçat al fons de la composició i un cel tenebrós. Enmig d'aquesta terra castigada es dibuixa un camí amb un solc profund, obert potser a causa d'un terratrèmol. Per aquest primer avança amb dificultats un vell encorbat, dirigint-se vers el seu fatídic destí: una triomfant i tènica calavera. Al seu costat podem llegir un rètol amb una sola paraula: "*finis*". La fi de la vida, la fi del món.

Encara més apocalíptic, si és possible, resulta encara el darrer dels ex-libris de J. Triadó, dedicat també a ell mateix i considerat per J.-Ll. Yebra com una veritable «obra mestra» de l'autor¹³⁹⁵ [fig. 140]. Un enterrador – que encara pertany al món dels vius, representat simbòlicament per l'espai superior- llença cadàvers a un enorme i abismàtic fossar. Milers de cranis i d'ossos esquerdats s'amunteguen en un riu de mort i destrucció. La força anihiladora de la mort es manifesta aquí de manera implacable i colpidora. Una dona plora amb desesperació la pèrdua d'un ésser estimat, que apareix estirat al primer terme de la composició. Més que mai, J. Triadó mostra la seva macabra obsessió pel tema de la mort.

¹³⁹⁵ *Ibid.*, p. 503.



Fig. 139
J. TRIADÓ
Ex libris 1914/1916
Josep Traidó M.
Tinta a una ploma.
Barcelona: Biblioteca de Catalunya
Col·lecció F. Miracle.



Fig. 140
J. TRIADÓ
Ex libris 1919
Josep Triadó
Aiguafort a una ploma.
Barcelona: Biblioteca de Catalunya
Col·lecció F. Miracle.

III. 4. 3. 2 *La Intrusa*¹³⁹⁶

La mort com a mera ombra o figura pressentida, certament, no és altra que la *Intrusa*, protagonista de diversos dels drames M. Maeterlinck. En aquest sentit només cal recordar l'obra a la qual va donar nom i que tant de ressò va tenir a la Catalunya de l'època. Tanmateix, i atès el considerable interès que aquest autor suscità en el modernisme de caràcter simbolista i decadent, cal a més tenir en consideració la influència de tota la seva obra en general¹³⁹⁷.

El primer cop que la premsa catalana es féu ressò de la dramaturgia de M. Maeterlinck fou el desembre de 1892, mesos abans de la representació de *La Intrusa* (1891) a Sitges. Quan això va esdevenir, però, ja feia algun temps que a les llibreries de Barcelona podia trobar-se un nombre considerable de les seves obres en francès, com ara: *Serres Chaudes* (1889), *La Princesse Maleine* (1890), *Les Aveugles* (1891), *Les Sept Princesses* (1891) o *Pélleas et Mélisande* (1892), a més de l'esmentada *Intruse* (1891)¹³⁹⁸. J. Sardà, des de les planes de *La Vanguardia*, feia referència a diversos d'aquests drames i definia M. Maeterlinck com un dels seguidors més originals de la literatura «refinada i decadent»¹³⁹⁹. L'escriptor català, així mateix, assenyalava la mort i el terror com dos elements essencials dels seu art:

«Todo acontece en la región de la pesadilla calenturienta. (...) todo es inconsistente, fantástico, de coloraciones sobrenaturales, de vibraciones imposibles, de líneas jamás realizadas en el mundo de lo mortal. (...) El terror, el terror como única y suprema estética»

Tal com van poder copsar - no sense sorpresa - els crítics de l'època, l'acció a les obres de l'autor belga havia estat substituïda per la immobilitat i per una tensa contenció dels personatges¹⁴⁰⁰. Certament, i com aquests mateixos van poder comprovar, M. Maeterlinck configurava els seus drames a través de la

¹³⁹⁶ Títol d'un dels drames de M. Maeterlinck. Vegeu tot seguit.

¹³⁹⁷ A propòsit de la recepció de l'escriptor belga hi ha publicats dos estudis que tracten la qüestió en profunditat: LITVAK, L., "Maeterlinck en Cataluña", *Revue des langues vivantes*, 1968, pp. 184-198, i SIMON-PIERRET, J.-P., *Maeterlinck y España* (tesi doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 1983, pp. 26-45, de manera que aquí només destacarem aquells aspectes que guardin especial relació amb el tema que ens ocupa.

¹³⁹⁸ CIRICI, A., *El arte modernista catalán, op. cit.*, p. 51.

¹³⁹⁹ SARDÀ, J., "Los Dramas de Maurice Maeterlinck", *La Vanguardia*, 20-12-1892.

¹⁴⁰⁰ J. Sardà, de fet, exclama: «¡El argumento! ¡La acción! Es lo de menos» [*ibid.*]. Així mateix, com assenyalen BATLLE I JORDÀ, C.; BRAVO, I.; COCA, J., *Adrià Gual: mitja vida de Modernisme*, Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1992, p. 31, M. Maeterlinck pretenia substituir idealment els actors per figures esculpides o de cera, talment com «una ombra, un reflex, una projecció de formes simbòliques o un ésser que tindria els aires de la vida sense tenir vida». En definitiva, «es demanava que l'actor desaparegués», com ja apuntava COCA, J. a "Introducció", dins *Quatre variacions sobre la mort: La intrusa/ Els cecs/ Interior/ La mort de Tintagile de Maurice Maeterlinck*, Barcelona: Institut del Teatre, 1984, pp. 5-18 (13).

pura suggestió: d'una atmosfera carregada de silencis i d'intuïcions aterridores per on sura constantment l'ombra del dolor i de la fatalitat

La Intrusa, amb motiu de la celebració de la II Festa de Sitges, fou la primera de les obres maeterlinckianes representades a Catalunya¹⁴⁰¹. Igualment cal dir, com posàvem de relleu en el capítol II. 2. 1. 2, que l'estrena de l'obra va suposar la introducció oficial dels corrents simbolistes en el modernisme, fet que li va atorgar un valor afegit significatiu. Les planes de *L'Avenç* van reproduir la seva traducció, a càrrec de P. Fabra, poc temps abans que ho fes la mateixa editorial¹⁴⁰². Cal afegir, a més, com assenyala J.-P. Simon-Pierret, que aquesta es convertiria en la primera traducció d'una obra maeterlinckiana a tot l'estat espanyol¹⁴⁰³.

M. Maeterlinck exemplificava, certament, el model d'artista modern que calia seguir si hom pretenia renovar la cultura catalana. D'aquí que A. Cortada li dediqués un article sencer, en què quedava posava de relleu el tipus de modernitat cap a la qual estava orientada la seva dramaturgia¹⁴⁰⁴: el simbolisme de caràcter visionari i decadent. Aquesta tendència no era pas la que més fervor suscitava en els redactors de *L'Avenç*, això és clar, però indubtablement era moderna i per aquest motiu la revista li donava suport. Amb tot, el crític català no se'n està de contraposar la modernitat vitalista d'un E. Zola, sorgida a partir de les «aspiracions ideals i socials» de l'època, amb «les al·lucinacions i les nerviositats extremes» que mostra M. Maeterlinck, fruit de la seva complaença en «la part més decadent de la vida». Per aquest motiu, segueix A. Cortada, «el fatalisme de la mort i de la descomposició» plana sobre cadascuna de les obres de l'escriptor.

Molt més entusiasta es mostrarà R. Casellas dies més tard a l'article publicat a *La Vanguardia* - a propòsit igualment de l'estrena de *La Intrusa* -, en el qual formula un programa que el situarà de ple dins «l'òrbita del simbolisme decadentista»¹⁴⁰⁵. El crític descriu la posta en escena de l'obra, parla dels personatges i en detalla l'argument. L'acció, com explica R. Casellas, és gairebé inexistent. I el protagonista indiscutible, malgrat només sigui pressentit - i no per tots, sinó només per aquell sumit en les tenebres,

¹⁴⁰¹ I, de fet, a tota Espanya. Com assenyala SIMON-PIERRET, J.-P., a *Maeterlinck y España, op. cit.*, Catalunya va esdevenir la via de penetració de M. Maeterlinck a l'estat espanyol.

¹⁴⁰² MAETERLINCK, M., "L'Intrusa" (trad. P. Fabra), *L'Avenç*, núms. 15-16, 15/31-8-1893, pp. 225-240.

¹⁴⁰³ SIMON-PIERRET, J.-P., *Maeterlinck y España, op. cit.*, p. 30. Sobre les traduccions al català d'obres de l'escriptor belga, vegeu igualment: LITVAK, L., a "Maeterlinck en Cataluña", *op. cit.*, p. 189. J. Carner, per la seva banda, va traduir diversos fragments de *Pélleas et Mélisande* (1892) a "A propòsit de Maeterlinck. III", *Universitat Catalana*, núm. 7, 5-1901, pp. 103-105 [vegeu CARNER, J., *Estudis inèdits i dispersos de Josep Carner 1898-1903*, vol. I, Barcelona: Barcino, 1984, pp. 125-129].

¹⁴⁰⁴ CORTADA, A., "Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga", *op. cit.*. Com podem comprovar, ho va fer dies abans de l'estrena de *La Intrusa*.

¹⁴⁰⁵ CASACUBERTA, M., *Santiago Rusiñol...*, *op. cit.*, p. 108.

capaç de veure més enllà dels altres - és "la Intrusa", és a dir, la mort. La seva figura, aquest cop, no es materialitza de cap manera: únicament s'intueix. Allò que no es diu, que no es percep visualment, corprèn molt més que l'acció o que les paraules: la mort es deixa sentir pel fred esglaiador que penetra en els ossos, pel silenci sepulcral ho envaeix tot...en definitiva, pel terror que corprèn l'ànima.

A l'anomenada "Trilogia de la Mort" - publicada per primer cop a Barcelona el 1904¹⁴⁰⁶ -, «la presencia infinita, tenebrosa, hipòcritamente activa de la muerte» es deixa sentir en cadascuna de les obres que aplega. Les paraules citades són del mateix M. Maeterlinck¹⁴⁰⁷. Aquest, a més, afegeix:

«Al problema de la existencia no se responde sino por el enigma de su anonadamiento. Por lo demás , es una muerte indiferente e inexorable, ciega, que va á tientas y casi al azar, llevándose con preferencia á los más jóvenes y á los menos desdichados, (...) No hay en derredor de ella sino seres pequeños, frágiles, que tiemblan, pasivamente pensativos, y las palabras pronunciadas, las lágrimas derramadas, no adquieren importancia sino porque caen en el abismo á cuyo borde se representa el drama...»¹⁴⁰⁸

A *Interior* (1894), traduïda per P. Fabra a *Catalònia* el 1898, la tragèdia de la mort plana igualment sobre una humil família que acaba de perdre la filla¹⁴⁰⁹. Cal dir que només un any més tard, A. Gual representaria l'obra a la sisena sessió del seu Teatre Íntim¹⁴¹⁰.

El nombre d' escriptors atrets per la l'obra de M. Maeterlinck fou, sense dubte, considerable. El propi A. Gual constitueix un exemple significatiu. Com explica C. Batlle en profunditat, fou a partir de la representació de *La Intrusa* a l'esmentada festa modernista que l'artista començaria a endinsar-se en els camins de la dramaturgia simbolista¹⁴¹¹. A *L'últim hivern* (1893), per exemple, dos personatges vetllen un moribund i dubten si confessar-li o no la seva tràgica situació. Malgrat això, la mort és presentada, fent-se ressò de les paraules del discurs de S. Rusiñol a la celebració, no com a quelcom terrorífic, sinó com

¹⁴⁰⁶ MAETERLINCK, M., *La trilogia de la muerte. La Intrusa. Los Ciegos. Interior. Dramas* (trad. L. A. De Vilasalba), Barcelona: A. López, 1904. Cal afegir que, durant el mes de març d'aquell mateix any, van ser representades al Teatre Principal diverses obres de l'escriptor belga, com ara: *Monna Vanna, Joycelle, Anglavaine i Selysette*, i *L'Intrusa*, fet que mostra la importància que va tenir l'any 1904 en la recepció catalana de la seva dramaturgia [SIGUAN, M., *La recepción de Ibsen y Hauptmann...*, op. cit., p. 33].

¹⁴⁰⁷ L'esmentada cita no s'inclou a l'anterior recull, sinó al pròleg d'un altre aplec, publicat per primer cop a Brussel·les i a París el 1901. L'edició a la qual pertany és la següent: MAETERLINCK, M. "Prologo", *La princesa Malena, La intrusa, Los ciegos* (trad. G. Martínez Sierra), Madrid: Renacimiento, 1913, pp. 9-10 (9).

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

¹⁴⁰⁹ MAETERLINCK, M., "Interior" (trad. P. Fabra), *Catalònia*, núm.2, 10-3-1898, pp.25-33.

¹⁴¹⁰ La influència de M. Maeterlinck sobre l'escriptor català, certament, fou notable, especialment en obres *Nocturn* (1896) o *Silenci* (1898). Vegeu: SIMON-PIERRET, J.-P., *Maeterlinck y España*, op. cit., pp. 37-39. A més, com assenyala CERDÀ, M^è. A^è., a *Els pre-rafaelites a Catalunya*, op. cit., p. 347, la mort és la veritable protagonista dels drames d' A. Gual. Vegeu més endavant.

¹⁴¹¹ BATLLE, C., *Adrià Gual (1891-1902)*..., op. cit., p. 116 i pp. següents.

una «salvació»¹⁴¹². L'acció dramàtica és mínima; allò que veritablement destacat és l'atmosfera suggestiva que emana de l'obra. A *Mar brava* (1894), definida per C. Batlle com una «*Intrusa* a la catalana»¹⁴¹³, la mort torna a esdevenir la protagonista: una mort pressentida i temuda que finalment acabarà colpejant el destí dels personatges.

A més del mateix A. Gual, podem destacar figures com ara: J. Zanné, M. Maragall, M. De Montoliu, M. De Palol¹⁴¹⁴, X. Viura, O. Coll, S. Vilaregut, A. de Riquer, J. Carner i, naturalment, S. Rusiñol¹⁴¹⁵.

J. Zanné, per la seva banda, ens parla igualment d'aquesta figura en referir-se al sentit tràgic d'allò quotidià en M. Maeterlinck:

«...la heroïna única, la eterna vencedora en l'etern torneig ab la Vida; consol suprém, fi de miserias y de sufriments, llibertadora de tots els mals; per'xó en Materlinck la estima y la espera com s'espera á un ésser benvolgut. Son personatjes sufrenen (...) Viuhen esperant á la Mort, y quan aquesta arriba, silenciosos y sense protesta, la segueixen . Sense voluntat ni desitjos concrets, no resisteixen ni lluytan: se sotmeten incondicionalment. Las forsas externas qu'han de destruhirlos no troban resistencia: el Destí es el poder suprém: la Voluntat no existeix»¹⁴¹⁶.

O. Redon, al qual ja hem vist abans representar la mort amb forma cadavèrica [fig. 122], també es refereix a aquesta com la «*divine inconnue*», pressentida en el silenci de les tombes desertes:

«...La mort là...je l' ai vue, divin refuge, hereuse fin du mal de vivre...O divine inconnue au muet visage, crainte sans nom, auguste immobilité, que tu es belle»¹⁴¹⁷.

¹⁴¹² GUAL, A., *L'últim hivern* (1893). Fons Gual, núm. 1396.

¹⁴¹³ BATLLE, C., *Adrià Gual (1891-1902)...*, op. cit., p. 160.

¹⁴¹⁴ M. De Palol, de fet, a *Camí de llum*, op. cit., p. 207, es refereix en un moment donat a la mort com "La Intrusa" [vegeu el frag. IV.3. 6].

¹⁴¹⁵ Vegeu LITVAK, L., a "Maeterlinck en Cataluña", op. cit., pp. 194-197 i SIMON-PIERRET, J.-P., *Maeterlinck y España*, op. cit., pp. 31-42. Malgrat tot, diversos van ser també els detractors de la dramaturgia maeterlinckiana, tal com ens mostra l' article que TINTORER, E., a "Teatres: El teatre Maeterlinck (*Monna-Vanna, Joycelles, Aglavaine et Selyssette, L'Intruse*)", *Juventut*, núm. 214, 17-3-1904, pp.176-178, va dedicar a l' escriptor belga a propòsit de la representació de les seves obres al Teatre Principal. Segons el crític català, M. Maeterlinck és essencialment «un apòstol decadent y enrvador de la voluntad y de tota l'energia humana», que amb el seu «ideologisme exacerbat» ens ha fet arribar un «espiritualisme refinat y confós» del tot malsà.

¹⁴¹⁶ ZANNÉ, J., "Lo trágich quotidià segons en Maeterlinck", *Juventut*, núm. 80, 22-8-1901, pp. 565-569. Aquestes paraules recorden força aquelles altres de J. Brossa pronunciades a propòsit de l'estrena de *La Intrusa*: «*Si, como muchos que tienen algo de Budha y de Schopenhauer, la vida terrestre es la fermentación de la muerte eterna (una vida real y positiva) los personajes de La Intrusa vienen a ser una pequeña corte que rinde culto a la Majestad Liberadora que les ha favorecido con una visita*» [BROSSA, J., "La festa modernista de Sitges", op. cit., p. 259].

¹⁴¹⁷ Recollit per JULLIAN, P., *Esthètes et Magiciens...*, op. cit., p. 308.

I, finalment, dins el panormà català, J. Bas també recrea la sensació d'esgarrifança que suscita la intuïció d'aquesta figura:

«De prompte sembla que dintre el cuarto hi faltés aire, que dintre el cuarto hi hagués entrat un altre cos, però un cos misteriós, un cos terriple, un cos que fa tremolà a tot-hom i que tot-hom a d'anar a parar a ses fatídiques i repulsives mans.»¹⁴¹⁸

III. 4. 3. 3 L'àngel de la mort o «l'eterna enamorada»¹⁴¹⁹

No sempre la mort s'intueix com una presència esglaiadora. Pel contrari, a voltes aquesta adquireix una aparença bella i tranquil·litzadora, com en la narració de C. Comabella esmentada amb anterioritat. En aquesta, «el poeta de la mort» percep en somnis la proximitat de la seva enamorada, tota vestida de blanc i negre - «blanch, el color de las verges'ls infants, y negre, el color ocult y misteriós»: «l'àngel de la mort»¹⁴²⁰. Es tracta així d'una figura misteriosa però alhora dolça i encisadora; poc a veure, amb aquella característica dels drames maeterlinckians que tant encertadament ens descrivia S. Rusiñol. A nivell pictòric podríem contraposar les esmentades reproduccions de F. Kobliha [fig. 125] o de *Catalunya Artística* [fig. 124 i annex/figs. 167 i 168] amb aquelles característiques de l'artista polonès J. Malczewski [fig. 141]. En aquest darrer, la mort apareix representada a través d'una bell àngel femení que, delicadament, tanca les parpelles d'un home confiat i tranquil. Es tracta d'un veritable àngel consolador, la missió del qual és concedir a l'individu la pau eterna.

Una idea similar trobem expressada igualment en una narració d' A. Trinxet, en la qual un personatge masculí s'adorm i enmig d'un paratge fantàstic troba l'àngel de la mort. Aquest, com en el dibuix de P. Picasso intitulat *El Petó de la mort* (1899-1900) [fig. 115], besa amb els seus llavis gèlids i mortals al protagonista de la història. Amb tot, fixem-nos en les diferències entre ambdues figures:

¹⁴¹⁸ BAS, J., "La festa major", *Auba*, núm. 1, 11-1901, p.11. El mateix succeeix en un dels poemes d'A. de Riquer, "Un poema d'amor. XXVII", dins *Aplech de sonets*, Barcelona: Verdager, 1906, p. 135 [vegeu el frag. IV.3. 5].

¹⁴¹⁹ Aquesta darrera és una de les expressions utilitzades per A. Gual per referir-se a la mort. Vegeu més endavant.

¹⁴²⁰ COMABELLA, C., "EL poeta de la mort", *op. cit.*, p. 341.

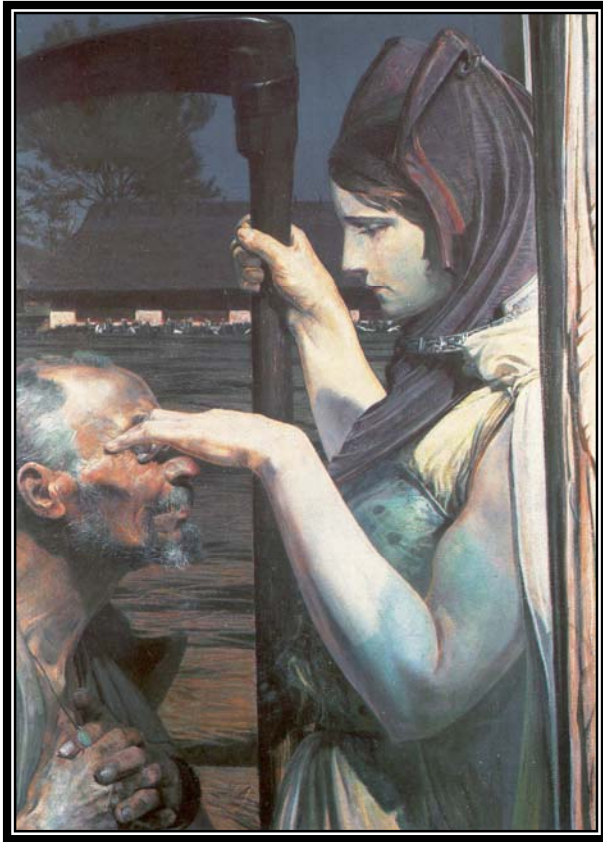


Fig. 141
J. MALCZEWSKI
La mort 1893-1894
Oli sobre tela.
Varsòvia: Muzeum Narodowe.

«El caminant s'ha sentit presoner d'una son dolça y aclaparadora al ensemps (...) Y ha tancat sas parpellas cansadas (...) Las portas del somniós castell de romànichs finestrals ab cresterias brodadas s'han obert pausadament, y una taca més fosca que l'arbrat que voreja'ls caminals ha comensat a seguir calladament la llarga via.

Es la dama dels seus dominis. Vesteix una ampla vestimenta endolada. Sa cara es blanca com el cel de llevant y está crehuada, com sas espatllas lletosas, per unas ratllas d'intensa blavor. Els seus ulls son com una gran misteri, envolladas per tranquilas parpellas sedosas (...) La dama s'ha aturat. Sos dits blancs y llarchs han escocollat el fons d'una bossa de vellut que porta subjecta a la cintura.

«Jo he aclucat las parpellas, y sols las he obertas quan han pogut emmirallar el misteri dels vostres ulls...»

El caminant ha escoltat tranquil l'últim tremolor de sas entranyas (...) Els dits de l'endolada li han clos ab suavitat els ulls, y els llabis de marbre han besat son front. Com si

esperés això pera desaparèixer, s'ha aclofat més, fins a confondre ab l'arena que cubreix las vias del jardí solitari.»¹⁴²¹

D'aquesta manera i, finalment, la mort es concebuda com «l'eterna enamorada», expressió amb què A. Gual intitula precisament un dels seus poemes:

«De negre va vestida
passant pel llarch camí de nostra vida,
son cap voltat de llum.
Una figura que ab llurs suaus petxadas
fa cruijir per ont passa flors moradas
de delicat perfum.

Te trista la mirada
perque sent els neguits d'enamorada,
per tot el mon en pes,
follad' amor demunt un cos es llensa
y omplintlo de petons el recompensa
dantli la llum després.

Molts que no la coneijen
tement si passarà s' esporugueijen
pensant si s'els endú,
altres la cridan quant encare no es hora,
mes ella enamorada pensadora,
te un bes per cada escú.»¹⁴²²

En comptes de resultar representat com un espectre macabre, l'àngel de la mort adopta en aquests casos l'aspecte d'una figura melangiosa i endolada. Com molt bé explica C. Batlle, l'autor li atorga sentiments que són molt humans: la mort ha esdevingut una amant apassionada que no rep més que rebuig al seu pas; d'aquí la seva tristor¹⁴²³. Aquesta, a l'ensem, podria correspondre's perfectament amb la figura que el mateix A. Gual va dibuixar a la caplletra del cartell anunciador de l'obra [fig. 142]. En aquest darrer, si ens hi fixem, apareix la figura de la mort coberta amb una túnica fins al terra i envoltada

¹⁴²¹ TRINXET, A., "El caminant troba la mort", *op. cit.*, p.676.

¹⁴²² GUAL, A., "L'eterna enamorada/1895", dins *Primeres poesies i proses* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l' Institut del Teatre (C-33/10). Amb aquesta mateixa denominació, la figura de la mort apareix a un altre dels poemes inèdits d'A. Gual: es tracta de "Morta", dins *Primeres poesies i proses, op. cit.*, C-34/11 [vegeu el frag. IV.3. 2].

¹⁴²³ BATLLE, C., *Adrià Gual (1891-1902)...*, *op. cit.*, p. 189.

d'espines. De fet, com assenyala M^a. A. Cerdà, el personatge principal de la dramàtúrgia d' A. Gual és la mort, «presentada poèticament com una dama embolcallada de quietud i misteri»¹⁴²⁴. Així mateix, la relació entre aquesta i el silenci –sacrificat, adolorit, símbol d' incomunicació...- és del tot clara: d'aquí que la mort es representi encerclada d'espines – com els cors sagnants que formen part de l'univers al·legòric de l' autor. I és que, com segueix M^a. A. Cerdà, mentre «la vida és teatre, farsa, soroll», «la realitat és silenci; la mort oculta darrera tota l' escenografia per bella i enlairada que sigui»¹⁴²⁵.

Tot i així, si volem trobar una perfecte contraposició plàstica a la personificació de la mort, cal tenir present un dels plafons realitzats a París per a una capella funerària del cementiri de Tarragona el 1901 [fig. 143]. En aquest, l'àngel de la mort – s'intitula precisament així- apareix representat de perfil, vestit novament amb una àmplia túnica i subjectant amb les mans un rellotge de sorra, símbol inequívoc de la fugacitat de l'existència. Al fons entreveiem un camí empedrat que condueix cap a un indret farcit de majestuosos xiprers, és a dir, cap al cementiri. Al cartell anunciador del *Llibre d'horas* [fig. 210] A. Gual ens mostra igualment una dona de perfil amb un rellotge de sorra a les mans, tota envoltada d'espines i de roses.

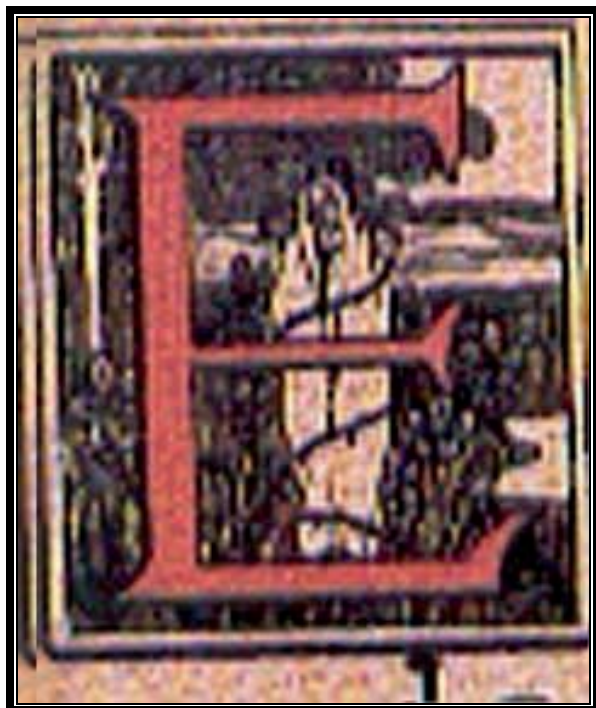


Fig. 142
A. GUAL
Detall del cartell anunciador de
Silenci. Drama de món en dos actes,
Barcelona: Libreria d'Àlvar
Verdaguer, 1898.
Sense referència de la localització.

¹⁴²⁴ CERDÀ, M^a. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya, op. cit.*, p. 347.

¹⁴²⁵ *Ibid.*

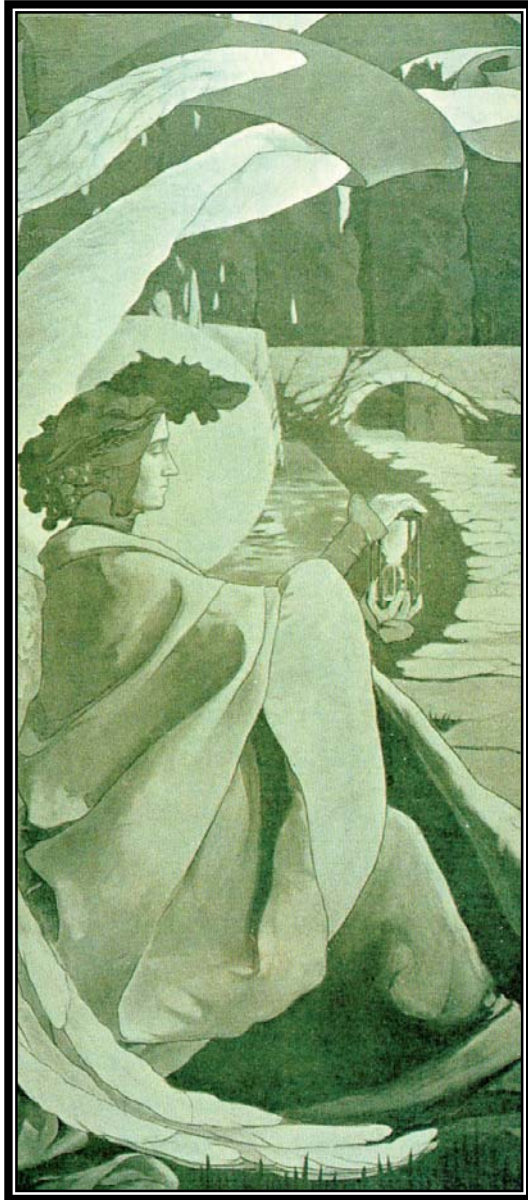


Fig. 143
A. GUAL
Àngel de la Mort 1901
Sense referència de la tècnica.
Localització desconeguda.

R. Casellas, per la seva banda, cap al final de *La damisel.la santa* - narració curta que va ser premiada al certamen modernista de 1894 i que està considerada com la primera manifestació catalana del

pre-rafaelisme literari¹⁴²⁶-, ens descriu la seva protagonista coberta amb les mortalles pròpies de la figura de la mort:

«Com un espectre eixit de les tombes, aniria pels carrers i places predicant la Mort (...) Am les seves propies mans va voler compondre's aquell trajo mig mortalla, mig vestidura monacal (...) La túnica, de cendra fosc, per significar que de polç venim i a polç havem de tornar; l'escapulari, negre, com recordant el color del vestit que portarem per més temps, quan, morts, reposarem sota una llosa (...) Vestida d'aquell modo, la damisela va posar-se davant d'un mirall. La lluna veneciana reflectia una imatge desconeguda, una figura grave, austera, espectral, qu'atreia i imposava a l'hora, com un misteri dels sepulcres, com l'hermosura de la Mort.»¹⁴²⁷

L'objectiu de Maria Laura és assolir la purificació de la multitud corrupte que l'envolta - la de la Siena del segle XVI- , però en acabar despullada - i admirada luxuriosament- per la mateixa gent, esdevé, finalment, l'« *unblessed damozel*», la bellesa maleïda¹⁴²⁸, tot posant-se de manifest, un cop més, la impossibilitat de dur a terme la materialització de l'ideal. El final no pot resultar més apocalíptic: «Després, tot restava fos i sepultat dintre les tenebres de la nit, tant fondes i negres com les de la mort»¹⁴²⁹.

III. 4. 3. 4 La musa inspiradora

Abans de donar per finalitzat aquest tema, caldria encara parlar de l'àngel de la mort com a macabra musa que insufla al poeta la inspiració. Així ens ho mostra l'autorretrat que J. Guardiola va presentar a l'exposició organitzada pel Cercle Artístic el 1907 [fig. 144], i que clarament recorda *Selbstporträt mit fiedelndem Tod* (Autorretrat amb la Mort tocant el violí) (1872) d'A. Böcklin¹⁴³⁰ [fig. 145].

¹⁴²⁶ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. II, *op. cit.*, p. 195. De fet, el títol de la narració està inspirat en el del poema que G. Rossetti va publicar per primer cop el 1850, *The Blessed Damozel*, i que va donar lloc a la pintura intitolada de la mateixa manera (c.1875-1881). Com explica el propi R. Casellas, el seu primer contacte directe amb el pre-rafaelisme va tenir lloc amb la visita del pavelló anglès de l'Exposició Universal de París del 1889. Així ens ho indica en un article dedicat a "Burne-Jones i el pre-rafaelisme", publicat primer a *La pàgina artística de La Veu*, el 1910, i recollit després al primer volum de les seves *Etapes Estètiques* (1911) [vageu *ibid.*, p. 350].

¹⁴²⁷ CASELLAS, R., "La damisela-santa", dins *Festa modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona: L'Avenç, pp. 37-91 (75-76).

¹⁴²⁸ CERDÀ, M^a. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁴²⁹ CASELLAS, R., "La damisela-santa", *op. cit.*, p. 91.

¹⁴³⁰ BEJARANO, J.C., a *Iconos del Yo*, *op. cit.*, analitza en profunditat les correspondències entre ambdues obres, i les posa en relació amb altres exemples. Així, mateix, com assenyala l'autor, es desconeix la localització de l'obra; aquesta únicament ens ha arribat a partir de la seva reproducció al catàleg de l'exposició *Auto-retratos de artistas españoles en el Palacio de Bellas Artes*, *op. cit.*, organitzada el 1907. Amb tot, el catàleg recull tres títols -*Horas vengativas* (núm. 20), *De broma* (núm. 99) i *Neurasténico* (núm. 100)-, sense indicar quin

Aquesta darrera obra, una de les més conegudes del pintor suís, havia estat reproduïda a la portada de *Pèl&Ploma* el febrer de 1901, en un número dedicat a la memòria del recentment desaparegut artista, que amb tota probabilitat J. Guardiola havia tingut ocasió de veure¹⁴³¹. Ambdues pintures representen l'anomenat *memento mori*, en el qual es contraposa la presència de la mort - simbolitzada a través d'una calavera -, que tot s' ho endú, i la de l' artista, el qual aspira a assolir la immortalitat a través de la seva obra. Ara bé, si en el cas d' A. Böcklin la música de la mort inspira al pintor per tal d'executar el seu autoretrat, esdevenint així aquest *memento mori* un factor de creació¹⁴³², en el quadre de J. Guardiola la calavera sembla més aviat estar a punt de besar l'artista. Això, un cop aquesta li ha ofert allò que pot ser considerat com una macabra corona de difunts, representada per l'exuberant vegetació floral que s'enfila

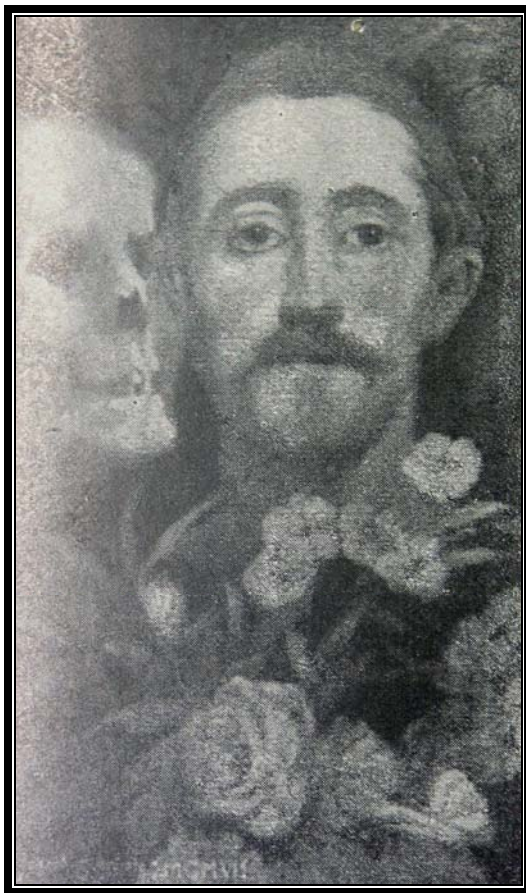


Fig. 144
J. GUARDIOLA
Autorretrat c.1907
Sense referència de la tècnica.
Localització desconeguda.

correspon a l' autoretrat de J. Guardiola. El fet d' intitular-se d'una manera o altra, certament, alteraria el seu significat de manera important.

¹⁴³¹ *Pèl&Ploma*, núm. 69, 1er-2-1901. En aquest mateix número H. Bethge dedica un article sencer en honor a A. Böcklin, tal com també farà J. Brull a *Joventut* [BRULL, J., "Arnold Böcklin", *Joventut*, núm. 53, 14-2-1901, pp.128-130]. Sense dubte, A. Böcklin va ser un dels pocs artistes germànics que van tenir ressò a Catalunya, malgrat aquest, com veiem, arribés tard. Amb tot, cal dir que un any abans *Joventut* havia reproduït una altra de les seves obres, i que el 1886 *La Il·lustración Ibérica* havia fet el mateix amb *Idili en el mar*, *La cova del drac* i *Violència* ["Nuestros grabados: Obras de Arnold Böcklin", *La Il·lustración Ibérica*, núm. 157, 2-1-1886] En tot cas, com apunta J.- Ll. Marfany, els artistes catalans van poder tenir accés a la seva obra gràcies en bona part a les il·lustracions i als gravats subministrats a les revistes per la xarxa internacional [MARFANY, J. -LL., "Modernisme català i final de segle europeu..." *op. cit.*, p. 41].

¹⁴³² *Melanconie. Génie et folie en Occident, op. cit.*, p. 365.

a la part inferior de la composició¹⁴³³. La mirada al·lucinada del pintor - o potser caldria dir millor *neurastènica* en honor al possible títol del quadre?-, accentua encara més l'atmosfera pertorbadora que es respira a tota l'escena.

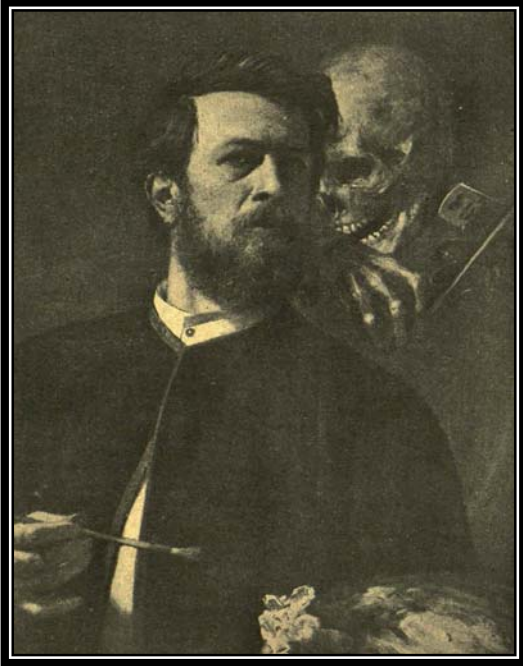


Fig. 145
A. BÖCKLIN
Il. de *Juventut*, núm. 53, 14-2-1901,
p. 129.

III. 4. 4 Paisatges i litúrgies de la mort:

III. 4. 4. 1 *El darrer jardí*¹⁴³⁴: tombes i cementiris

«El jardí dels morts, el jardí del silenci, el jardí que neix tot sol, el jardí que ningú cuida...»: amb aquestes paraules definia J. M^e. Jordà el cementiri¹⁴³⁵, un dels indrets que més fascinació va exercir sobre la

¹⁴³³ BEJARANO, J. C., *Iconos del yo...*, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴³⁴ Títol d'una de les obres de S. Rusiñol (1902) [fig. 148].

¹⁴³⁵ JORDÀ, J. M^e. "El Poble mort", *op. cit.*, p. 26 [vegeu el frag. IV.4. 1].

sensibilitat romàntica i decadent. En aquest «palau de la Mort», com descriu també J. Rabell, es respira una quietud «eterna» i «esglaidora», i el «*no-res* fa tremolar els homes»¹⁴³⁶.

Bona part dels melangiosos i solitaris escenaris representats per M. Urgell poden considerar-se, en aquest sentit, com a veritables paisatges de la mort: cementiris, crepuscles, ruïnes...Tots ells configuren un imaginari simbòlic que ens mostra l'obsessió que sentia l'artista per aquest tema¹⁴³⁷. Una obsessió, cal dir, molt més romàntica que no pas decadent; d' aquí que no puguem incloure les obres d' aquest artista dins el repertori¹⁴³⁸. Amb tot, cal tenir en compte la influència que aquest autor va rebre d' A. Böcklin - i que va fer que A. Cirici l'anomenés «el Boecklin català»¹⁴³⁹- i la que, alhora, ell mateix va exercir sobre altres artistes catalans, com ara H. Güell o H. Anglada-Camarasa¹⁴⁴⁰. Així ho percebem, per exemple, en els cementiris que aquest primer va pintar [annex/figs. 170 i 171].

Sobre A. Böcklin, i en relació al tema iconogràfic que ens ocupa, cal dir que E. Marquina va il·lustrar seva narració intitolada "La isla de la mort" amb una de les diferents versions del famós quadre de l'artista suís que du el mateix nom¹⁴⁴¹ [fig. 129]. A. Böcklin va realitzar la primera d'aquestes obres per encàrrec de M. Berna, la qual va demanar que pintés un paisatge «que li fés somniar»¹⁴⁴². En el quadre veiem una petita embarcació amb un cos amortallat dirigir-se cap a la seva darrera residència: una monumental sepultura feta en pedra que es troba custodiada per un bosc impenetrable de xiprers . En paraules de K. Thomas, «*tout témoigne ici d' une solitude terrifiante, de la rigidité lugubre de la mort et de la solennelle gravité du passage dans l' au-delà*»¹⁴⁴³. Sense dubte, el silenci, la soledat i la malenconia que es respiren en aquest paisatge fúnebre i solemne, contribueixen a configurar una atmosfera del tot inquietant.

¹⁴³⁶ RABELL, J., "Quietud", *Catalunya Artística*, núm. 73, 31-10-1901, p.558. Vegeu el **frag. IV.4. 10**.

¹⁴³⁷ ROMAGOSA, G., "Modest Urgell: quan "el de sempre" esdevé extraordinari", dins *Modest Urgell 1839-1919*, Barcelona: Fundació Cultural de la Fundació "La Caixa", 1992, pp. 25-33 (31).

¹⁴³⁸ De fet, malgrat com ja assenyalava CIRICI, A., a *El arte modernista catalán, op. cit.*, p. 307, M. Urgell sempre ha resultat difícil de classificar, l'obra de l'artista ha estat considerada generalment fruit d'una síntesi ambivalent entre el romanticisme i el realisme [vegeu ROMAGOSA, G., "Modest Urgell: quan "el de sempre" esdevé extraordinari", *op. cit.*, pp. 27-29]. Per aquest motiu, tot i que diverses de les seves obres més tardanes coincideixin, temàtica i cronològicament, amb altres que aplegades dins el corrent simbolista o decadent, no podem considerar aquestes primeres com a seguidores de l'esmentada tendència. Certament, l'estètica que conrea M. Urgell als anys noranta és gairebé la mateixa que el va fer triomfar als anys setanta; d'aquí que algunes de les seves darreres pintures haguessin estat exposades amb el significatiu títol *El mateix de sempre*, tal com veiem, per exemple, en el catàleg de l' Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896 (núms. 144 i 145).

¹⁴³⁹ *Ibid*

¹⁴⁴⁰ Sobre la influència de M. Urgell, vegeu: FONTBONA, F., "Modest Urgell a través de les seves exposicions ", dins *Modest Urgell 1839-1919*, Barcelona: Fundació Cultural de la Fundació "La Caixa", 1992, pp. pp. 22-24.

¹⁴⁴¹ MARQUINA, E., "La isla de la mort", *op. cit.* p. 201. Amb anterioritat, però, ja hem assenyalat el caràcter més aviat regeneracionista del text [vegeu el cap. III. 2.].

¹⁴⁴² *Melanconie. Génie et folie en Occident, op. cit.*, p. 381.

¹⁴⁴³ *Ibid*.

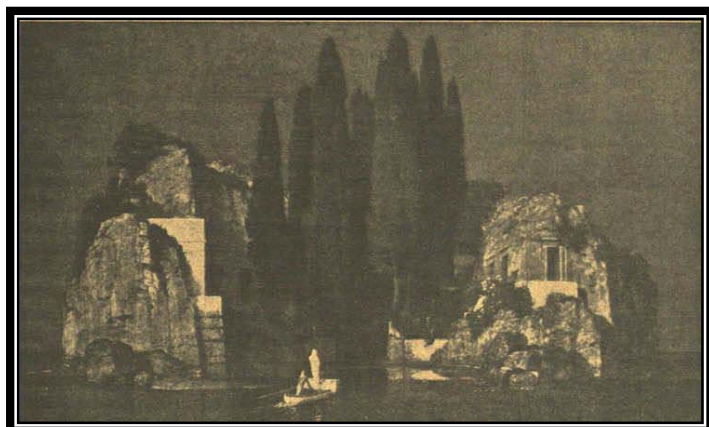


Fig. 146
A. BÖCKLIN
Il. de *Juventut*, núm. 13, 10-5-1900,
p. 201.

S. Rusiñol, per la seva banda, a *Des del Molino*, ens parla igualment dels esglaiadors sentiments que el corprenen en traspassar el llindar d'aquestes autèntiques «ciutats de la mort»¹⁴⁴⁴. Ho fa tot descrivint les impressions rebudes en el cementiri de Montmartre, la immobilitat del qual -«*el sueño de la nada*»- contrasta amb el bullici -«*la agitación de la vida*»- que es viu als carrers del seu costat¹⁴⁴⁵:

« Y no obstante, aquella quietud, aquel silencio, aquella sorda soledad, no son la soledad, silencio, y quietud del desierto. Es la calma que sigue á las grandes tempestades de la vida. Allí termina todo; allí, bajo el cerro, acaban tantas y tantas esperanzas (...) allí pasa todo el año el viento del olvido, que va borrando el oro de las letras, la vaguedad del recuerdo y hasta la última pátina de los más firmes panteones (...) A cada lado, grandes árboles entrelazando sus copas formando bóveda, altas acacias de seco y nervioso tronco, algún pino negruzco, (...) los cipreses solitarios, levantándose solemnes y misteriosos, como los minaretes de aquel templo de la muerte. En el fono, miles de tumbas apretadas, estrechas, perdidas en confusión en lo vago de la niebla (...) y todo, todo absolutamente, palabras y monumentos, lápidas y coronas, desmoronándose poco a poco, hundiéndose en la tierra lentamente, apagándose bajo la ingrata pátina de la atmósfera y la indiferencia del tiempo.»¹⁴⁴⁶

¹⁴⁴⁴ Expressió corresponen al títol de la narració publicada per X. Zengotita a *Juventut*, núm.119, 22-5-1902, p. 333. En aquestes ciutats, ens diu, s'hi respira presència «pahorosa de la Mort, de la profunda é incompreensible Mort!...» [frag. IV.4. 13]. R. Nogueras, per la seva banda, també descriu el cementiri com «el poble de la mort» a «En recort i gloria dels artistes desconeguts; oració feta i llegida a "l'Art i Patria" en la vetllada dels morts (acabament)", *Auba*, 1-1901, núm. 3, p. 34 [vegeu el frag. IV. 4. 9].

¹⁴⁴⁵ GÜELL, H., a "Notas impresionistas", dins *Florescència*, op. cit., p. 54, efectua una reflexió similar: «En aquell contrast que feya la remor d' afora ab lo silenci de dintre, m' ha semblat determinarse l' idea del *ser* y del *no ser* y he comprés qu'es una meteixa cosa» [vegeu el frag. IV. 4. 14 i també més endavant].

¹⁴⁴⁶ RUSIÑOL, S., "Desde el Molino. El cementerio de Montmartre", *La Vanguardia*, 7-5-1892.

Un any abans, S. Rusiñol havia pintat aquest mateix cementiri en tons grisos i un ambient emboirat [annex/fig. 169], com és habitual en la pintura parisenca d'aquesta etapa. Malgrat el naturalisme verista d'aquest tipus de composició - qualificat d'«adolorit», de «tètric» i de «monòton» per alguns crítics de l'època¹⁴⁴⁷-, l'obra evoca igualment un sentiment de solitud i de tristesa que no resulta, però, tant intens ni pertorbador com aquell que es desprèn en el text. Hem de tenir en compte, a més, que quan S. Rusiñol escriu aquest darrer, el maig de 1892, el seu amic R. Canudas es trobava greument malalt¹⁴⁴⁸. Aquest esdeveniment, unit a la seva malenconia natural podria haver fet augmentar sense dubte la sensibilitat de l'autor envers tot allò relacionat amb la mort. De fet, un cop produït el fatal desenllaç, aquesta preocupació acabaria transformant-se en una veritable obsessió pel tema.

Una situació similar, de fet, tornaria a repetir-se passats només dos anys. L'estiu de 1894, S. Rusiñol va efectuar una estada a Tarragona acompanyat per un altre dels seus millors amics, J. Yxart, greument afectat per la tuberculosi. Aquells serien els darrers moments que passarien junts, atès que, com ja hem assenyalat anteriorment, J. Yxart moriria el maig de l'any següent¹⁴⁴⁹. D'aquella experiència ens queden alguns olis que l'artista va pintar de la ciutat i l'escrit publicat per S. Rusiñol a *La Veu de Catalunya*, dedicat a la memòria del seu amic, on descriu els llocs que van visitar durant aquella estada¹⁴⁵⁰. A propòsit d'això, cal dir que el tema del cementiri cobra un protagonisme destacat en tota aquesta producció. Dos dels quatre quadres realitzats, *Camí del cementiri* (1894) i «*Pulvis, cineres, nihil*» (1894) [fig. 147], com el seu títol indica, estan centrats en l'esmentat tema. I pel que fa a l'article publicat el 1895, un dels llocs que trobem descrits per S. Rusiñol és, precisament, el cementiri de la ciutat: «un lloch recullit tant sols, orejat per aquell ayre misteriós de melangía y per aquella pau poblada dels sers que dormen sota les flors». Cal assenyalat que S. Rusiñol hi anava sovint per pintar-lo i per xerrar amb l'enterramorts, amb el qual havia fet amistat. Era després, cap al vespre, com explica J. De C. Laplana, que J. Yxart anava a buscar-lo, tot «contemplant amb tremolor els gustos necròfils del seu amic, que ell no compartia en absolut»¹⁴⁵¹. Una de les visites conjuntes, però, acabà resultant del tot premonitòria: «No sé perquè el cor me deya, qu' allí mateix veuria venir altres postes, que'l cementiri cridava al nostre Yxart, y que'l seu bras, m' estrenyía, defensantse de una atracció misteriosa»¹⁴⁵².

¹⁴⁴⁷ "Bellas Artes. Exposición Casas, Rusiñol y Clarasó", *El correo catalán*, 13-11-1891.

¹⁴⁴⁸ Vegeu el cap. III. 3. 2. 1.

¹⁴⁴⁹ Vegeu el cap. III. 3. 2. 1.

¹⁴⁵⁰ RUSIÑOL, S., "A l'Yxart", *La Veu de Catalunya*, núm. 24, 16-6-1895, pp. 293-295 [vegeu el frag. IV.4. 3].

¹⁴⁵¹ LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, op. cit., p. 188.

¹⁴⁵² RUSIÑOL, S., "A l'Yxart", op. cit., p. 294.



Fig. 147
S. RUSIÑOL
"Pulvis, cineres, nihil" 1894
Oli sobre tela.
Col·lecció de pintura Crèdit
Andorrà

Amb tot, a l'hora de copsar l'ànim de S. Rusiñol no hi ha res més colpidor i suggestiu que parlar d'atenció al títol d'un dels esmentats quadres: *"Pulvis, cineres, nihil"* (1894) [fig. 147]¹⁴⁵³. Com podem comprovar, a l'obra ja no hi ha rastre de la mort, l'autor ha anat fins i tot més enllà: després d'aquesta només queden les despulles, les cendres fumejants de les tombes que cremen davant la porta del cementiri...En definitiva: el no-res. Així ens ho mostra la composició, tan semblant, d'altra banda, a la de *Tombes de poblet* (1889) [annex/fig. 172], en la qual les cendres han estat substituïdes per les ruïnes. El foc, de fet, només accelera el procés de destrucció - i per tant, de decadència- encetat pel pas inexorable del temps. El resultat, però, és el mateix, de manera que el món sencer acaba esdevenint finalment un gran cementiri. Com ens diu el propi S. Rusiñol:

«El món és un cementiri ple de petits cementiris, on les onades del temps arreconen les despulles sota els boscos de xiprers, (...) La mort viu pertot arreu i l'oració l'acompanya, i, escoltant am l'esperit, sobre'l món se senten dos sorolls sords:

El soroll sec dels cossos que van caient, i la remor misteriosa de les pregaries que s'alcen entre l'oreig de les ales que s'extenen emprant la gran volada.»¹⁴⁵⁴

¹⁴⁵³ Aquest és el títol original amb què l'obra fou presentada a la Sala Parés el 1894 [LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES O' CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol*, vol. III, *op. cit.*, p. 93].

¹⁴⁵⁴ RUSIÑOL, S., "A la Mort", dins *Oracions*, Barcelona: L'Avenç, 1897, p. 125.

No obstant cal tenir en compte cal tenir en compte la factura naturalista d'aquest tipus de composicions, amb traces de romanticisme, que dificulten el fet de poder considerar-les veritablement com a decadents, malgrat el tema escollit.

Un altre d' aquests «petits cementiris» seria el de Sóller, altrament anomenat per S. Rusiñol *El darrer jardí* (1902) [fig. 148] en una de les seves representacions. Com podem comprovar, l'obra, que mostra una solemne avinguda de xiprers amb la capella del cementiri al fons, recorda força els jardins que l'artista va pintar el 1895 i el 1898; per aquest motiu va ser inclosa dins l'aplec *Jardins d' Espanya* (1903). L'altra versió del cementiri (1902/1908) [fig. 151], en canvi, ens du a la memòria els calvaris pintats a la mateixa illa de Mallorca [figs. 149] i també a València, el 1901 [fig. 150], especialment el *Calvari de nit* de Soneja [fig. 150]. Com podem observar, l'estructura compositiva d'ambdues obres és similar. A més, aquestes comparteixen una atmosfera crepuscular que accentua el caràcter simbolista de la seva estètica. En aquest sentit, cal dir que tots aquests quadres s'allunyen considerablement del naturalisme conreat amb anterioritat per S. Rusiñol - com per exemple al cementiri de Tarragona -, i adopten una estètica que s'insereix per complert dins el simbolisme. En el cas dels calvaris valencians, a més, hem de tenir en compte que els dos realitzats a Sagunt, el 1901, van ser reproduïts aquell mateix any a *Pèl&Ploma* a fi d'il·lustrar "La casa del silenci", una de les narracions més marcadament decadentistes de S. Rusiñol¹⁴⁵⁵.

La relació entre el cementiri i el calvari és, d'altra banda, força estreta. Com explica J. De C. Laplana, els millors calvaris - camins vorejats per xiprers i capelletes que contenen les catorze estacions del viacrucis- es troben localitzats en una petita muntanya vora el poble i tenen com a punt final una ermita, de manera que, a voltes, s'aprofita per efectuar el seu recorregut el mateix camí del cementiri¹⁴⁵⁶.

¹⁴⁵⁵ RUSIÑOL, S., "La casa del silenci", *op. cit.*

¹⁴⁵⁶ Amb tot, com afegeix l' autor, la majoria dels calvaris constitueixen un lloc específic [LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 316]. Vegeu igualment un dels capítols de *El Poble gris* (1902), dedicat pel mateix Rusiñol al calvari de Soneja. La relació entre aquest poble *mort* i el seu calvari, no pot ser tampoc més estreta: «la imatge somniada d'un poble tan ensopit tenia d' ésser un fossar en què s'hi pogués reposar en vida» [RUSIÑOL, S., *El Poble gris, op. cit.*, p. 35].

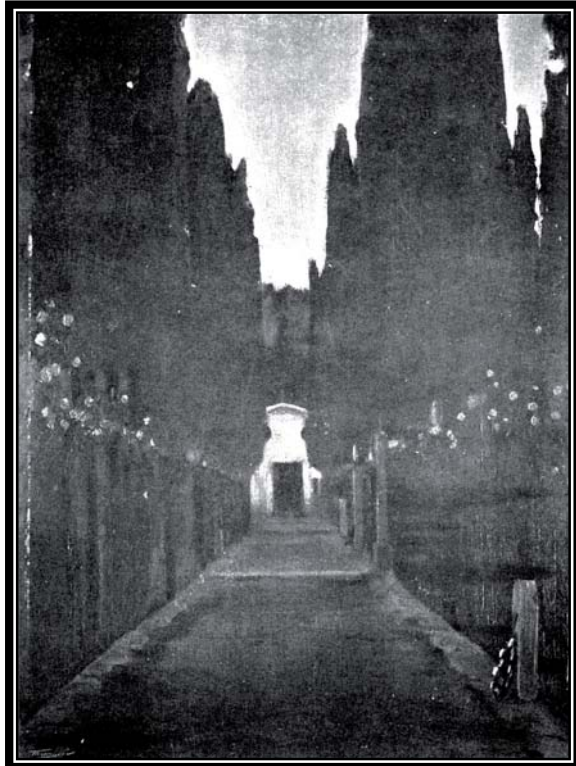


Fig. 148
S. RUSIÑOL
El darrer jardí 1902/1908
Oli sobre tela.
Localització desconeguda.



Fig. 149
S. RUSIÑOL
Calvari de Sagunt
Il. de *Pèl&Ploma*, núm. 80, 1-9- 1901,
p. 104.



Fig. 150
S. RUSIÑOL
Calvari de nit 1901
Oli sobre tela.
Montserrat : Museu de Montserrat.

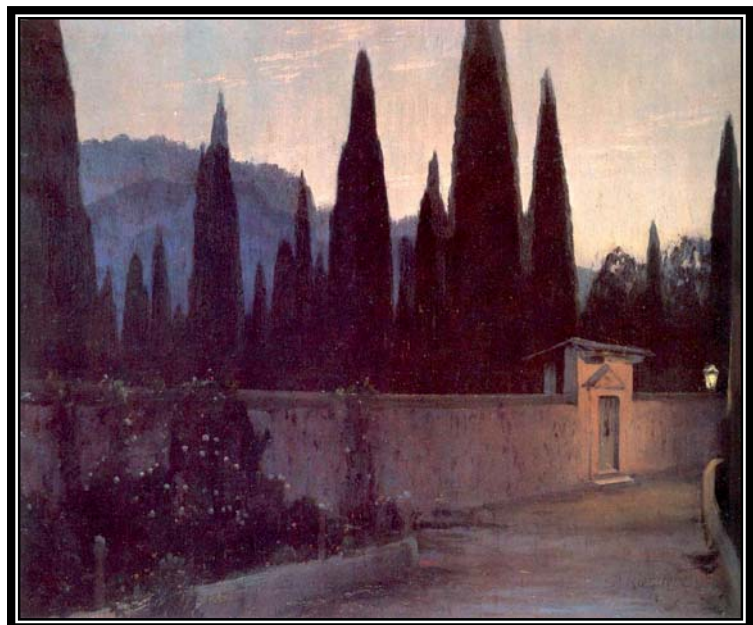


Fig. 151
S. RUSIÑOL
Entrada al cementiri de Sóller a la nit
1902/1908
Oli sobre tela.
Girona: Museu d' Art de Girona.

Ambdós comparteixen altrament un ambient de recolliment, de silenci i d' introspecció, tant preuat per una sensibilitat com la rusiñoliana. El protagonista indiscutible dels dos indrets és, a més, el xiprer, al qual S. Rusiñol ja havia dedicat una de les seves *Oracions* (1897):

«Alts, severs, envellutats i negrosos, vestits d'espessa molsa, abrigant les branques i senyalant el cel, els xiprers, a la terra, semblen fites plantades pera fer deturar l'home i pregar-li que resi (...) les arrels de cada un han abraçat els òssos dels caiguts a son ombra, tot xuclant -se les ànimes cap amunt de les fibres pera deixarles volar al ser a les branques més altes.

Les siluetes dels xiprers són les làpides dels pobres; (...) són el sepulcre vivent dels últims secrets de la vida; l'arbre sagrat, fill dels últims sospirs de l'home.

Quan l'últim hagi mort, quan el món sigui un desert, quan el planeta rodoli com un immens cementiri, el xiprer solament recordarà els que moriren.

D'entre el silenci etern de la terra apagada brotarà tot un bosc d'arbres llargs i cendrosos, tot un bosc de xiprers, un bosc el que vent gelat farà cruixir a tot' hora.»¹⁴⁵⁷

El simbolisme d'aquest arbre, que enfonsa les seves arrels en terra però que s'alça majestuós cap al cel, permet veïncular perfectament aquests dos àmbits. Ara be, sovint com passa en *El darrer jardí* (1902) [fig. 148], a *Passeig místic* (1896) [fig. 65] i fins i tot a *Paisatge de Fiesole* (1893-1896) [fig. 152]¹⁴⁵⁸, a la verticalitat del xiprer es contraposa l'horitzontalitat de l'avinguda, la qual es distorsiona i suggereix depenent del punt en què fixem la nostra mirada - la vorera del camí o les copes dels arbres- tant un ascens o un progrés, tant un descens com una tornada¹⁴⁵⁹. Com apunta G. Solana, «*Por un lado, la procesión de cipreses es una necrópolis esquemática, una hilera de tumbas, un memento mori, memoria de la muerte y de los muertos. Por otro lado, los cipreses escalonados indican una aspiración hacia el ideal, un camino de perfección y una promesa de inmortalidad*»¹⁴⁶⁰. En efecte, pel seu caràcter perennifoli, el xiprer està considerat un arbre espiritual, símbol fins i tot de la poesia eterna. Però alhora, en nodrir-se de les restes dels difunts sobre els quals creix, aquest arbre ha esdevingut igualment símbol de la memòria dels morts¹⁴⁶¹. Les paraules de C. Comabella, en descriure els xiprers del jardí en què s' adorm el poeta de la mort, resulten també prou significatives:

¹⁴⁵⁷ RUSIÑOL, S., "Als xiprers", dins *Oracions*, Barcelona: L'Avenç, 1897, p. 128.

¹⁴⁵⁸ Aquesta darrera obra il·lustrava una de les cròniques de S. Rusiñol, les "Cartas de Andalucía. El Generalife. II", publicades a *La Vanguardia* el 28-11-1895. Com podem observar i COLL, I., a "Rusiñol i la pintura europea", *op. cit.*, p. 153, posa de relleu, la solució que adopta A. Mas i Fondevila en el seu dibuix constitueix un clar antecedent de la composició utilitzada per S. Rusiñol a *Passeig místic* (1896) [fig. 65].

¹⁴⁵⁹ SOLANA, G., "El camino de los cipreses. Imágenes del simbolismo idealista en España", dins *Los pintores del alma. El Simbolismo idealista en Francia*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, pp. 50-73 (p. 65).

¹⁴⁶⁰ *Ibid.*

¹⁴⁶¹ GORDI, J., "La natura en els jardins de Rusiñol", dins *Els jardins de l' ànima de Santiago Rusiñol*, Girona: Fundació Caixa de Girona, 1999, pp. 29-37 (34).

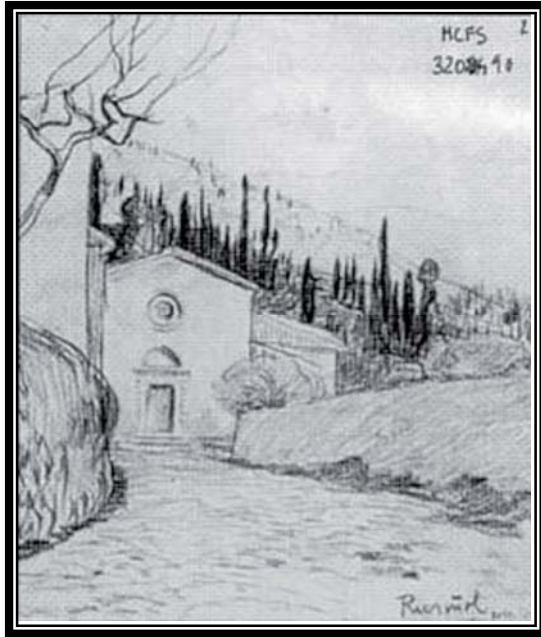


Fig. 152
S. RUSIÑOL
Il. d' "El monte de los cipreses",
dins *Impresiones de arte*, Barcelona:
La Vanguardia, 1897, p. 140.

«Y als xiprers, als altivols xiprers de tronch negrós y misteriosa copa, els dirigia sa més preuhadas flors poètiques (...) els deya simbólicas ombras, genegantinas columnas aixecadas en lloansas d'un rey de negra barba, ulls encesos y mutilat mantell; els deya sospirs del cementiri, ciris vetllant eternamnet als morts en sos llits frets, surtidors de tristor.»¹⁴⁶²



Fig. 153
T. SANTS
Cementiri de Poble
Il. de *Catalunya Artística*, núm. 124,
30-10-1902, p. 709.

¹⁴⁶² COMABELLA, C., "El poeta de la mort", *op. cit.*, p. 341. Vegeu també PRAT, P., "Balada moderna", *Joventut*, núm. 169, 7-5-1903, p. 318 [frag. IV.4. 15].

T. Sants, per la seva banda, també fa del xiprer el protagonista absolut del seu *Cementiri de Poble* [fig. 153], reproduït a *Catalunya Artística* l'octubre de 1902. La silueta imponent de la seva figura destaca sobre el turó, situada al darrera de la creu del primer terme. Una composició similar trobem en el *Cementiri trist* [annex/fig. 170] d' H. Güell, considerat per M. Ventura, membre igualment de la colla de Reus, com el darrer quadre pintat per l' artista¹⁴⁶³. Tal com acostuma a succeir en aquest tipus de representacions, no hi ha cap presència humana que destorbi la pau i el silenci de l'indret, així que gairebé podríem parlar de *cementiris abandonats*, expressió que de fet H. Güell utilitza per tal d'intitular una altra de les seves obres [annex/fig. 173]¹⁴⁶⁴.

D'aquesta manera, com es lamenta el mateix autor, els xiprers esdevenen l'única companyia dels difunts:

«¿Que trista es la tardor! i quin plany que fan los arbres orfens de fullas! Tot se'n vá y s' estingeix, tant sols hi queda com avans, seriosos, tristos y endolats, senyalant lo desconegut; los xiprers. Aquestos arbres, ni floreixen ab calor, ni es mutigan ab lo fret; son lo simbol de la mort.»¹⁴⁶⁵

Altres testimonis muts de la memòria dels morts serien les flors malaltisses que creixen als cementiris, les quals, en desfullar-se a la tardor, encara accentuen més la tristesa i el desconsol d'aquests darrers. Com ens diu el mateix H. Güell, no existeix

«Res més entristidor que las flors termolant tot desfullantse al damunt de las tombas ó al desprendre's de la garlanda de un nitxo, agronxarse per l' ayre, arriivar á terra y á estonas rodolar portadas pel vent...(…) La forsa del vent malmestia totas las ofrenas, arrossegantlas per arreu, com menyspreuant las vanitats humanas. Las flors de las ofrenas, desflayradas y mústigas, s emovían com si volejessin, com fullas á la tardor, com papellonas feridas de mort...»¹⁴⁶⁶

Sense dubte, l'atracció que sentia l'autor per tot allò relacionat amb la mort i que finalment, com hem vist, el conduiria cap el suïcidi, es plasma de manera constant al llarg de la seva obra. Un altre dels membres aplegats al voltant de J. Aladern, J. Puig i Ferreter, el qual, recordem, també va intentar acabar amb la seva vida, així ho corrobora des de la distància en el temps:

¹⁴⁶³ ROSÉS, A., "Hortensi Güell", *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁶⁴ Com podem observar, el cromatisme i l'atmosfera d' aquesta obra ens recorda força *El cementiri de Montmartre* (1891) [annex/fig. 168] de S. Rusiñol. L'obra rusiñoliana - tant plàstica com literària - va influir, de fet, en tots els membres de la colla.

¹⁴⁶⁵ GÜELL, H., "Paisatge", *Quatre gats*, núm. 12, 4-5-1899, p. 3. Un cementiri encara més abandonat que aquest seria el descrit per S. Rusiñol a "Un enterro", dins els *Fulls de la vida*, *op. cit* [vegeu el frag. IV.4. 5].

¹⁴⁶⁶ GÜELL, H., "Lo Día dels Morts", dins *Florescència*, *op. cit.*, pp. 74-75.

«Les proses, tan poètiques i penetrants, estaven amarades d' un pessimisme desolats. Les flors, els jardins, els xiprers, la lluna, la nit, el mar, les poestes de sol, les noies, els enamorats, tota la naturalesa i la vida que en ells evocava, tot resultava emmetzimat i a punt de descompondre' s com un fruit lluent que porta el cuc a dins, o un bell rostre que la tuberculosi va minant. La tristesa, el desencís i la negació...donaven el to general, aquell to malencònic i desolat que era com un vel funerari que cobria totes les coses»¹⁴⁶⁷.

De fet, com assenyala M. Sunyer, «el Modernisme de la colla es va desenvolupar en ple predomini del Decadentisme»¹⁴⁶⁸, en bona part influït per la producció literària d'un S. Rusiñol simbolista i decadent, com el de les *Oracions* (1897), el dels *Fulls de la vida* (1898) o el de *L' alegria que passa*¹⁴⁶⁹. Cal tenir en compte, a més, la participació de J. Adalern en la III festa modernista de Sitges, d'aquí que M. M. Ventura escrivís, anys després, un passatge que recorda força aquell proclamat per S. Rusiñol: «Rès d' ordre, rès de congruentia, rès de mesura, rès d' equilibri. Per contra, calia tenir una imaginació exaltada, malalta i audaciosa»¹⁴⁷⁰. Els títols d' alguns dels escrits de J. Adalern, publicats a *L' Atlàntida* entre 1896 i 1897, resulten igualment significatius -“Fatalisme”, “Macabrics”, “Quadro d' hivern”¹⁴⁷¹-, a l' igual que els articles que l'autor va redactar sobre un dels escriptors més pessimistes de l'època, J. M^a. Bartrina¹⁴⁷².

Així mateix, tot considerant que seria del gust del seu amic, J. Planas va dedicar a J. Aladern una narració de temàtica absolutament necrològica. Com llegim en aquesta, el protagonista del relat arriba a un cementiri perseguint el rastre deixat per una mena d' espectre o d' aparició. Un cop allí, l'escenari amb què es troba ens du a la memòria inevitablement la pintura de S. Rusiñol, «*Pulvis, cineres, nihil*» (1894) [fig. 147], en la qual vèiem cremar-se tota una pila de tombes abandonades:

«Lo quadro que al meu davant se'm presenta és esgarrifós, gran: és com si junt se pogués veure'l temporal més desfet y la calma més complerta. Los nixos que abans, tant simètricament colocats, semblaven armaris de guardar cosos morts, tots s'han destimbat: sols ne resten alguns troços de volta com sospesos enlaire, entre l'immens estenall de runa confonen les fustes de les

¹⁴⁶⁷ PUIG I FERRETER, J., *El pelegrí apassionat*, vol. I. Recollit per ROSÉS, A., a “Hortensi Güell”, *op. cit.*, p. 40.

¹⁴⁶⁸ SUNYER, M., *Modernistes i contemporanis...*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴⁶⁹ Vegeu una mica més endavant. En relació a la darrera d'aquestes obres, J. Aladern, per exemple, va dedicar-li un article sencer arran de la seva publicació. Vegeu: ALADERN, J., ““L' Alegria que passa” de Santiago Rusiñol”, *La Nova Catalunya*, núm. 4, 27-3-1898, pp. 2-3.

¹⁴⁷⁰ VENTURA, M., «Remembrances», *op. cit.*, p. 59. Recollit per SUNYER, M., *Modernistes i contemporanis...*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁷¹ Publicats a *L' Atlàntida*, núm. 10, 1er-10-1896; núm. 12, 1er-11-1896; i núm. 12, 15-1-1897, respectivament.

¹⁴⁷² Vegeu: ALADERN, J., “De Petrarca á Bartrina”, *Hispania*, núm. 48, 15-2-1901 i “Un dupte d'en Bartrina”, *La Nova Catalunya*, 1898.

caixes mig negroses y pilots de restos de cossos humans: tot un munt de miseries y de llàgrimes, tot trocejat y abandonat»¹⁴⁷³.

Impel·lit per l'afany de torbar la misteriosa ombra, però, l'home decideix avançar «per entre mig de tanta materia de mort». El resultat no pot ser aleshores més macabre, atès que aquest finalment acaba barrejant-se i confonsent-se «entre la runa i les blanquejades ossamentes».

Hi ha un altre tipus de cementiri, però, de caràcter rural i vinculat a l'església parroquial, en el qual s'hi respira una atmosfera més melangiosa que no pas tènica. Bona mostra d'això és el petit cementiri de Fiesole que S. Rusiñol va reproduir a *La Vanguardia* el 1894 [fig. 152], i del qual va quedar captivat arran de la seva estada a l'antiga ciutat a començaments d'aquell mateix any. En aquest destaquen novament els xiprers, «confusos como soñadores fantasmas»¹⁴⁷⁴. Cal fer igualment esment de l'obra de N. Raurich intitulada *Solitud*, [fig. 154], amb què l'artista va guanyar la Medalla de Primera Classe a la *IV Exposició Internacional de Belles Arts i Indústries Artístiques* de Barcelona, el 1907¹⁴⁷⁵. Malgrat que ja feia diversos anys que N. Raurich havia abandonat la temàtica decadent de les ruïnes pantanoses, orientant la seva pintura cap a un luminisme de caire impressionista, el cert és que la seva trajectòria artística no va seguir un camí definit. D'aquí que, al costat de quadres de colors vius i de pinzellada pastosa i vibrant, continuem trobant paisatges nocturns i crepusculars, que mantenen «el dramatisme i la poesia» de les obres inicials¹⁴⁷⁶. Com per exemple aquest cementiri de tonalitats obscures i fredes que sembla cobert per una gasa que difumina els contorns. En realitat es tracta de l'escenari principal on transcorre la novel·la homònima de V. Català a la qual està dedicada: en primer terme entreveiem la silueta de les creus de les tombes, alçant-se solitàries davant dels nínxols espectrals. Més lluny, es vislumbra una ermita amb el seu campanari i allò que sembla ser la casa de l'ermitany¹⁴⁷⁷. Al fons, les muntanyes, fúnebres i imponents, es retallen contra cel. Veiem doncs com N. Raurich mostra clarament un «cert deix del món simbolista», present, en major o menor grau, a tota la seva obra en general¹⁴⁷⁸. De fet, això es fa clarament palès a l'àmbit literari, que també conreava l'autor. Bona mostra d'aquest fet el constitueixen els nombrosos escrits que la família conservà i

¹⁴⁷³ PLANAS, J., "Més enllà. A mon estimat amic Joseph Aladern", *L'Atlàntida*, núm. 24, 1-5-1897, p. 6. Vegeu també RAHOLA, F., "Amors macabres. Lo cementiri dels caputxins", dins *Festa modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894, op. cit.*, pp. 175-176 [frag. IV.4.2].

¹⁴⁷⁴ RUSIÑOL, S., "Desde otra isla. El monte de los cipreses", *La Vanguardia*, 19-IV-1894.

¹⁴⁷⁵ MORENO, T., "Nicolau Raurich: Vida i obra", dins *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA-MNAC-Fundació Caixa de Sabadell, 1996, pp. 9-32 (17).

¹⁴⁷⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷⁷ MORENO, T., *Nicolau Raurich i Petre: estudio biográfico-crítico y catálogo razonado de su producción pictórica* (tesi doctoral), Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, 1987, p. 845.

¹⁴⁷⁸ FONTBONA, F., MANENT, R., *El paisatgisme a Catalunya*, Barcelona: Destino, 1979, p. 221. Aquest fet, però, com afegeix l'autor, no pot fer-nos oblidar «la força genuïna de les seves visions naturals».

que recentment han estat estudiats per T. Moreno¹⁴⁷⁹. Un d'aquests, sense datar però amb el suggestiu títol de "Simfonia tardana", ens descriu un cementiri que evoca precisament aquell representat a *Solitud* (c. 1907) [fig. 154]:

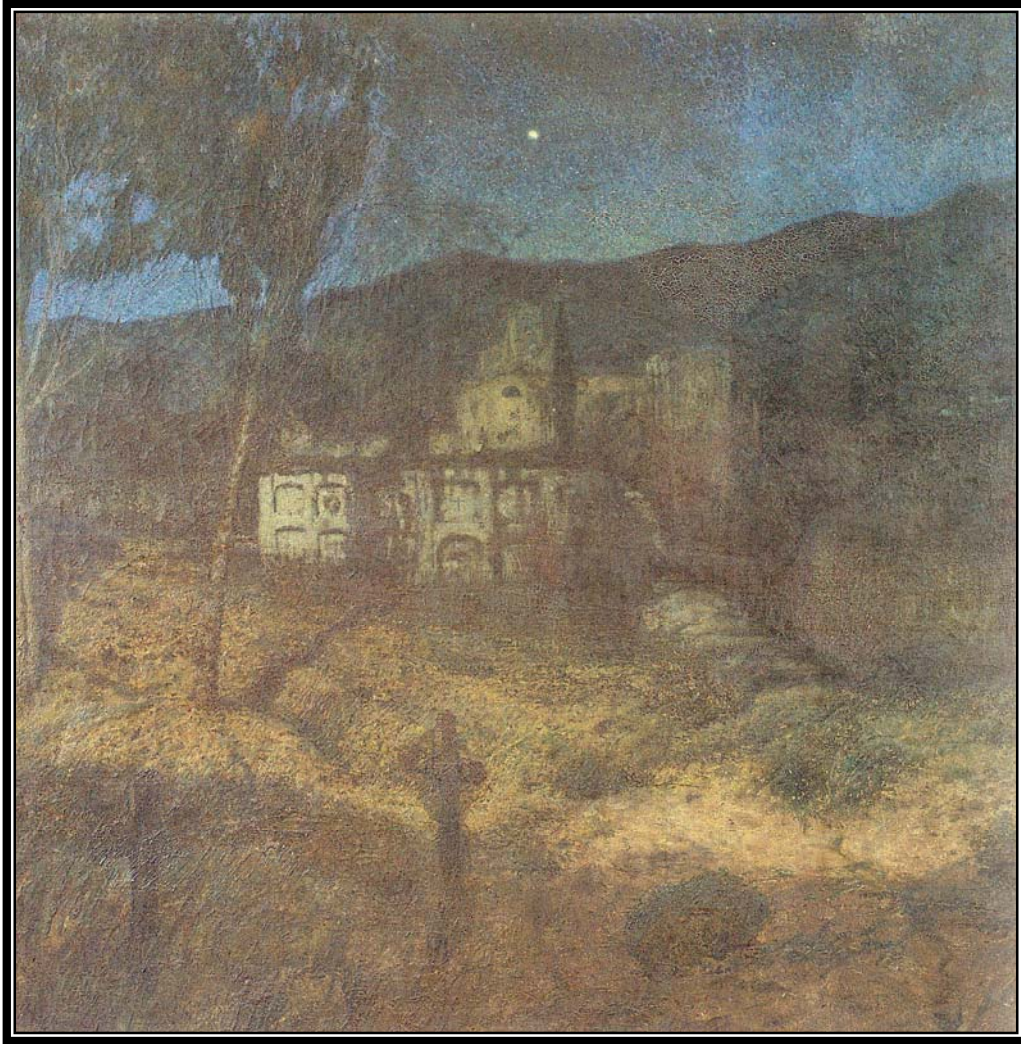


Fig. 154
N. RAURICH
Solitud c. 1907
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Nacional d'Art
de Catalunya.

¹⁴⁷⁹ L'autora ha publicat una petita selecció a "Escrips de Raurich", *op. cit.*. Com explica T. Moreno aquests escrits es troben compostats per cartes, reflexions sobre art o filosofia, impressions, descripcions de paisatges, histories novel·lades...que al seu torn formarien part d'un extens arxiu documental farcit de fotografies familiars i de les seves obres, correspondència diversa, etc.

«Una filera de ninxos repetida tres voltas, una damunt de l' altra [il·legible] enfront del portal. A má esquerra, arrambat á la paret y tocant als ninxos s'aixecaba un llorer mitg sech y vermellós que rondinava asprament per llur fregadissa ab la paret.

A mida que la nit s' apropava l'oratge creixia y junt ab ell las gemegors.

Cuant va ser fosch, ven fosch del tot, sols se sentiant els esbufechs plorosos de la natura despiatadament esgotada per las ventanadas fredas de la nit»¹⁴⁸⁰

Dins d'un simbolisme de caràcter encara més marcat es situarien els cementiris amb què R. Pitxot va il·lustrar "Els darrers fulls"(1898), de S. Rusiñol. Com molt bé observa P. Vélez, cal dir que aquest simbolisme conviu a l'aplec rusiñolià – tal com mostren altres il·lustracions- amb un realisme propi dels "cretins" d' I. Nonell¹⁴⁸¹. El primer d'ells [fig. 155], que obra la sèrie, podria perfectament descriure un passatge del "Cementiri d' Hix". En aquest S. Rusiñol evoca la llegenda de les ànimes de dos amants enterrats per separat que a la nit es busquen amb desesperació:

«De la tomba sencilla (según cuentan al fuego de los hogares) se escapan hondos suspiros que se encienden al contacto de la noche; como luces movedizas y semejando fuegos fatuos recorren todas las tumbas y revuelven todos los huesos en correría macabra»¹⁴⁸²

A nivell formal, com molt bé observa E. Vallès, són clares les connexions entre aquesta representació i el fons oníric que P. Picasso ens presenta a *Poeta decadente* (1900) [fig. 20]¹⁴⁸³. Endinsat de ple en una estètica de caire simbolista, l'artista malagueny realitza una fusió entre el cementiri de R. Pitxot i l'estany de la cova que aquest va dibuixar per a un altre dels *Fulls de la vida* (1898), l'intitulat "Desig".

D' altra banda, i pel que fa a la il·lustració d'"Ànimes enamorades" [fig. 156], R. Pitxot ens mostra la unió - impossible en la llegenda d'Hix- entre dos esperits amants convertits en un feix de llum. Al davant tenim una única tomba, guarnida amb una corona mortuòria, i al fons els tradicionals xiprers. Cal insistir en el fet que ens trobem davant de dos de les obres més marcadament simbolistes de tot el modernisme català, a propòsit no només del tema, sinó, molt especialment, de la seva estètica. Amb tot, no podem pas qualificar de simbolista l'obra de R. Pitxot a nivell general, ni tan sols pel que fa a les il·lustracions dels *Fulls*. De fet, l'estil d' aquest artista resulta a voltes força difícil de classificar, com és el cas d'alguns d'aquests dibuixos. En tot cas, i més enllà de la innegable originalitat d'aquestes

¹⁴⁸⁰ RAURICH, N., "Escrit en un full de paper amb el títol *Sinfonia tardana*. Sense datar". Recollit a *ibid*, p. 40.

¹⁴⁸¹ VÉLEZ, P., *El llibre com a obra d'art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*, Barcelona: biblioteca de Catalunya, 1989, p. 200.

¹⁴⁸²RUSIÑOL, S., "En la Cerdaña. El cementerio de Hix", *La Vanguardia*, 6-9-1890.

¹⁴⁸³ VALLÈS, E., *Picasso i Rusiñol...*, op. cit., p. 82.

composicions¹⁴⁸⁴, l'esperit que reflecteixen connecta del tot amb la sensibilitat finisecular. Com observa J. M^à. Roviralta:

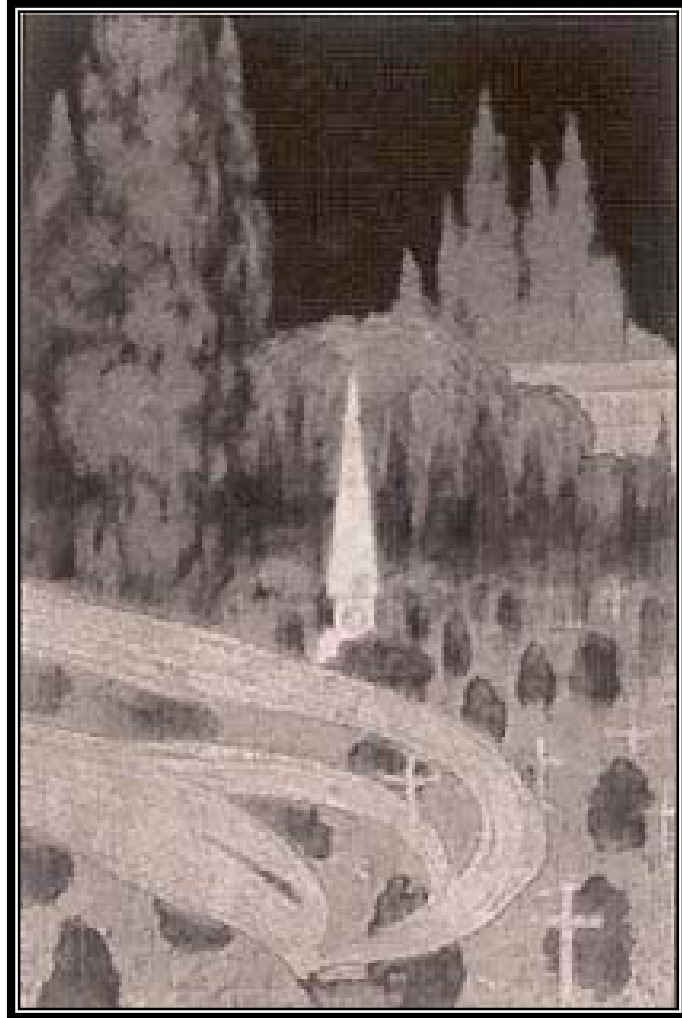


Fig. 155
R. PITXOT
Il. de RUSIÑOL, S., "Darrers fulls.
Darrers fulls", dins *Fulls de la vida*,
Barcelona: L'Avenç, 1898, p. 237.

¹⁴⁸⁴ Que el mateix J. M^à. Roviralta posa de relleu: «Y lo más digno de encomio que tiene Pichot es que para llegar á donde ha llegado (...) no se ha servido de ningún camino abierto, no ha seguido ninguna huella de las que han dejado impresas los que lo precedieron, sino que teniendo su arte por guía, su alma por compañera, viendo solo allí, al fondo de la ruta un ideal que él soñó, con sus propias fuerzas ha sabido abrir un camino virgen» [ROVIRALTA, J. M.^à, "Ramon Pitchot en la ilustración de "Fulls de la vida"", *Luz*, núm. 2, 3^a setmana-10-1898, p. 1].



Fig. 156
PITXOT, R.
Il. de RUSIÑOL, S., "Darrers
fulls. Animes enamorades", dins
Fulls de la vida,
Barcelona: L'Avenc, 1898, p. 257.

*«Cada vez que miro un cuadro de Pichot me queda una tristeza en el alma, como si viese una mujer sufriendo, una cuna vacía, una flor deshojada, un sol que se va»*¹⁴⁸⁵

A. Fabrés, per la seva banda, ens ofereix un *Nocturn* [fig. 157] que manté forces similituds compositives amb una de les esmentades obres de R. Pichot [fig. 155] En ambdós casos veiem tot de creus

¹⁴⁸⁵*Ibid.*

alineades de front, amb una muralla de xiprers al fons. De fet, aquests darrers, amb la seva imponent i gairebé amenaçadora majestuositat semblen estar vetllant els cossos dels difunts. En aquest cas no vegem representat cap element sobrenatural, com en el dibuix de R. Pitxot, però igualment podem copsar una atmosfera de misteri, silenci i tenebrositat.

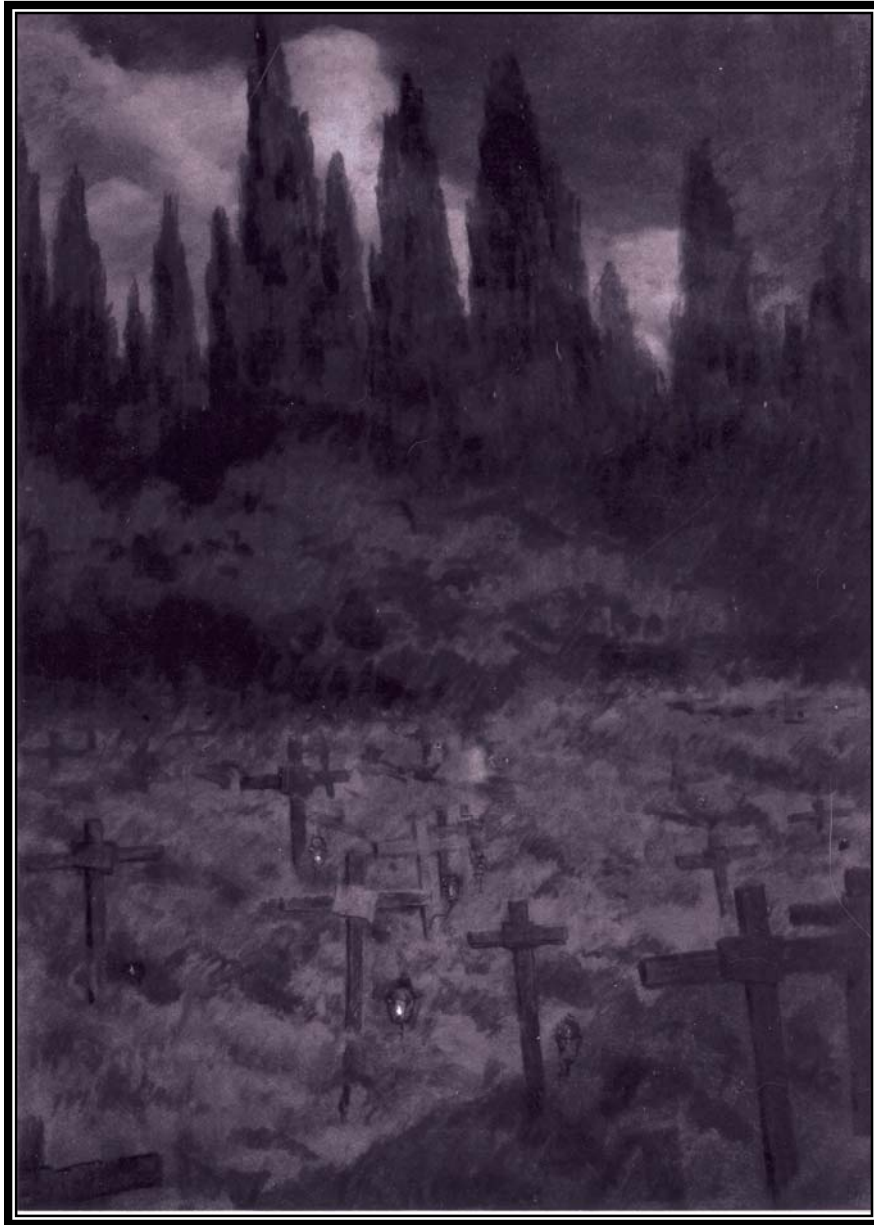


Fig. 157
A. FABRÉS
Nocturn (sense datar)
Dibuix al carbó.
Barcelona: Museu Nacional d'Art
de Catalunya

Finalment cal fer esment d'una altra de les obres més representatives de l'estètica simbolista, *Paisatge* (1896) [fig. 159, de J. Triadó, en el qual trobem el mateix escenari que en el quadre intitulat *La mort* (c.1896) [fig. 160]. A diferència d'aquest darrer, tanmateix, no apareix aquí cap figura: només allò que podria ser una tomba de pedra, formada per una enorme llosa que es troba situada al costat del camí. La imatge ens du a la memòria altres paisatges de mort, com ara aquells característics de M. Urgell, solitaris i crepusculars. L'oli de J. Triadó resulta, però, molt més inquietant. D'una banda per la seva atmosfera emboirada, que atorga a l'indret una aparença gairebé fantasmagòrica. I de l'altra per les tonalitats predominants, blavoses i morades, que evocuen una melangia i una tristesa de caràcter fúnebre¹⁴⁸⁶. No s'hi respira res més que silenci, esterilitat, abandonament...La presència de la mort se sent més enllà de la sepultura: aquesta envaeix cada racó del paisatge somort. Cal observar altrament les correspondències formals de l'obra amb una altra del polonès W. Prusowski, intitulada *Eloé* (1892) [fig. 158]. Malgrat que aquí ens trobem veritablement en un cementiri i que aquest no està completament desert – atès que l'habita, com veiem, una mena d'àngel o d'esperit lluminós -, la sensació d'atemporalitat i d'espectral irrealitat que W. Prusowski aconsegueix transmetre - intensificada, al seu torn, per un cromatisme similar al de J. Triadó -, recorda en gran mesura a aquella evocada per l'artista català.



Fig. 158
W. PRUSOWSKI
Eloé 1892
Pastel.
Breslau: Muzeum Narodowe.

Per la seva banda, *La mort* (c.1896) [fig. 160] ens mostra – el títol resulta del tot inequívoc-, en paraules de R. Casellas, «la pàlida imagen de la Muerte, la vieja inmortal (...) coronada de siemprevivas», acompanyant en els seus darrers moments a un vell decrepit, «próximo á hundirse en la sima sin fondo de la nada.»¹⁴⁸⁷ Amb tot, cal dir que aquesta obra resulta molt menys suggestiva que l'anterior, atès que la mort es

¹⁴⁸⁶ CERDÀ, M^e. A, *Els pre-rafaelites a Catalunya, op. cit.*, p. 342. L'autora fa referència al simbolisme del color morat en parlar d' A. Gual, atès que aquest -recordem- adquireix protagonisme a diverses de les seves obres.

¹⁴⁸⁷ CASELLAS, R., "Tercera exposición General de Bellas Artes. I", *La Vanguardia*, 22-4-1896.



Fig. 159
J. TRIADÓ
Paisatge 1896
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.



Fig. 160
J. TRIADÓ
La mort 1896
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu d'Art Nacional
de Catalunya.

materialitza en una figura de factura més aviat tradicional, tot acompanyada de la dalla, i no s' *intueix* de manera amenaçadora en tots els elements del paisatge, com succeeix en aquesta darrera. Malgrat això, R. Casellas no dubta a considerar-la una de les diverses «representacions simbòliques» que van exposar-se a la l' Exposició General de Belles Arts de 1896.

III. 4. 4. 2 El camí cap al sepulcre

Un altre tipus de representació, relacionat amb la litúrgia funerària, sorgeix íntimament lligat al tema del cementiri. Es tracta d'aquell que reproduïx algun dels moments del previ a l'enterrament, com ara la vetlla del difunt o la processó cap a l'església.

Dins el primer grup trobaríem una de les il·lustracions de M. Utrillo dedicades "A la mort", de S. Rusiñol (1897) [fig. 161]. En aquesta veiem una figura coberta per un mantell i girada d'esquenes a l'espectador, que contempla encongida el taüt que té al davant. Els imponents ciris que envolten aquest darrer, amb les allargades flames apuntant cap al sostre, semblen solemnes xiprers elevant-se cap al cel. Una atmosfera d'irrealitat, potenciada per l'esquematisme lineal i l'absència de detalls, emana de tota la composició: si ens hi fixem, tots els elements d'aquesta darrera sorgeixen com aparicions fantasmagòriques de la negror abismal del fons. M. Utrillo aconsegueix així simbolitzar suggestivament tant l'horror de la mort amb la qual ha hagut d'enfrontar-se el difunt, com els sentiments de solitud i de tristesa que pateix l'ésser estimat que roman en vida.

P. Picasso, per la seva banda, immers de ple dins la seva etapa tenebrista i amb un estil ben diferent, ens ofereix el seu oli intítulat *Prop d'un mort* (1899-1900) [fig. 114]. En aquest observem el darrer comiat dels familiars moments abans que el difunt sigui tancat per sempre més dins el fèretre.

Dins l'àmbit literari, E. Alfonso descriu amb morbós deteniment el cadàver d'una nena estès a la cambra mortuòria:

«La onada silenciosa del sufriment ompla la cambra hont els esblaymats ciris funeraris creman pausadament, plens de tristesa, expandint sa cloror groga y malaltissa per l'ambient en repós, hálit d'agonia qu' embolcalla'l cadavre infantil, besantlo carinyós, com bona avia á son net primerench... (...) Vestida de blanch, envolta ab sedosas rosas blancas, sembla rodejada de bromera. Son caparró descansa hermosament sobre'l coixí de ploma, blanch y tou, lluhint com els joyells en las imatjes serenas... Sembla una pedra groga protegida per sa conxa de nacre... Tot el seu cos, petit, suau y feble, sembla una nota tebia voltada darpegis y acorts... Sembla un misteri encarnat y

endolsit per las paraulas ritmicament claras que l'anuncian entre plors que aconhortan...Sembla una flor que mor rodejada d'auroras y de neus...»¹⁴⁸⁸

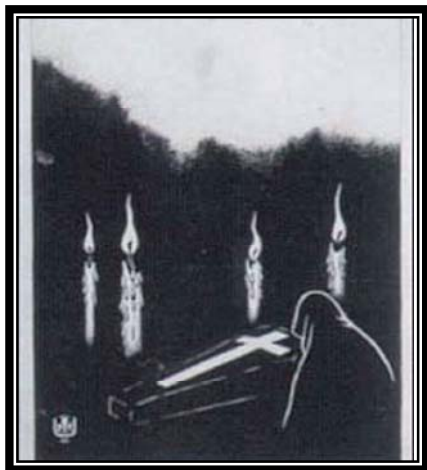


Fig. 161
S. RUSIÑOL
Il. d' "A la Mort", dins Oracions,
Barcelona: L' Avenç, 1897, p. 297.

Pel que fa a les representacions de processons funeràries, S. Rusiñol va presentar el setembre de 1892, al Saló de *La Vanguardia*, un oli intitulat *Enterrament a Montmarre* [annex/fig. 173]. Com assenyalen J. de C. Laplana i M. Palau Ribes, la processó sembla ser més aviat de caràcter quaresmal, però l'artista va decidir escollir el títol esmentat¹⁴⁸⁹. En tot cas, S. Rusiñol havia pogut presenciar diversos enterraments durant la seva estada a Montmartre, tal com ell mateix relata a *Desde el Molino*:

«..lo que imprime más austero recogimiento á esta mezquina plaza y le da más carácter de lóbrego abandono, son los numerosos coches de los muertos que desfilan por aquí para llegar á la iglesia de Montmartre.

En esta altura, donde no suben á pie más que los peregrinos que van al santuario, causa extraña sensación ver pasar á los féretros de los coches enlutados y el negro séquito de hombres y mujeres que llegan rendidos de cansancio»¹⁴⁹⁰.

R. Casellas, per la seva banda, descrivia l'escena representada amb unes paraules que posen de relleu la sensació de melangiosa tristesa que emana de l'obra:

¹⁴⁸⁸ ALFONSO, E., "Vetllant á una nena morta", *Juventut*, núm. 130, 7-8-1902, pp. 510-511.

¹⁴⁸⁹ LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES O' CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol*, vol. III, *op. cit.*, p. 52.

¹⁴⁹⁰ RUSIÑOL, S., "Desde el Molino. Una taberna de Montmartre", *La Vanguardia*, 16-12-1890.

«Asoma la primavera en el Entierro de Rusiño, una primavera vergonzante de París, con un cielo algo grisáceo de una mañana no muy riuseña y una vegetación algo enfermiza. Por la cuesta de la calle sube el fúnebre cortejo a paso lento, lento, entre la quietud tristonada de aquel barrio apartado y mortecino»¹⁴⁹¹.

A nivell compositiu, així mateix, la solució emprada per S. Rusiñol recorda força la utilitzada per l'artista dos anys més tard a *Camí del cementiri* (1894). En aquest darrer cas la diagonal que forma l'avinguda i que es perd cap l' horitzó parteix de l'angle inferior esquerre, però pel demés resulta força similar. Tot i així, ara ens trobem pels voltants de Tarragona i en el camí representat per S. Rusiñol no hi apareix cap processó: únicament una solitària figura s'entreveu a la porta del cementiri. Amb tot, com assenyalen J. de C. Laplana i M. Palau Ribes, amb anterioritat l'artista havia pintat una carrossa fúnebre que s'adreçava cap a l'entrada i que posteriorment va ser esborrada¹⁴⁹².

El camí mortuori que ens descriu C. Bargiela a les planes de *Luz*, resulta tanmateix molt més lúgubre i ombriu que no pas l' anterior de S. Rusiñol:

«Caía persistente y monótona la lluvia menuda, que ocultaba, como cortina cenicienta y trémula el paisaje. El trazo negro del camino, que conducía al cementerio, se dibujaba indeciso, cuando el viento barría la llovizna, la ondulante cinta oscura de aquel camino, se extendía y se extendía, como si no tuviera fin el temeroso camino de los muertos.»¹⁴⁹³

Pel contrari, la narració que F. Rosselló va publicar a *Pèl&Ploma* sembla més aviat acusar una influència preraphaelita, tot recordant-nos *La donzella heoroica* (1894) de R. Casellas, o "La llegenda de la donzella heoroica", de S. Vilaregut. Aquesta darrera és duta en per una processó de monjos i de fades cap a dalt de la muntanya, «en mitj d'una quietut sols trencada per gemechs llunyans, tochs d'agonia y sospirs de rossinyol», com si d' una «reliquia santa» es tractés ¹⁴⁹⁴. Pel que fa al relat de F. Rosselló, el bell cadàver d' una jove de noble família és conduït pel bosc enmig de les ombres del capvespre:

«En mitj d'els preveres quatre joves de les més distinguides families del poble portaven l'urna ab tapa de crestell dins la que se veie la bella figura de la morta, semblant á la flor crepuscular obrint la corona de ses fulles, á la posta del sol.(...) Quant la processó sortí del palau, la moradencia celistia de occident reflectíe sobre la vall els derrers desmayes de llum del día infinit,

¹⁴⁹¹ CASELLAS, R., "Salón de *La Vanguardia*. Exhibición Artística", *La Vanguardia*, 22-9-1892.

¹⁴⁹² LAPLANA, J. DE C.; PALAU-RIBES O' CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol*, vol. III, *op. cit.*, p. 93.

¹⁴⁹³ BARGIELA, C., "Elegia", *Luz*, núm. 4, 1^a setmana-11-1898, p. 3.

¹⁴⁹⁴ VILAREGUT, S., "La llegenda de la donzella heroica", *Juventut*, núm. 31, 13-9-1900, p. 482. Vegeu el frag. IV.4. 8.

la fondalada s'amarave poch á poch de foscor, els pinars, els boschs y els olivars se vestien de dol y les campanes seguíen tocant á mort.»¹⁴⁹⁵

Un to molt diferent, més proper al rusiñolià, trobem així mateix al "Carnaval" descrit per H. Güell a *Florescència* (1902). En aquest sentit, els lligams entre aquest i un dels *Fulls de la vida* (1898), aquell que du per títol "Un enterro", són clars. En ambdós casos es tracta de l'enterrament d'un pobre, els ossos del qual finalment van a parar a un nínxol que no li correspon. Ambdues narracions comparteixen igualment la mateixa sensibilitat i han estat escrites en primera persona.

«Sortí de casa seva pera veure l'antiga festa del Carnestoltas y lo primer que vegí fou un cotxe de morts negre, ab una caixa negra, y caminant tot sol, sense acompanyament de cap mena, sense coronas ni insignas, sense flors ni cintas, menat per un cotxer que reya de las tombarellas d'un pierrot.(...) ¡¡Ay que trist era aquell enterro sense tristesa!!

¡¡Ay, que trist era aquell mort sense que ningú'l plorés ni anés a despedirlo pera sempre!! La terra'l colgaria, terra qui sab si per ell extranjera»¹⁴⁹⁶.

D'aquesta manera es fa clarament pal·lesa l'admiració que H. Güell sentia per S. Rusiñol, tal com hem posat de relleu amb anterioritat.

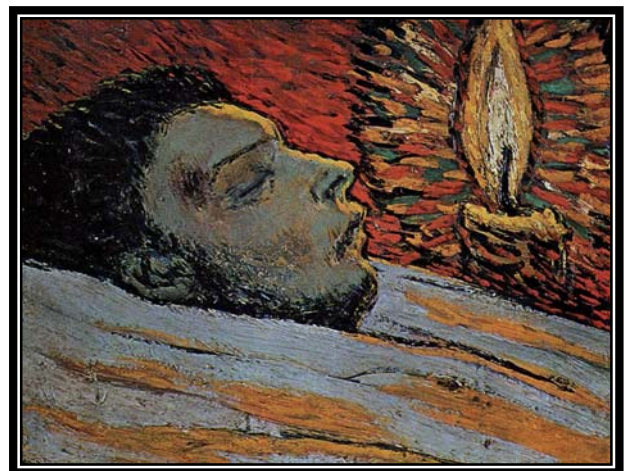
¹⁴⁹⁵ ROSSELLÓ, F., "La processó de la morta", *Pèl & Ploma*, núm. 82, 11-1901, p. 164.

¹⁴⁹⁶ GÜELL, H., "Carnaval", dins *Florescència*, Barcelona- Vilanova y Geltrú: Oliva impresor, 1902, p. 67.

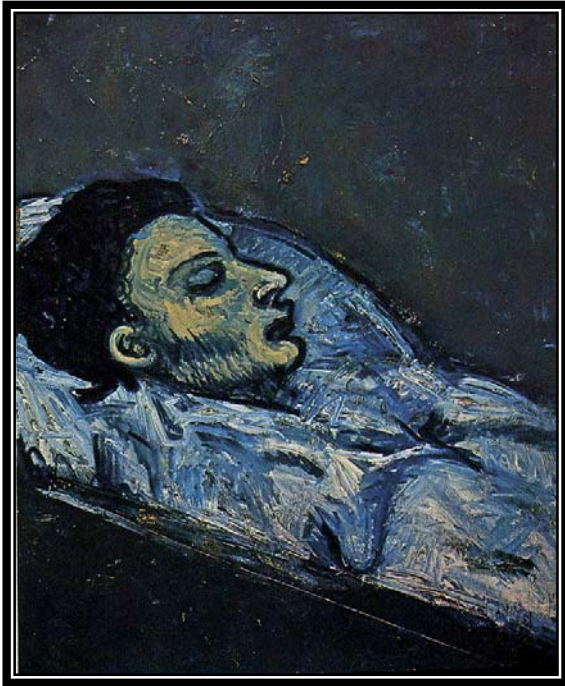
III. 4. 5 Annex



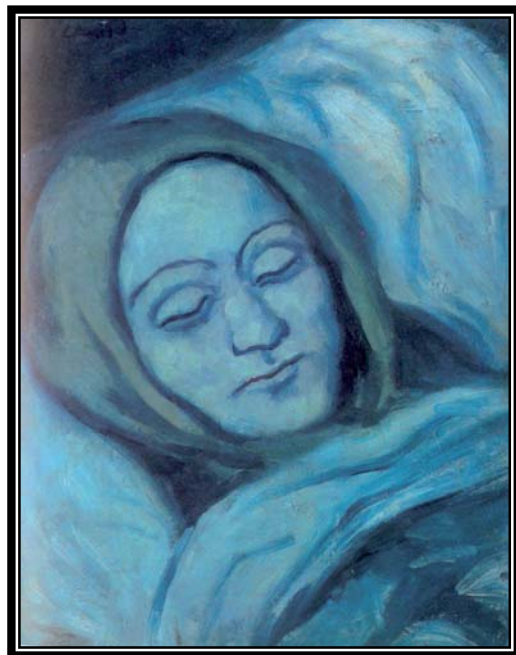
Annex/fig. 162
R. CASAS
Enterro de Ramon Casellas c. 1910
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.



Annex/fig. 163
P. PICASSO
Cap de Casagemas, mort 1901
Oli sobre tela.
París: Musée Picasso.



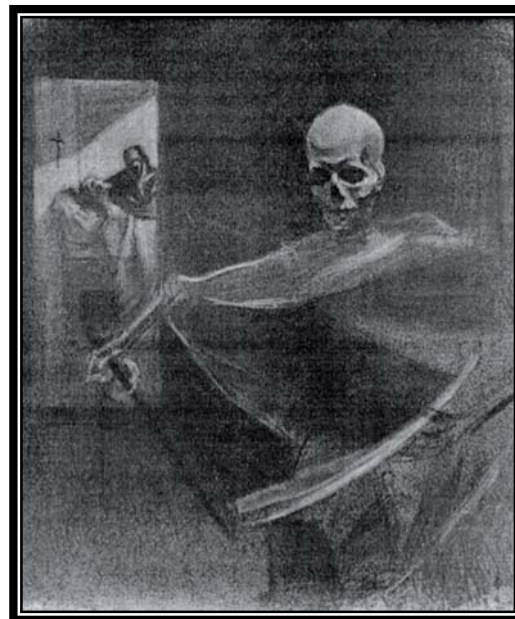
Annex/fig. 164
P. PICASSO
Casagemas, amortallat 1901
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.



Annex/fig. 165
P. PICASSO
Cap de dona morta 1902-1903
Oli sobre tela.
Barcelona: Fundació Picasso-



Annex/fig. 166
P. PICASSO
El mort noutat 1899-1900
Oli sobre tela.
Barcelona: Museu Pablo Picasso.

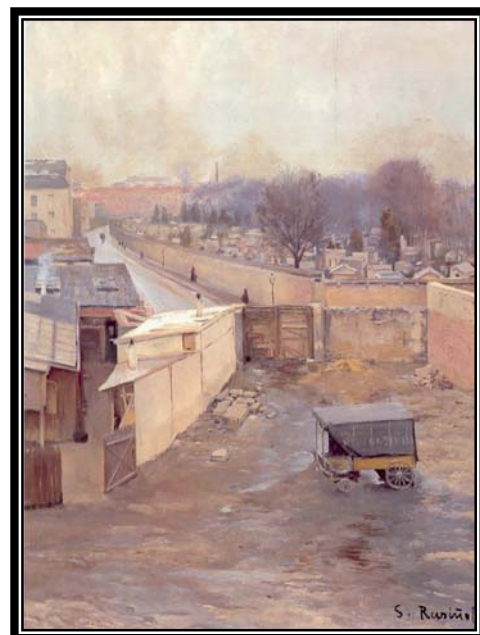


Annex/fig. 167
E. CASANOVAS
La Mort espera!
Il. de *Catalunya Artística*, núm. 124,
31-10-1901, port.



Annex/fig. 168
E. CASANOVAS
II. *Catalunya Artística*, núm. 124, 30-
10-1902, p. 705.

Annex/fig. 169
S. RUSIÑOL
Cementiri de Montmartre 1891
Oli sobre tela.
Sitges: Museo Cau Ferrat de Sitges.





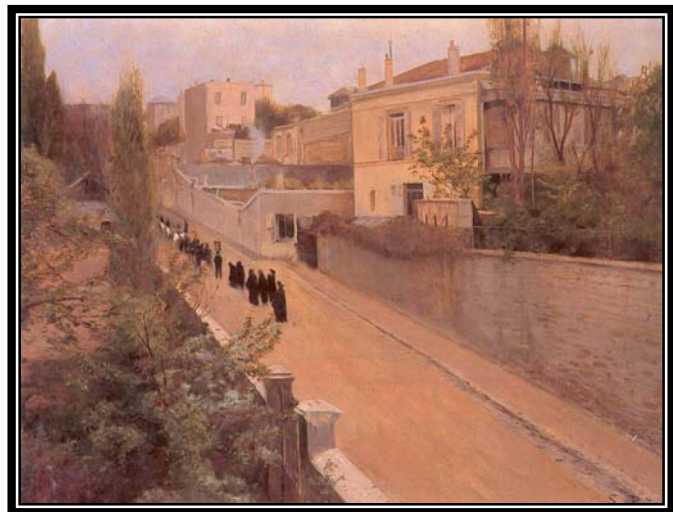
Annex/fig. 170
H. GÜELL
Cementiri trist (no datat)
Oli sobre tela.
Reus: Centre de Lectura de Reus



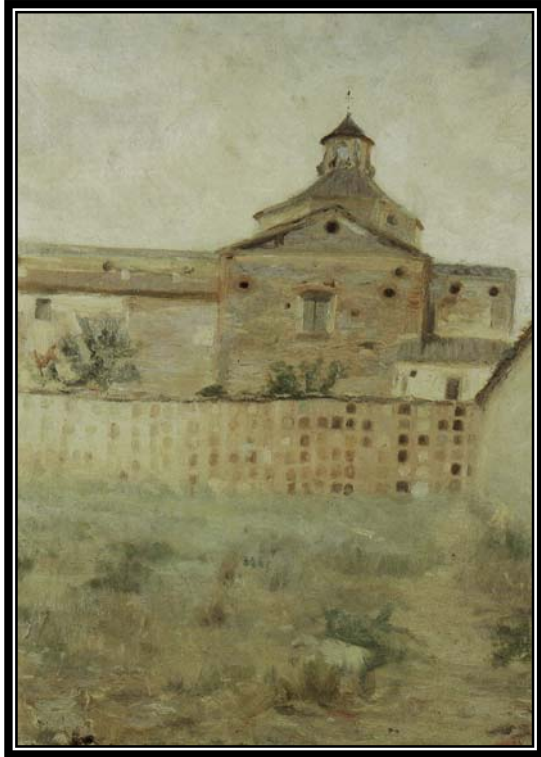
Annex/fig. 171
H. GÜELL
Cementiri 1892
Oli sobre tela.
Col·lecció M. Eugènia Vidal i Güell.



Annex/fig. 172
S. RUSIÑOL
Tombes de poblet 1889
Oli sobre tela.
Col·lecció particular



Annex/fig. 173
S. RUSIÑOL
Enterrament a Montmartre 1892
Oli sobre tela.
Col·lecció particular



Annex/fig. 174
H. GÜELL
Cementiri abandonat (sense datar)
Oli sobre fusta.
Reus: Centre de Lectura de Reus

Desig de mort

Frag. IV. 1.1

CATALÀ, V., "Sensacions d'estiu", *Joventut*, núm. 72, 27-6-1901, p. 436.

«La vida es un enutj, quelcom estúpit
en un cos las y en un esperit térbol...

(...)

Qui podés ofegarse sense notarho
en lo foch que rodeja é inutilitza!...
evaporarse com las ayguas brutas
del regol enhartat sota las herbas!
deixar de percibir sensacions agres
en lo cos sense nervi y sense forsa !

(...)

Deixar suaument d'ésser
sens una estremitud ni batzegada,
com la flor que s'esfulla,
la flayra que s'esventa,
la llum que's fon....la brisa
que fuig com un alé d'un qu' agonitza!....»

Frag. IV. 1.2

RUSIÑOL, S., "La casa del silenci", *Pèl & Ploma*, núm. 80, 9-1901, p. 106..

«...tots s'anaven morint d'un veneno misteriós, d'un mal que feie estimar la mort, d'un mal que anava assecant el cós i encenent el foc de l'ánima (...) ¿Qu'era aquella cas? ¿Quins sers eren els que s'enterraven en vida? ¿Per quins etzars de la desgracia s'havien reclós allí dintre? ¿Quina llei del fatalisme els conduíe á la mort, á una mort premeditada, á una mort volguda i terrible?»

Frag. IV. 1.3

CERVERA, A., "L'hivern", *Catalunya Artística*, núm. 89, 19-12-1901, p.642.

«Com arbre sech que al bosch se balanceja
es el meu cos

y espero la pau dolsa de la tomba

com sol conhort.

Soch arbre que ha de cáurer sense vida

cuan de ponent
comensin las ventadas y tempestas
del fret hivern.»

Frag. IV. 1.4

VÍA, LL., "Soletat", *Juventut*, núm.98, 26-12-1901, p. 849.

«Peró qu'es grat aquí'l repós! La mort, que dolsa hi fora! Oh, qu'es gran morir á flor d'onadas! Deixar que las onas gronxin el cos vensut, que'l disputin amorosament á la terra!... Oh, qué dolsa la mort en aquells camins de la muntanya!»

Frag. IV. 1.5

SANS, A., "Tristesa" *Juventut*, núm. 122, 12-6-1902, pp. 381-383 (381).

«Y vetaqui que sento anyoransa entre'l burgit d'aquesta gran ciutat que m'athueix y'm mata, que'm desencadena'ls pensaments sense deixármels tornar á recullir perá fer que marxín ab normalitat, sens esbojarraments dels que comprometen la salut, única cosa positiva que, malahauradament, tinch bona, perque...es un desitj de mort lo que'm comprén sempre.»

Frag. IV. 1.6

GÜELL, H., "Per lo llum que s' apaga", dins *Florescència*, Barcelona- Vilanova i Geltrú: Oliva Impressor, 1902, p. 55.

«La papellona volta entorn del llum, del llum que va apagantse; la papellona s' acosta més y més, com si volgués reviscolarlo; vol donar vida á sa mort, vol cremarse, vol morir abans que viure á las foscas.»

Frag. IV. 1.7

GÜELL, H., "Fulls de cartera", dins *Florescència*, Barcelona- Vilanova i Geltrú: Oliva Impressor, 1902, p. 171.

«...Y la fada que se m' apareix quan somnío adormit ó quan despert somnío, me va dir:

Tu que tant te capficas en lo misteri d ela mort, vols que' t transformi en formiga?

- En formiga? Y perquè?

- Per que podrás ficarte per las escltxas de la terra, veure'n la foscor, avensar per entre las arrels dels xiprers, arriar al pla de la sepultura y assadollarte en la vida del no ser.»

Frag. IV. 1.8

BROSSA, J., "Pregària", *Juventut*, núm. 192, 15-10-1903, p. 682.

«Quin romiatje'l meu! Cercá ab follia
per tot arreu del món l'hora ditxosa
del suprém goig...y'l buyt de ma quimera,
ben enganyada,

la realitat m'esvetlla ab son imperi...
Mon ideal s'es fós com un espectre
y vaig errant pel món sens nort ni guía,
orfe d'afectes.

¿Per que'm retens al món, donchs, vida avara?
Si goig no'm pots donar, ¿per qué no'm deixas?

(...)

Si ja cap ilusió sense marcir guardo

(...)

deixa que ma existencia s'esvaeixi
y del Destí terminin els agravis;
fes que s'apagui la funesta estrella
del meu calvari.

Escolta lo meu prech, oh Mort augusta!»

Frag. IV. 1.9

MASERAS, A., "VII", dins *Delirium*, Barcelona: L'Avenç, 1907, [p. 18]

«Al mig de la sala,
el meu llit de solter, sol i petit;
sobre l llit, fent el mort, rígit i immobíl,
plegat de mans i mab els ulls clucs, estic.

Si així poguessin dur-me al cementiri
séns que ningú degués plorar per mi,
voldria morir de veres
ubriagat per la flaire dels jardins.»

La necrofilia

Frag. IV. 2.1

RUSIÑOL, S., "Un entierro", dins *Anant pel món*, Barcelona: L' Avenç, 1896, 185-190 (185-190).

«Era al caure de la tarde i baixava un ofegat pel Sena. (...) De tant en tant s'aturava, trobava un remolí que'l detenia, i, com si mirés el camí, treia un ull vuit sobre l'aigua, un ull sens fondo, l'ull mort d'un mort; donava una volta suau com si se'n anés a fons, i continuava baixant sempre.(...)...aquell cos navegant, aquell bulto sense forma, era un entierro que passava riu avall, l'enterro d'un ser que s'enterrava an ell mateix.

Abrigat per la nit, ningú l'acompanyava: marxava sol, sol com un mort, fent-li l'aigua de cotxe, el paisatge de dol, i caminant cap el gran cementiri, cap aquell mar tan ample ahon la caixa és el mar, el mar sens fonso, i les parets del cel, el cel sense muralles ni sostre.»

Frag. IV. 2.2

NOGUERAS, R., "Impressions", *Joventut*, núm. 24, 26-7-1900, p. 374.

«Unas moscas negras y fétidas volavan per demunt d'ell fent un rum-rum horrible.

Fixeuvos en la seva posició: la má ab que havia realissat la fatal idea estava alsada, el puny el tenia mitj clos; allí s'hi havia aguantat l'arma sinistre.

Aquella má era blanca y morada; una mosca resseguia un dels seus dits enterchs.

Una de les dugas camas tenia'l genoll en la posició del caure; l'altra estava estirada completament.

M'he acostat, tremolant y ab el cap descubert, á la reixa.

Del seu rostre no's veyá més que una barba mitj grisa, y'l llabi tenia una ondulació estranya. Desde dalt del sostre's devia veure una ganyota continua y horrible...

Y'ls ulls...Prou, no vull dir res més!...

Y'ls polsos...No, no, no vull explicar-ho!»

Frag. IV. 2.3

OMAR, C., "Passional", *Joventut*, núm. 64, 2-5-1901, p. 306.

«La tisi que patía
del amor al espós no la distreya,
puig sempre li exigía
que ab petons li escrigués lo que li deya.

(...)

Besantlo á flor de llabi,
li deya:- No m'estimas! Ja't faig nosa.-

Y á la nit, de puntetas,
se'n anava á l'alcoba hont ell dormía
y li omplía la boca d'amoretas,
y li empeltava ab l'alé sa malaltía!»

Frag. IV. 2. 4

ZENGOTITA, X., "Les ciutats de la mort", *Juventut*, núm.119, 22-5-1902, p. 333.

«He surtit del cementiri, y al passar per davant del dipòsit (...) he vist, sobre una fusta rónega, el cos d'un home estirat. Tenia'ls ulls mitj desclosos , com mirantme traydorament, y sa boca horriblement oberta semblava ferme una mueca esgarrifosa. En son front d'una grogor de fusta li he vist un forat fondo y sagnant , que m'ha causat una sensacio de terror y escrúpul.

Qué muts, qu'estirats, qué rígits quedan els cadavres! (...) Qué fosch, qué fret, qué sol s'hi deu trobar alli aquell cos sense ànima! Sentia una fetor que m'asfixiava, y m'he apartat»

Frag. IV. 2. 5

BERTRANA, J., *Josafat*, Palafrugell: Joanola i Ribas, 1906, p. 71.

«Idees macábriques l'esfereiren: ella estava dins un grandió sepulcre assaciant la voluptat profanadora d'un monomaniac; un castic horrendo planava sobre d'ella; oia el pas de cent fantasmes que venien a satisfer ardencies d'ultra-tomba; les passades exaltacions d'en Josafat les creia preludi d'una mortal escomesa, i espiava l'entrada amb ulls inmóviles d'esglai, segura de veure retornar al campaner amb un punyal acerat dintre les mans crispades.»

Frag. IV. 2. 6

MASERAS, A., "I", dins *Delirium*, Barcelona: LAvenç, 1907, [p. 11].

«En el recó més selvatge
i més amagat del bosc,
(...)
hi ha desenterrat un crani
negre, esquerdat i terrós.
(...)
Quan vaig veure que plorava
vaig fugir, corrents, del bosc.

Més ell s'ha quedat immobilitat
allí amb sa meditació,
que pensa en un altre crani
que s trenca, per ell, d'amor.»

Frag. IV. 2. 7

MASERAS, A., "XLII", dins *Delirium*, Barcelona: LAvenç, 1907, [p. 63].

« Quan els parents m'amortallin
i, mort i estirat i fred,
me fiquin dintre la caixa
per'fé l viatge darrer;
quan els meus parpres no s moguin
perquè'ls ulls no veuran res;
quan tingui closa la boca
d'inesborrable segell,
i el meu front, palit i immobilitat,
reposi per'sempre més,
vine a veure-m, vine a veure-m,
perquè encara seré teu,
i besa-m al mig dels llavis,
que jo resucitaré.»

Figures de la mort

Frag. IV. 3. 1

RUSIÑOL, S., "Desde otra isla. Un rato al continente. VII", *La Vanguardia*, 19-3-1894.

«...ahí está otra vez Orcagna con "Su triunfo de la Muerte", de su muerte simbolista y alegórica, de su muerte filosófica y terrible. Vestida de negro, seca, con su guadaña, parece ser la propia sombra del cementerio de Pisa, el fantasma de la noche, la dueña y señora de aquel recinto sagrado, volando por los muros y guardando sus conquistas. A un lado, un grupo de nobles caballeros á caballo, con damas y halcones, encuéntranla en tres féretros abiertos conteniendo sus cadáveres, hinchado el uno, otro corrupto y el tercero ya esqueleto. (...) Mundo es aquel de fantasmas vistas con realismos de sueño, con visiones

robadas del natural, con misticismos terrestres, Mundo que inspira , con el sol que va dorando las lápidas, ideas de grata melancolía, que hace meditar al hombre y hace soñar al poeta.»

Frag. IV. 3. 1

RUSIÑOL, S., "Un entierro", dins *Anant pel món*, Barcelona: L' Avenç, 1896, p. 253.

« Formada d'aquella claror blavenca, dreta a sobre de l'aigua i embossada, hi relliscava l'ombra de la mort seguint i vigilant sa presa. D'entre'l seu mantell sortien els òssos blancs i es destacaven a la fosca, li penjaven les mans sens mervis, i la dallà, deixada anar sobre'l riu, feia un regalim a l'aigua, fil de plata que seguia l'ofegat, relliscant d'esma.»

Frag. IV. 3. 2

GUAL, A., "Morta/1897", dins *Primeras poesies i proses* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l' Institut del Teatre (C-34/11).

«L'eterna enamorada
l'ha besada;
el món plora passant
per son davant,
y en llit de flors guarnida
ella somriu joyosa,
somriu hermosa
la glòria d'aquet bes que l'ha adormida
¿Y perquè plora el món si ella somriu?
Tal volta el món és mort, y ara ella riu.»

Frag. IV. 3. 3

RIQUER, A. DE, "XXVI", dins *Crisantemes*, Barcelona: A. Verdager, 1899, pp. 85-90.

«Cansada de tants segles de fer feyna, la Mort, lassa, va voler reposar.

Son exèrcit formidable de malalties y rancunies va ensopirse en lo país del silenci á la vora dels intermenables llachs negres murallats per les roques qu'argenta la lluna, y tot lo del món va viure sens finir. (...) No brotava ni una fulla ni una flor novella, la inquebrantable regularitat de l'existència prosseguía ab sa immutabilitat fadigosa.(...) La realitat d'una existència sens fi havia esborrat tot misteri ab l'omni scienciae, y, perdut lo misteri, s'havien perdut les arts y la poesia.(...) Caravanes errants, perseguidores d'un no se què indefinible, seguían l'una darrera l'altra, mudes y capficades; d'estol d'essers errants com á visió de somni, cercant en professó inconscient lo que'ls feya falta, cercant una cosa indefinible que'ls deslliurés del buyt

que sentian; (...) La humanitat arrossegava la pesantor de l'existència, l'anyorament de la vida, la set de no ser; d'un més enllà rialler sempre, eternament variable, y eternament verge, compost de misteris, d'ignorancies y de sensacions inesperades.(...) Demanavan (...) que'l pes del gebre soterrés les viles y la Mort triomfalment extengués ses negres ales damunt del món enter y's despertés del somni letárgich que la tenia adormida y com apoderada de sí mateixa al fons de la vall impenetrable, al peu de les aygues estancades dels lalchs pestilents dels nenufars grochs, voltada de iris negres, gegants, que obrían part d'amunt d'Ella ses coroles somniadores.»

Frag. IV. 3. 4

OLIVA, J., "La cansó de la mort", *Catalunya Artística*, núm. 124, 30-10-1902, p.699.

«Jo soch la segadora
del camp de l'Existència
y cap poder detura
ma cega omnipotencia,
com Júpiter soch única,
mes qu'Ell soch poderosa -mes qu'Ell soch immortal.»

Frag. IV. 3. 5

Riquer, A. de, "Un poema d'amor. XXVII", dins *Aplech de sonets*, Barcelona: Verdager, 1906, p. 135.

«De vegades, enlayre, aletejant,
hi ha la folla dissort que'l cor present,
(...)
Un fret intens la vida ha deturat.
com si passés enlayre pavorosa
la sombra de la Mort tota negrosa!»

Frag. IV. 3. 6

PALOL, M. de, *Camí de llum (Narracions d'un crepuscle)*, Barcelona: Imp. de J. Vives, 1909, pp. 207-208.

«Com el sol en l'espai, passava la darrera hora, per ella un hora lenta y clara, y ella devia poc a poc extingirse ab aquella llum d'Abril, que era vida seva.

Un llebrer udolà llargament y anà a besar la ma de la moribonda, udolà llargament aixecant el coll vers els pins remoguts de la vall. Com si sentissin les petjades de l'Intrusa, els coloms davallaren de la terrassa al jardí. (...) Maria, bella artista, aclucà'ls ulls ab repugnancia.

Oh, encara aquella odiosa figura, en la seva darrera hora! (...) Oblicuament el sol, rant de l'horitzó, la besà tota; la moribonda, clara y lluminosa era una nota de dolor en la primera hora del crepuscle; la terrassa esdevingué morada.»

Frag. IV. 3. 7

ZANNÉ, J., *Reialme d' Eros*, Barcelona: E. Giró, 1910, pp. 25-26

«Y l' Àngel de la Mort se va atancant,
els vels de glaça negra desplegant.

(...)

El manament hieràtic del Destí
per l' amada amorosa retrunyí.

La pura línia de la noble faç
té la duresa y la fredor del glaç...»

Paisatges i litúrgies de la mort

Frag. IV. 4. 1

JORDÀ, J. M^a. "El Poble mort" , dins *Festa modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona: L'Avenç, pp. 23-30 (30).

«...els camins del cementiri havien desaparegut; cobert tot de verd, l'heura havia encoixinat els ninxos i, enfilant-se per sobre de les parets, mirava a fòra. Era el jardí dels morts, el jardí del silenci, el jardí que neix tot sol, el jardí que ningú cuida...»

Frag. IV. 4. 2

RAHOLA, F., "Amors macabres. Lo cementiri dels caputxins", dins *Festa modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona: L'Avenç, 1895, pp. 175-176.

« Lo cementiri del caputxins
dóna fredor:
per totes bandes, en murs i sostres,
òssos per tot.
Junt a la volta formen cornisa
los caps de mort;

penjen com grogues estalactites
dés lo trespol
garbes de femurs i de canyelles
on nia'l corc.
(...)
Tot allí clama contra la vida,
vessant tristor,
la miserable condició humana
se veu en tot.»

Frag. IV. 4.3

RUSIÑOL, S., "A l'Yxart", *La Veu de Catalunya*, núm. 24, 16-6-1895, pp. 293-295(294).

«Varem entrar en aquell cementiri, qu' era per mí allavores un cementiri indiferent, un lloch recullit tant sols, orejat per aquell ayre misteriós de melangía y per aquella pau poblada dels sers que dormen sota les flors. Allí uns quants rengles de ninxos arrimats los uns al costat dels altres, com pel fret de la mort, rebent les llenques de morada sombra dels xiprers, alts y macissos y senyalant al Cel; (...) L' Yxart callava, ' m dava'l bras y sentía apoyarse' m un contacte de fondíssima tristesa.

No sé perquè el cor me deya, qu' allí mateix veuria venir altres postes, que'l cementiri cridava al nostre Yxart, y que'l seu bras, m' estrenyía, defensantse de una atracció misteriosa.»

Frag. IV. 4.4

RUSIÑOL, S. "Darrers fulls. Desig", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L' Avenç, 1898, pp. 239-241.

"Si l'home pogués triar-se el lloc per a la seva tomba, els estanys de les coves serien l'ideal per dormir-se en son fondo. Allí la pau hi és sempre, allí al fosca és eterna (...) és el lloc més desert (...) aquella pau no torbada pels homes. Mai cap llit ha format la Natura tan pur i virginal com la sorre finíssima del fons d'aquelles aigües (...) la fosca que volta no és la fosca vulgar dels ninxos fets pels homes (...) sinó un estany de somnis, un estany enterrat, servint-nos de mortalla, un avenc de tresors cisellat en tenebres i un estoig per sepulcre».

Frag. IV. 4.5

RUSIÑOL, S. "Darrers fulls. Un enterro", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L' Avenç, 1898, p. 251.

«M' estava assegut en un cementiri, un cementiri d'un poble, un d'aquells cementiris despullats de poesia, fred, ni nou ni vell, sense arbres, sense flors, sense molsa, sense un petó de sol besant un reconet d'un ombra: un sol xiprer am quatre plomes verdoses (...)...amb una creu

despintada, regalimant l'inscripció sobre'l negre destenyit, i am la ranglera dels ninxos, enfilats els uns sobre els altres, com prestatges de la mort, fonent-se de mica en mica.»

Frag. IV. 4.6

RUSIÑOL, S. "Darrers fulls. La darrera tomba", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L'Avenç, 1898, p.264.

«Cada any, al dia dels morts, tiraria una corona al lluny del mar.

Allí és on hi ha més tombes.

De les planes de la vida, aquella és la més poblada, la més gran i misteriosa.

És el gran cementiri on cauen menos coronas.»

Frag. IV. 4.7

NOGUERAS, R., "Impressions", *Joventut*, núm. 24, 26-7-1900, p. 374.

«Avuy he anat al cementiri ab un amich.(...) Hem parlat, y la nostra veu ressonava dintre la buidor misteriosa y negra que volta als morts, y hem deixat l'aixopluch dolentnos haver trencat el silenci sagrat d'aquell recinte. Seguia plovent, y 'ns havém colocat sota'l sostre atapahit d'un xiprer que destilava llágrimas com els sálzers y'ls eucaliptus que s'aixecavan al fons mitj esfumats y voltats de sepulcres.»

Frag. IV. 4.8

VILAREGUT, S., "La llegenda de la donzella heroica", *Joventut*, núm. 31, 13-9-1900, p. 482.

«Y mientras las ombras de la nit embolcallavan la ubriaguesa del monstre de la guerra ja saciat, una processó d'ombras feya via silenciosament per entre las boscurias més profundas. Era l'enterro de la donzella angelical, de la màrtir ardida. Monjos y fadas, barrejats confosament, se la enduyan á pes de brassos en mitj d'una quietut sols trencada per gemechs llunyans, tochs d'agonia y sospirs de rossinyol entre las brancaas.»

Frag. IV. 4.9

NOGUERAS, R., "En recort i gloria dels artistes desconeguts; oració feta i llegida a "l'Art i Patria" en la vetllada dels morts (acabament)", *Auba*, 1-1901, núm. 3, p. 34.

«Que quiet, que mut és el cementiri(...) Es ben bé'l poble de la mort..Cuantes creus, cuants sepulcres!..»

Frag. IV. 4. 10

RABELL, J., "Quietut", *Catalunya Artística*, núm. 73, 31-10-1901, p. 558.

«El cementiri dorm en son desert de verdor, ben lluny d'ela gloria humana, ben lluny de la vanitat.

En aquest palau de la Mort acaba lo indomable; res pot haverhi durador més que s'ha quietut...La quietut hi es eterna (...) Ara la misteriosa quietut es esglayadora; ara el *no-res* fa tremolar als homes; ara els *que son* acotan el cap en mitj d'aquell silenci, com presseguint l'exemple que han de donar cuan ells *res sigan* als que *serán* allavoras. (...) S'han esglayat momentaniament, mentres han durat els gemechs dels sálzers, mentres han sentit y han goytat el balandreig dels xiprers que, com dissecats gegants, assenyalavan ab sas puntas el cel emplomiscat y un aucell de nit, negre com un'ánima dolenta».

Frag. IV. 4. 11

SUGRAÑES, M., "Impresió", *Joventut*, núm. 85, 26-9-1901, p. 641.

«La feble resplandor dels ataronjats núvols que formant castells' anavan enfilantse com pera guaytar á dins del rónech cementir abandonat, reclòs entre quatre parets, donava á aquestas un to grogench fosch, semblant á la patina del temps, al segell del passat venerable.(...) Qué bé hi estava entre l'herbey florit y verge del cementiri abandonat! ...(...) Quántas voltas l'havia sentida l'anyoransa d'aquella solitud, y quántas voltas la he desitjada la dolsa pau del no ser!...»

Frag. IV. 4. 12

ZANNÉ, J., "Tarda de diumenge", *Joventut*, núm. 93, 21-11-1901, pp. 766-767(767).

«Qué llunyà'ns arriba aquest to malincónich! (...) Aquest matí las campanas de la iglesia tocavan á festa: ara tocan á morts. Las vibracions s'esvaneixen penosament en la indefinida tristesa del capvespre. No les escoltis aquestas vibracions endolides, porque' t portarien visions de cementiris: solemnials, luxosos y frets, amb llurs carrers simètrics, en les ciutats; poetics y petits en plena Natura, arrambats á les vellas iglesias, en els poblets.»

Frag. IV. 4. 13

ZENGOTITA, "Les ciutats de la mort", *Joventut*, núm.119, 22-5-1902, p. 333.

«Carretera amunt, m'he dirigit cap al cementiri. M'agrada aquell món d' quietut ahont tot reposa y un pot entregarse lliurement á la meditació. Quántas flors, quántas epitafis, quántas sepulcres!... Glassas de dol, fúnebres cor, imponent silenci! Els meus ulls s'han enfonzat en la

foscor profunda d'un panteó.(...) Allí jau un cos en la buydor pahorosa de la Mort, de la profunda é incomprendible Mort!...»

Frag. IV. 4. 14

GÜELL, H., "Notas impresionistas", dins *Florescència*, Barcelona- Vilanova y Geltrú: Oliva impresor, 1902, p. 54.

«Allí l cementiri sembla qu' hagi sigut profanat per las turbas en rebelió. Hi ha varias sepulturas obertas. (...) Per entre las tombas, y netejantse'l bech en lo cantell d' una creu d eferro rovellat, hi corre una merla aixalada, qu' es del guardiá del fossar.

Allá, al fons del pati, s' alsan alguns xiprers que' s bambolejan y' s decantan cap afora de la paret, xom si volguessin sortir d' aquell lloch.»

Frag. IV. 4. 15

PRAT, P., "Balada moderna", *Joventut*, núm. 169, 7-5-1903, p. 318.

«Fosca verdosa fita
plantada en el dolor,
xiprer, arbre del héroes,
fantasma del triomf.
(...)
Xiprer dels cementiris,
ufá, quiet, estoich!
Als peus hi tens un'ombra
jeyenta y sense foch:
es la boyrada negra
de tas malediccions.»

Frag. IV. 4. 16

MASERAS, A., *Edmon*, Barcelona: Biblioteca d'El Poble Català, 1908, pp. 21-22.

«El barri de Montparnasse no té altre jardí que'l séu cementiri. (...) Les seves illes uniformes, els seus passeigs plans, arrengrerats, deserts, tenien pera mi una pau tant agradable, que ab tot y la nuesa dels arbres, la fredor de les tombes no m'im posava.»