

## 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](http://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](http://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](http://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. 5 NATURALESA MALALTA

---

En el capítol I. 2. 2. 1 ja hem parlar àmpliament dels trets definitoris de l'actitud decadent vers la natura a partir de les seves relacions amb la sensibilitat romàntica. Amb tot, caldria posar de relleu que aquesta actitud no és única sinó diversa, i que al costat del rebuig d'una natura de caire consolador es situa una altra fascinada encara per aquesta darrera, que en determinats aspectes recull l'herència del romanticisme. Sobre aquesta darrera qüestió cal així aprofundir una mica més.

Primer de tot és important matisar la tradicional afirmació que la personalitat decadent és, en contraposició a la romàntica, essencialment *antinaturalista*, la qual cosa el condueix a cercar refugi en un seguit de *paradisos artificials*, com aquells ideats pel mateix Des Esseintes<sup>1497</sup>. Com afirmava el mateix J.-K. Huysmans a propòsit del seu heroi:

«...l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps: elle a définitivement lassé, par la dégoûtant uniformité de ses paysages et ces ciels, l'attentive patience des raffinés.»<sup>1498</sup>

Amb tot, aquesta actitud, com posa de relleu C. Rosset, no fa sinó amagar una profunda decepció vers aquesta natura que es rebutja; d'aquí que l'autor qualifiqui la pràctica d'aquest tipus d'artifici -per paradoxal que pugui semblar- de *naturalista*<sup>1499</sup>. En efecte, i a diferència d'una pràctica veritablement *artificialista*, aquesta primera no sent indiferència o plaer davant de

---

<sup>1497</sup> Com assenyala HAUSER, A., a *Historia de la literatura y del arte*, vol. III, *op. cit.*, p. 213, «La naturaleza grosera, informe y no contaminada por la cultura pierde su atractivo estético», la qual cosa suposa la fi «de la idea pastoral, del entusiasmo romántico por la naturaleza», i, en definitiva, «de la fe en la identidad entre naturaleza y razón». SÁEZ, B., per la seva banda, a *Las sombras del modernismo...op. cit.*, p. 57, parla igualment de la voluntat per part del decadentisme d'allunyar-se de la natura i de refusar el dogma clàssic de la imitació, a fi de proclamar la primacia de l'artifici.

<sup>1498</sup> HUYSMANS, J.-K., *À rebours*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>1499</sup> ROSSET, C., *La anti naturaleza*, *op. cit.*, pp. 94-104.

l'absència de natura, sinó que rebutja la naturalesa perquè aquesta li sembla *insuficientment natural* o *massa artificial*. En comptes de satisfer els anhels d'ordre i de necessitat, la natura es mostra així, a ulls de J.-K. Huysmans o del mateix Ch. Baudelaire, com caòtica i atzarosa, fins i tot en la monotonia sorgida de la repetició mecànica de processos materials. Com assenyala C. Rosset, la natura «*se muestra, en suma, ininteligible y estúpida a fuerza de ser demasiado previsible (...) es aburrida porque no es natural: su monotonía es obsesiva por ser incapaz de monotonía real, contentándose en repetir una sempiterna ausencia de orden y de necesidad*»<sup>1500</sup>. De manera que no és pas el seu caràcter banal i avorrit allò que en el fons se li retreu a la natura, sinó precisament tot el contrari: la seva infinita i inaprehensible diversitat. Com afirma Ch. Baudelaire: «*lo infinito de la variedad se manifiesta de manera espantosa*»<sup>1501</sup>. Per aquest motiu, si Des Esseintes -com ja havia fet el mateix J.-K. Huysmans desviant-se del naturalisme-, rebutja viure d'acord amb els preceptes tradicionals lligats a la natura i fer-ho, per tant, a *contra-pèl*, ho faci per pura decepció, i no pas per indiferència cap a aquesta. Amb tot, cal afegir, si bé la naturalesa ha destruït el somni romàntic de refugi i de consol, l'artifici tampoc podrà, finalment, esdevenir-ne un substitut definitiu. I, així, si Des Esseintes vol superar la crisi nerviosa que pateix, haurà de sortir del paradís artificial que ha construït. El retorn a la natura, però, tampoc és possible. En darrera instància ja només queda la religió, allò místic o sobrenatural<sup>1502</sup>, motiu pel qual J.-K. Huysmans, com tants altres autors – per exemple P. Verlaine - s'acaba convertint fervorosament al catolicisme durant la dècada dels anys noranta <sup>1503</sup>.

Més que no pas rebuig, ens trobem així amb una pèrdua de confiança en la natura en tant que refugi segur i consolador, com de fet ja havien pogut experimentar alguns romàntics davant una naturalesa concebuda de manera exterminadora i jupiterina. De manera que, més que un allunyament vers aquesta darrera, allò que sentirà bona part de la sensibilitat decadent serà una veritable fascinació cap a una natura percebuda com a exòtica, monstruosa i amenaçadora, de caràcter antropomòrfic i gairebé fantàstic. Altres decadents, pel contrari, se sentiran atrets per la

---

<sup>1500</sup> *Ibid.*, pp. 96-97.

<sup>1501</sup> BAUDELAIRE, CH., *Salon de 1846*, cap. VII. Citat a *ibid.*, p. 98.

<sup>1502</sup> SÁEZ, B., *Las sombras del Modernismo*, op. cit., p. 58.

<sup>1503</sup> Vegeu DE DIEGO, R., "Sobre el héroe decadente", *Téleme. Revista Complutense de Estudios Franceses*, núm. 15, 2000, pp. 57-65.

contemplació d'una natura malalta, crepuscular, decrepita...reflex de la pròpia decadència que experimenten. Serà per aquesta segona via que es mantindrà el panteístic culte a la naturalesa d'arrels romàntiques i d'inspiració prerafaelita. En tot cas, com tot seguit veurem, la natura constitueix un altre dels motius característics de l'imaginari decadent.

### III. 5. 1 Paisatges de l'ànima

Com ja va declarar H. F. Amiel el 1846, en el seu diari, «*un paysage quelconque est un état de l'âme*»<sup>1504</sup>, tot posant de relleu el caràcter subjectiu del paisatge romàntic. Anys més tard, abans de l'eclosió del simbolisme, P. Verlaine realitzaria una afirmació similar: «*votre âme est un paysage choisi*»<sup>1505</sup>. De manera que, tot seguint el camí obert pel romanticisme, però anant molt més lluny en determinats dels seus aspectes, el paisatge simbolista esdevé un reflexe suggestiu i oníric de l'estat d'ànim de l'autor, un vehicle de transmissió simbòlic de les seves emocions i de la seva espiritualitat<sup>1506</sup>. Els sentiments que expressa la natura decadent són en aquest sentit diversos: poden ser tant melangiosos i tristos com angoixants, inquietants, delirants o perversos. En tot cas no es tracta pas de paisatges pintorescos: són *paisatges de l'ànima*.

El mateix R. Casellas era ben conscient d'aquest fet al parlar de l'evolució del paisatge català a propòsit de la II Exposició General de Belles Arts, celebrada a finals d'abril de 1894<sup>1507</sup>. Segons el crític després de l'academicisme d'un Ll. Rigalt, del romanticisme realista d'un M.

---

<sup>1504</sup> AMIEL, H. F., *Journal intime*, 10-2-1846. Recollit a COLLOT, M., *L'horizon fabuleux. I. XIX e siècle*, Paris: Librairie José Corti, 1988, p. 13.

<sup>1505</sup> VERLAINE, P., "Clair de lune", dins *Fêtes galantes*, Paris: A. Lemerre, 1869, p. 3.

<sup>1506</sup> Vegeu en aquest sentit JUMEAU-LAFOND, J.-D., "El país ideal. El paisatge simbolista a França", din *Un país ideal. El paisatge simbolista a França*, Fundació Caixa de Girona, 2006, pp. 9-11.

<sup>1507</sup> CASELLAS, R., "Exposición General de Bellas Artes. III: Los pintores de la naturaleza (Del paisaje luminista al whistleriano)", *op. cit.*

Alsina o crepuscular d'un M. Urgell, del *pairalisme*<sup>1508</sup> de l'Escola d'Olot i de l'etapa francesa d'un R. Casas o d'un S. Rusiñol, part del paisatge català s'havia encaminat clarament vers l'idealisme. D'aquí que R. Casellas sembli fer-se ressò de les anteriors afirmacions d'H. F. Amiel o de P. Verlaine al declarar: «¿no se ha dicho y repetido mil veces que los paisajes eran estados de alma?»<sup>1509</sup>. Tot i així, cal remuntar-nos al 1892 per tal d'observar l'estreta relació que el crític català estableix entre l'estat anímic o la imaginació i el paisatge: «porque todos estos apelativos, con que nos complacemos en modificar la naturaleza, reflejan sólo estados de imaginación, figuraciones que nos sugerimos á nosotros mismos, tomando únicamente á manera de composición de lugar los eternos modelos del mundo exterior»<sup>1510</sup>.

La nova pintura, en consonància amb la literatura i la música suggestives actuals, partia d'allò natural només com a font d'inspiració; allò que veritablement interessa és l'«exteriorització pictòrica» dels «estats de l'esperit»<sup>1511</sup>. Sens dubte, com apunta J. Castellanos, R. Casellas es trobava en aquells moments a l'antítesi del naturalisme, no tant per oposar-s'hi com per defensar una *superació* d'aquest<sup>1512</sup>. En consonància amb aquests supòsits, el pintor «más ávido de sugerir que de imitar»<sup>1513</sup>, apostarà per una pintura «apenas formulada, vaga, indecisa, "volátil"»<sup>1514</sup>, que dona preponderància als elements més fugissers i fluctuants de la natura. Amb tot, ja no es tracta, com en el cas de l'impressionisme, que l'ambient o l'atmosfera predominin - a través del vapor, de l'aire o de la llum-, sobre les superfícies sòlides del món, sinó que aquest darrer «casi se anule y desaparezca, dominado, absorvido por la fantasía creadora del pintor-poeta»<sup>1515</sup>.

---

<sup>1508</sup> Terme utilitzat per CASTELLANOS, J., "L' escola d' Olot: entre l' acceptació i el rebuig", dins *L'Escola d' Olot*. J. Berga. J. Vayreda. M. Vayreda, Barcelona: Fundació "la Caixa", 1993, pp. 25-32 (28), no per R. Casellas.

<sup>1509</sup> Un any abans, CASELLAS, R., a "París Artístico. VI: James Mac Neill Whistler", *op. cit.*, havia formulat la mateixa declaració a propòsit del paisatge whistleria en clau afirmativa.

<sup>1510</sup> CASELLAS, R., "Bellas Artes. Exposición de San Feliu de Guíxols", *La Vanguardia*, 19-7-1892. Vegeu CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme...* vol. I, *op. cit.*, p. 115-118.

<sup>1511</sup> CASELLAS, R., "Bellas Artes. Resumen del año 1892", *La Vanguardia* (suplement), 1-1-1893.

<sup>1512</sup> CASTELLANOS, J., *Raimon casellas i el modernisme*, I, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>1513</sup> CASELLAS, R., "Tercera exposición General de Bellas Artes. I", *La Vanguardia*, 22-4-1896.

<sup>1514</sup> CASELLAS, R., "Exposición General de Bellas Artes. III: Los pintores de la naturaleza...", *op. cit.*

<sup>1515</sup> *Ibid.*

Un exemple perfecte d'aquest tipus de paisatge el constitueix el conreat per J. M. Whistler - del qual tornarem a parlar més endavant-, atès que la seva natura és la característica dels moments i dels estats de major fluïdesa i vaguetat, com ara els dies ennuvolats i plujosos, la nit de lluna plena, els capvespres...Tanmateix, i encara que R. Casellas la caracteritzi de «malaltissa» i «delicada», fruit d'una intuïció gairebé «morbosa» de l'artista<sup>1516</sup>, cal dir que l'obra de J. M. Whistler no pot qualificar-se propiament de decadent.

### III. 5. 1. 1 La tristesa del paisatge: l'herència del romanticisme

A Catalunya bona part dels paisatges representats o descrits en el decadentisme són hereus d'aquella visió romàntica malenconiosa i crepuscular, que tant gaudien en conrear durant la dècada dels anys vuitanta artistes com ara M. Urgell, J. M<sup>a</sup>. Marquès o J. Pahissa. A propòsit de la pintura d'aquests darrers, E. Trenc emmarca aquest tipus de manifestacions dins del corrent idealista i parla d'un paisatge de caire «sentimental», derivat de l'escola d'Olot – sobretot de M. Domenge i d'E. Galwey<sup>1517</sup>. Així, només tenim que parar atenció, ja endinsats en els anys noranta, a alguns dels paisatges de S. Rusiñol [fig. 204], J. Mir [fig. 176], R. Casas [annex/fig. 216], E. Meifrèn [annex/fig. 217], J. Vancells [annex/fig. 218], E. Serra [fig. 185], o N. Raurich [fig. 190]. Es tracta en gairebé tots els casos d'una natura solitària i malaltissa, banyada per una llum feble i somorta que apareix envoltada per una boirina que difumina els seus contorns i li atorga un cert aire d'irrealitat. És una natura que com en el cas dels jardins abandonats convida a abandonar-se i a somniar, suscitant en l'espectador un acusat sentiment de solitud i de tristesa. Precisament per aquest motiu, però, la sensibilitat decadent troba consol i complaença en la contemplació d'aquest tipus de paisatge: perquè aquest expressa les emocions més profundes que corprenen la seva ànima. Tanmateix, com tindrem ocasió de comprovar, resulta difícil de caracteritzar com a pròpiament *decadents* aquestes representacions. D'una banda per raons estètiques: mentre que en alguns casos, i malgrat la seva força suggestiva, la factura dels quadres és més aviat naturalista, en altres aquesta mateixa suggestivitat acostaria els esmentats paisatges al simbolisme idealista

---

<sup>1516</sup> CASELLAS, R., a "París Artístico. VI: James Mac Neill Whistler", *op. cit.*

<sup>1517</sup> TRENC, E., "Els inicis de l'art idealista modernista (1890-1898)", *op. cit.*, pp. 146-147.

d'un L. Barrau, d'un A. de Riquer o d'un J. M<sup>a</sup>. Tamburin. I, en aquest darrer cas, encara caldria fer referències al tema de la sensibilitat, atès que aquest tipus de simbolisme també compartiria amb el decadentisme els sentiments d'introspecció i de melàngia. Una altra cosa és quan la idea de decadència – com és el cas de les llacunes putrefactes de M. Raurich o d' E. Serra- resulta més marcada... De manera que, com veiem, les fronteres entre un i altre corrent són complicades de delimitar i no tenim més remei que moure'ns dins del terreny de l'ambivalència.

Lluny de provocar rebuig, la natura -una natura malalta i crepuscular, reflex del propi esperit- constitueix a voltes un refugi consolador per a les sensibilitats que cerquen fugir del materialisme i de la banalitat de la vida exterior. És per aquest motiu que podem parlar d'un culte a la naturalesa, entesa aquesta –seguint l'estela deixada pels romàntics i els preraphaelites- com una veritable religió.

De vegades, però, hom no és conscient d' aquest tipus de sentiments fins que no es troba davant del paisatge, sigui aquest natural o representat. És el cas, per exemple, de la protagonista femenina de "Llàgrimes de matinada", de S. Rusiñol, que en posar-se en contacte amb la natura comença a ser presa d'un malestar indefinible:

«No sabia tampoc, acostumada al bullici, que la soletat del camp, l'ampla serena, la nit extensa sobre la terra quieta, avancen la tristesa; que la pau del paisatge desperta'ls somnis de l'anima endormiscada; qu'am la callada vaguetat el cor escolta i es devetlla i sent nervis que tremolen, que fins llavors no sabia lo qu'eren aquelles llàgrimes i volia saber-ho, i buscava'l remei, qu'al mateix temps no prenia, en aquell blavós espai brodat d'espurnes, en aquell camp esglaiat, boirós i difumit com els seus duptes.»<sup>1518</sup>

Gairebé el mateix any que aquest escrit sortia a la llum a *El Eco de Sitges*, G. de Feure enllestia la seva obra intitolada significativament *Spleenétique* (1894-1895) [fig. 175], en la qual veiem representada una dona endolada - similar a les del mateix S. Rusiñol -, que contempla

---

<sup>1518</sup> RUSIÑOL, S., "Llàgrimes de matinada", *El Eco de Sitges*, 24-5-1894. Vegeu igualment BAUCCELLS, J., "Mutisme", *Catalunya Artística*, núm. 15, 20-9-1900, p.237 [frag. V. 1. 14].



melangiosament el paisatge nocturn que l' envolta. H. Franz, des de les planes del *Figaro Illustré*, descrivia la suggestiva escena amb aquestes paraules:

*«...il a représenté une femme d'une étrange et malade beauté, assise sur une terrasse au milieu des feuillages roux de l'automne. La promeneuse solitaire fixe de ses yeux de rêve la ligne incertaine de l'horizon, et le tableau tout entier semble enveloppé comme d'une atmosphère de mélancolie et d'irréalité»<sup>1519</sup>*



**Fig. 175**  
G. DE FEURE  
*Spleenétique* 1894-1895  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.

<sup>1519</sup> FRANZ, H., "Georges De Feure", *Figaro Illustré*, 1-1900, pp. 37-47 ( 41).

Igualment, alguns dels versos del poema "Elegia idíllica", de l' escriptor P. Prat, podrien haver estat inspirats perfectament en el quadre de G. De Feure:

«El temple dols dels lliris y crisantemas  
s' esfumía ab ton ánima octubral,  
y un núvol fret, de palidors supremas,  
abrassava a n' els lliris y crisantemas  
y abrassava ton somni esperitual.  
(...)  
... una folla ilusió boyrosa, incerta,  
feu ensomniar mon ánima desperta  
y brillar en mon front pálits destells.  
La lluna quietament, trista y malalta,  
va fondres en l' atzur, sepulcre gris;  
y al ovirar del cel la part més alta,  
pensí en la llum que guspireja y salta,  
y en la folla ilusió del paradís!»<sup>1520</sup>

Tanmateix, cal dir que aquest tipus de representacions difereixen força estilísticament d'aquelles que hem esmentat a l'àmbit català, de factura més propera al romanticisme. El caràcter bidimensional de la composició de G. De Feure, així com el cromatisme escollit per l'artista, amb aquest atzur predominant que contrasta amb l'intens vermell del gerro i de les flors, atorguen a l'obra un aire d'irreal atemporalitat -molt proper, d'altra banda, a la pintura de P. Puvis de Chavannes-, que permet situar-la plenament dins els paràmetres estètics del simbolisme.

En el paisatge nòrdic, així mateix, trobem un panteisme místic<sup>1521</sup> que manté nombroses correspondències amb els esmentats exemples catalans. Només cal observar obres com *Sommernatt* (*Nit d'estiu*) (1886) [annex/fig. 229], de K. Kielland - que participà a l'Exposició Universal de París de 1889- , o *Det lugna vattnet* (1901) (*Aigües tranquil·les*), del Príncep Eugen

---

<sup>1520</sup> PRAT, P., "Elegia idíllica", *Juventut*, núm. 164, 2-4-1903, p. 223.

<sup>1521</sup> Vegeu SARAJAS-KORTE, S., "Aspects of Scandinavian Symbolism", dins *Dreams of a summer night: Scandinavian Painting at the Turn of the Century*, London: Hayward Gallery, 1986, pp. 39-47.

[annex/fig. 230]. En ambdós olis trobem la representació d'un llac banyat, novament, per la llum misteriosa del crepuscle, però en el darrer cas és el cel - ennuvolat, turmentós- l'element que adquireix un major protagonisme. Probablement el Príncep Eugen s'inspirés en les paraules del Richard Bergh a propòsit del paisatge de Suècia, capaç de reflectir, a l'igual que la natura dels països del sud, el «reflexe de l'eternitat»: «Do not we, too, perceive nature's great, eternal laws? Does not our gaze embrace the sky as well - and what a sky!»<sup>1522</sup>.

Més enllà del seu caràcter idealista i espiritual, però, la natura decadent és sobretot una «natura malalta»: erma, solitària, endolada, monòtona, ensopida, trista...Aquesta és de fet l'expressió escollida per J. M<sup>a</sup> Roviralta per donar títol a la seva narració publicada a *Luz* el 1897, de la qual a continuació en reproduïm un fragment:

*«Me asombra el encontrarme en medio de una tierra seca, casi sin árboles. En pocos momentos, el cielo siempre azul de Italia, se ha trocado en una mancha gris; la naturaleza se muestra anémica, raquítica, enferma; sólo se ve á lo lejos una línea azulada que se pierde en el cielo; son las montañas; los primeros términos se confunden en una mancha parduzca. Me parece extraño que entre aquella muerte exista la vida.»*<sup>1523</sup>

La «natura malalta» a la qual fa referència el títol de la composició, tanmateix, és doble, atès que no és només l'entorn natural allò que agonitza, sinó també la pobre jove cega que l'habita. De manera que un cop més podem copsar els lligams que s'estableixen entre l'àmbit natural i l'humà en aquest tipus de paisatge, constituint un el reflex indissociable de l'altre.

A. de Riquer, per la seva banda, a un dels poemes que componen *Crisantemes* (1899), ens descriu igualment un paratge desolador i tristíssim:

«Los arbres foschs, pensatius, del caminal, gemegan com si una munió d'esperits folls passés en l'ayre fuetejant les branques. Tot se plany: les fulles seques s'arremolinan per les amples galeries, (...) Un vel de tristor s'ha extès per tot, y'ls cors

---

<sup>1522</sup> BERGH, R., *Svensk konstnärskynne (El temperament dels artistes suecs)*, 1899. Citat a *Dreams of a summer night...*, op. cit., p. 98.

<sup>1523</sup> J. M. R., "Naturaleza enferma", *Luz*, núm. 2, 30-11-1897, p. 9.

se mustigan d'anyoransa. (...) Quan sa pensa retorna del fatigós viatge, lo món es un desert, terra y mar son una vall de llàgrimes, lo cel sempre endolat d'ensá que'l sol va pondres, d'ensá que mar endins van esfumarse les veles blanques...;Desde llavors, si n'han passat de nits!...Y es de nit sempre en un cor hont la esperança es morta.»<sup>1524</sup>

Hem de recordar quan A. de Riquer escriu el seu recull, la seva dona es trobava greument malalta, fins al punt d'acabar morint només un any després. Tanmateix, cal dir que el paisatge que ens presenta l'escriptor al llarg de l'obra no sempre adquireix aquest to fúnebre i abatut, sinó que aquest, com l'ànim del poeta o les mateixes estacions, va transformant-se successivament. De manera que al costat d'una natura malaltissa en trobem una altra d'idíl·lica, de pertorbadora, d'exòtica, de misteriosa o fins i tot d'arcàdica. De fet, com assenyalen E. Trenc i A. Yates, el sentiment de llanguiment decadent manifestat en diversos dels poemes - com en aquest o en d'altres que més endavant veurem- no és pas aquell que hi predomina, sinó que allò que s'emfatitza és la tensió entre les pulsions de vida i de mort. En tot cas el to que preval és el de la transcendència <sup>1525</sup>. D'aquí que el recull acabi amb una renaixença primaveral i que el poeta s'acabi deixant endur per un misticisme panteista que el torna a connectar amb la divinitat<sup>1526</sup>.

R. Nogueras, per la seva banda, ens presenta també un paisatge trist i sacralitzat des de les planes de *Catalunya Artística*, el 1901:

«Las onadas dels llachs adormits  
quiets y boyrosos,  
presonerias dels merges florits  
ploren suaument totas las nits!...

(...)

Y plora tot lo hermós,  
tot lo sensible,  
el seu dolor tan místich y elevat.

Omplet d'esllanguiment ànima meva

<sup>1524</sup> RIQUER, A. DE, "XIX", dins *Crisantemes*, op. cit., pp. 62-63.

<sup>1525</sup> TRENC, E.; YATES, A., *Alexandre de Riquer (1856-1920)...op. cit.*, pp. 65-66.

<sup>1526</sup> CERDÀ, M<sup>a</sup>. A. (ed.), *Boires i crisantemes. El poema en prosa modernista. Santiago Rusiñol, Adrià Gual, Alexandre de Riquer i Josep M. Roviralta*, Barcelona: La Magrana, 1990, pp. 80-81.

y esclata en plor sagrat  
en aquesta hora trista y silenciosa.»<sup>1527</sup>

La quietud de les aigües del llac, l'ambient emboirat, l'hora del capvespre...com podem observar, tots aquests elements sovint apareixen conjugats per tal d'accentuar la malenconia i el llanguiment d'una natura que ha esdevingut mística.

A voltes, però, aquesta mateixa natura - calmada, misteriosa, crepuscular-, lluny d'oferir consol i refugi espiritual, allò que suscita en l'ànim és un profund ensopiment:

«Sempre igual, sempre'l cel, com la meva ànima  
sens rebre un raig de llum;  
tot gris; tot trist; tot sense alé de vida;  
tot boyra; tot quietut.  
Si al menys remolinant-se tots els nùvols,  
el vent furiós bufant  
arreu dolor poguessin ells estendre...  
si al menys esclatés fort la tempestat...»<sup>1528</sup>

Com molt bé indica el títol del poema, la «monotonia» d'aquest paisatge, immòbil i gris, és la principal causa de que l'esperit acabi emmalaltint com la natura que l' envolta. No existeix aquí cap complaença en la tristor de l' entorn; únicament un *ennui* que consumeix l' ànima.<sup>1529</sup>. Així mateix, cal recordar el significatiu títol de l' esmentada obra de G. De Feure: *Spleenétique* (1894-1895) [fig. 175].

Un anorreament major que en "Monotonia", però, trobem encara en la "Nit d' Agost" descrita a per J. Rosselló a *Pèl & Ploma* el 1902:

---

<sup>1527</sup>NOGUERAS, R., "El plor dels paisatges", *Catalunya Artística*, núm. 41, 21-3-1901, p.145.

<sup>1528</sup> Q., O., "Monotonia", *L'Atlàntida*, núm. 42, 1-2-1898, p. 40.

<sup>1529</sup> Recollit per SAGNES, G., *L'Ennui dans la littérature française...*, op. cit., p. 9.

«Tot era sec, polsós i brut (...) Els pobres arbres de fulles mosties, esgrogahides y mitx mortes, amb el fruit verdós, escaldat y pansit.

S'acaba el dia sense agonía, ni daurats celatjes en el ponent, ni cambis ràpids de llum a la fosca, ni delitosa foscoreta després de tanta sequedat. Els camins, les cases i les parets, la rostollada dels camps, l'aire i el cel, tot era igual, confós, monoton y esblancahit, sense notes ni accidents (...) Amb el cos abatut i aglassat del cansament de no fer res i el cervell pesat, boirós, amodorrat i emperesit de la calor, vaig partir pas a pas de bou pel caminó...»<sup>1530</sup>

En aquest cas, com podem comprovar, no ens es trobem pas davant d'un paisatge com aquells analitzats darrerament, sinó més aviat front un altre erm i marcit, ressecat pels raigs implacables del sol d'estiu. El capvespre no adquireix aquí tints transcendents o solemniais, sinó que banya la plana amb una llum esblaimada i feble que ho sumeix tot en una «monòtona» confusió. El tedi existencial, accentuat per una calor que embota els sentits, és major que mai. El mateix autor, en una narració publicada dos anys més tard a *Juventut*, parla fins i tot - com indica el seu títol- de "neurastènia". La natura és igualment erma, però aquest cop a causa de l'esterilitat que acompanya l'hivern. L'abatiment que aquesta desperta, tanmateix, és similar:

«Si ho vegessis quina tristesa fa en aquest temps en que'ls dias són tan curts y las nits tan llargas! ...Els arbres erts, estirats, ab llurs branques sense fullas, semblan talment descarnadas ossamentas en un immens cementiri. (...) Las fullas secas s'arrossegan per terra ab tétricas remors: tristas despullas que, un jorn, tingueren vida fresca y abundosa. La terra sembla un desert sembrat de creus; cada planta es un mort (...) Quina tristesa fan las fullas secas, las plantas mortas, la terra sembrada de creus!...(...) la pau que s'hi respira es una pau profunda, tan profunda com la del fossar. Aquí's viu en perpetuu aburriment (...) El meu cor també n'està de trist, y la meva ànima està malalta (...) Dihuen que al camp hi ha ayres purs, més jo m'ofego; dihuen que la natura'm convé pera refer mas forsas, y la naturalesa m'aclapara, 'm mata la voluntat (...)l'aborreix la natura morta. La ciutat m'atrau. Allà hi bull la vida, aquí la mort hi regna desolada i y trista.»<sup>1531</sup>

---

<sup>1530</sup> ROSSELLÓ, J., "Nit d'Agost", *Pèl i Ploma*, núm. 88, 5-1902, pp. 381-383 (381).

<sup>1531</sup> ROSSELLÓ, J., "Neurastenia", *Juventut*, núm. 242, 29-9-1904, pp.648-649.

Com podem veure, si a voltes és la ciutat aquella que està *morta* i la que ensopeix l'ànim durant les interminables tardes de diumenge, en aquest cas és l'entorn natural el causant d'un avorriment mortal. Ens trobem davant una concepció de la natura que manté força consonàncies amb aquella de rebuig de què parlàvem a l'inici del capítol, i que cerca l'evasió en l'artifici, representat en aquest cas pels plaers que ofereix la ciutat.

### III. 5. 1. 2 *Les darreres llums*<sup>1532</sup>

Com hem anat veient fins ara, un dels moments del dia preferits per la sensibilitat romàntica i decadent - l'altre serà la nit - és aquell en què la llum de la tarda declina i les ombres nocturnes comencen a estendre's. Es tracta d'un d'aquells moments considerats per R. Casellas de major «fluctuació», «fluïdesa» i «vaguetat», en què ja no és ben bé de dia però tampoc ha arribat la nit, i en el qual el tipus de paisatge ideal cerca la seva inspiració<sup>1533</sup>. Qui no s'ha complagut, de fet, «en la contemplación soñolienta del espectáculo natural, cuando cielos y tierras, llanuras y espacios, montes y mares parecen como que se diluyen, se esfuman, se disuelven en el negro crescendo de las sombras»?<sup>1534</sup>. El mateix S. Rusiñol ens descriu el capvespre, a "La suggestió del paisatge", com un moment màgic de «sorolls misteriosos i fantàstiques vaguetats»<sup>1535</sup> que incita a l'ensomni i a entonar, segons paraules de P. Prat, «cançons fondes y planyentes»<sup>1536</sup>.

Amb tot, cal assenyalar que el crepuscle no només atraurà al simbolisme decadent per la seva ambigüïtat, sinó també, i sobretot, per constituir un moment de llanguiment, de declivi, d'ocàs...clar reflex del davallament que l'esperit de *décadence* percep en el món i de l'agonia que ell

---

<sup>1532</sup> Títol d'un relat de LLISTAR, J., "Les darreres llums", *Catalunya Artística*, núm. 37, 21-2-1901, p.96 [vegeu el frag. V. 1. 18].

<sup>1533</sup> CASELLAS, R., "París Artístico. VI: James Mac Neill Whistler", *op. cit.*

<sup>1534</sup> *Ibid.*

<sup>1535</sup> RUSIÑOL, S., "La suggestió del paisatge", *L'Avenç*, núm. 22, 30-11-1893, pp. 337-339 (337) [vegeu el frag. V. 1.1].

<sup>1536</sup> PRAT, P., "Llàgrimes de sol", *Poble Català*, núm. 5, 10-12-1906 [vegeu el frag. V. 1. 36].

mateix experimenta. Recordem, en aquest sentit, com els mots «crepuscle» i «posta» apareixien associats a d'altres com «déus», «pobles» i «raça»<sup>1537</sup>, o fins i tot a un tipus de bellesa de caire malaltís<sup>1538</sup>.

En darrera instància altrament el capvespre acaba relacionant-se directament amb la mort, ja sigui en tant que preludi d'una nit simbòlica -l'eterna-, com per la seva condició de *final* -de la tarda, del dia..o, com assenyala A. Balakian, «del món»<sup>1539</sup>. D'aquí els següents versos de G. Rodenbach a *Le Règne du Silence* (1891):

*«Le crépuscule est doux comme une bonne mort,  
Et l'ombre lentement qui s'insinue et rampe  
Se déroule en fumée au plafond. Tout s'endort.  
(...)  
Paysages de l'âme et paysages peints,  
On croit sentir tomber comme une neige noire.»*<sup>1540</sup>

O aquest fragment d'una narració de J. Font, publicada a *Juventut* el 1905:

«La tarda's mor...Una claror difusa's filtra per entre les fulles agonitzants dels arbres de passeig, tenyintles d'un color groguench que recorda la palidesa dels cadavres (...) El cel, lleugerament ataronjat, impregna l'ànima de dolça poesia: tot es quietut, tot es bellament trist: les fulles se moren y la suprema remor de sa agonia es lleu y tendra (...) La tarda's mor y les ombres de la nit misteriosa ho embolcallen tot

---

<sup>1537</sup> Vegeu el cap. I. 1. 3.

<sup>1538</sup> Fixem-nos en els ulls d' Agna Rosa, descrits per S. Rusiñol a "El pati blau", com «dos sols que es ponien voltats de gases de posta» [RUSIÑOL, S., "Fulls de primavera. El pati blau ", dins *Fulls de la vida*, op. cit., p. 63], o en els de Maria, la jove protagonista de *Camí de llum*, «tristos y transparents com un crepuscle» [PALOL, M. DE, *Camí de llum* (*Narracions d'un crepuscle*), op. cit., p. 140]. A Europa, O. V. de L. Milosz veu igualment en els ulls de la seva estimada -definides com a «lagunes immobles»- «s'elargir l'encens las d' un vèpre violet» [MILOSZ, O. V. DE L., "Retour", dins *Le poème des décadences*, op. cit., p. 24].

<sup>1539</sup> BALAKIAN, A., *El Movimiento Simbolista*, op. cit., p. 147.

<sup>1540</sup> Recollits a *Poesía simbolista francesa* (ed. A. Ortega), Madrid: Akal Editor, 1984, p. 224.



com freda mortalla...la tarda' s mor y ma vida encara' s queda arrapada a mon  
cos»,<sup>1541</sup>

Poc després, de fet, i ja ben entrada la nit, el narrador del relat arribarà a pressentir fins i tot la mateixa figura de la mort.

Altrament, i per ser un moment en què s'accentua el sentiment d'introversió, el capvespre constitueix l'hora melancòlica per excel·lència. Per aquest motiu A. Maseras parla de les «histèriques calmes de la tarda» en un dels seus poemes<sup>1542</sup>. Això és el que el que experimenta, per exemple, el protagonista "Crepuscle vespertí", de J. Pujol:

Cuan arriba l'hora en que mor la tarde  
y que'l Sol s'amaga per'llá al horitzó  
y'l bosch s'embolcalla d'una negra fosca,  
(...)

La tristor m'encercla; lo meu cap delira,  
mos llavis sospiran pe'l dol de mon cor.  
La pena m'ofega, m'alegría es morta...  
Igualment com ella, voldria esser mort.»<sup>1543</sup>

O aquest altre de "Posta de sol", de J. Oller:

«La cendrosa plana s'escorria tristement fins á confondre's, al lluny, ab la  
foscor del cel. Tot callava; Quina melangia! ¡Quin sentiment tenian aquells camps  
endormiscats aplanantse sota una cel mort, apagat. ¡Quin misteri no i havia en  
aquellas negras arbredas que quietas, magestuosament semblavan arrupirse baix la

---

<sup>1541</sup> FONT, J. , "Tant se val...", *Juventut*, núm. 305, 14-12-1905, p. 804-805 (804). Vegeu també TERRÍ, J., "Anyoradissa", *Juventut*, núm.114, 7-4-1902, p.257 [frag. V. 1. 24].

<sup>1542</sup> MASERAS, A., \*\*\*, *Catalunya Artística*, núm. 11, 22-9-1904, p.177 [vegeu el frag. V. 1. 30].

<sup>1543</sup> PUJOL, J., "Crepuscle vespertí", *Catalunya Artística*, núm. 18, 1-9-1904, p.130. Cal dir, però, que l' altre part del poema, intitulat "Crepuscle matutí", és de caire vitalista.

pressió de l'humida y fosca atmosfera!...¡Que trist era veure morir el dia y atansarse la nit!...»<sup>1544</sup>

Tanmateix, potser sigui el cavaller de *Boires Baixes* (1902), de J. M<sup>a</sup> Roviralta, aquell que millor defineixi els sentiments relacionats amb el moment en què s'apaguen les darreres clarors del dia, símbol del l'enfonsament de les pròpies il·lusions o dels ideals:

«Hores de tristeses acabadores, de decaïments pesants, d'ilusions ofegades am cansons de posta (...) Sents com s'acosten...? Ah, son les hores tristes, les hores de decaïment, la entrada de fosc perpetua sense arribar mai a la nit serena i estrellada.»<sup>1545</sup>

Així mateix, i si parem atenció novament als nombrosos paisatges d'E. Serra diversos dels quals són precisament, i com indica el seu títol, *Llacunes pontines*<sup>1546</sup> [figs. 182, 183 i 184] -, o a d'altres com aquells de J. Mir [fig. 176], de N. Raurich [figs. 186 o 186] o d'E. Galwey [annex/fig. 218], observarem que tots ells recreen una natura melangiosa i crepuscular que fins i tot pot arribar a esdevenir sagrada, com aquella altra descrita per J. Llistar a *Catalunya Artística*<sup>1547</sup>.

En el cas de J. Mir, cal dir que aquest tipus de paisatge no és pas característic de la seva obra, sinó que únicament el trobem a la seva etapa de joventut. Com assenyala F. Fontbona, a l'esmentat oli es percep una accentuada tendència a la melangia efectista d'un E. Serra o del mateix M. Urgell<sup>1548</sup>. Probablement influís el fet que el seu mestre fos Ll. Graner, destacat pintor de nocturns portuaris, en els quals la foscor resulta violentament trencada per reflexos lluminosos<sup>1549</sup>.

---

<sup>1544</sup> OLLER, J., "Posta de sol", *Catalunya Artística*, núm. 9, 9-8-1900, p. 132. S. Rusiñol, per la seva banda, també es complau a descriure «el mal de cap al tard» a "La suggestió del paisatge", *op. cit.* [vegeu el frag. V. 1. 1].

<sup>1545</sup> ROVIRALTA, J<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>.; *Boires Baixes*, Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1902, p. 49. Sobre aquesta obra anirem parlant al llarg del capítol. Vegeu més endavant.

<sup>1546</sup> Vegeu més endavant.

<sup>1547</sup> LLISTAR, J., "Les darreres llums", *op. cit.* [frag. V. 1. 18].

<sup>1548</sup> FONTBONA, F., MANENT, R., *El paisatgisme a Catalunya*, *op. cit.*, p. 158.

<sup>1549</sup> *Ibid.*, pp. 121 i 158. Com explica l'autor, en aquesta obra J. Mir imita de manera clara la cal·ligrafia de Ll. Graner.



**Fig. 175**  
J. MIR  
[Paisatge] c. 1890-1891  
Sense referència de la tècnica.  
Col·lecció particular.

Si observem el quadre de J. Mir podrem copsar el protagonisme que adquireix el cel, envaït per les llums rogenques de la posta i emmirallat a les adormides aigües de l'estany. Sens dubte, i com acabem d'apuntar, tant la silenciosa calma que s'hi desprèn com el cromatisme de tons apagats i emboirats que utilitza l'autor, no tindran pas una continuïtat en la seva trajectòria artística. Amb tot, cal tenir en compte la immersió de J. Mir dins allò que A. Cirici ha anomenat un expressionisme de caire simbolista, durant la seva etapa mallorquina de 1901 a 1903, en què té lloc un veritable «descens (*Jung*) a l'infern»<sup>1550</sup>. En aquest fet va tenir molt a veure la relació -de la qual es desconeixen molts detalls- que el pintor català va establir amb el belga W. Degouve de Nuncques, arran de la seva coincidència a Deià i a Castell del Rei<sup>1551</sup>.

---

<sup>1550</sup> CIRICI, A., "Construcció i destrucció de Joaquim Mir", *Serra d'Or*, 8-1972, p. 48-52 (50).

<sup>1551</sup> TRENC, E., a "El pintor simbolista belga William Degouve de Nuncques i el modernisme plàstic a Mallorca (1899-1902), *op. cit.*, p. 75.

Com explica A. Cirici, quadres com *El roc de l'estany* [annex/fig. 219] o *La Cala encantada* [annex/fig. 220], lluny de caracteritzar-se pel sensualisme vibrant i lluminós de les seves obres posteriors, s'acosten al «gènere fantasmagòric (...), ben a prop de la literatura d'un Felicien Rops o dels pintors de la Rosacreu»<sup>1552</sup>. Sens dubte, el «món d'ombra, de blaus, grisos i verds verinosos» que aquests representen, manté nombrosos punts de contacte amb les visions irrealment i delirants del paisatge mallorquí que W. Degouve de Nuncques va plasmar a les seves teles. En tot cas, com assenyala F. Fontbona, no queda clar qui va influir a qui en la realització d'aquestes obres, atès que abans ni un ni altre havien pintat d'aquesta manera<sup>1553</sup>. Amb tot, com segueix l'autor, el simbolisme que fins aleshores ja conreava el pintor belga era molt més propens a derivar cap a aquell tipus de representacions que no pas el naturalisme primerenc de J. Mir.

Sigui com sigui, en contacte amb aquell paradís primitiu i exòtic que per aleshores constituïa Mallorca, J. Mir va viure diversos anys -entre 1899 i 1906 - en un estat d'exaltada sensibilitat, captivat per l'explosiva simfonia de colors de l'illa, gairebé fins arribar al paroxisme<sup>1554</sup>. Endut per la necessitat d'allunyar-se de tot tipus d'influències -especialment la del mateix S. Rusiñol, el qual també era a Mallorca-, l'artista va anar aïllant-se de tots i cercant llocs cada cop més inhòspits i inaccessibles que li servessin d'inspiració. Com per exemple, la cala de Sa Calobra, on va a parar el torrent de Pareis, el qual es troba format per una llarga paret formada per penya-segats encrespats. Com explica M<sup>a</sup>. Teresa Camps, J. Mir trepava perillosament per les roques amb els estris penjats a l'esquena, totalment enfebrosit i captivat pel caràcter salvatge i feréstec del paisatge<sup>1555</sup>. J. Pla, per la seva banda, també ens fa saber que durant aquells obscurs mesos l'artista va viure totalment aïllat del món, «sense la menor comoditat, en un estat de brutícia indescriptible, sense la menor higiene, ni superficial ni interior, en un ambient de

---

<sup>1552</sup> CIRICI, A., "Construcció i destrucció de Joaquim Mir", *op. cit.*, p. 50.

<sup>1553</sup> FONTBONA, F., MANENT, R., *El paisatgisme a Catalunya*, *op. cit.*, pp. 178-179. Cal tenir en compte, a més, que J. Mir fou el primer en realitzar una exposició amb els seus olis mallorquins, l'octubre de 1901, a la Sala Parés; tres mesos abans que els Degouve fessin la seva al Círcol Mallorquí.

<sup>1554</sup> BASORA, T., "Joaquín Mir. Nota biogràfica", dins *Exposición Joaquín Mir (1873-1940)*, Barcelona: Ajuntament de Barcelona-Museus Municipals d'Art, 1972, s/p.

Publicació Ayuntamiento de Barcelona. Museos Municipales de Arte, DL 1972

<sup>1555</sup> CAMPS, T. M<sup>a</sup>., *El paisajista Joaquín Mir*, tesi de llicenciatura, Universitat de Barcelona, 1968, p. 20.

primitivisme groller, voltat de gent estranya, esquiva i insociable, en un estat d'exaltació esbojarrada»<sup>1556</sup>. S'havia intensificat així aquell «descens a l'Infern» de què parlava A. Cirici<sup>1557</sup>, encara que el pitjor encara estava per arribar. Un dia, J. Mir va patir un accident que a punt va estar de costar-li la vida i que li provocà una lesió cerebral. Com relata Maria Rusiñol, J. Mir va pujar muntanya amunt, gairebé enfollit, després de comprovar com li havien cremat un dels seus quadres per una qüestió de revenja amorosa. Finalment, l'artista va perdre el cap i va caure, miraculosament, sobre unes mates, les quals van aturar la fatal caiguda<sup>1558</sup>. Amb tot, l'obscuritat que envolta l'episodi fa impossible de saber -com no va saber ni el mateix J. Mir- si l'artista realment va caure o bé, atesos els evidents símptomes d'alteració psíquica que ja presentava, potser va llançar-se impulsivament pel precipici. En tot cas, arran de la lesió l'autor va haver de ser internat a l'Institut Psiquiàtric de Reus de 1905 a 1906<sup>1559</sup>. En conclusió, i malgrat que no puguem qualificar pas de decadent, en termes generals, ni l'obra ni la personalitat de J. Mir, el cert és que, si més no durant un temps, l'artista va deixar-se temptar pels deliris simbolistes i va patir un desequilibri psíquic, per la qual cosa podem dir que va participar, d'una manera o altra, de les *névroses* pròpies del *fin-de-siècle*.

### III. 5. 1. 3 «Nits solemniales»<sup>1560</sup>

Com hem assenyalat anteriorment, la nit és un altre dels moments del dia preferits per romàntics i decadents a l'hora de donar forma als paisatges interiors. Tanmateix, si la posta de sol simbolitza essencialment el declivi i la melangia, la nit evoca en gran mesura la mort i el misteri:

---

<sup>1556</sup> PLA, J., *El pintor Joaquim Mir*, Barcelona: Selecta, 1960, p. 75.

<sup>1557</sup> Vegeu nota núm. 1552.

<sup>1558</sup> RUSIÑOL, M., *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona: Aedos, 1968, p. 117.

<sup>1559</sup> Com assenyala Camps, aquest és un període molt fosc de la vida del pintor, per la qual cosa no podem saber amb seguretat les dates exactes de l'estada de Mir en el psiquiàtric [CAMPS, T. M<sup>a</sup>, *El paisajista Joaquim Mir, op. cit.*, pp. 21-22].

<sup>1560</sup> Expressió utilitzada, en singular, per ZANNÉ, J. a "Festival de l'esperit", *op. cit.*

com explica J. Zanné, és aleshores que «flameja (...) l'*Inexpressable*»<sup>1561</sup>. Cal recordar en aquest sentit que Tanathos és un dels fills de la Nit en la mitologia grega, i que sovint es fa referència a la mort com a la *nit eterna*. El mateix J. Zanné, a "Festival de l'esperit", parla de la nit com «el moment misteriós de las revelacions dels vius y dels grans morts», durant el qual l'esperit se «sent penetrat per la bellesa fúnebre de sas nits foscas y llargas, de la soledat inmensa, del repós etern...»<sup>1562</sup>

Així mateix, el silenci i el repòs nocturns no només permeten que l'esperit s'enlairi amb més facilitat, sinó que a més estimulen la imaginació a través del somni. D'aquí que el protagonista d'"Efectes de nit" - novament de J. Zanné-, acabi traslladant-se per mitjà de la fantasia a un palau oriental i fastuós on l'espera la voluptuosa Aixa<sup>1563</sup>. Tot l'exòtic sensualisme que envolta a aquest primer, però, s'acaba esfumant amb l'arribada de l'albada, moment en què s'«allunyan las ombres benehidas de la nit». És aleshores quan, de nou, «el fatich quotidià comensa alegrement» i «el misteri fina».

L'heroi d'una de les narracions d'O. Pell, d'altra banda, també comença a tenir visions en arribar la nit. Tanmateix, aquí la aquesta adopta la figura d'una *femme fatale*, de caràcter subjugador i enervant, que *sedueix* pràcticament al protagonista i el condueix, a través de somnis delirants i febrils, a una mena de paradís artificial:

«La Nit s'oferia y m'embolcallava ab son vel; ses paraules y sos besos eran perversament desvetlladors de sensacions desconegudes; el perfum de son cos era enervador, narcòtic; sos brassos me lligavan estretament, sos ulls eran negríssims, sos llavis badats com una flor nocturna. La Nit m'adormí ab cansons extranyament melòdiques, sobre son pit: llavors el Somni, fou qui parlà.

---

<sup>1561</sup> ZANNÉ, J., "Nocturn entre'ls albers", dins *Ritmes*, Barcelona: Fidel Giró, 1909, p. 98 [vegeu el **frag. V. 1. 42**]. En aquest moment és quan el poeta invoca artistes com E. Vogeler - gran admirador dels prerrafaelites, a qui *Juventut* dedicà un suplement artístic [vegeu BETGHE, H., "Henrich Voleger", *Juventut*, núm. 18, 14-6-1900, p. 16]-, escriptors com M. Maeterlinck o G. D'Annunzio, i músics com Schubert.

<sup>1562</sup> ZANNÉ, J., "Festival de l'esperit", *Juventut*, *op. cit.*, p. 550 [vegeu el **frag. V. 1. 15**].

<sup>1563</sup> ZANNÉ, J., "Efectes de nit", *Juventut*, núm. 47, 3-1-1901, pp. 5-6 [vegeu el **frag. V. 1 16** i el cap. III. 6. 2. 4].

Y ses paraules eran evocadores de les més exquisides visions. Fantàsticament en dansa esllanguida les imatges somnioses s'oferien als ulls closos y besavan les parpelles ab sos llavis impalpables. Una música estranya adormia'ls sentits, unes onades malèfiques narcotissavan el cervell en els espirals tèrbols d'unes boyres artificials.»<sup>1564</sup>

Un motiu similar, tanmateix, trobem en un altre oli d' A. Gual [fig. 177], desconegut fins fa pocs anys. Aquest ens mostra una parella d'amants, d'aparença també etèria, que es fusionen en una abraçada davant un llac d'aigües insondables i d'una lluna que brilla vermella i amenaçadora a l'horitzó. El rostre de la noia roman ocult; de fet, la seva llarga i espessa cabellera-roja, com la de les filles de la nit, o la de l'inquietant àngel de l' *Anunciació* (1902), de S. Junyent - cobreix gairebé ambdós cossos. El misteri que emana del propi paisatge, suggestiu i tenebrós, no fa sinó expressar el misteri associat a la mateixa passió amorosa<sup>1565</sup>, sobre la qual també han reflexionat artistes com G. Klimt o E. Munch<sup>1566</sup>.

Com veiem, A. Gual va sentir-se molt atret pel tema de la nit, i no només plàsticament. De fet, diverses de les seves obres - per exemple el drama *Nocturn. Andante. Morat* (1896), o el poema intítulat "Dos andantes. Ja ve la fosca", publicat a *La Renaixensa* el 1897<sup>1567</sup>-, emulen títols whistlerians, com ara *Nocturn en blau i plata* (1871-1872) o *Nocturn en negre i or* (1875), que el mateix R. Casellas descriu en el seu article sobre el pintor nordamericà<sup>1568</sup>. Certament, com el propi J. M. Whistler expressava a través dels seus títols, la relació d'aquest tipus de composicions amb la música és fonamental. I és que, en paraules de J. Castellanos, «la pintura és color i línia,

---

<sup>1564</sup> PELL, O., "Del país de la mort", *La Il·lustració Catalana*, núm. 127, 5-11-1905, p. 712.

<sup>1565</sup> *Ibid.*, p. 216. Com assenyala I. Bravo, el mateix caràcter enigmàtic trobem a l'oli que va servir com a tempteig per al cartell de *Misteri de dolor* (1904) - reproduït a la revista *Forma* aquell mateix any -, en el qual veiem a dos amants amb el rostre difícil de diferenciar, abraçats i encerclats dins d' uns dels elements característics de la iconografia de Gual: una corona d'espines.

<sup>1566</sup> Vegeu *El petó* (1897) d' E. Munch, o un dels detalls del *Fris Beethoven*, l'intítulat "Aquest petó a tot el món" (1902), de G. Klimt, en els quals veiem la fusió - de caire més aviat pertorbador- de dos altres parelles d'amants.

<sup>1567</sup> GUAL, A., "Dos andantes. Ja ve la fosca", *La Renaixensa. Diari de Catalunya*, 19-4-1897.

<sup>1568</sup> CASELLAS, R., "París Artístico. VI: James Mac Neill Whistler", *op. cit.* Cal destacar el «espíritu de lejana aparición, entre hipnótica y noctámbula», que el crític català percep en totes aquestes composicions.

però en tant que color és «simfonia cromàtica»<sup>1569</sup>. L'objectiu no és



**Fig. 177**  
A. GUAL  
Sense referència de la data.  
Oli sobre tela.  
Sense referència de la localització.

---

<sup>1569</sup> CASTELLANOS, J., *Raimon casellas i el modernisme*, vol. I, *op. cit.*, p. 128.



altre que el de la síntesi de les arts, assolit per A. Gual a través d'un tot expressiu constituït per la paraula, la música (*andante*), la llum (*nocturn*) i el color (*morat*)<sup>1570</sup>, tal com queda reflectit al mateix títol del drama. Cal parar atenció, així mateix, a les solucions innovadores que presenta la seva coberta [annex/fig. 223]: un format allargat, de contingut figuratiu molt concís - constituït per línies que irradien vibracions concèntriques<sup>1571</sup>-; i un intens color morat, de caràcter profundament espiritual, associat a la malenconia i a la tristesa. La mateixa voluntat d'abstracció i de depuració formal trobem en el tempteig d'un altre model de coberta [annex/fig. 222]. Com podem observar, aquests ens mostren un paisatge nocturn poc habitual en la plàstica catalana: una parella de flors estilitzades - símbol de la unió entre els germans protagonistes del drama- es retalla sobre un cel violeta de línies vibrants, en el qual destaca la presència d'un estel, al·legoria de l'ideal<sup>1572</sup>. Cal dir així mateix que aquest cel recorda força diversos característics de V. Van Gogh, com ara aquell que trobem a *Nit estelada* (1883)<sup>1573</sup>. En tot cas, A. Gual aconsegueix transmetre suggestivament una atmosfera carregada de misticisme i de misteri que el situa de ple dins l'òrbita simbolista, especialment d'influència maeterlinckiana.

Un altre dels paisatges nocturns més representatius del simbolisme català - i que mostra la mateixa influència.- és el que S. Rusiñol realitzà el 1898, a propòsit, precisament, de l'estrena d'un dels drames de l'escriptor belga, l'intitulat *Interior* (1894) [fig. 178], que aquell mateix any havia aparageut a *Catalònia* traduït al català. A l'hora de realitzar-lo, S. Rusiñol segurament tenia en ment l'obra d'un altre autor belga, W. Degouve de Nuncques, el qual s'havia encarregat de la decoració del drama quan aquest fou presentat el 1895 al *Téâtre de l'Oeuvre* de París<sup>1574</sup>, i a qui S. Rusiñol tindria ocasió de conèixer el 1901 arran de la seva estada a Mallorca<sup>1575</sup>.

---

<sup>1570</sup> BATLLE, C., "L'espai de les paraules", dins *Adrià Gual: mitja vida de Modernisme*, Barcelona: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona, 1992, pp. 54-93 (70).

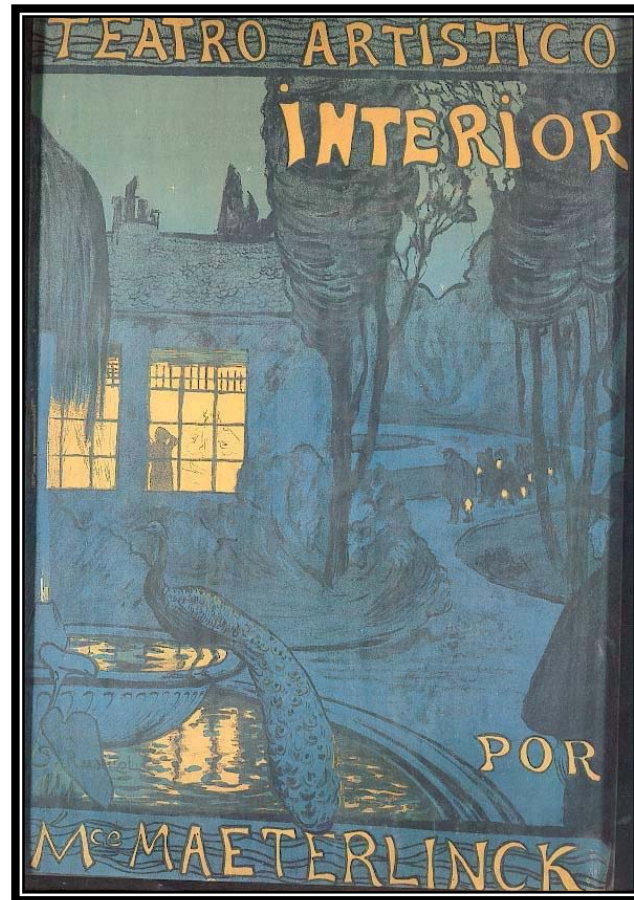
<sup>1571</sup> BRAVO, I., "L'espai de les imatges", *op. cit.*, p. 187.

<sup>1572</sup> TRENC, E., "A l'entorn del Simbolisme", *op. cit.* p. 48.

<sup>1573</sup> Hem de tenir en compte que l'artista holandès formava part del Grup dels XX, amb el qual diversos artistes i compositors catalans -com ara S. Rusiñol o E. Morera- estaven en contacte. Vegeu nota núm. 1052.

<sup>1574</sup> COLL, I., "Rusiñol i la pintura europea", *op. cit.*, p. 163.

<sup>1575</sup> LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, *op. cit.*, p. 332. Com explica l'autor, els dos artistes van viure durant un temps en el mateix barri, anomenat *El Terreno*. Com que els Degouve no parlaven castellà, el seu cercle d'amistats era força reduït, i, en aquest sentit, la relació que forjà amb S. Rusiñol va esdevenir força estreta. Així mateix, cal



**Fig. 178**  
S. RUSIÑOL  
Cartell Teatro Artístico. Interior, de  
Maurice Maeterlinck 1898  
Litografia.  
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges.

tenir en compte, com assenyala E. Trenc, que ambdós artistes coincidiren en algunes campanyes pictòriques, com ara la descrita per la seva filla Maria al Castell del Rei, i que finalment S. Rusiñol adquiria una de les seves obres per al Cau Ferrat, *La cova del drac* [Trenc, E., a "El pintor simbolista belga William Degouve de Nuncques i el modernisme plàstic a Mallorca (1899-1902), *op. cit.*, p. 75]. En tot cas, si fem cas de les observacions d' I. Coll, S. Rusiñol ja hauria pogut contemplar l'obra de W. Degouve a París, abans de trobar-se amb aquest darrer a Mallorca [vegeu nota anterior].

En aquest sentit cal dir que les similituds formals entre el cartell rusiñolà i, per exemple, *La maison rose* (1892), de W. Degouve de Nuncques, són força clares.

En ambdues obres destaca la il·luminació de la finestra d'una casa, enmig de la penombra de caire oníric que l'envolta. Tanmateix, la sensació d'intranquil·litat i d'estranyesa que transmet l'obra de l'artista belga és molt més acusada que en el cas de S. Rusiñol. El jardí recreat per aquest darrer, de fet, no és del tot solitari: en ell podem veure, en primer terme, un elegant paó descansant sobre un sortidor d'aigües tranquil·les<sup>1576</sup>, i, al fons, un grup de persones que duen a la família el cadàver de la filla morta. El dibuix gairebé liquidiscent dels desmais repartits pel jardí, així com la tonalitat blavosa i uniforme de la composició, que contrasta amb la claror de la llum - la de l'interior, la reflectida en l'aigua, i la dels fanals de la munió -, confereixen al paisatge un aire de suggestiva irrealitat. I és que, com assenyalaria J. Zanné temps després, a propòsit de la dramaturgia de M. Maeterlinck: «la gran tragedia animica y diaria presidida per la Mort», no fa sinó desenvolupar-se «en medis apropiats, tristos y ombrívols; foscós y boyroros, de colors indecisos y de llums pàlidas»<sup>1577</sup>.

Aquell mateix any, S. Rusiñol pintaria un jardí en què la nit tornaria a adquirir un protagonisme absolut. Es tracta de l'anomenat *Ple de lluna en un jardí de Granada* (1898) [fig. 179], presentat el 1900 a la Sala Parés i recollit el 1903 a l'àlbum *Jardins d' Espanya*. Tal com ressalta el mateix títol, la lluna constitueix un dels elements més destacats de la composició. Símbol per excel·lència de la nocturnitat, com ho són també els estels, la lluna evoca aquí allò místic i misteriós, difícilment perceptible a la llum del dia. Res destorba el silenci d'aquest jardí solitari, tret de la remor de l'aigua del sortidor. Aquesta, com en el relat d' I. Escofet, «ab misteri./entona'l psalteri/del anyorament,/y el tétrich llament/ monoton y ritmic/del defalliment»<sup>1578</sup>. O. W. de L.

---

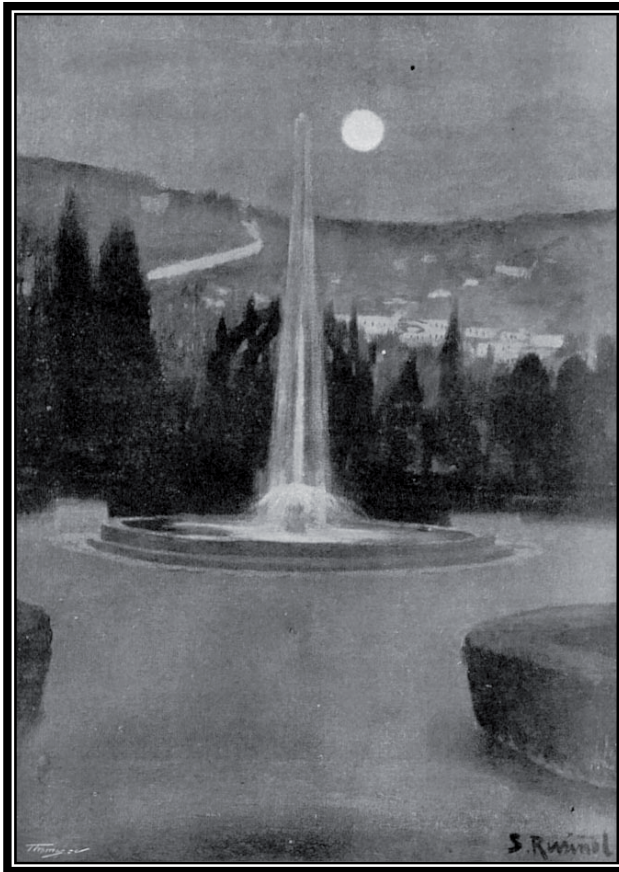
<sup>1576</sup> El paó, amb el seu esplèndid i exòtic plomatge, símbol de bellesa i de vanitat, va ostentar un lloc privilegiat dins l' imaginari simbolista i decadent. El mateix W. Degouve va realitzar, el 1896, un quadre dedicat precisament a aquest tema: *Les paons*.

<sup>1577</sup> ZANNÉ, J., "Lo trágich quotidià segons en Maeterlinck", *Juventut*, núm. 80, 22-8-1901, p. 567.

<sup>1578</sup> SOLER, I., "La nit", *Juventut*, núm. 213, 10-3-1904, p.164 [vegeu el **frag. V. 1. 29**]. Igualment podríem aplicar al quadre de S. Rusiñol aquests versos de J. Rosselló: ««El borboleig de l'aygua del sortidor era l'única remor que torbava lleugerament la quietut d'aquella hora: era una veu prenyada de misteri que semblava parlarli d'un més enllà desconegut» [ROSSELLÓ, J., "Sola", *op. cit.* p.446].

Milosz, per la seva banda, descriu a "Lalie" un jardí d'atmosfera malaltissa que rememora igualment aquell pintat per S. Rusiñol:

*«Au parc malade de lune régnait une dont la vie  
Était soeur de la mort des brises sur les fleurs  
La couleur de la nuit était belle comme la douleur.»<sup>1579</sup>*



**Fig. 179**  
S. RUSIÑOL  
*Ple de lluna en un jardí de Granada*  
1898  
Oli sobre tela.  
Localització desconeguda.

---

<sup>1579</sup> MIŁOSZ, O. V. DE L., "Lalie", dins *Le poème des décadences*, op. cit., p. 50.

A nivell estructural, cal remarcar el joc entre les línies horitzontals - formades per la filera de xiprers situada al mig de la composició, i la silueta de la plana retallada al fons- i les verticals - com ara la de l'aigua del sortidor, que sembla prolongar-se a través de la forma esfèrica de la lluna. Amb tot, si ens hi fixem, aquesta darrera es troba desplaçada del centre compositiu, la qual cosa impossibilita la confusió del raig d'aigua amb el seu reflex. Tanmateix, aquest primer no deixa d'evocar-lo, la qual cosa ens du a la memòria altres clars de lluna, com per exemple aquells pintats per E. Munch. Certament, en quadres com *La veu* (1893) o *Clar de lluna* (1893), el veritable protagonista de l'obra és la *columna llunar*, constituïda pel liquidiscent reflex de l'astre sobre el mar. Cal afegir igualment, que la simbologia masculina d'aquest element es contraposa - com en el cas de S. Rusiñol- amb el seu contrari de natura femenina, representat a través de les seues línies horitzontals que configuren la vorera del mar<sup>1580</sup>.

En tot cas, la llum que projecta la lluna esdevé un element tant fonamental com aquesta mateixa pel fet d'incidir directament sobre l'atmosfera que envolta el paisatge. Així ens ho mostra, per exemple, aquest relat de F. Armengol:

«Y en l'ample firmament, com un gran lliri abocat a la terra y penjant d'un jardí ignot, hi resta impassible y serena la blanca lluna; la lluna que tan bé coneixen els parcs romàntichs, la esmortuhida lluna que filtrantse en las baumas més fondas de las afraus, las omple d'una buydor tranquila y solemniosa. Sa llum somorta sembla feta aposta pera emebelir doblement l'afalagador paisatge.»<sup>1581</sup>

O aquest altre d'H. Güell, ambientat en un dels indrets que més es complaïa en descriure: el cementiri. La claror esmorteïda de la lluna atorga en aquest cas un aire espectral i oníric a cadascun dels elements que conformen aquest jardí mortuori:

«Res més fantástich y imponent que'ls raigs de lluna lliscant per los cementiris, esblanquint sepulcros, dibuixant á terra'l contorn de las creus, coronas, xiprers y desmayos, ó ficantse entre las negras retas de las capellas, reflexantlas en l' enrejolat

---

<sup>1580</sup> BISCHOFF, U., *Edvard Munch. 1863-1944. Cuadros sobre la vida y la muerte*, Taschen, 1990, p. 32.

<sup>1581</sup> ARMENGOL, F., "La boja", *Juventut*, núm. 238,1-9-1904, p. 583.

com signes misteriosos y deixant entreveure en l' altar una imatge que sembla un espectro (...) En resum: la lluna es la claror fosforescent dels somnis romàntichs...»<sup>1582</sup>

Així mateix, i a banda de la melangia i del misteri, la lluna es relaciona igualment amb la feminitat i amb els cicles biològics de renovació i de mort. Com assenyala A. Cirlot, aquest element dual presideix la formació dels organismes, però també la seva descomposició <sup>1583</sup>. En el sentit més decadent, de fet, l'astre nocturn s'arriba a associar amb l'esterilitat i per tant, finalment, amb la mort. Això és el que succeeix, per exemple, a la *Salomé* d'O Wilde (1893), on les correlacions entre la lluna - «freda i casta», bella com una «verge»- i la mateixa Salomé, d'una encisadora pal·lidesa, són clares<sup>1584</sup>. La puresa, en aquest cas, no resulta cap virtut, sinó tot el contrari: és signe de negació de la sexualitat fecunda i per tant d'esterilitat<sup>1585</sup>. La presència de la mort, d'altra banda, es deixa sentir de manera premonitòria al llarg de tot el relat - d'aquí que la lluna assoleixi «l'estranya» aparença d'«una morta»<sup>1586</sup>- fins el moment en què, finalment, aquesta s'acabi enduent tant a Sant Joan Baptista com a la mateixa Salomé, que finirà destrossada a mans dels soldats. Tanmateix, i al costat d'aquest *thanatos* - al qual, com veiem, tant la lluna com Salomé es troben lligades -, no cal oblidar l'eros, això és, el component sexual associat a ambdues. Les paraules d'Herodes en contemplar la lluna són en aquest sentit prou significatives:

---

<sup>1582</sup> GÜELL, H., "La claror de lluna", dins *Florescència*, op. cit. pp. 25-26.

<sup>1583</sup> CIRLOT, E., *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1991, p. 284.

<sup>1584</sup> Les cites relatives a aquesta obra han estat extretes de la versió catalana de J. Pena [WILDE, O., *Salomé. Drama en un acte*, op. cit.]

<sup>1585</sup> Herodies, protagonista del drama homònim de S. Mallarmé (1864), expressa aquesta idea amb total claredat: «J'aime l'horreur d'être vierge/ et je veux vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux/ pour, le soir, retirée en ma couche, reptile/ morcelé sentir en la chair inutile/ le froid scintillement de ta pâle clarté/ toi qui te meurs, toi brûlée de chasteté,/ nuit blanche de glaçons et de neige cruelle!». Aquest fragment va ser reproduït a *Catalònia*, núms. 14-15, 15/31-9-1898, pp. 220-221 (220). Sobre el tema de l'esterilitat de la *femme-fatale* i el ressò a Catalunya de S. Mallarmé, vegeu el cap. III. 6. 2. 4.

<sup>1586</sup> El mateix S. Rusiñol posa de relleu l'aparença mortuòria de la lluna, així com la seva esterilitat, a l'oració que li dedica: «Diuen que camines morta, oh romantica llanterna de la nit; que tes venes, que's pendrien per rierades de nacre, són rius aixuts i deserts; que tes ombres purpurines són volcans apagats; que ta blanca brillantor de diamants fosos, no són més que planures sense boscos i montanyes sense boires; (...) No hi fa res. Potser perquè ets ilusió et trobem molt més hermosa; potser perquè marxés solitaria a ton enterro, (...) ja t'esperem tots els tristos de la terra» [RUSIÑOL, S., "A la lluna", dins *Oracions*, op. cit., pp. 268-9.

«Oi, que fa una cara molt estranya? Hom diria qu' es una dòna histerica, sí, una histerica qui va cercant amadors arreu. Ai, també va nua! Va tota nua! (...) No es veritat que fa temptines com si estés embriagada? Oi que sembla una histerica?»<sup>1587</sup>

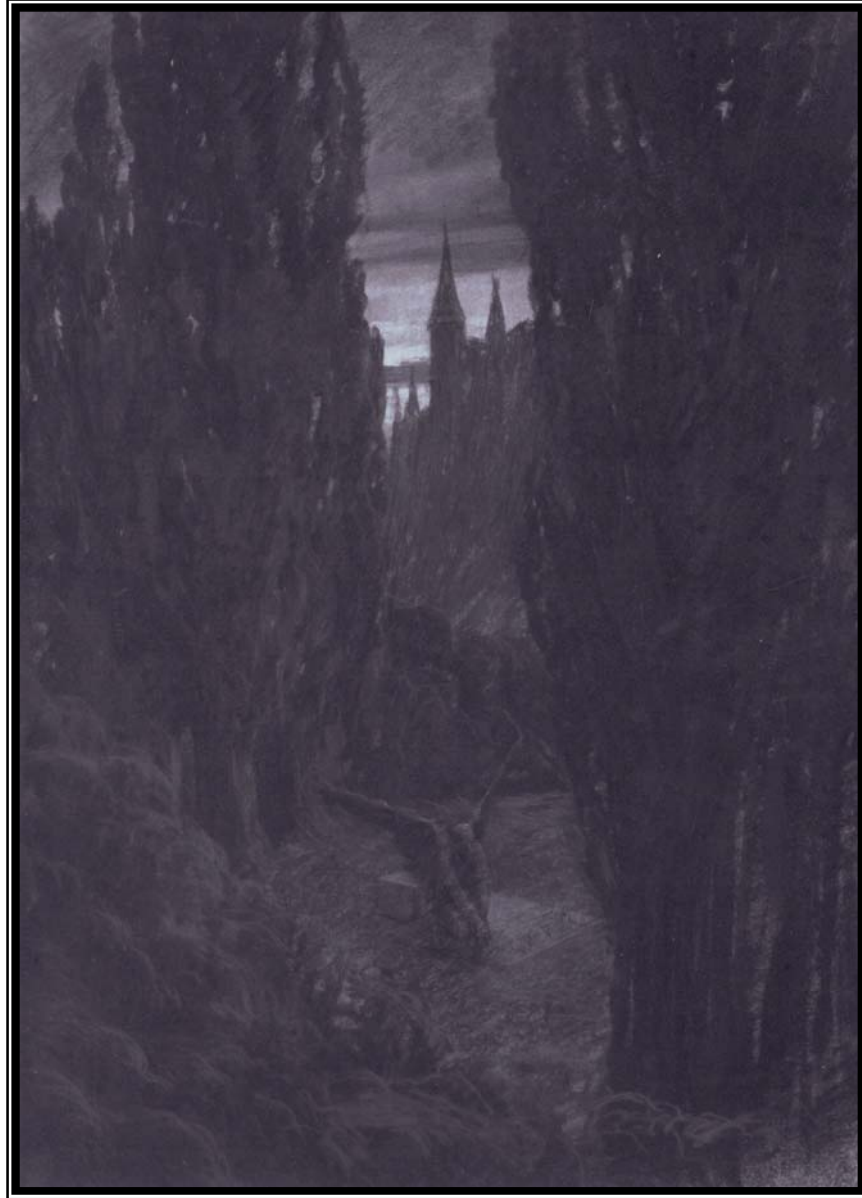
De manera que, com podem observar, la lluna acaba sent assimilada en tots els aspectes a la *femme fatale* de finals de segle: com aquesta, és mortalment freda i estèril, posseeix una bellesa de caire malaltís, es troba relacionada amb la mort, i fins i tot és titllada d'«histerica»<sup>1588</sup>.

Finalment cal fer esment d'un *Nocturn* d'A. Fabrés [fig. 180], en què observem una escena singular. Enmig d'una clariana flanquejada per impressionants xiprers, una figura alada reflexiona ajaguda sobre el que sembla ser una tomba. Es tracta d'un àngel o d'un dimoni? Potser d'un àngel caigut? Només podem aventurar conjetures. En tot cas, aquest tipus de paisatge ens du a la memòria la naturalesa sublim representada per C. D. Friedrich, tant majestuosa com amenaçadora.

---

<sup>1587</sup> WILDE, O., *Salomé. Drama en un acte*, op. cit. p. 39.

<sup>1588</sup> Cal dir que J. Pena conserva el terme «*hystérie*», aparegut a la versió francesa de l'obra [vegeu WILDE, O., *Salomé. Drame en un acte*, Paris: Librairie de l'art indépendant, 1893, p. 39], mentre que O. Wilde, a la versió anglesa del seu drama, emprà el mot «*mad*», la qual cosa el desposseeix del matis de significat que adquireix en els altres dos casos [vegeu WILDE, O., *Salome: A Tragedy in One Act*, Londres: Elkin Mathews & John Lane, 1894, p.28. Recordem que la histèria era associada sobretot a les dones, i va esdevenir, pel seu origen de tipus nerviós, una de les patologies finiseculars per excel·lència.



**Fig. 180**  
A. FABRÉS  
*Nocturn* (sense datar)  
Dibuix al carbó.  
Barcelona: Museu Nacional d'Art  
de Catalunya.



### III. 5. 1. 4 Aigües estancades, aigües mortes

Dins el paisatge decadent l'aigua constitueix sens dubte un dels seus elements fonamentals. Tanmateix, com assenyala J. Pierrot, el significat d'aquesta varia depenent de si es tracta d'un mar tempestuós, del corrent d'un riu - símbol d'allò fugisser i mutable- o d'un estany d'aigües tranquil·les i adormides<sup>1589</sup>. En aquest darrer cas, la relació entre l'aigua i la mort s'estableix a través de diversos aspectes.

D'una banda, per la seva associació amb els miralls naturals: unes aigües suficientment immòbils poden constituir una superfície adient per tal que s'hi reflecteixi qualsevol imatge. A diferència dels miralls artificials, però, on aquesta apareix dibuixada de manera nítida i tancada, el reflex a l'aigua adquireix una forma més vaga i pàl·lida, gairebé onírica, de manera que aquest suggereix una idealització<sup>1590</sup>. Amb tot, la contemplació d'hom mateix en un intent d'assolir la revelació de l'enigma de la pròpia identitat, pot conduir, com en el cas del mite de Narcís, cap a l'abandonament i la mort. Aquesta darrera acaba sent el resultat d'una introversió autocontemplativa - que tant gaudeix en conrear l'heroi decadent- duta fins a l'extrem, o més aviat, fins a l'*extenuació*.

Si la superfície inert de l'aigua recorda clarament a la dels miralls, cal afegir igualment que aquests darrers també es relacionen amb l'element líquid, d'aquí que S. Mallarmé, a *Hérodiade* (1864), defineixi el mirall en què es contempla la seva protagonista amb aquestes paraules: «*Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée*»<sup>1591</sup>. Les correlacions, però, van més enllà. Com explica J. Pierrot, si els miralls esdevenen indrets de contacte entre els vius i els morts, atès que sovint aquests darrers hi apareixen reflectits, les aigües immòbils posseeixen igualment la capacitat d'evocar els difunts. Per aquest motiu, Hugues, personatge principal de *Bruges-la-Morta* (1892),

---

<sup>1589</sup> PIERROT, J., *L'imaginaire décadent...op. cit.*, p. 259.

<sup>1590</sup> BACHELARD, G., *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, París: Librairie José Corti, 1942, p. 33.

<sup>1591</sup> MALLARMÉ, S., "Hérodiade", dins *Oeuvres complètes* (H. Mondor; G. Jean-Aubry eds.), París: Gallimard, 1945, p. 45.

veu obsessivament la seva esposa morta, no només en els vells miralls de casa, sinó també a les aigües dels canals, talment com si es tractés de la mateixa Ofèlia<sup>1592</sup>. De fet, així és com la representà F. Khnopff en un dels dibuixos preparatoris per al frontispici de la novel·la: surant a l'aigua, amb els cabells solts i envoltada de flors. Com assenyala G. Blachelard, l'aigua és, certament, «*la vraie matière de la mort bien féminine (...) l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie (...) le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines*»<sup>1593</sup>. En aquest aspecte l'aigua es troba íntimament relacionada amb la mort a través del suïcidi. ""

A. Gual, a "El llach encantat" (1897), una altra de les seves poesies inèdites, fa referència precisament a aquest tema<sup>1594</sup>. Durant un capvespre «trist» i «emboirat», un home sense rumb s'acosta a un llac solitari. La seva pena és infinita. Com l'artista decebut que persegueix l'ideal amb ànsia, declara: «Jo ploro la tristesa d'una vida cercant misteris, mes en va s'afanya!». A nivell plàstic, recordem, A. Gual havia representat una escena similar: en aquesta vèiem una jove cobrint-se el rostre, desconsolada, vora un llac de superfície morada [fig. 64]. El protagonista del poema, tanmateix, mira amb fascinació i hipnòticament les aigües de l'estany. I és que, com explica G. Bachelard, en un determinat sentit l'aigua constitueix la promesa d'una mort especial que ens permetrà de retornar a un dels refugis materials elementals<sup>1595</sup>. D'aquí que el mateix S. Rusiñol, en un dels seus *Fulls de la vida* (1898), declari: «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»<sup>1596</sup>. I d'aquí que, finalment, l'heroi d'A. Gual decideixi deixar-se caure i abandonar-se a les profunditats insondables del llac. La imatge que es configura aleshores adquireix uns tints del tot macabres:

«Y aquella nit, pel pobre llach etern  
l'hi semblá fel d' amarga.

---

<sup>1592</sup> PIERROT, J., *L'imaginaire décadent...op. cit.*, p. 259.

<sup>1593</sup> BACHELARD, G., *L'eau et les rêves...op. cit.*, pp. 111-113.

<sup>1594</sup> GUAL, A., "Llach encantat/1897", *Primeras poesies i proses* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l'Institut del Teatre (C-34/5).

<sup>1595</sup> BACHELARD, G., *L'eau et les rêves...op. cit.*, p. 100.

<sup>1596</sup> RUSIÑOL, S. "Darrers fulls. Desig", dins *Fulls de la vida, op. cit.*, pp. 239.241 [frag. V. 4. 4]. Vegeu el dibuix de R. Pitxot il·lustrant el conte.

Un mort tenia cap ensota, ensota  
del mirall de flors blaves y morades.  
(...)  
Tot es quietut y encantament y penor,  
tot inert à pregaria.  
Canta el vent una cosa  
y es una cosa certa.  
Que sembla tot una donzella hermosa  
qu' ha mort d' esglay y te la vista ouverta»<sup>1597</sup>

J. Lorrain, per la seva banda, ens descriu una escena similar en un dels poemes que componen *La Forêt bleue* (1883). Per cada font on passa el poeta hi veu un cadàver:

«Chaque fontaine a son cadavre  
Endormi sous les nénuphars;  
Toutes les nuits, spectre qui navre  
Le noyé remonte aux regards»<sup>1598</sup>

Com segueix explicant G. Bachelard, si les aigües immòbils evoquen els morts és perquè aquestes, estancades - i, per tant, mortes -, són aigües adormides. Quan els difunts romanen encara entre nosaltres, per al nostre inconscient no són sinó dorments del somni més profund<sup>1599</sup>. Ja hem assenyalat en diverses ocasions l'íntima relació entre *Thanatos*, *Nix* i *Hipnos*. El llac d'aigües adormides constitueix així el símbol d'aquest somni total, del qual hom no voldria mai despertar.

En qualsevol cas, no deixem de moure'ns en el terreny de l'ambivalència. Com en el reflex de l'aigua, tot apareix distorsionat: els morts, conservats a les profunditats dels estanys, semblen estar vius; els vius, adormits, semblen estar morts...El temps sembla haver-se aturat en aquest tipus de paisatge, atès que les aigües no flueixen amb naturalitat: atrapades, s'han acabat

---

<sup>1597</sup> GUAL, A., "Llach encantat/1897", *op. cit.* Cal observar com la mort, novament, acaba prenent una aparença femenina.

<sup>1598</sup> Recollit per JULLIAN, P., *Esthètes et Magiciens...*, *op. cit.*, p. 269.

<sup>1599</sup> BACHELARD, G., *L'eau et les rêves...**op. cit.*, p. 90.

estancant. Però tampoc això és cert. En la seva immobilitat van descomposant-se lentament: són aigües putrefactes, pestilents...en ple procés de decadència<sup>1600</sup>. Així ens ho mostra, per exemple, A. de Riquer en un dels poemes recollits a *Crisantemes* (1899):

«En la quietut de l'aygua que no somouen los vents tempestuosos ni rissa'l  
suau oreig de les matinades, l'enmirallava'l llach profon y una fetor humida, pestilent  
s'alsava del estany verdós per corrompre'l perfum del lliri blanch»<sup>1601</sup>.

La natura que les envolta es troba igualment malalta: sovint es tracta d'una natura crepuscular, solitària, estèril...en definitiva, agònica. Com aquesta descrita per E. Poe a la primerenca data de 1844:

·  
«By the lakes that thus outspread  
Their lone waters, lone and dead, —  
Their sad waters, sad and chilly  
With the snows of the lolling lily, —  
By the mountains — near the river  
Murmuring lowly, murmuring ever, —  
By the grey woods, — by the swamp  
Where the toad and the newt encamp, —  
By the dismal tarns and pools  
Where dwell the Ghouls, —  
By each spot the most unholy —  
In each nook most melancholy, —  
There the traveller meets aghast  
Sheeted Memories of the Past —»<sup>1602</sup>

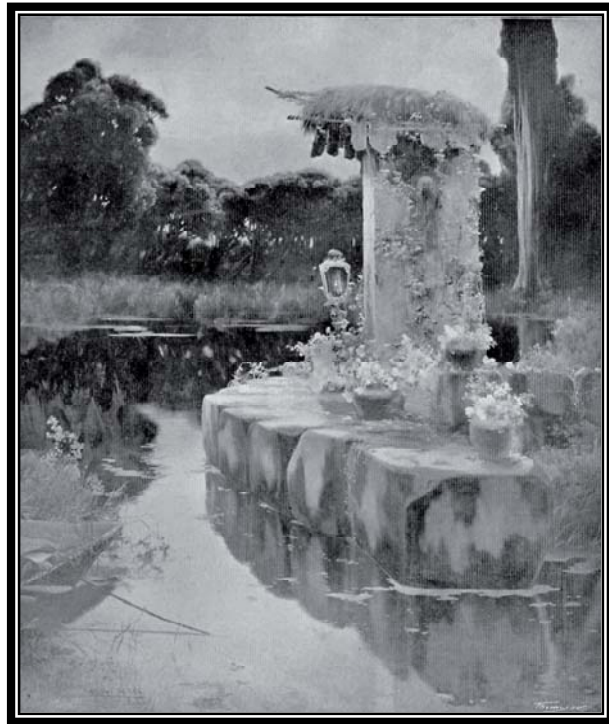
---

<sup>1600</sup> G. Papini, per exemple, en tornar al jardí de la seva infantesa, contempla la seva pròpia imatge desdoblada en un «vasca recinta di rocce artificiali. (...) Non usciva più dal suo seno nessun zampillo. L'acqua sembrava così immobile e stanca come se fosse la stessa da un numero enorme di anni.» [PAPINI, G., "Il Pilota cieco. Due immagini in una vasca", dins *Il Tragico quotidiano e Il Pilota cieco*, Firenze: Libreria della Voce, 1913, p. 126].

<sup>1601</sup> RIQUER, A. DE, "X", dins *Crisantemes*, op. cit., p. 37.

<sup>1602</sup> POE, E. A., "Dream-Land", *Graham's Magazine*, 6-1844.

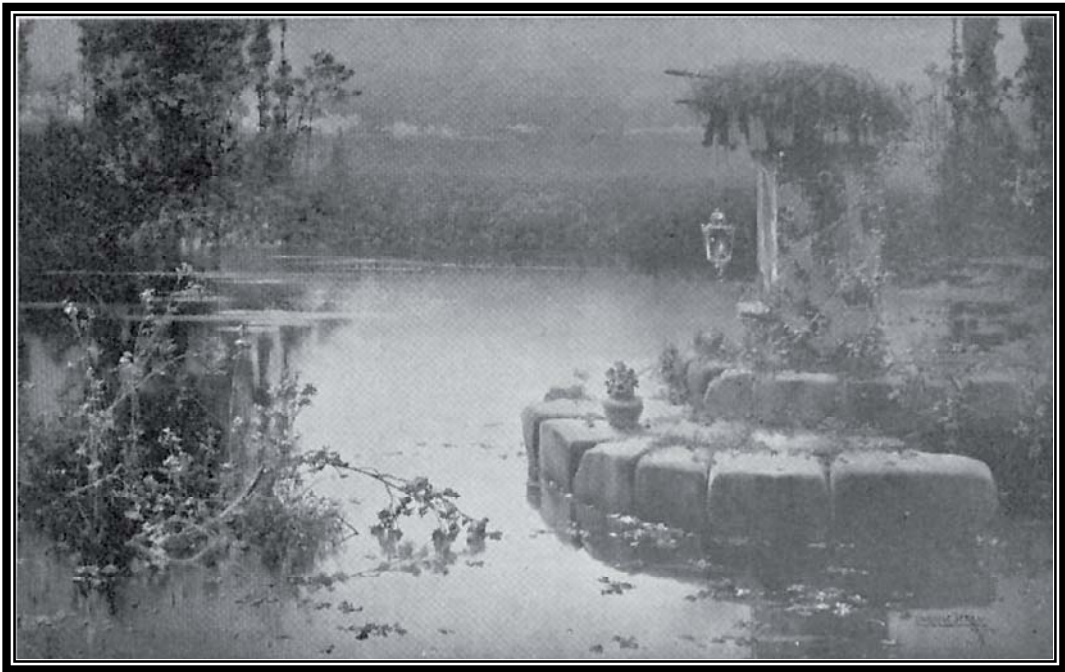
Certament, si a algun temps es troba lligat aquest tipus de paisatge, com tot allò que es troba en decadència, és al passat. Així ens ho recorda S. Rusiñol amb els seus jardins abandonats<sup>1603</sup>, i així ho fa també aquell que pot ser considerat el pintor de llacunes per excel·lència: E. Serra<sup>1604</sup>.



**Fig. 181**  
E. SERRA  
*La Capelleta d'Istri.*  
Il. de *La Il·lustració Catalana*, núm. 84,  
8-1-1905, p. 19.

<sup>1603</sup> Dels quals ens descriu la bellesa del seu decandiment: «...els marbres es van revestir de molsa, les fonts van callar ; i els estanys quiets ja per sempre en la pau somniosa dels reflexes, se van anar cobrint d'amples fulles, tan planes sobre del mirall de l'aigua, que ni eren emmirallades» [RUSIÑOL, J., *Jardines de Espanya*, op. cit., p. 3].

<sup>1604</sup> «El pintor de las Llacunas Pontinas», l'anomenan, y ab justicia», ens explica ROSSELLÓ, J. a "Enrich Serra", op. cit., p. 4]. Malgrat que el paisatge fou el gènere en què va especialitzar-se i que li va atorgar la fama, cal apuntar, com ens fa saber el mateix J. Rosselló, que E. Serra també conreà els assumptes de temàtica orientalista - per influència directa de Fortuny-, religiosa i costumista.



**Fig. 182**  
E. SERRA  
*Llacunes pontines*  
I. de *Forma*, núm. 15, 1906, p. 91.



**Fig. 183**

E. SERRA

*Llacuna Pontina* (sense referència de la data)

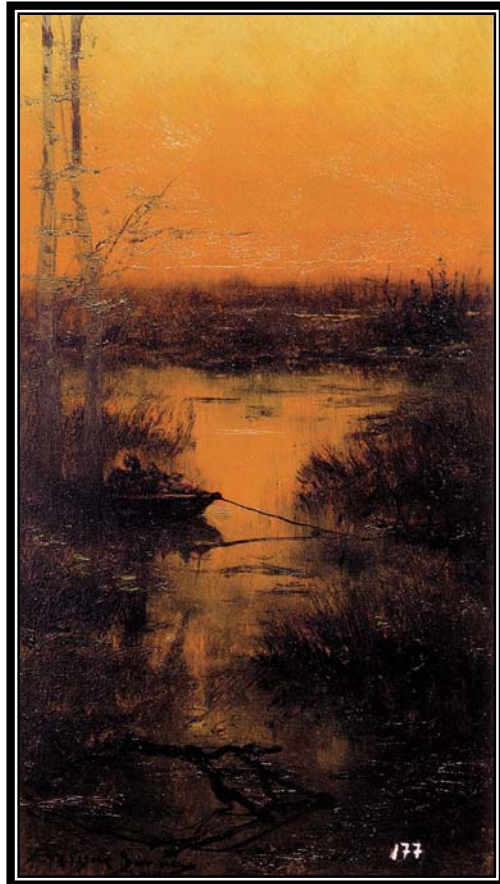
Oli sobre tela.

Sense referència de localització.



**Fig. 184**  
E. SERRA  
*Llacuna* (sense referència de la data)  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular





**Fig. 185**  
E. SERRA  
Paisatge  
Sense referència de la data.  
Sense referència de la tècnica.  
Sense referència de la localització.

Establert a Roma des de 1878 fins a la seva mort, E. Serra va gaudir d'un considerable renom a la ciutat italiana<sup>1605</sup>. De fet, i com a bona mostra de l'èxit que va assolir l'artista català, cal dir que aquest fou nomenat soci del Círculo Internacional, que va arribar a formar part de la prestigiosa Academia Gigi, i que fins i tot va rebre diversos encàrrecs per part del Vaticà. El seu taller, d'altra banda, no només va acollir a nombrosos artistes catalans que arribaren a Roma per tal de completar la seva formació, sinó que també va veure desfilat tot tipus de personatges privilegiats, com ara cardenals, ministres, milionaris americans i dames de l'aristocràcia. Catalunya, tanmateix, també es féu ressò de la seva trajectòria artística, especialment arran de les exposicions celebrades per l'artista a la Sala Parés, i del seu triomf a l'Exposició Universal de 1888<sup>1606</sup>, malgrat que alguns crítics lamentessin el fet que bona part de la seva producció no arribés a exposar-se a la seva ciutat natal<sup>1607</sup>. Fins i tot dins de l'àmbit literari, diversos dels paisatges podrien estar plenament inspirats en les llacunes d'E. Serra. Com per exemple aquest de J. Zanné:

«El cel blau se fonia entre les las brassas del crepúscul. Las fonaladas s'omplien d'ombra. El sol, moribond, qu' allargava 'ls seus raigs d'or com estremintse, feya brillar las ayguas tranquilas ab resplandors sinistres. La tarda s'adormia acariciada per las rojas clarors ponentinas»<sup>1608</sup>.

Sens dubte, i com podem observar a les imatges reproduïdes [figs. 181, 182, 183, 184 i 185], la protagonista indiscutible de la plàstica de l'artista és l'aigua impertorbable i pantanosa de la plana pontina. Per damunt d'aquesta, sumida en els resplandors rogencs de la llum crepuscular, emergeixen les ruïnes romanes cobertes de molsa, així com «románticas graderías invadidas por enredaderas y hojas caídas, de un sentimentalismo exacerbado»<sup>1609</sup>. Com podem observar, la fig. 182 manté nombrosos paral·lelismes amb *La capelleta de Istri* [fig. 181], reproduïda a *La Il·lustració Catalana* el 1905, i descrita de la següent manera:

---

<sup>1605</sup> *Enrique Serra*, Barcelona: Sala Nonell, 1974. Vegeu també: BEJARANO, J. C.; GRAS, I.; OJUEL, M. *Antoni Ros i Güell...*, op. cit., pp. 20-22.

<sup>1606</sup> GONZÁLEZ, C.; MARTÍ, M., *Pintores españoles en Roma (1850-1900)*, Barcelona, Tusquets, 1987, p. 211. Les revistes catalanes de l'època, per la seva banda, van reproduir diverses de les seves obres. Vegeu per exemple: *Catalunya Artística*, núm. 24, 5-1-1905, p. 5; *Forma*, n<sup>o</sup> 15, 1906, pp. 86-91; o *La Il·lustració Catalana*, varis exemplars: núm. 14, 14-6-1903, pp. 26-27; núm. 84, 8-1-1905, p. 20; 10-3-1907, p. 157; núm. 744, 16-9-1917, p. 649; i núm. 722, 8-4-1917, port.

<sup>1607</sup> Com per exemple el propi J. Rosselló, op. cit., p. 5. *La Il·lustració Catalana*, des de les seves planes, també es lamentava que l'artista sigui més conegut a l'estranger que no pas a Catalunya [B. "Revista. Belles Arts", *La Il·lustració Catalana*, núm. 84, 8-1-1905, pp. 28-29 (29)].

<sup>1608</sup> ZANNÉ, J., "L'últim amor", *Joventut*, núm. 22, 12-7-1900, p. 347. Vegeu també, del mateix J. Zanné, "Nòrdica", dins *Poesies: odes y elegies, sonets, traduccions*, op. cit., p. 144 [frag. V. 1. 40].

<sup>1609</sup> CIRICI, A., *El arte modernista catalán*, op. cit., p. 326

«Allí, en un estany, demunt de les runes d' un sepulcre romà en la *Vía Appia*, prop de la Foresta de *Fra Diavolo* en los confins de la provincia napolitana s' hi axeca una capelleta ahont may hi mancan flors tendras ni fanals encesos. ¡Es l' himne d' un poble jove a la fè en la Santa Verge que té per pedestal les runes grandioses del paganisme!»<sup>1610</sup>

És indubtable la solitud, així mateix, el silenci i l'aire de malencònia decadència que es respira en totes aquestes composicions. La calma que aquest tipus de composicions transmeten, però, com apunta F. Fontbona, posseeix un punt de morbositat que suggereix més una manca de vitalitat que no pas una activa relaxació<sup>1611</sup>.

Tanmateix, cal dir que l'atmosfera malaltissa que envaeix aquestes dues obres s'accentua encara més en una de tercera, **fig. 185**. Banyada novament pels reflexes ataronjats d'una llum agonitzant, aquí la superfície de l'aigua ha deixat d'emmirallar els joncs ressecs que l'envolten: es troba ja en un estat massa avançat d'estancament i de corrupció. No són aquestes aigües calmoses i adormides, sinó aigües pestilents i del tot mortes. Certament, les llacunes que visitava E. Serra per tal de cercar la inspiració eren indrets del tot insalubres; fins i tot es va dir que l'artista havia posat en perill la seva salut<sup>1612</sup>. En tot cas, E. Serra sempre va ser, com ens descriu *La Il·lustració Catalana*, un enamorat

«...dels cels de la campanya romana, de quines llacunes se n'escapa la malaria , flagell d'aquells pobres terrassans, nos presenta'ls rics y calents contrastos de les postes de sol demunt la llisor verdosa dels estanys mitx morts o adormits, sense una planta ufanosa y mostrant tan sols la trista silueta de les jonqueres que's reflexan en l'ayguamoll. Semblan una alegoria de la vida y la mort , d'una lluyta gegantina entre'l cel y la terra»

<sup>1613</sup>.

A nivell plàstic, com podem observar, els olis de l'artista posseeixen un detallisme gairebé fotogràfic. Queda així palesa la influència que en ell exercí l'obra d' E. Fortuny i la del seu mestre, R. Martí Alsina, durant el seu període de formació<sup>1614</sup>.

---

<sup>1610</sup> B. "Revista. Belles Arts", *op. cit.* p. 28. Com succeeix en el cas de la majoria dels treballs d'E. Serra, aquest no es troba datat.

<sup>1611</sup> FONTBONA, F., MANENT, R., *El paisatgisme a Catalunya, op. cit.*, p. 98.

<sup>1612</sup> *Ibid*, p. 97.

<sup>1613</sup>B. "Revista. Belles Arts", *op. cit.* p. 29

<sup>1614</sup> *Enrique Serra*, Barcelona: Sala Nonell, 1974.

Un altre dels pintors especialitzat - si més no durant la seva primera etapa- en aquest tipus de paisatge pantanós fou N. Raurich. De fet, crítics com C. Mendoza, a la *La Ilustración Ibérica*, el consideraven «el poeta de las lagunas a la española»<sup>1615</sup>. Durant la seva estada a Roma (1894-1898), recordem, aquest va establir una estreta amistat amb E. Serra, a qui admirava ja des de feia alguns anys. De fet, les seves primeres llacunes, com ara *Llacuna de Castelldefels* o *Llacuna de Rèmola*, daten del 1890 i 1891, respectivament. Una altra de les seves obres més representatives d'aquesta època és *La Verge de l'estany*, la qual va guanyar la Menció Honorífica a la *I Exposición Internacional de Bellas Artes* de Madrid. Ens ha estat impossible trobar una imatge<sup>1616</sup>, però sí que disposem de l'acurada descripció que va realitzar C. Mendoza, amb motiu de la participació de l'obra a l'exposició col·lectiva de la Sala Parés, durant el mes d'abril de l'any següent:

«...es un poema de misteriosa melancolía, de dulce soledad. El cielo aparece violentamente incendiado por los arboles del ocaso; la laguna, medio sumida en la sombra crepuscular y reflejando á trecho la rojiza llama del horizonte, parece como dormida. A la oscura claridad de aquella hora vese una barca que se dirige hacia una capilleja levantada en medio de las aguas, entre espesas junqueras. Las barca lleva flores y en ella aparece una dulce figura de mujer: la de la humilde niña que va á rezar ante la Virgen. (...) El agua dormida es triste; el agua verdosa engendra ideas melancólicas; la sombra del crepúsculo, los celajes cárdenos, ardientes, últimos fulgores del día, despiertan sentimientos como de indecisa angustia y de vaga pesadumbre»<sup>1617</sup>.

El mateix tipus de pintura «malenconiosa i decadent»<sup>1618</sup> trobem a *Els pantans de Nemi* (1896) [fig. 189], oli pintat durant l'etapa romana de l'artista, que va obrir a N. Raurich les portes de l'art oficial en obtenir la Medalla de Segona Classe a la *Exposición Nacional de Bellas Artes* de Madrid de 1897<sup>1619</sup>. Sens dubte, el traç virtuosista i de factura romàntica emprat per l'autor- hem de tenir en compte, a més, les grans dimensions de la tela -, fa que gairebé puguem percebre la pestilència que emana d'aquestes aigües verdoses i descompostes. En el seu interior no sembla que pugui haver-hi res amb vida: fins i tot els arbres del voltant s'han corsecat i es retorcen agònicament. La broma espessa que cobreix l'estany, així mateix, contribueix a accentuar la sensació asfixiant que

---

<sup>1615</sup> MENDOZA, C., «Exposición Parés. El pintor D. Nicolás Raurich», *La Ilustración Ibérica*, núm. 550, 6-5-1893, p. 275. F. Lliurat, per la seva banda, a l' extens article dedicat a l'artista amb motiu de la seva mort, encapçala el seu escrit amb aquesta significativa frase: «Ha muerto el autor de *Mar latina*, *Ruinas de ninfa* y *Pantanos de Nemi*» [LLIURAT, F., «Nicolàs Raurich», *op. cit.*, p. 247].

<sup>1616</sup> Ni tan sols apareix una reproducció d'aquesta obra al catàleg recollit per de MORENO, T., a *Nicolau Raurich i Petre: estudio biográfico-crítico...op. cit.*

<sup>1617</sup> MENDOZA, C., «Exposición Raurich, en el Salón Parés», *La Ilustración Ibérica*, núm. 539, 29-4-1893, p. 269.

<sup>1618</sup> DOÑATE, M., «Raurich i la crítica», *op. cit.*, p. 53.

<sup>1619</sup> Cal afegir, a més, que l'esmentada obra fou adquirida per l'Estat i destinada al *Museo Nacional de Arte Moderno* de Madrid [DOÑATE, M.; MORENO, T., «Catàleg d'obres exposades», dins *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA-MNAC-Fundació Caixa de Sabadell, 1996, pp. 71-198 (75)].

produeixen els vapors malsans despresos per l'aigua. En la mateixa línia es situen *Fangal* (1897) [fig. 187] i *Terra molla* (c. 1898-1899) [fig. 188], els quals es troben ambientats en una natura encara més llòbrega i estèril. El líquen verdós estès per les corruptes aigües fa difícil distingir la seva delimitació amb àrides terres circumdants. Novament, no copsem cap petja de vida: l'única mostra de vegetació la tornen a constituir les retorçades branques d'un arbre sec i algun matoll recremat. La decadència i la mort s'escampen sense remei per aquests paratges desolats. De fet, això és precisament el que agradava al gran públic.



**Fig. 186**  
N. RAURICH  
*Paisatge de pont* 1895-1896  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.



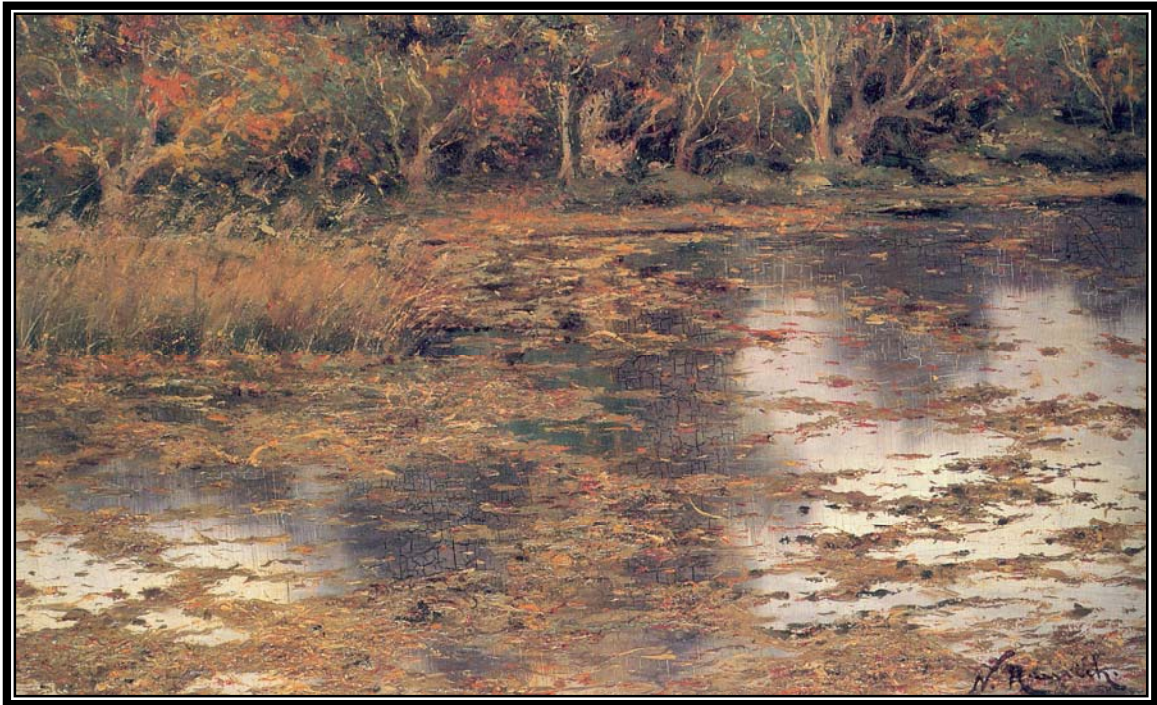
**Fig. 187**  
N.RAURICH  
*Fangal* 1897  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.



**Fig. 188**  
N. RAURICH  
*Terra molla* c. 1898-1899  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.



**Fig. 189**  
N. RAURICH  
*Pantans de Nemi* 1896  
Oli sobre tela.  
Madrid: Museo Nacional Centro de  
Arte Renia Sofia.



**Fig. 190**  
N. RAURICH  
*Sense títol* (sense datar)  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.



Com va assenyalar un crític de *La revista moderna*, «lo que todo el mundo admiraba era la sensación de humedad febricitante que producían aquellas aguas verdosas y aquella atmósfera descompuesta; parecía percibirse la malaria en aquellos fangales espantosos»<sup>1620</sup>. Cal afegir que amb aquest tipus de composicions N. Raurich es va guanyar igualment el favor de la crítica més conservadora<sup>1621</sup>; no així, però, l'aprovació de crítics com ara R. Casellas, el qual, des de la *Veu de Catalunya*, aplaudiria el canvi d'orientació pictòrica que va iniciar l'artista el 1899 i que el va fer allunyar-se «d'aquella escola que podriam dirne de la mal'aria», de la qual el mateix E. Serra sempre en fou un fervent seguidor<sup>1622</sup>. A banda de les evidents connexions amb la pintura d'aquest darrer, cal dir que a bona part de les llacunes de N. Raurich es fa palesa notòriament la influència del paisatge romàntic alemany, especialment la del C. D. Friedrich, tal com poder comprovar en contemplar *Terra molla* (c. 1898-1899) [fig. 188]<sup>1623</sup>. Com assenyalava C. Medoza, no s'ha trobat cap dada que confirmi el coneixement per part de N. Raurich de la pintura de C. D. Friedrich, atès que ni tan sols el menciona en els seus escrits; no gensmenys sembla probable que l'autor català hagués tingut ocasió d'entrar en contacte amb les obres d'aquest darrer, bé de manera directa o a través d'il·lustracions<sup>1624</sup>. En tot cas, el virtuosisme tècnic que mostren les llacunes de N. Raurich fa que el seu estil s'acosti molt més al romanticisme que no pas a les suggestions simbolistes. Tanmateix, el tema conreat, així com la sensibilitat que es despren, permeten incloure aquestes obres dins el repertori decadentista. A més, i en cert sentit, podem considerar N. Raurich com un veritable fill *fin-de-siècle*: ja des de ben jove patia dels nervis. Com explica en una carta dirigida al seu pare, el mes de setembre de 1887, durant la seva visita al metge aquest li va diagnosticar «una gran excitación nerviosa»<sup>1625</sup>. Tota la vida, de fet, N. Raurich va estar obsessionat per la seva salut en una clara mostra del desequilibri psíquic que manifestaria, a través de diverses crisis depressives, fins a l'hora de la seva mort<sup>1626</sup>. En un dels seus escrits conservats, podem llegir, per exemple, tot un seguit de reflexions que es podrien correspondre perfectament amb un tipus de sensibilitat de caire decadent:

---

<sup>1620</sup> L.B.L. *La revista moderna*, Madrid, 30-10-1897. Recollit per LLIURAT, F., "Nicolàs Raurich", *op. cit.*, p. 250.

<sup>1621</sup> DOÑATE, M., "Raurich i la crítica", *op. cit.*, p. 54.

<sup>1622</sup> CASELLAS, R., "Saló Parés", *La Veu de Catalunya*, 13-4-1899. Com apunta negativament l'escriptor català, tots aquests quadres «sempre han fet l'efecte de paisatges dissecats, embalsamats, momificats, com una mena de *naturalesa morta*».

<sup>1623</sup> MENDOZA, C., "Raurich, el gran paisatgista nacional", *op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>1624</sup> *Ibid.*

<sup>1625</sup> MORENO, T., "Nicolau Raurich: Vida i obra", *op. cit.*, p. 9.

<sup>1626</sup> Malgrat que ja des de ben jove N. Raurich va mostrar proves de patir hipocondria, el cert és d'altres factors van contribuir a alterar encara més el seu equilibri psíquic. Com apunta C. Mendoza, tant la mort del seu pare, a la primerenca edat de vint anys, com sobretot els conflictes d'inseguretat professional que va patir com a conseqüència el caràcter possessiu i en excés controlador de la seva mare, probablement van influir negativament en el seu estat d'ànim [MENDOZA, C., "Raurich, el gran paisatgista nacional", *op. cit.*, p. 51].

«Estich malalt, no puch reconciliar la son. Cavorias com nuvoladas tristes van escorrentse pel meu cervell. El meu cuarto tan sols illuminat pels reflexas roigenchs foscós d'una llantia que als de fora crema y oscila com una ánima que s'acava, ajuda á deprimir mon sistema nerviós, decantantse vers tristors ombrivolas y pensaments hipcondriachs.

Tinch el meu cervell ple de boiras, com glassas negrosas, que tot just somovenssa'm deixan entreveure cosas passadas com sombras confussas y indecissas»<sup>1627</sup>

Durant el que suposem seria una de les seves crisis depressives més agudes, N. Raurich va arribar a escriure: «Soch un home naufragat de la vida, un desgraciat, soch una equivocació de la naturalesa»<sup>1628</sup>. De fet, durant els seus darrers dies la malaltia mental va agreujar-se de tal manera que l'artista va acabar tancat en una habitació a casa seva, defugint el contacte fins i tot de la seva pròpia família<sup>1629</sup>.

Amb tot, cal dir que el 1899, i malgrat l'indubtable èxit de què gaudia amb aquest tipus de composicions, N. Raurich va decidir donar un gir a la seva trajectòria artística i abandonar el tema de les llacunes. A partir d'aleshores la matèria passà a ser la veritable protagonista de les seves obres i el color va esdevenir vibrant i exaltat, acostant-se de vegades fins i tot al fauvisme. Un cas similar, recordem, succeiria amb J. Mir, el qual després de romandre internat a un institut psiquiàtric durant uns mesos i d'haver-se aproximat al corrent simbolista, va orientar-se vers un lluminisme exultant. Tanmateix, com advertí J. M<sup>è</sup>. Folch i Torres en el seu extens estudi dedicat a N. Raurich, el pintor va seguir conservant al llarg de les seves obres el dramatisme que caracteritzava els seus primers treballs<sup>1630</sup>. En tot cas, és clara la complexitat que sovint acompanya la personalitat i l'obra d'un artista, de manera que és preferible evitar caure en qualsevol tipus de generalització. I així, si bé és cert que, en el cas de N. Raurich, l'autor posseïa una sensibilitat que a voltes podia manifestar trets força decadents - d'aquí, per exemple, l'atracció pel tema de la natura malalta -, tampoc cal oblidar la força primitiva i vital que va animar molts dels seus quadres<sup>1631</sup>.

---

<sup>1627</sup> RAURICH, N., "Fragment d'un escrit de 7 planes. Sense datar". Recollit per MORENO, T. a "Escrips de Raurich", *op. cit.*, p. 40

<sup>1628</sup> RAURICH, N., "Frag escrit a dues planes. Sense datar". Recollit a *ibid.*, p. 41.

<sup>1629</sup> D'aquí que un dels seus amics més íntims, J. Renart, escrivís el següent durant aquells difícils moments: «La tragedia d'En Raurich fa anys que dura. Manies o enfermetats l'anaren recludint a casa seva (...) planta d' ombràcul, ben abrigat al fort del' estiu, ermèticament tancat (...) Tenia encara la mania de la solitud, del fugir del mar. Després, tot s' aguditzà. Deixà de pintar i caigué en un estat d' inconsciencia. Ha perdut la memòria i es un mort vivent» [RENART, J., *Diari 1918-1961*. Recollit per MORENO, T., "Nicolau Raurich: Vida i obra", *op. cit.*, p. 31].

<sup>1630</sup> FOLCH I TORRES, J. M<sup>è</sup>., "Nicolás Raurich y su obra", *Museum*, núm. 1, 1914, pp. 1-36 (15).

<sup>1631</sup> Per aquest motiu Perejaume parla dels «diferents» Raurichs que podem trobar al llarg de la seva trajectòria [PEREJAUME, "Visions", *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA-Museu d'Art Nacional de Catalunya-Fundació Caixa de Sabadell, 1996, pp. 60-64].

### III. 5. 1. 5 *Boires Baixes*

Amb aquest títol, el 1902, va veure la llum una de les obres més representatives del decadentisme català, tant pel que fa a nivell plàstic com literari. Escrita per J. M<sup>a</sup>. Roviralta - combinant prosa poètica i poesia -, il·lustrada per Ll. Bonnin i musicada per E. Granados, *Boires Baixes* constitueix altrament un dels millors exemples de l'art total propugnat pel modernisme. El seu caràcter elevadament simbòlic i d'orientació decadent, inspirat en M. Maeterlinck i en l'òpera wagneriana <sup>1632</sup>, va suscitar, tanmateix, diverses crítiques negatives. Com per exemple la defensada per J. Zanné, el qual acusava J. M<sup>a</sup>. Roviralta d'haver assolit una «vaporització» del drama que ni tant sols tenia precedents en la literatura d' A. Gual o de S. Rusiñol<sup>1633</sup>. O la de S. Coffe, que ironitza sobre l'obra i situa l'escriptor pejorativament entre la «moderna joventut decadentista»<sup>1634</sup>.

D' altres escriptors, pel contrari, com ara un E. d' Ors en els seus inicis, van mostrar un major entusiasme cap a la suggestió i el misteri que traspuen a l'obra. Així ens ho mostra, per exemple, a l'extens article que li va dedicar a les planes de *Pèl&Ploma*<sup>1635</sup> i que gairebé constitueix en sí mateix un nou text poètic<sup>1636</sup>. Malgrat la seva fascinació, però, no deixa de semblar-li «un poema estrany» atès el protagonisme assolit per les boires:

«...les boires, les boires al comens, les boires més tard, les boires a la fi, les boires arreu, les boires sempre, pentinant-se en els arbres, fent onejar les cabelleres blanques, baixant en cavalcades, besant les montanyes i les flors, amagant els camins, guardant els rituals misteriosos d'un culte immens, dant a tots els paisatges i a tot el poema la poesia dels tons pàlids, fonent en blancor de nebulosa tots aquells mòn encantats»<sup>1637</sup>.

Aquestes s'estenen arreu de l'escenari principal de l'obra, un bosc misteriós i encantat, de caràcter nòrdic, on es troben presoneres algunes de les ànimes que un dia hi van entrar. De fet són les mateixes boires aquelles que les empresonen, ja que que aquestes no només mantenen ocult el

---

<sup>1632</sup> ARENES, P., "Una aventura poètica"..., *op. cit.*, pp. 116 i 121.

<sup>1633</sup> ZANNÉ, J., "Notas bibliográficas: "Boires Baixes" per Josep Maria Roviralta, Lluís Bonnin y Enrich Granados", *Joventut*, núm. 122, 12-6-1902, p.391.

<sup>1634</sup> COFFER, S., "Boires Baixes", *Zarathustra*, núm. 1, 1-7-1902, pp. 9-11 (9).

<sup>1635</sup> D'ORS, E., "Boires Baixes: Poema den Joseph M<sup>a</sup> Roviralta i den Lluís Bonnin", *Pèl & Ploma*, núm. 85, 2-1902, pp. 260-269. L' article apareix acompanyat per bona part de les il·lustracions de Ll. Bonnin.

<sup>1636</sup> ARENES, P., "Una aventura poètica"..., *op. cit.*, p. 130.

<sup>1637</sup> D'ORS, E., "Boires Baixes: Poema den Joseph M<sup>a</sup> Roviralta i den Lluís Bonnin", *op. cit.*, p. 268.

bosc del món real, sinó que també provoquen l'efecte contrari, és a dir, que amaguen la realitat - prosaica, banal- a les ànimes que habiten en aquest univers oníric fet de poesia. Les boires constitueixen en aquest sentit el símbol de l'eterna insatisfacció, de l'anhel d'ideal i de somni: en definitiva, del desig. Sumeixen a les ànimes presoneres en un somni perpetu que alleugereix el seu neguit però que, alhora, els serveix de mortalla.<sup>1638</sup> Aquesta és la cançó d'aquestes darreres:

«Dormim;  
que dormint se somnia  
i un té'l que desitja tenir.  
Dormim. El dormí 'ns és la vida...  
Dormim...

No hi ha com dormir!...»<sup>1639</sup>

Les boires, així mateix, també cobreixen - revestint-la d'idealitat - una jove solitària que es deixia per trobar l'amor. Un caminant de la terra, com el del mateix A. Gual, que perd el seu rumb i s'endinsa en la foscor crepuscular d'un bosc que amaga un llac encantat<sup>1640</sup>, sent la cançó trista d'aquesta «dona-símbol» i en queda del tot captivat. S'hi sent profundament identificat: és el lament de qui, com ell mateix, «ja no espera res». El poeta errant decideix aleshores rescatar-la, però en arribar a l'indret on aquesta habita, en realitat una masia, allò que els seus ulls veuen és un fastuós palau. Com explica el narrador, «ha fugit de la realitat i l'imaginació l' domina»<sup>1641</sup>. El seu propòsit, a fi d'alliberar la dona-ideal, és aconseguir esvaire les boires que «com a cabelleres blanques de dones més blanques encare, onegen exteses per l'aire»<sup>1642</sup>. Per tal d'ajudar-lo, la Imaginació invoca el poder de les il·lusions i fa que aquestes l'armin cavaller. En el moment d'enfrontar-se al monstre que defensa el palau, però, el viatger descobreix que aquest darrer, en realitat, és una vella, símbol de la raó i de l'experiència: «Ets feta dels desenganys i de les il·lusions trencades dels altres...», li retreu amargament. L'encanteri està a punt de trencar-se. Malgrat la seva resistència, l'ànim del cavaller va minvant: «les meves raons són més fortes que les teves il·lusions de pedreria fina», li diu la vella. De la mateixa manera que Aurora, presonera del seu propi jardí abandonat, mira d'advertir Ernest de la

---

<sup>1638</sup> Això ho copsem clarament quan, cap al final del poema, els arbres del bosc es lamenten de que «Les boires han tornat/ i am son matell/ ens han amortallat!» [ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>, *Boires baixes*, op. cit., p. 59].

<sup>1639</sup> *Ibid*, p. 3. Vegeu també el **frag. V. 1. 26**. O. V. de L. Milosz, per la seva banda, també ens convida a l'ensomni. Ho fa, per exemple, a "Berceuse", dins *Le poème des décadences*, op. cit. p. 57, on trobem recollit: «Dormons, dormons...Les ombres des chemins se sont fondues dans l'Ombre»; i també a "Lassitude", *ibid*, p. 77, on llegim: «Laissons-nous bercer par le sommeil, car tout est vide; (...) Et le Rêve, dans les encens somptueux, s'est agenouillé».

<sup>1640</sup> Vegeu nota núm. 1594.

<sup>1641</sup> ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>, *Boires baixes*, op. cit., p. 16.

<sup>1642</sup> *Ibid*, p. 19.

impossibilitat d'assolir una felicitat perdurable al seu costat -«tu et moriries, Ernest, si no pogués seguir-te, i jo no em puc moure», li diu<sup>1643</sup>-, també la vella mira de convèncer el jove de que si decidís romandre per sempre més amb la seva enamorada, acabaria per ensopir-se i enyorar el món real, del qual les boires el mantindrien allunyat. Però això no és el pitjor: aquest fet provocaria la pèrdua de la poesia, del desig i, per tant, del mateix ideal: «Ella, pera tu, és l' ideal i l' ideal ho és fins que s'posseeix»<sup>1644</sup>, li diu. A fi de mantenir-lo viu, cal que Ella segueixi somniant eternament, oculta entre les boires, i que Ell la recordi així, bella i inaccessible, cantant per sempre en el seu jardí encantat. D'aquesta manera, i un cop més, es fa palesa la impossibilitat de reconciliar realitat i idealitat: la segona només pot donar-se si no s'assoleix ni es materialitza. El jove esdevé, finalment, un «vensut sense lluita», «tan fill del nostre temps», però - assenyala D' Ors- «tant malalt de les nostres malalties (...) que les espines que'l punxen entren també en les nostres carns»<sup>1645</sup>. A més, com segueix el crític, sempre romandrà en nosaltres la incertesa de no saber si en realitat la vella «ha desfèl l'enginy del viatger, o si, al contrari, es ella qui l'enganya, amagant-li i fènt-li perdre el camí de la vera realitat...». Per aquest motiu, el caminant, malgrat decideix passar de llarg, acaba convertint-se igualment en un presoner. I així, a l' igual que Ella, aquest seguirà desitjant i somniant per sempre, atrapat en les boires de la seva pròpia ànima, assedegada de poesia enmig de la prosa banal en què li ha tocat viure. I no són aquestes les úniques que l' atraparan, perquè encara existeixen unes boires que són molt pitjor que les de muntanya: les de ciutat, «hipòcrites i manses com botiguers», adoradores del progrés i de la ceguesa espiritual. Mentre tant, les altres boires, les encantades, «les encobridores del misteri», continuaran amagant la realitat ideal amb les seves «glaces»<sup>1646</sup>.

Ll. Bonnin, per la seva banda, va aconseguir transmetre perfectament l'atmosfera suggestiva i malaltissa que envaeix tot el text. De fet, els seus dibuixos poden ser considerats com uns dels més decadents dins del modernisme. Uns dels articles dedicats a la seva obra, amb motiu de la publicació del poema, caracteritzava el seu estil d' idealitzador i de refinat<sup>1647</sup>. Segons el crític de *Pèl&Ploma*, els

---

<sup>1643</sup> RUSIÑO, S., *El jardí abandonat*, op. cit. Certament, com ja assenyala CERDÀ, M<sup>a</sup>. A., a *Boires i crisantemes...op. cit.*, p. 117, aquella evocada per Aurora és, en realitat, Ella. Amb tot, és la vella - i no pas aquesta segona- la que adverteix al cavaller del destí que l'espera si decideix quedar-se.

<sup>1644</sup> ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>., *Boires baixes*, op. cit., p. 35.

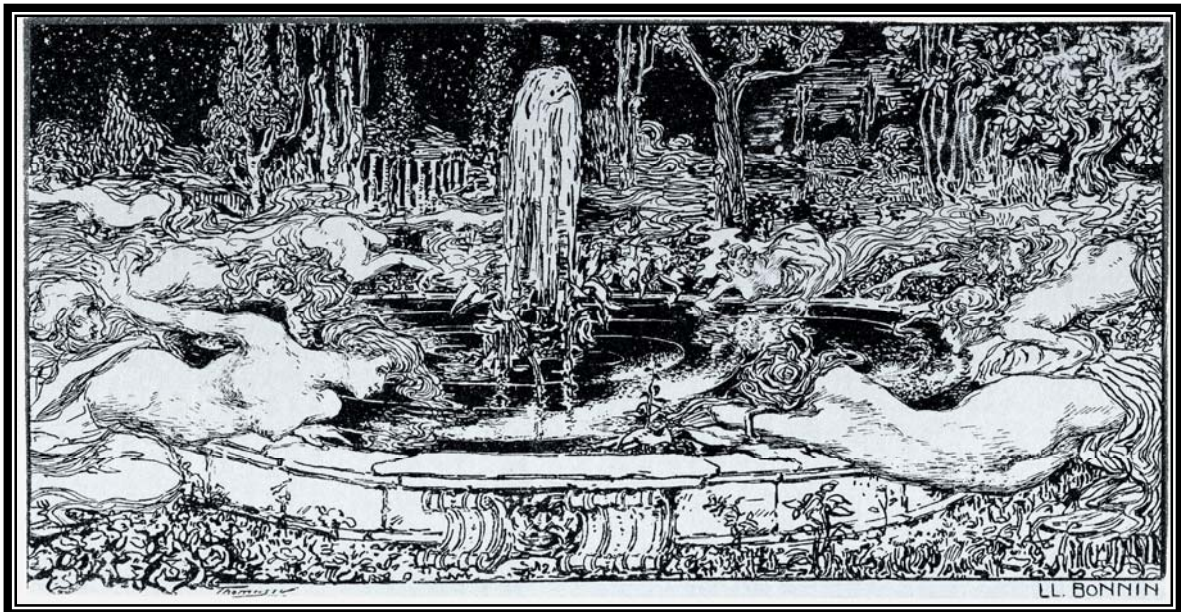
<sup>1645</sup> D'ORS, E., «Boires Baixes: Poema den Joseph M<sup>a</sup> Roviralta i den Lluís Bonnin», op. cit., p. 264.

<sup>1646</sup> ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>., *Boires baixes*, op. cit., p. 51.

<sup>1647</sup> Z., «En Lluís Bonnin», *Pèl & Ploma*, núm. 85, 2-1902, pp. 257-260 (259). Cal dir que, com en el cas de molts altres autors, manca encara un estudi aprofundit sobre l'obra d'aquest artista. A dia d' avui, el més complet és aquell realitzat per E. Jardí, amb motiu de l' exposició celebrada en el centenari del seu naixement, el 1873: JARDÍ, E., *Lluís Bonnin (1873-1964)*, Barcelona: Reial Cercle Artístic -Institut barcelonés d' Art, 1973?. Probablement hagi influït el fet que la seva trajectòria artística fos breu, entre 1895 i 1902, i que a partir d' aquesta darrera data, Bonnin residís a Niça -on hi havia arribat després d' un viatge per Itàlia- fins l' any de la seva mort, el 1964. Com explica A. Cirici, la ciutat francesa «se le apareció como «aquellas lujosas ciudades

seus dibuixos de l'artista, «tractats a la manera dels moderns dibuixants germànics am son recort al boix alemany amtic», mostren un domini de la ploma i del detall que reflexa la seva experiència com a joier, professió que heretà dels seus pares i que continuà exercint un cop instal·lat a Niça. De fet, si pensem atenció a les il·lustracions de l'obra observarem un traç ornamental i minuciós, així com un gust per la filigrana i l' *horror vacui*:

«Ideals dislocacions, barrocs agrupaments de dones, entrellassaments de nusos, entortolligaments incomprensibles de muscles refinats, aquesta es la nota personal d' ell, la que bojament l' entusiasma a n' ell i la que nosaltres en ell admirém.»<sup>1648</sup>



**Fig. 191**  
LL. BONNIN  
Il. de ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>., *Boires baixes*, Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1902, pp. 58-59.

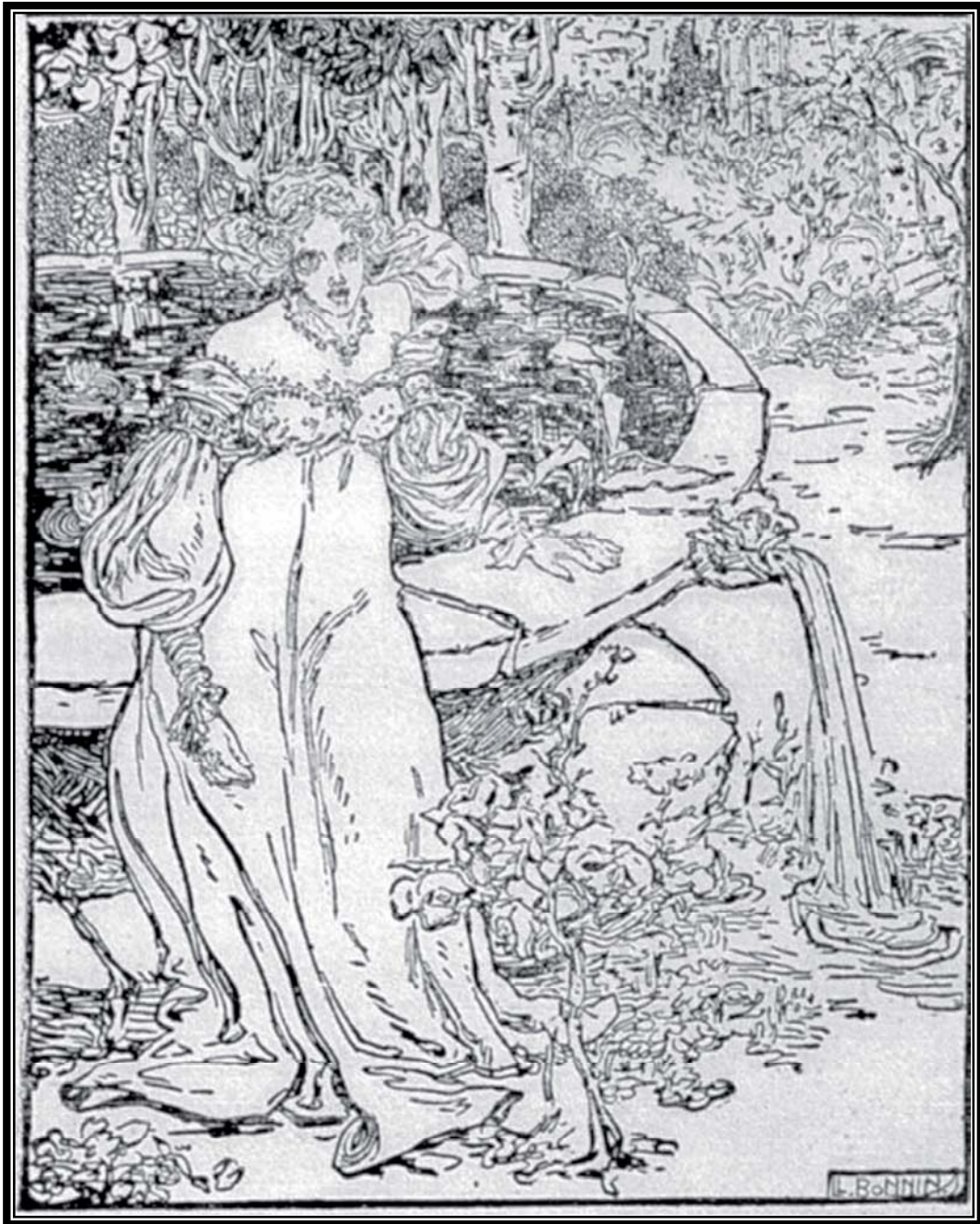
de Bagdad y de Basora, encantadas legiones de palacios y mármoles, metales y maderas preciosas» [CIRICI, A., *El arte modernista catalán*, op. cit., p. 397].

<sup>1648</sup> Z., "En Lluís Bonnín", op. cit. p. 257.



LLUÍS BONNIN

**Fig. 192**  
LL. BONNIN  
Il. de ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>., *Boires  
baixes, Vilanova i la Geltrú: Oliva,*  
1902, p. 49.



**Fig. 193**  
LL. BONNINI  
Il. de ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>, *Boires  
baixes, Vilanova i la Geltrú: Oliva,*  
1902, p. 9.





**Fig. 194**  
LL. BONNIN  
Il. de ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>., *Boires  
baixes, Vilanova i la Geltrú: Oliva,*  
1902, p. 19.



**Fig. 195**  
LL. BONNIN  
Il. de ROVIRALTA, J. M.<sup>a</sup>, *Boires baixes*, Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1902, p. 23.



**Fig. 196**  
LL. BONNIN  
Il. de ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>, *Boires  
baixes, Vilanova i la Geltrú: Oliva,*  
1902, p. 57.

La idealització de les figures, manifestada a través d'aquestes «exageracions refinades», no és pas fruit del desconeixement del natural, com reconeix el mateix crític, sinó tot el contrari: n'és fruit d' un excés. En tot cas, és innegable l'originalitat de l'estil de Ll. Bonnin a *Boires Baixes*, de caire liquidiscent i al·lucinat.

Tant les boires com les il·lusions adopten l'aparença, en aquest sentit, de dones etèries de llargs cabells que es retorcen voluptuosament en l'aire, abraçant i petonejant el cavaller [figs. 174, 175 i 177]. Així es fa clarament palès el seu poder de suggestió, envoltant i acariciador, potenciat a través de les llargues i vaporoses teles que amb prou feines les cobreixen i que oníricament s'arremolinen entre les branques dels arbres o les cames del mateix cavaller <sup>1649</sup>. En altres ocasions, però, les boires són representades com una recarregada i asfixiant filigrana que envolta els seus presoners, com ara la dona ideal, la qual apareix recolzada sobre l'«arbre del amor» amb ulls somniosos i delirants [fig. 178]. En comptes de fulles, aquest està carregat de flors que cauen desfullades, mentre al seu voltant, com explica Roviralta, tot va morint lentament. Les boires, finalment, desdibuixant el contorn de la noia, la sumeixen en un somni del qual ja no es tornarà a despertar.

En contemplar aquesta imatge ens ve a la ment igualment una narració de M. Genis sobre un paisatge hivernal:

«Y la broma baixa era espessa, y humida y fosca; sentía á la pell impressions de gotetas d'aygua, com de punta d'agulla que't gelaban, que t'entumian tots els membres, y la vista no atrapava las cosas á cuatro passas devant teu. Semblava que't movias en el pregón d'una tomba misteriosa immensa. La capa de broma freda, quieta, silenciosa y grisa á un hom lo volta d'una soletat esglayadora, y'l cor y'ls ulls senten la opressió pesanta d'una visió submarina »<sup>1650</sup>

O bé aquest altre d' H. Güell, en què la boira atorga a la naturalesa un aspecte oníric i misteriós :

---

<sup>1649</sup> Determinats crítics de l'època van arremetre, precisament, contra aquest tipus de figuració. Com per exemple J. Montoliu, el qual denunciava que «La personificació de les boires en unes fades llargues, d'escardalena idealitat, arrossegant-se mandrosament entre'ls lliris-jones d'aquelles aigües pantanoses, quietes i somortes, arriben a contagiar les febres a les naturaleses encomanadices» [MONTOLIU, J., "Parlant d'art", *Zarathustra*, núm. 1, 1-7-1902, p.1].

<sup>1650</sup> GENIS, M., "Sol d'ivern", *Art Jove*, núm. 4, 31-5-1906, p. 61.

«No fá un alé d'ayre, per lo camp s'exten la boyra, una boyra de matinada, cendrosa, fosca y humida, tot se dibuixa ab vaguetat de somni, y 's confon fins á desapareixe; sembla que una má invisible ho esborri<sup>1651</sup>».

Com hem pogut comprovar, en conclusió, la boira va constituir un dels elements naturals que major atracció van exercir sobre simbolistes i decadents, atès que permetia difuminar el contorn de les figures i s' associava a la vaguetat i a l'ensomni.

### III. 5. 1. 6 Pluja eterna: el dol de la natura

Hi ha nombrosos passatges literaris en què una pluja rítmica, monòtona i insistent amara camps i muntanyes. A nivell simbòlic, i atès que el paisatge simbolista no és altre cosa que un estat de l' ànima, en el decadent la pluja esdevé indefectiblement un reflex de la malenconica tristesa del poeta. D'aquí que S. Rusiñol, a l'oració que li dedica, exclami: «Res com el cant de tes llagrimes, oh pluja! Inspira als cors l'oració de la tristesa; res com ton plor adorm l'ànima i l' adorm al compas d'una musica somorta; (...) res com ta veu és escoltada per l'ànima adolorida»<sup>1652</sup>. Amb tot cal dir que la il.lustració decorativa que acompanya el text, a cura de M. Utrillo [fig. 197],transmet més una sensació de sensualitat que no pas de tristesa. Així ho percebem en observar la voluptuosa figura de l'al·legoria femenina que encarna la pluja, eixugant-se els llargs cabells per on regalima l'aigua. El paisatge cavernós on aquesta s'emmarca, altrament, adopta un aspecte de caire deliquescents en desfer-se en una miríada de gotes de pluja.

Un to similar a l'oració rusiñoliana trobem a també en el següent poema de G. Rodenbach, intítulat, precisament, "*La pluie*":

*«Oh! la pluie! oh! la pluie! oh! les lentes traînées  
De fils d' eau qu'on dévide aux fuseaux noirs du  
Temps  
Et qui semblent mouillés aux larmes des années!  
Oh! la pluie! oh! l'automne et les soirs attristants!  
Oh! la pluie! oh! la pluie! oh! les lentes traînées!  
(...)»*

<sup>1651</sup> GÜELL, H., "Paisatge", *Quatre gats*, núm. 12, 4-5-1899, p. 3. Vegeu el **frag. V. 1. 9**.

<sup>1652</sup> RUSIÑOL, S., "A la pluja", dins *Oracions*, *op. cit.*,

*Comme un drapeau mouillé qui pend contre sa  
hampe,*

*Notre Ame, quand la pluie éveille ses douleurs,  
Quand la pluie, en hiver, la pénètre et la trempe,  
Notre Ame, elle n'est plus qu'un haillon sans  
couleurs,  
Comme un drapeau mouillé qui pend contre sa  
Hampe.»*<sup>1653</sup>



**Fig. 197**  
M. UTRILLO  
Il. de RUSIÑOL, S., "A la Pluja",  
dins *Oracions*, Barcelona: L'Avenc,  
1897, p. 63.

---

<sup>1653</sup> RODENBACH, G., "Paysages de ville. La pluie", dins *Le Règne du Silence* (1891). Recollit a *Poesia simbolista francesa, op. cit.*, p. 214. Vegeu igualment un dels poemes d' IGLESIAS, I., "Íntima", *Catalònia*, núm. 2, 10-4-1898, pp. 62-63, en què l'autor expressa com li «plau el dol de l'infini!» [frag. V. 1. 16].

Com veiem, a més, la pluja no és constitueix l'únic tret característic d'aquest tipus de paisatge. Sovint apareix acompanyada d'altres elements que, com hem vist, acostumen a associar-se a la natura romàntica i decadent: el capvespre, l'hivern, la tardor... En tot cas, allò que es posa de relleu és la concepció d'una natura endolada i malaltissa, tal com mostren aquests versos de J. Ribas:

«La natura enmalaltida  
plora en amarch desconsol ...  
(...)  
¡Tota trista, tota humida,  
tota vestida de dol!  
(...)  
La pluja se fa seguida  
y va cayent com un res,  
com res d'un malalt sens vida...»<sup>1654</sup>

A voltes, tanmateix, la pluja suscita en l'ànim del poeta una tristesa que s'acosta més a la desídia i al tedi, que no pas a la malenconia. El seu ritme pesarós i monòton sumeix a aquest darrer en un dens ensopiment del qual resulta difícil sortir. Així ho experimenta I. Seguí en el seu "Apunte", publicat a *Juventut* el 1903:

«Era una tarda de janer, encongida, sosa. La Naturalesa, vestida tristament, convidava a l'anyoransa dels plers assolits un dia. Feya estona que una pluja rítmica, igual, tenia a la terra embafada d'aygua (...) El cel era gris, negrós, ab barras ben blancas.  
De ma pensa brollavan ideas tristas, sugeridas per aytal espectacle (...) y tot jo'm sentia endolsit ab lo somort de la llum, lo ensopit de la fressa de la pluja y la humitat persesosa que'm voltava.»<sup>1655</sup>

Altres cops, pel contrari, la pluja i la nit són relacionades amb allò fantàstic i sobrenatural. És el cas, per exemple, del següent relat de M. Mata, intitulat de manera significativa "Plana romàntica", en què el protagonista sembla sentir la presència d'espectres vagant llastimosament per un paisatge de caire tenebrós:

«Era un día núvol, fastigós...El cel prometia llargues plujes, inacabables dies de tristeses...Va plorar una hora, dues hores...L'cel s'enfosquia per moments, escampant,

---

<sup>1654</sup> RIBAS, J., "Tardorena", *Catalunya Artística*, núm. 46, 25-4-1901, pp.219-220.

<sup>1655</sup> SEGUÍ, I., "Apunte", *Juventut*, núm. 163, 26-3-1903, pp.212-213 .

mostruós, ombres sinistres...(…) Y a fora'l cel plorava tristament, envolcallantlo tot de melangía, omplintlo tot d'espectres tenebrosos, que trucaven ab por en les grans portes que separen la calma de l'espant. Y vagaven, vagaven lentament, tràgicament, dolorosament...»<sup>1656</sup>

### III. 5. 1. 7 Quan els arbres es defullen

La tardor és una de les estacions que més va atreure la sensibilitat romàntica i decadent. Durant aquests mesos, la natura, que ja ha esclatat en tot el seu esplendor i ha donat els seus màxims fruits, inicia el seu cicle de davallament. Les fulles, arrugades i esgrogueïdes, comencen a caure dels arbres i són arrossegades per un aire que cada cop bufa més fred. Els dies s'escurcen i deixen pas al domini de les tedioses ombres nocturnes. I el cel, carregat de pluja, acostuma a lluir lúgubrement ennuvolat. El final d'aquest procés no és altre, en definitiva, que la mort simbòlica que comporta l'arribada de l'hivern. Com observa malencònicament L. Portals,

«Ja sembla que trista la terra 's prepara  
á una mort solemne, que prest se li atansa;  
fins la veu de l'aygua del riu que devall,  
n'es funeraria.»<sup>1657</sup>

Amb tot, i un cop més, allò que interessa al decadent és, precisament, l'agonia lenta i dolorosa que suposa aquesta degeneració; és a dir, més que la mort final, la malaltia. I a aquesta va associat, de manera indefectible, un sentiment: el de l'aflicció. Com lamenta H. Güell, amb el misteriós esfullament de la primavera, «ha vingut la tardor y ab la tardor la tritesa»<sup>1658</sup>. Per aquest motiu, allò que veritablement simbolitza aquesta estació és la "Tardor de l'ànima", expressió utilitzada, precisament, per I. Soler a l'hora d'intitular un dels seus escrits:

«Las fullas una á una s'anavan desprenent dels arbres, todas grogas, ressecas, formant pels fangosos camins una espessa y tova catifa que'l vent trossejava després, fent ballar à las fullas fantástica sardana tot emportántselas qui sab ahónt...Y'ls dos amants, devant d'aquell dubte y d'aquell paisatge tan trist y melangiós, restaren capficats y

---

<sup>1656</sup> MATA, M., "Plana romàntica", *El Poble Català*, núm. 18, 11-3-1905 [vegeu el **frag.** V. 1. 33].

<sup>1657</sup> PORTALS, J., "Tardor", *Catalunya Artística*, núm. 121, 9-10-1902, p.660.

<sup>1658</sup> GÜELL, H., "Fulls de cartera", dins *Florescència*, *op. cit.*, p. 174 [vegeu el **frag.** V. 1. 27] El mateix sentiment traspua en una altra de les poesies inèdites d' A. Gual, "Recort/1897", dins *Primeras poesies i proses* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l' Institut del Teatre (C-34/10) [vegeu el **frag.** V. 1. 5].



silenciosos, fins que retornaren al poble...( ...) El cel era gris, gris completament, y en el proper estany, ple d'ayguas mortas, s'hi sentian els xisclets fatídichs de las aus aquáticas que preludiavan l'himne de l'hivern.»<sup>1659</sup>

Aquesta descripció podria fer referència, així mateix, a alguns dels paisatges pintats per N. Raurich - tal com per exemple mostren les **figs. 190 i 198-**, on les aigües estancades apareixen cobertes per un mantell de fulles grogues mig desfetes. De la mateixa manera, N. Raurich intitolà un dels seus quadres *Tristesa de tardor*, posant de relleu el tipus de sentiment que aquesta naturalesa emmalaltida produeix en l'ànima d'aquell que la contempla. M. Roig, per la seva banda, i des de les planes de *Luz*, també farà el mateix:

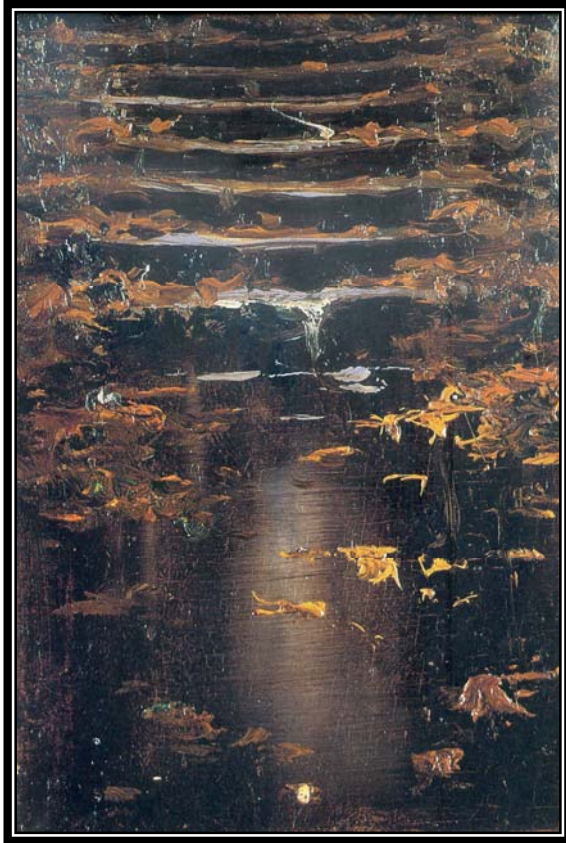
«...que trist el món; ... enfosquía,...  
el vent duya la Tardor,  
bufant suau...qu'es moría  
rassant els camps  
(...)  
Y en els tolls que l'aigua omplía  
gota á gota ab el seu plor,  
la celestía s'esllanguia  
y en sos núvols reflectía  
ab sa imatge de foscó,-  
de l'istiu en l'agonía  
la tristó...»<sup>1660</sup>

R. Pitxot, per la seva banda, també ens mostrari un tipus de paisatge melanconiós a un dels *Fulls de la vida* que il·lustren la coneguda obra de S. Rusiñol [**fig. 199**]. En aquest veiem com el vent s'endú les darreres fulles d'un arbre trist i solitari.

---

<sup>1659</sup> SOLER, I., "Tardor de l'ànima", *Joventut*, núm. 36, 18-10- 1900, p. 575. Vegeu igualment OLIVER, F., "Notas dels camps", *Joventut*, núm. 182, 6-8-1902, p.519 [**frag. V. 1. 28**].

<sup>1660</sup> ROIG, M., "Natura (nocturn gris)", *Luz*, núm. 8, 1<sup>a</sup> setmana-12-1898, p. 3.



**Fig. 198**  
N. RAURICH  
*Estudi de paisatge* c. 1899  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.



**Fig. 199**  
R. PITXOT  
Il. de RUSIÑOL, S., "Falls de tardor", dins *Falls de la vida*,  
Barcelona: L'Avenc, 1898, p. 139.

### III. 5. 1. 8 La mortalla hivernal

En darrer terme, la tardor no significa altra cosa que «el preludi de la mort, d'aquella mort que vindrà tota vestida de blanc», per tal d'«embolcallarnos ab el seu mantell fret», com ens diu A. Maseras<sup>1661</sup>:

«Inmensa tomba semblará la terra,  
tapada per la llosa de la neu;  
l'arbre sens fullas, coronant la serra,  
d'aquixa tomba semblará la veu.»<sup>1662</sup>

Indubtablement, l'hivern, amb les seves glaces cobrint la natura a mode de mortalla, es troba associat a l'esterilitat i a la mort. Percebut «com espectre devastador», amb el seu pas el món esdevé, en paraules d' A. de Riquer, «un desert de glas y gebre», on «les branques nues s'axecan cap al cel com brassos descarnats que demanan clemencia, lo viandant s'estimba y l'aucell emigra quan no's mor»<sup>1663</sup>.

Igualment cal dir que el silenci i el repòs hivernals no són únicament puntuals: de fet, es relacionen amb el silenci i amb la quietud del més enllà. De la mateixa manera, el color característic d'aquesta estació, el blanc, no es troba tant lligat a la idea de puresa com a la de malaltia i mort. Cal recordar, en aquest sentit, la tristesa que es respirava a *La cambra blanca* (1894) de J. Yxart, o bé la de *La malalta* (1891) [fig. 74], de S. Rusiñol. H. Güell, per la seva banda, també fa referència al caràcter fúnebre que a l'hivern pot assolir la "Blancor", en un dels relats recollits a *Florescència* (1902)<sup>1664</sup>.

A l'inici de la narració, una jove anomenada, significativament, Blanca, apareix tota endolada enmig d'un paisatge nevat.

«Queya la neu á pleret, com plomiscall de cignes escampats per l'espai. Tot perdía'l caràcter habitual, com embolcallantse ab blanca morralla, y fins lo silenci, propi dels días de nevada, dava al payssatge quelcom d'aquella tristesa que, pera los cors

---

<sup>1661</sup> MASERAS, A., "Janer", *Catalunya Artística*, núm. 31, 10-1-1901, p.20 [vegeu el frag. V. 1. 17].

<sup>1662</sup> CATASÚS, T., "Plany", *Juventut*, núm. 202, 24-12-1903, p.839.

<sup>1663</sup> RIQUER, A. DE, "XX", dins *Crisantemes*, *op. cit.*, p. 82 [frag. V. 1. 11]. Vegeu també DEVESA, C., "Ivern", *L'Atlàntida*, núm. 22, 1-4-1897, port. [frag. V. 1. 4], MESTRES, A., "Invernal", *Pèl&Ploma*, 2-1902, p. 275 [frag. V. 1. 23], OLLER, J., "La gelada", *Catalunya Artística*, núm. 25, 12-1-1905, p. 34 [frag. V. 1. 31], i ZANNÉ, J., "Elegia romana", *op. cit.*, p. 157 [frag. V. 1. 41].

<sup>1664</sup> GÜELL, H., "Blancor", dins *Florescència*, *op. cit.*, pp. 28-30.

sensibles, té la mort quan se creu qu'ella no es lo terme definitiu de la vida.(...) Quin contrast! Una dona jova, plena de vida, endolada exteriorment, però joyosa y alegre, en mitj d'un payssatge de mort»<sup>1665</sup>

Acaba de perdre un familiar a causa d'una malaltia que, pocs anys després, també acabarà per endur-se-la a ella mateixa: la tisi. Abans del fatídic final i reclosa en la seva cambra, Blanca contempla novament el paisatge nevat amb un pressentiment esglaiador. Delirant, exclama:

«La neu, la neu. Tot es blanc. ¿Ahont son los aucellets? ¡Ah! La fantasma, la fantasma blanca. Es la mort que s' acosta; dei la senyal de las petjadas en la neu; feume de neu la mortalla y que m' enterrin allí en aquell recó ahont s' amuntega la neu»

A la darrera imatge que ens descriu el relat també tornem a veure un contrast; aquest cop, però, és el que forma la negror del cotxe de morts on duen el seu cadàver amb la neu que s'amuntega al seu damunt. Com veiem, fins i tot durant el trist enterro no ha deixat de nevar...En tot cas, poques vegades la blancor hivernal havia adquirit, com en aquesta narració, uns tints fúnebres i macabres tant marcats.

### III. 5. 1. 9 «Boscúries tenebroses»<sup>1666</sup>

A banda d'aquesta natura emmalaltida - manifestada a través de paratges erms i desolats, de la malenconia del capvespre, de la monotonia de la pluja o del esfullament dels arbres a la tardor-, existeix també un altre tipus de natura considerada com a decadent. Es tracta d'una natura que, lluny d'aparèixer afeblida i relacionar-se amb el decandiment, es manifesta de manera agressiva i amenaçadora. Com explica J. Pierrot, en aquest segon cas l'element vegetal es mostra exuberant i en constant expansió, capaç fins i tot de transformar les construccions humanes en ruïnes: «alors le jardin décadent devient une forêt vierge, objetivant l' image d' une nature hostile et menaçante»<sup>1667</sup>. D'aquesta manera, la ruïna, més que ser percebuda com el fruit de l'acció corrosiva del pas del temps, és considerada com el resultat de l'efecte destructor de les forces insensibles naturals. A partir d'aquests tipus de consideracions, que han desposseït la natura del seu caràcter idíl·lic i consolador<sup>1668</sup>, el jardí

---

<sup>1665</sup> *Ibid*, p. 28.

<sup>1666</sup> Expressió utilitzada per COROMINAS, P. a "Per les boscúries tenebroses", *Pèl & Ploma*, núm. 60, 15-9-1900, pp. 4-5.

<sup>1667</sup> PIERROT, J., *L' imaginaire décadent...op. cit.*, p. 278.

<sup>1668</sup> Vegeu el cap. I. 2. 2. 1.

decadent passa de ser un indret silenciós i malaltís, en ple procés de decadència - fins i tot mort -, a esdevenir un paratge de malson, veritablement monstruós, que es metamorfoseja de manera constant.

Així per exemple, si parem atenció al paisatge que J. Toorop ens mostra al fons de *Fatalitat* (1893) [fig. 200], observarem com la natura representada no és pas bucòlica i acollidora, refugi ideal d'un món real en descomposició, sinó intimidària i inquietant. Les branques dels arbres, raquítiques i nues, s'entortolliguen sobre sí mateixes com si fossin membres humans i s'estenen al llarg de la composició en una mena d'abraçada mortal<sup>1669</sup>.



**Fig. 200**  
J. TOOROP  
*Fatalitat* 1893  
Llapis, guix negre i de color.  
Otterlo: Rijksmuseum Kröller-  
Müller.

E. Verhaeren, per la seva banda, ens mostra a diversos dels seus escrits, tal com posa de relleu J. Pérez-Jorba, una naturalesa «exhuberant i realista», a la qual ha infiltrat, però, «un il·lusori aspecte, com si al percebre-la visionadament, vegés divagar per damunt d'ella un somni allucinat»<sup>1670</sup>. D'aquí que la «imaginació sobreexcitada» del poeta, com apunta igualment J. Zanné,

<sup>1669</sup> Vegeu GRAS, I., «Fatalitat», *op. cit.*, p. 106.

<sup>1670</sup> PÉREZ-JORBA, J., «*Èmile Verhaeren*», *op. cit.*, p. 20.

acostumi a divagar «per un món d'imatges y de mal somnis, ahont el pensament vacila, dominat per una bellesa brutal y sagnanta»<sup>1671</sup>. Bona mostra del tipus de natura torturada i terrorífica que, com a bon «decadent»<sup>1672</sup>, tant es complaïa a descriure E. Verhaeren, el constitueix el poema reproduït a *Joventut* l'hivern de 1903:

«...arbres tristos y folls hont l' oratje s' aplana,  
arbres que la corrúa sembléu de tots els sants,  
de tots els morts quan sonâ arreu  
s' ou la campana  
(...)  
les convulsions dels arbres y del vent  
en la extensió esblaymada y dolorida!  
(...)  
...segueix, a fora, encara, el cel, de fosch color,  
y passant vents, y sants y morts,  
ab aquell séquit tan profund  
dels arbres folls y de brancatje torts  
que viatjan de l' un a l' altre cap de món.»<sup>1673</sup>

També J. Zanné, només un any abans, havia descrit a la mateixa revista un bosc hivernal en què els arbres estèrils es retorcen anguniosament, tot entonant una cançó lúgubre i desolada:

«Y arriba la Tardor, la implacable enemiga dels fullatjes, groguenca y trista. (...) Y, á la fi, l'Hivern devasta'l bosch. Els llops udolan. El bosch sembla un cementir. La neu blanqueja'ls arbres y'ls cubreix ab una mortalla gelada. Tot canta ab harmonia tristissima: la tétrica sinfonia del bosch gelat apar la veu del etern desconsol, el ressò del no rés, la complanta buydor y de la mort. Y'ls arbres gemegan retorsats barbrement, ab els cims doblegats pel vent... »<sup>1674</sup>

Dins de l'àmbit plàstic, cal dir que aquest tipus de descripcions, novament, són escasses. Tanmateix, és interessant parar atenció a diversos dels paisatges escenogràfics pintats per A. Gual, atès que constitueixen una de les seves mostres més representatives. És el cas del fons compositiu d'una obra que a nivell temàtic no participa pas del decadentisme, però que estèticament s'endinsa de ple dins els paràmetres simbolistes. Es tracta *Les Víctimes de la usura*, reproduïda a *Pèl&Ploma* el

---

<sup>1671</sup> ZANNÉ, J., "Le Cloître", *Joventut*, núm. 60, 4-4-1901, pp. 236-238 (236).

<sup>1672</sup> PÉREZ-JORBA, J., "Émile Verhaeren", *op. cit.*, p. 20..

<sup>1673</sup> VERHAEREN, E., "Novembre" (trad. E. Guanyabéns), *Joventut*, núm. 197, 26-11-1903, p. 760.

<sup>1674</sup> ZANNÉ, J., "El bosch", *Joventut*, núm. 134, 4-9-1902, pp. 575-576 (575).

1902 [fig. 202], on veiem cavalcar la vella figura de l'avarícia per un camí envoltat d'estilitzats i tenebrosos xiprers, que eleven les seves branques cap al cel, com si fossin torxes negres. Al seu costat, una munió de cossos nusos - les ànimes dels han sucumbit als seus enganyosos encants- es retorcen tortuosament i rodolen pel terra. El rostre cadavèric i al·lucinat de la vella, així mateix, contribueix a accentuar la suggestiva atmosfera de malson que s'hi respira.

D'altra banda, en alguns dels plafons amb què l'artista decorà una sala dels locals de l'Associació Wagneriana - els quals només ens han arribat per reproducció fotogràfica i fan referència a les històries de *Parsifal* i de *Tristany i Isolda*<sup>1675</sup>, A. Gual torna a mostrar-nos un escenari solitari i terroríficament inquietant. Parlem, per exemple, d'«el jardí de l'amor censurat» en què els dos amants es torben furtivament [fig. 201]. Els xiprers, projectant les seves ombres espectrals, són els únics en habitar en aquest paratge tant lúgubre com somniós. La depuració formal, així com el sinistre joc de llums i ombres, acosten sens dubte aquesta composició a algunes de les obres més conegudes de L. Spilliaert, com ara *Vertigen* (1908)<sup>1676</sup>.

Així mateix, cal dir que aquests paisatges d' A. Gual podrien emprar-se perfectament per tal d'il·lustrar la boscúria «tenebrosa» i «fantàstica, panxegada de misterioses ramors», en què s'endinsa fortuïtament el protagonista d'un dels relats de P. Corominas<sup>1677</sup>. Tal com comprovem i succeïa en el «Llach encantat» (1897) del propi A. Gual o a *Boires Baixes* (1902), de J. M<sup>a</sup>. Roviralta, és mitjançant una trajectòria erràtica, pròpia del caminant de la terra, que l'artista-poeta pot accedir a una altra realitat, en aquest cas, però, esglaiadora i delirant<sup>1678</sup>. Abans fins i tot que la inquietud o l'horror, tanmateix, el primer dels sentiments experimentats és el d' *estranyesa*. Ben aviat el paisatge nocturn, banyat per la pàl·lida llum d'una «lluna encantada», fa emergir en el cor del protagonista una «angúnia» gairebé asfixiant. Les visions prenen aleshores forma i el paisatge esdevé terrorífic:

«Es *estrany* tot això.(...) De vegades em quedava entercat, amb covriment de cor que'm glaçava la pell, i aleshores les ombres del bosc prenián fantasioses formes humanes i els sorolls semblavan els gemecs i xiscles de les víctimes.»<sup>1679</sup>

---

<sup>1675</sup> BRAVO, I., «L' espai de les imatges», *op. cit.*, p. 210. Com explica l'autor, l'agosament compositiu i l'estilització de caire curvilini que caracteritzen aquests plafons, entre d'altres aspectes, converteixen aquest cicle en un dels més interessants de la decoració modernista catalana.

<sup>1676</sup> Cal assenyalar, però, que l'obra d'aquest artista belga no va tenir gaire ressò a Catalunya, de manera que és difícil saber si A. Gual havia pogut tenir-ne accés, ja fos directe o no.

<sup>1677</sup> COROMINAS, P., «Per les obscuries tenebroses», *op. cit.*, p. 4 [vegeu el **frag. V. 1. 13**].

<sup>1678</sup> El mateix cas trobem al relat de SOLER, I., «Sol, ben sol...», *Juventut*, núm.97 19-12-1901, p. 835, on podem llegir: «Vaig caminant al etzar/sol, ben sol, sense nort ni guía/ en mitj d'un paisatge trist/ ple de fanch y boyra humida; /(...) A cada passa que donch/ trobo un sot ó bé una espina,/ á cada moment reptils/verinosos que'm vigilan.»

<sup>1679</sup> COROMINAS, P., «Per les obscuries tenebroses», *op. cit.*, p. 4.

El mateix desconcert trobem en l'ànim d'un dels herois de J. Lorrain, quan aquest comença a deambular per un bosc silenciós i «de somni»:

«Quin bosch més estrany! (...) Sols de tant en tant me sembla veures, entre mitj dels arbres, la flamarada blavenca d' alguna flor monstruosa, o bé la resplandor rohenta d' algún matoll infernal, cremant dins de la calma profunda y alarmadora de la boscuria;»<sup>1680</sup>

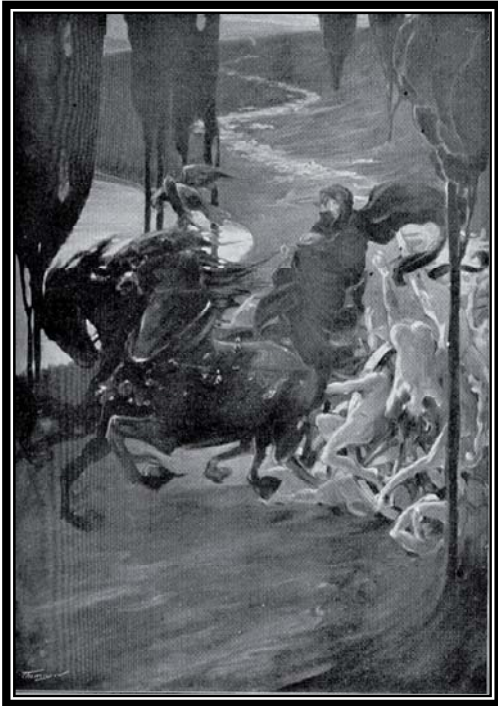
Com apuntàvem en el capítol III 3. 1. 6. 1, aquest text va ser reproduït a *Juventut* i estava inspirat en un quadre de la pintora J. Jacquemin, intitulat *La doloieuse et glorieuse coronne* [fig. 203].



**Fig. 201**  
GUAL, A.  
Plafó decoratiu. de la sèrie de  
*Parsifal* de l'Associació Wagneriana  
Sense referència de la tècnica.  
Localització desconeguda.

<sup>1680</sup> LORRAIN, J., "L'aparició" (trad. S. Vilaregut), *op. cit.*, p. 557.





**Fig. 202**  
A. GUAL  
*Les víctimes de la usura*  
Il. de *Pèl&Ploma*, núm. 88, 5-1902,  
88, p. 367.

**Fig. 203**  
J. JACQUEMIN  
*La doloureuse et glorieuse couronne*  
1892  
Pastel sobre paper.  
Col·lecció particular.



Tal com observem a la imatge, l'autoretrat de l'artista s'emmarca dins un paisatge que conté bona part dels símbols més negres del misticisme *fin-de-siècle*: un bosc crepuscular i hivernal, amb arbres ennegrits que semblen haver-se cremat; resplendors sanguinolents a l'horitzó; una vegetació composta per grèvols, ecardots, vescs i espines ...<sup>1681</sup> A l'esmentat escrit de J. Lorrain, aquesta figura es converteix en l'«aparició» que dóna títol al relat i que respon al significatiu nom de «Dolor». Com podem comprovar a partir de la següent descripció, les correspondències entre el text i la imatge són clares:

«L'aparició (...) se mantenia dreta sobre'l fons blau d'una capa d'abets, y ab ma tremolosa de defalliment, estrenyia en sa vestidura y en el lloch del cor, una garba d'escardots d'emar, d'un blau palit, quinas fullas grisencas eran totas tacadas de sanch;»<sup>1682</sup>

Un paisatge similar de tristesa i malson és descrit altrament a un dels poemes recollits per A. de Riquer a *Crisantemes* (1899). Lluny de descriure'ns un indret idíl·lic o arcàdic, com succeeix a altres escrits de l'aplec, l'autor ens endinsa en les profunditats misterioses i tèrboles d'un bosc replet de flors verinoses, espectres tenebrosos, udols esglaiadors i plors d'un sofriment inconsolable. Com podem veure, la natura, en aquests casos, s'antropomorfitza de manera «mòrbida» i esdevé quelcom veritablement monstruós, capaç de suscitar les sensacions més angoixants<sup>1683</sup>:

«Les branques no's gronxan ni s'agitan los fullatges, regna una immovilitat d'encantament que dexa percibir el vol zimzumejant de mosques y de tábechs, les flors no donan mel y sols esclatan embadalides les coroles verinoses; en la fosca s'endevinan mirades persistents de sers malèfichs, y en la quietud immensa, com plora'l bosch, ¡com plora!

Les fulles grogues voleyan y van á besar la terra, una ullada de sol se'n torna esporuguida; fins l'olor que's sent es com l'olor de la sanch; lo rondineig, com pantejar de cors: los crits llunyans que íxen del fons ferèstega, son com á planys de l'ánima.

¡Quína queixa penetrant y amarga! ¡quín xisclé apesarat y foll! ¡quín udol d'ánima en pena! ¡com vetlla arreu la presencia d'un drama!

Una branca cruix, l'horror glassa les sanchs, los ulls esferehits fugen les òrbites y dessota la volta fexuga del brancatge, à l'ombra de les ales del misteri, dintre la fosca, en la quietud immensa, com plora'l bosch, ¡com plora!»<sup>1684</sup>

---

<sup>1681</sup> *Los pintores del alma...op. cit.*, p. 136.

<sup>1682</sup> LORRAIN, J., "L'aparició" (trad. S. Vilaregut), *op. cit.*, p. 558.

<sup>1683</sup> PIERROT, *L'imaginaire décadent...*, *op. cit.*, p. 277.

<sup>1684</sup> RIQUER, A. DE, "XXVIII", dins *Crisantemes*, *op. cit.*, pp. 95-96.

### III. 5. 2 Jardins abandonats

Dins de l'ampli tema de la natura decadent el motiu iconogràfic del jardí mereix disposar d'un espai propi, atesa la seva abundància en textos i imatges i els seus trets particulars. Perquè, a diferència del tipus de naturalesa que tractàvem fins ara, salvatge i no alterada per la mà de l'home, el jardí és igualment un espai situat a l'exterior, però clos, delimitat per construccions arquitectòniques de diversa índole: parets, tanques, claustres, vegetació ornamental...<sup>1685</sup> Es tracta així d'espais *artificials*, configurats estètica i estructuralment per l'home, que res tenen de primitiu o feréstecs. Tanmateix, no ho oblidem pas, aquests són també espais abandonats i oblidats per aquell que els va crear; de manera que el control que aquest abans exercia va perdent-se poc a poc, en favor de l'expandiment de l'element vegetal. És clar així un procés de decadència i de degeneració, que transforma i fins i tot mutila - pensem en les destrossades estàtues d'aquests jardins- l'obra humana; però també assistim a un procés de revitalització i de recuperació del domini per part d'una natura que, alliberada, amenaça en transformar-se -recordem- en quelcom monstruós. A partir d'aquesta lluita entre l'individu i l'element natural, el jardí, finalment, acaba esdevenint, com assenyala X. Antich, un espai situat entre la vida «que lentament esdevé mort» i la mort «que, gairebé a palpentes, camina cap a la vida»<sup>1686</sup>.

Igualment cal posar de relleu el caràcter *poètic* d'aquests jardins abandonats, el qual ve condicionat precisament per la seva artificialitat: com el poema, en aquests espais construïts per l'home, allò que impera és la llei de l'harmonia i de l'equilibri<sup>1687</sup>. D'aquí que, segons la definició del mateix S. Rusiñol al pròleg de *Jardins d'Espanya* (1903), els jardins siguin «el paisatge posat en vers»<sup>1688</sup>, talment com a contrapunt natural a la prosa representada pel paisatge erm o enlletgit<sup>1689</sup>. Aquests «espais de l'art», en els quals el poeta o l'artista trobarà el seu ideal estètic<sup>1690</sup>, no són pas, mers espais naturals transformats de manera artificial, dins un context geogràfic i històric determinat, sinó que són, abans que res, espais *simbòlics* que reflecteixen l'estat d'ànim d'aquell que els descriu o representa. Per aquest motiu, S. Rusiñol, en parlar-nos d'aquests jardins que ell qualifica

---

<sup>1685</sup> CASACUBERTA, M., "Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol", dins *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*, Girona: Fundació Caixa de Girona, 1999, pp. 9-19 (9).

<sup>1686</sup> ANTICH, X., "El paisatge en vers, l'espai de la contemplació", dins *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*, Girona: Fundació Caixa de Girona, 1999, pp. 21-28 (22).

<sup>1687</sup> TRENC, E., "Los jardines de España de Santiago Rusiñol...", *op. cit.*, p. 215.

<sup>1688</sup> RUSIÑOL, S., "Pròleg", *Jardins d'Espanya*, *op. cit.*, p. 1.

<sup>1689</sup> CERDÀ, M<sup>è</sup>. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, *op. cit.*, p. 324.

<sup>1690</sup> ANTICH, X., "El paisatge en vers...", *op. cit.*, p. 22.

de «modernistes» -en contraposició als «realistes»-, els imagina «*formados de árboles de abolengo y plantas espirituales y de sentido simbólico*»<sup>1691</sup>.

És en aquest espai poètic i simbòlic que l'artista o el caminant de la terra pot trobar consol i alliberar-se ni que sigui per un moment de la prosa de la vida quotidiana. Com? A través de la contemplació, perquè, i en consonància amb les concepcions taoistes i budistes que tant van influir en l'art oriental i de les quals probablement S. Rusiñol se'n fa poder fer ressò a París - cal tenir present l'influx de l'art japonès en l'impressionisme -, el jardí és considerat, abans que un espai per a ser recorregut (*kaiyu shiki teien*), un espai de pura contemplació (*karensui*)<sup>1692</sup>. A través de la contemplació el poeta pot així deixar emergir la melangia que no té cabuda en la superficialitat i el materialisme de la vida quotidiana, i complaure's en la bellesa de la caiguda. Perquè, no cal oblidar-ho, els jardins decadents, malgrat la seva aparent immobilitat que els confereix un aire atemporal, no deixen de ser uns espais en inexorable procés de descomposició, o d'estar, com assenyala X. Antich, plens «de deixalles del temps»<sup>1693</sup>.

### III. 5. 2. 1 «Jardí de dolor»<sup>1694</sup> o els «jardins-cementiri»<sup>1695</sup>.

Si hem explicat abans que el jardí simbolista i decadent expressa essencialment un estat d'ànim, cal ara incidir en el caràcter mòrbid i malaltís que acostuma a posseir aquest darrer. D'aquí que la tristesa i la melangia siguin els dos sentiments que més hi predominin, tal com mostren aquests versos de N. Gili:

«El jardí es trist, es un d'aquells jardins que a meditar conviden, es un jardí tot plé de xiprers alts i voltat de rosers blancs. I ab sos mans blanques, com dels rosers les roses; la viuda cuida del jardí ( ... ) Talment dirian al veure-la ab son traje negrós que s la Tristesa donant toms pel jardí.»<sup>1696</sup>

---

<sup>1691</sup> RUSIÑOL, S., "Cartas de Andalucía. Los cármes de Granada", *La Vanguardia*, 25-12-1895 [vegeu el **frag. V. 2. 3**].

<sup>1692</sup> ANTICH, X., "El paisatge en vers...", *op. cit.*, p. 25.

<sup>1693</sup> *Ibid.* Per això, el mateix S. Rusiñol ens convida a gaudir del seus darrers moments: «Goce, pues, de sus cármes, y gócelos pronto, ya que empieza á notarse en los nuevos retoños de sus árboles y plantas síntomas de destrucción, de olivido ó de cansancio» [RUSIÑOL, S., "Cartas de Andalucía. Los cármes de Granada", *op. cit.*].

<sup>1694</sup> Expressió utilitzada per RUSIÑOL, S., a "La casa del silenci", *op. cit.*, p. 103, per referir-se al jardí que hi havia entre la casa del silenci i la del sanatori.

<sup>1695</sup> Expressió emprada per CERDÀ M<sup>a</sup>. A., a *Els pre-rafaelites a Catalunya*, *op. cit.*, p. 322.

<sup>1696</sup> GILI, N., "El bes de gel", *Auba*, núm. 1, 11-1901, p. 9.

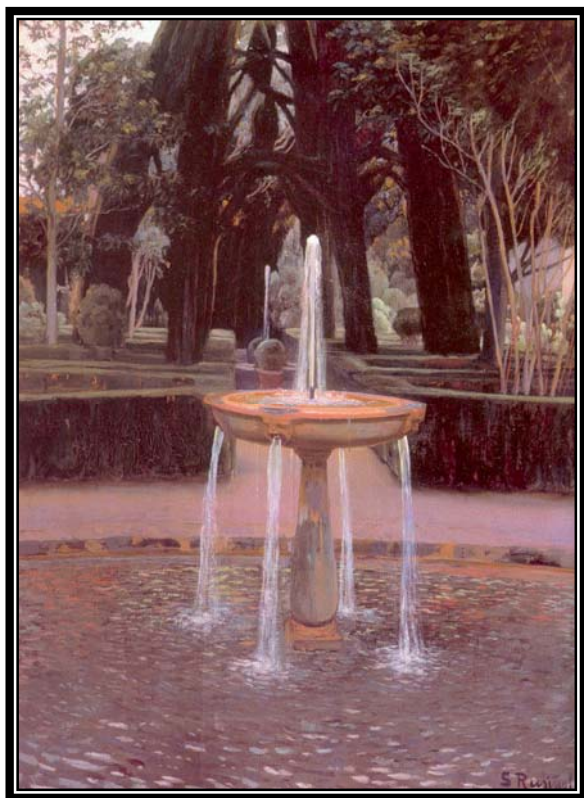
O aquests altres de F. Matheu, que acompanyaven els russinyolians *Jardins d'Espanya* (1903), com ara *Jardí cap al tart* (1895) [fig. 204]:

«A dins d'aquests jardins hi há un ayre de tristor  
que s'encomana arreu, al terra, a la verdor,  
del regueret humil a la fulla més alta,  
tot te un adormiment com de cosa malalta;  
lo alegre y sanitós ha fugit d'aquí dins,  
y son tristos aquests jardins.

Semblan abandonats per gent desapareguda,  
per un poble caduch qu'en sa última cayguda,  
estragat, aburrit de l'obra de son Deu,  
aquí hagués intentat reférsela a gust seu

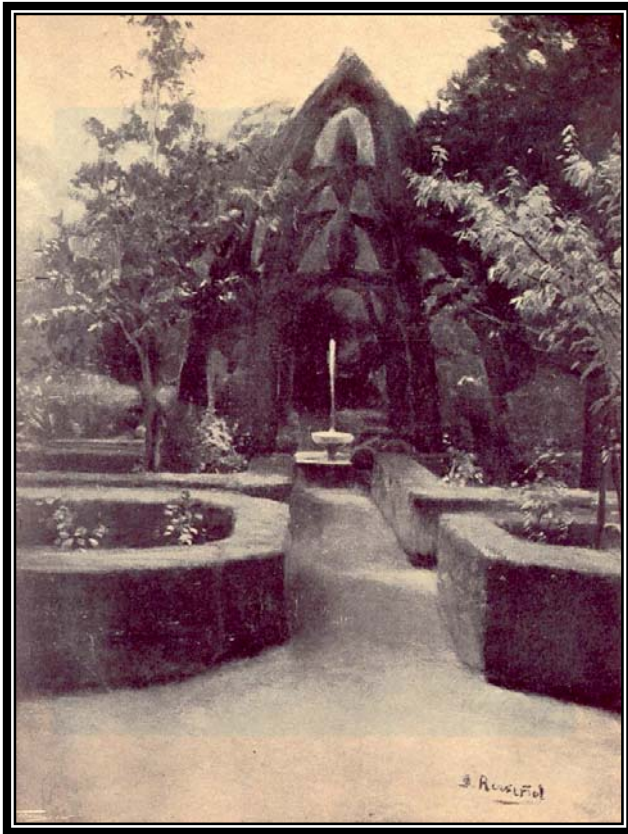
(...)

A dins d'aquests jardins m'hi moro de tristesa.»<sup>1697</sup>

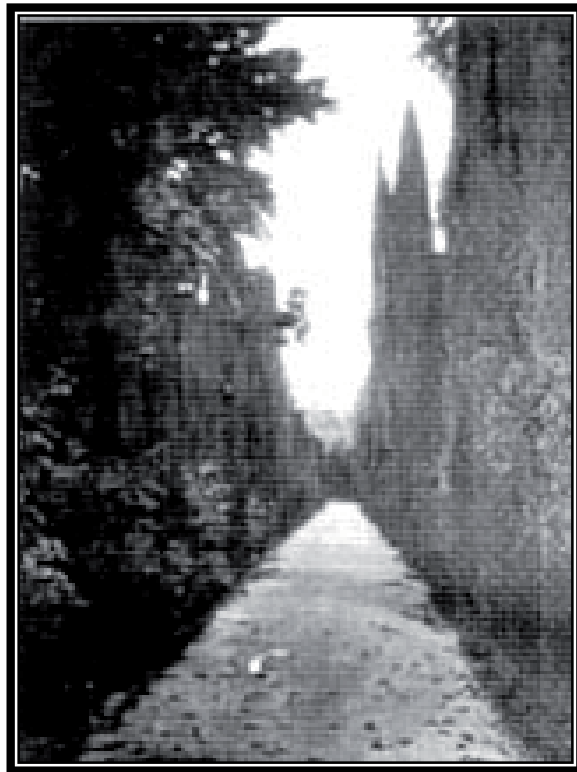


**Fig. 204**  
S. RUSIÑOL  
*Brolladors del Generalife* 1895/1898  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.

<sup>1697</sup> MATHEU, F., \*\*\*\*, *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903, p. 17 [vegeu el frag. V. 2. 13]. Vegeu també altres dels poemes que componen l'esmentat aplec, com ara SANS, M., "El castell buit", pp. 5-7 [frag. V. 2. 10], ALCOVER, J., "La relíquia", pp. 9-10 [frag. V. 2. 11] o GUANYABÉNS, E., "En mon jardí", pp. 15-16 [frag. V. 2. 12].



**Fig. 205**  
S. RUSIÑOL  
*Jardí cap al tard* 1895  
Oli sobre tela.  
Localització desconeguda



**Fig. 206**  
S. RUSIÑOL  
*Solitud* 1898  
Oli sobre tela.  
Localització desconeguda.

En aquest jardí, un dels primers que l'autor realitzà, durant la seva primera estada a Granada, podem copsar la major part dels elements que acostumem a constituir aquests espais simbòlics<sup>1698</sup>. Primer de tot, i situat en el punt de fuga de la composició, s'erigeixen els característics xiprers tallats en forma de glorieta de complicada arquitectura que tant van fascinar a l'artista. Sota, un sortidor similar a aquell que apareix a *Brolladors del Generalife* (1895/1898) o a *Ple de lluna en un jardí de Granada* (1895) [fig. 179], eleva un raig d'aigua que evoca la silueta d'«una flor colltorta», tal com succeeix en el «jardí en desmai» descrit per P. Riera<sup>1699</sup>. Igualment cal observar com, a banda i banda de la tela i de manera simètrica, la vegetació adopta formes geomètriques que encerclen arbres i flors. Cap presència humana destorba la pau i el silenci d'aquests indrets abandonats. Perquè, recordem, no són pas jardins per a passejar-s'hi, sinó únicament per a ser contemplats amb nostàlgia. Quan hi apareix alguna figura, acostuma a ser, com assenyala J. M<sup>a</sup>. Roviralta, «la mujer de siempre, la enferma de Rusiñol»<sup>1700</sup>. És el cas, per exemple, de *Passaig místic* (1896) [fig. 65], ambientat en Montserrat, o del cartell anunciador de *Fulls de la vida* (1898) [annex/fig. 224], realitzat conjuntament amb M. Utrillo.

El mateix S. Rusiñol, a l'oració dedicada "Als jardins abandonats", ens descriu acuradament els elements simbòlics d'aquests espais, en els qual la natura defalleix de manera mòrbida:

«Al entrar en un jardí abandonat, l'aroma de ruïnes que's respira, de frescor marcida, de flor esfullada, d'heura i de murtra fan gaudir l'esperit de l'essència d'una obra d'art, envellida i poetisada (...) de les flors esclatades, plovent am colors malalts i sembrant la terra de fulles, se'n desprèn un perfum de voluptositat perduda, de seda despintada, de saba esmortuida pel vent del abandono (...) de les blanques estatuës de marbre, daurades de la pàtina del sol i ombrejades dels petons freds de la lluna, ne destila l'anyorament de la riquesa passada i la gran tristor de la grandesa caiguda (...) de les pobres fulles seques arropides de fred sobre l'estany sense aigua, ne cauen tendres llàgrimes; dels sàtirïcs caiguts, dels gerros esquerdatïcs, de les lloses trencades, de la terra que s'infla i els arbres que's desborden, ne queda un record de noblesa, de pàtina severa, de distinció suprema: la distinció de l'obra d'art madura portant el sentiment d'una hermosa agonia i el record de venturës fugides.(...) Aneu-hi que vostre cor (...) sentirà l'aroma marcit i tebi am

---

<sup>1698</sup> Atès l'extens nombre d'estudis dedicats al tema dels jardins rusiñolians, nosaltres només tractarem alguns dels qualificats per TRENÇ, E., a "Los jardines de España de Santiago Rusiñol...", *op. cit.*, de «decadentistes», és a a dir, els pintats entre 1895 i 1898.

<sup>1699</sup> RIERA, P., "Sonets. XIX.-Deixament", *Joventut*, núm. 155, 29-1-1903, p. 81 [vegeu el **frag. V. 2. 8**].

<sup>1700</sup> "Salón Parés.- XV Exposición extraordinaria de Bellas Artes", *op. cit.*

vaguetats decadents d'essències esmortuïdes (...) anem-hi tots a resar per la bellesa enterrada en son meteix cementiri.»<sup>1701</sup>

Fixem-nos la terminologia emprada pel mateix S. Rusiñol en referència a l'aroma que s'hi respira: l'autor parla de «vaguetats decadents». No podria ser d'altra manera, atès que són jardins que neixen directament de la malaltia. Sens dubte, i com assenyala J. De C. Laplana, és d'aquesta que S. Rusiñol extraurà la seva font d'inspiració. Només cal recordar, un cop més, l'estat de delicada salut, tant física com anímica, en què es trobava l'artista en el moment de descriure i de representar aquests jardins<sup>1702</sup>.

De fet, a partir de 1899, i arran de la seva desintoxicació, els jardins de S. Rusiñol adquiriran tonalitats més vives i perdran, en paraules d'E. Trenc, quelcom d'aquell «sentimentalisme malaltís» i «decadent»<sup>1703</sup>. Amb els jardins pintats a Mallorca, per exemple, i com apuntava elogiosament la revista *Pèl&Ploma* el 1903 - amb motiu de l'exposició celebrada a la Sala Parés el gener d'aquell mateix any-, hom ja podia deixar de «retreure malinconies, morfines i altres generoses bescantades»<sup>1704</sup>.

En aquest sentit, el quadre intítulat *Solitud* (1898) [fig. 205], expressa perfectament la tristesa característica dels primers jardins rusiñolians. La mirada de l'espectador es perd fins a l'infinit a través d'una llarga avinguda de xiprers, l'arbre-símbol de la mort. De fet, la composició de l'obra és força similar a la d' *El Darrer jardí* (1902) [fig. 206], on una avinguda semblant ens conduïa al cementiri de Sóller <sup>1705</sup>. Només cal veure la comparació que M. Jacobs, a la crítica de l'exposició *Jardins d'Espanya*, feia entre els espessos massissos de xiprers, «negres com a monolits», i una andana de «taüts»<sup>1706</sup>. Igualment cal recordar com Aurora, darrer rebrot d'una família noble i reclosa per sempre al seu propi *Jardí abandonat* (1900), declarava: «Els jardins abandonats són cementiris

---

<sup>1701</sup> RUSIÑOL, S., "Als jardins abandonats", dins *Oracions*, op. cit., pp. 225-227.

<sup>1702</sup> LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*, op. cit., p. 358. Cal afegir que a l'època alguns crítics ja van denunciar aquest fet. Vegeu les següents paraules publicades a *Catalunya Artística*, arran de l'exposició *Jardins d'Espanya*: «...en sas impresions escrites, com en sos poemes y en sas impresions pintadas, rellú un sol temperament, trist, malalt y póruch; (...) En Rusiñol es un degenerat. Gastat y malalt, sense salut no pot concebir poemes sumptuosos. Com l'icterich tot ho veu groch, aixís l'home que careix de salut tot ho ha de veure malalt y trist» [X., "Notas artísticas: "Jardins d'Espanya" (Exposició a ca'n Parés de cuadros d'en Rusiñol)", *Catalunya Artística*, núm. 24, 22-11-1900, p.394].

<sup>1703</sup> TRENC, E., "Los jardines de España de Santiago Rusiñol...", op. cit., p. 210.

<sup>1704</sup> "Els 36 quadros den Rusiñol", *Pèl&Ploma*, núm. 90, 2-1903, pp. 59-61 (59). Rusiñol va arribar a l'illa per primer cop l'octubre de 1901. Igualment cal dir que a l'esmentada exposició l'artista va exposar trenta-un quadres de tema mallorquí, quatre calvaris de València i el laberint d' Horta [ *Els jardins de l'ànima de Rusiñol*, op. cit., p. 184].

<sup>1705</sup> Vegeu el cap. III. 4. 1.

<sup>1706</sup> JACOBS, M., "L'Exposició Rusiñol", 11-11-1899, *Revue d' Art*. Recollit per TRENC, E., a "Una crítica artística dels Jardins d'Espanya de Rusiñol per Max Jacob", *Revista de Catalunya*, núm. 174, 6-2002, pp. 54-63, (60).



frondosos per adormir-s'hi les races»<sup>1707</sup>. És per aquest motiu que M<sup>a</sup>. A. Cerdà fa referència als «jardins-cementiri» de S. Rusiñol, en els quals no hi ha cap figura humana i on els límits entre un espai i altre esdevenen del tot difusos<sup>1708</sup>. I és que, com apunta l'autora, «en vegetalitzar-se ell mateix dins aquest món que evoca l'etern retorn cíclic de la Natura» però que, alhora, «agonitza, Rusiñol pinta cementiris i la seva pròpia desaparició i anihilació dins un jardí de morts»<sup>1709</sup>.

Un sentiment de decadència i de lànguid abandonó corprén igualment l'ànima d'Edmon, protagonista de la l'homònima novel·la d'A. Maseras (1908). Davant una situació que se li presenta com a insuportable, fruit d'un desengany amorós que l'impedeix unir-se amb la seva estimada, el jove només desitjaria romandre

«...en un jardí silenciós, on poder plorar el meu desconsol, fent chor ab el brollador que unís a la meva trista placidesa, la seva remor freda, funeral y llanguida. Llavors, jo voldria quedarme absort davant del meravellós encantament dels arbres ploraners, y poderme convertir en una estatua, en una cosa insensible. Y resignar-me a tot, pensant com totes les coses fugen y se desmoronen, com tot passa sense commoure pera res ni els cels ni la terra, deixant no més en el cor de l'home, que no ha pogut encara referse dels séus dolors y dels séus desenganyys, la desesperació més funesta!»<sup>1710</sup>

Tanmateix, en el cas de S. Rusiñol, és important tenir en compte la següent consideració. El decadentisme que nodreix els seus jardins és molt més marcat en l'àmbit literari que no pas en el plàstic. Com molt encertadament adverteix E. Trenc i ja assenyalàvem en el capítol II. 1. 7, la tècnica artista emprada per l'autor, excessivament objectiva i verista, no acaba de suposar el correlatiu adient per a la significació lírica i poètica de la seva obra escrita<sup>1711</sup>. De manera que, malgrat que el tema escollit, indubtablement decadent, i l'atmosfera simbolista que emana de les composicions pictòriques, l'estètica formal adoptada per S. Rusiñol segueix estant encara propera al naturalisme.

Seguint una línia clarament rusiñoliana trobaríem per concloure alguns treballs de P. Picasso que també caldria tenir en consideració. És el cas d'*Home vora l'estany* (c. 1897) [fig. 206] o *La parella* (1898) [fig. 207], ambdós ambientats en un jardí que, malgrat no ser solitari com els habituals de

---

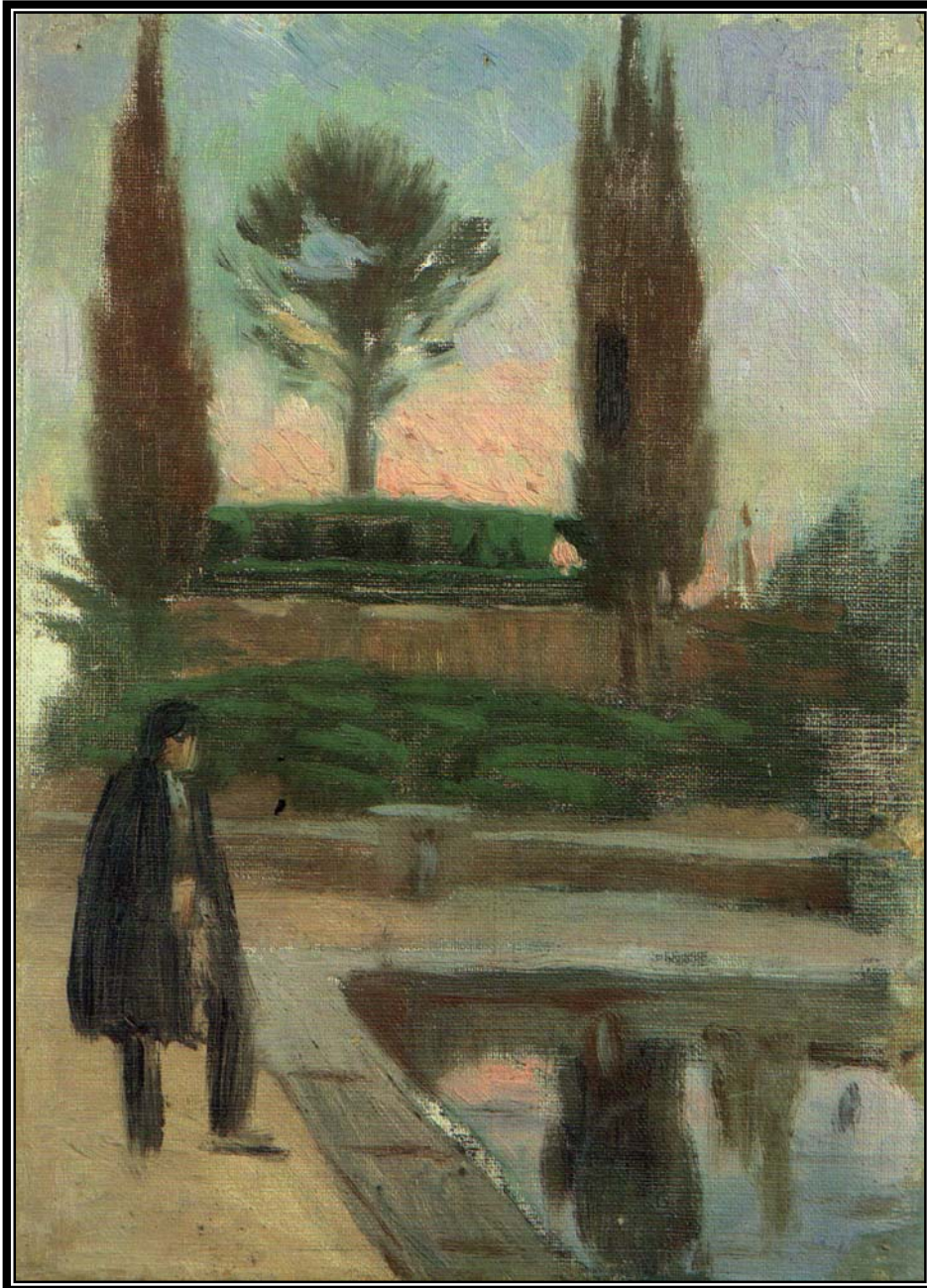
<sup>1707</sup> RUSIÑOL, S., *El jardí abandonat*, op. cit., p. 65 [vegeu el frag. V. 2. 6].

<sup>1708</sup> CERDÀ, M<sup>a</sup>. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, op. cit., p. 324. LITVAK, L., a "Hacer visible lo invisible...", op. cit., p. 28, també posa de relleu el caràcter funerari d'aquests jardins: «Esos paisajes matizaban el sentimiento de hastío del Fin de sigl, apoyando la concepción pesimista de la existencia humana y la sumisión al determinismo físico. De hecho, los jardines de Rusiñol tienen límites muy imprecisos con los cementerios, lugares poblados por almas cuya vegetación evoca el retorno cíclico de la naturaleza».

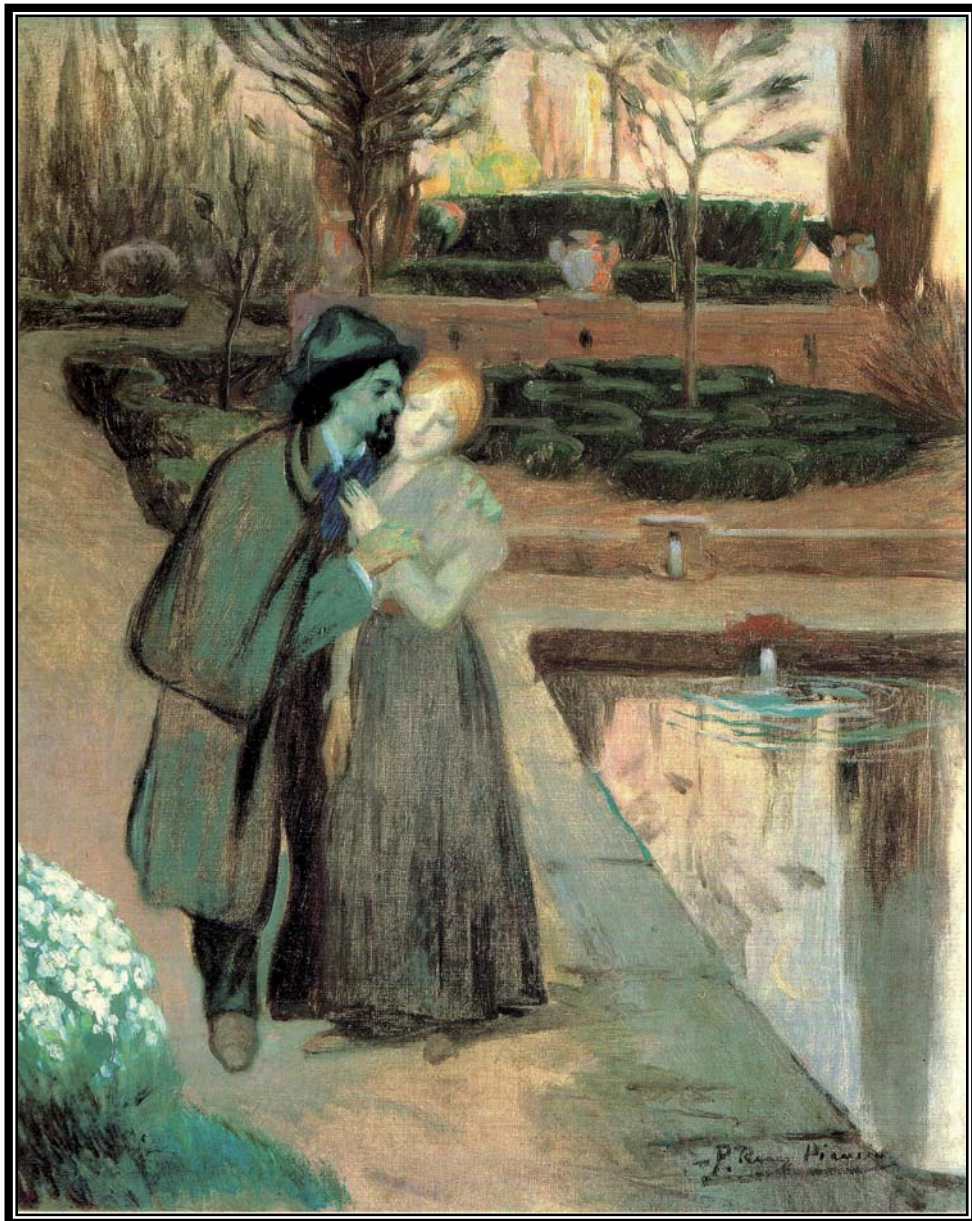
<sup>1709</sup> *Ibid.*

<sup>1710</sup> MASERAS, A., *Edmon*, Barcelona: Biblioteca d'El Poble Català, 1908, p. 344. [vegeu el frag. III. 1. 25].

<sup>1711</sup> TRENC, E., «Santiago Rusiñol: del realismo al simbolismo», op. cit., p. 74.



**Fig. 205**  
P. PICASSO  
*Home vora l'estany* 1897  
Oli sobre tela.  
Barcelona: Museu Pablo Picasso de  
Barcelona.



**Fig. 206**  
P. PICASSO  
*La Parella* 1898  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.

L'artista català, sí posseeix els seus elements més característics: els xiprers, l'estany i una atmosfera de decrepitud i melangia. En el segon cas aquesta sensació resulta accentuada per l'aspecte mòrbid de la mateixa parella; només cal parar atenció en la pal·lidesa de la jove i la malaltissa tonalitat verdosa del rostre de l'home. Com assenyala E. Vallès, la temàtica dels jardins abandonats esdevé força atípica dins el repertori general picassià, atès que poques vegades més tindrem ocasió de trobar-la, però en aquests moments en què l'artista es trobava formant-se a Madrid resulta del tot significativa i afí amb el seu estat d'ànim<sup>1712</sup>. Recordem que malgrat que P. Picasso no va compartir pas la malenconia crònica de S. Rusiñol, sí que durant aquells anys, fins a l'inici de l'anomenada època blava, l'artista va sentir-se proper a la sensibilitat finisecular. Com explica E. Vallès, durant aquesta etapa madrilenya P. Picasso es trobava decebut per l'ensenyament acadèmic, probablement sentiria la soledat d'estar allunyat de la seva terra - la qual cosa accentuaria la seva necessitat d'instrospecció-, i fins i tot va caure malalt. A més a més, no podem oblidar tampoc la companyia d' H. Güell, tot un paradigma de personalitat decadent. Aquest darrer, de fet, possiblement hauria estat qui hauria atret l'artista malagueny cap a l'obra del seu admirat S. Rusiñol; si més no hauria accentuat el seu apropament, atès en aquell ençà P. Picasso ja en tenia coneixement. Sigui com sigui, és indubtable l'empremta dels jardins rusiñolians en aquestes composicions.

### III. 5. 2. 2 L'erotisme dels jardins

Com assenyala L. Litvak, els jardins decadents del tombant de segle estan impregnats d'una sensualitat i d'un erotisme que neix de la pròpia decadència. I és que, tal com afirma l'autora, no existeix cap vehicle millor per tal d'«*expressar la problemàtica eròtica que esa naturaleza estilizada, modelada, abstraída*»<sup>1713</sup>. Només cal endinsar-nos en el jardí descrit per O. Pell per tal de comprovar aquest fet. Enmig d'un paratge «glaçat» i «estèril», el protagonista del relat descobreix el «jardí de la Mort» - és a dir, un altre jardí-cementiri- solcat de «camins blanchs, quina sorra blanca me semblà pols d'òssos triturats; quins setials de pedra eran tombes innominades, amagats entre' ls arbres ressèchs»<sup>1714</sup>. Tanmateix, dins d'aquest mateix jardí, aquest també troba:

---

<sup>1712</sup> VALLÈS, E., *Picasso i Rusiñol...op. cit.*, pp. 44-46.

<sup>1713</sup> LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo, op. cit.*, p. 11.

<sup>1714</sup> PELL, O., "Del país de la mort", *La Il·lustració Catalana*, núm. 127, 5-11-1905, pp. 711-712 (712) [vegeu el **frag. V. 2.**

«...esculptures en marbres fosch representant dones hermosament nues. Eran els desitjos que s'oferia, eternament immòvils, als que com jo atravessaven els camins laberíntichs; eran les passions mortes de les luxurioses etats històriques, eran les estàtues de les cortesanes vicioses, perennement temptadores, febrosament evocades.»<sup>1715</sup>

De manera que, un cop més, amb el tema de la mort apareix indisociablement associat el de l'eros, atès que en el jardí encara pot percebre's el flaire del vici i de la corrupció que en el passat regnaven en els seus paratges intricats. Les estàtues femenines - úniques habitants igualment de diversos dels jardins rusiñolians-, mig derruïdes però a l'hora voluptuoses, encarnen així perfectament, en la seva decadència i immobilitat, la figura de la *femme fatale*.

Alguns dels jardins descrits per G. Alomar en el poema dedicat als *Jardins d'Espanya* (1903), per la seva banda, mostren igualment una sensualitat exòtica i desbordant, malgrat estar envoltats de «belleses mortes». «Parcs olorosos» del Líban, «vergers de l'Índia», «horts de Caldea», «pensils de Babilonia»... tots aquests jardins orientals, com expressa l'autor, mostren «ombrivos pasejos/ont el romanticisme se revela/ple d'un encís etern, d'una delícia/ veladament sexual i torbadora.....»<sup>1716</sup>. Alomar parla també dels «viridaris/ on les patricies acudien, mòrbides,/ a reclinars sobre el marbre helènic», així com dels «ombracles versallesos/que renovaren la visió cloròtica/ dels cicles decadents»<sup>1717</sup>. La terminologia emprada per l'escriptor és, sens dubte, altament significativa. Tot en aquells jardins exhala aroma de decadència, però no pas de caràcter malencònic, com a l'univers rusiñolià, sinó de caire marcadament luxuriós:

«...malalties  
imitacions de la florida esplèndida  
d'altres climes vitals, que el sol feconda.  
Aristocracies decadents, marcides  
en la teva quietud dels hivernacles;  
refinaments puríssims, que no es mesclen  
de baixa utilitat, personifiquen  
les belles d'altres temps desaparegudes,  
flors de la vida, qu'el mestral s'en porta.»<sup>1718</sup>

Certament, com assenyala J. De C. Laplana, l'imageria de G. Alomar desborda per complert la simbologia de «l'adolorit» jardí de S. Rusiñol<sup>1719</sup>. El seu és un jardí «místico-eròtic», carregat d'un

---

<sup>1715</sup> *Ibid.*

<sup>1716</sup> ALOMAR, G., "Floralia", dins *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903, pp. 21-29 (27).

<sup>1717</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>1718</sup> *Ibid.*, p. 29.

perfum que provoca mareig i on fins i tot els elements vegetals, en el seu defalliment, mostren voluptat. Com és el cas dels «sálzers llastimosos», que, «plens d'angunia», «deixen caure/sobre els bassals desfetes cabelleres/de náíades vençudes»; o bé de les «flors provocatives, lánquides,/qui's baden am dolçor»<sup>1720</sup>.

A nivell plàstic, el jardí de *Boires Baixes* (1902) representat per Ll. Bonnin [figs. 191 i 192], constitueix així mateix un exemple prou significatiu d'aquest tipus de paratges decadents. Només tenim que parar atenció a l'estil emprat per l'artista, que A. Cirici descriu amb les següents paraules:

*«...los dibujos (...) están dominados por las sinuosidades japonizantes de la estilización lienal de la niebla, que se enroscan con los sensualísimos cuerpos de mujer de cabellera desatada y caras extáticas o desorbitadas, con los arcaicos caballeros armados y enjoyados, con los campos de lirios, adormideras, rosas, chopos y cipreses, con los edificios góticos y los surtidores, todo ello retorcido y trémulo, recargado, de una manera preciosista,»*<sup>1721</sup>

Al costat del somni i de l'encantament de les boires, que envolta la dona-símbol, anhelant de trobar l'amor ideal, batega així el desig pur i imperiós, la sensualitat desfermada, que es manifesta de manera clara en el traç nerviós i deliquiscent utilitzat per Ll. Bonnin.

### III. 5. 3 Flors malaltisses<sup>1722</sup>

A l'igual que el jardí, el motiu de les flors mereix tractar-se amb atenció i especificitat atesa la seva importància dins l'imaginari simbolista i decadent. No cal tampoc oblidar la font d'inspiració que el món floral i vegetal va suposar per a l'*Art Nouveau*, a fi de crear, com va expressar E. Gallé,

---

<sup>1719</sup> LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home, op. cit.*, p. 358.

<sup>1720</sup> ALOMAR, G., "Floralia", *op. cit.*, pp. 28 i 25, respectivament [vegeu el frag. V. 2. 14].

<sup>1721</sup> CIRICI, A., *El arte modernista catalán, op. cit.*, p. 397.

<sup>1722</sup> Expressió emprada per Ch. Baudelaire al dedicar *Les Fleurs du Mal* al seu admirat T. Gautier. El terme utilitzat en l'idioma original és «maladíes» [BAUDELAIRE, Ch., *Oeuvres Complètes. I. Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 77]. M. De Montoliu, per la seva banda, té un poema intítulat també "Flors malaltes", a *Pèl&Ploma*, núm. 93, 5-1903, p. 137 [vegeu el frag. V. 3. 11]

«natures artificials» i «ornaments simbòlics»<sup>1723</sup>. En aquest sentit fou fonamental la proliferació d'estudis naturalistes sobre botànica que trobem des de mitjans del segle XIX, degut a la marcada influència que aquests van exercir sobre el món de l'art<sup>1724</sup>. Artistes i teòrics, com l'esmentat E. Gallé o L. Majorelle, van crear fins i tot els seus propis jardins botànics amb l'objectiu de poder realitzar un acurat estudi del natural<sup>1725</sup>. Tanmateix, al costat dels anàlisi d'herència darwiniana van sorgir d'altres estudis interessats en l'aprofundiment dels aspectes simbòlics del món vegetal, com per exemple, el de A. de Gubernatis, intitulat *La mythologie des plantes ou les légends du règne vegetal* (1878-1882), el qual es feia ressò tant de tradicions occidentals com orientalistes. Amb tot, i com posa de relleu T.-M. Sala, l'ús al·legòric de la flor és indefinit, atès el simbolisme propi i fins i tot divers, que posseeix cadascuna de les seves varietats<sup>1726</sup>. Malgrat aquesta correlació de significacions particulars la flor és considerada símbol de la bellesa i de la fugacitat de les coses, alhora que, per la seva forma, constitueix una imatge arquetípica de l'ànima<sup>1727</sup>. En el tombant de segle, de fet, la decoració floral no va adquirir pas uns trets realistes, sinó que va patir una estilització extrema amb l'objectiu d'expressar una concepció anímica<sup>1728</sup>. La fascinació exercida per l'art oriental, acostumat a suggerir a través de les flors sentiments i estats d'ànim, fou prou important en aquest sentit, a l'igual que la influència de Ruskin i els preraphaelites anglesos, els quals, amb la seva recuperació de l'Edat Mitjana, van afavorir «la concreción de un verdadero arte floral»<sup>1729</sup>.

Dins l'extensa varietat d'espècies, cal dir que unes de les flors que més fascinació fan provocar sobre la sensibilitat decadent van ser aquelles exòtiques i refinades que creixien en els hivernacles, de tronc retorçat, tall llarg i trets excepcionals<sup>1730</sup>, veritables *flors del mal*, de caràcter mòrbid i sensual. Igualment, però, nombrosos autors van sentir-se atrets per les flors malaltes, desfullades en silenciosa aflicció, així com per les flors de la Mort, trist ornament de les tombes del

---

<sup>1723</sup> GALLÉ, E., "Le décor symbolique". Conferència pronunciada el 17-5-1900 a l'Acadèmia Stanislas de Nancy i publicada a *Écrits pour l'art* (1908) [SALA, T.-M., "Naturalezas artificiales. El lenguaje de las flores y de las cosas mudas", *Materia. Naturaleses*, núm. 2, 2002, pp. 185-202 (187)].

<sup>1724</sup> Com per exemple els estudis de: DRESSER, Ch., *The Grammar of Ornament* (1856), *L'Art du dessin décoratif* (1862) i *Le Développement de l'art ornemental*; PILLARD, M., *Étude de la plante, ses applications aux industries d'art* (1908); GRASSET, E., *Les Formes végétales et leurs applications ornementales*; o HAECKEL, E., *Art Forms of Nature* (1899-1904). Sobre aquesta qüestió vegeu especialment WICHMANN, S., *Jugendstil Art Nouveau*, Boston: Little Brown, 1984 i LARSON, B., «La génération symboliste...», *op. cit.*, p. 334.

<sup>1725</sup> SALA, T.-M., "Naturalezas artificiales...", *op. cit.*, p. 187.

<sup>1726</sup> *Ibid*, p. 186.

<sup>1727</sup> CIRLOT, J.-E., *Diccionario de símbolos*, *op. cit.*, p. 205.

<sup>1728</sup> LITVAK, L., *Erotismo fin de siglo*, *op. cit.*, p. 30.

<sup>1729</sup> CIRICI, A., *El arte modernista catalán*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>1730</sup> TSCHUDI, S., "El simbolismo del Art Nouveau", *Cuadernos summa - nueva visión: enciclopedia de la arquitectura de hoy*, núm. 30. 1969, pp. 4-8 (4). Cal dir que l'autor no fa referència a la sensibilitat decadent en particular, a propòsit d'aquestes inclinacions, sinó que parla de l'Art Nouveau en general.

cementiri. En tots els casos, però, es tracta de flors *malaltisses*: ja sigui pel seu caràcter eròtic, fúnebre o agonitzant.

### III. 5. 1. 3 *Flors marcides*<sup>1731</sup>

De tot el repertori esmentat, les flors que més protagonisme van assolir dins el decadentisme català foren les flors emmalaltides, això és, aquelles que, lluny de trobar-se ufanes en el seu moment de màxim resplendor, mostren els signes ineludibles del marciment i de la decadència. La tristesa que evocuen aquestes flors no és altra cosa que el reflex de l'aflicció interna que domina l'ànima de l'artista o poeta<sup>1732</sup>.

Un dels autors que, en aquest sentit, va sentir-se atret per aquest tipus de temàtica - si més no durant un període curt de la seva trajectòria -, fou J. Maragall. Tal com assenyala J.- Ll. Marfany, quan l'escriptor presenta les seves *Estrofes decadentistes* a la III Festa Modernista del 1894, J. Maragall ja feia algun temps que havia sucumbit a l'encís de la tendència de moda en aquells moments a França: el decadentisme<sup>1733</sup>. Així ho mostren, per exemple, algunes de les seves *Pirinenques* (1892), les quals, si bé no podem dir que constitueixen pas una manifestació conscientment decadent, sí que reflecteixen una sensibilitat que s'havia fet ressò de l'esperit de *décadence* que en aquells moments surava a bona part d'Europa. Com reconeixia l'escriptor J. Soler en una crítica publicada a *La Vanguardia* - a propòsit precisament de les *Estrofes* de Maragall-, «*parece que nosotros, hijos de este siglo (...), inevitablemente tenemos que experimentar y pasar esas fiebres, las del aplanamiento por la Fatalidad y la Muerte*»<sup>1734</sup>. En tot cas, i arran de l'estrena de *La Intrusa* (1891) a Sitges el 1893 com observa el mateix J. Soler, J. Maragall va acabant esdevenint un poeta «decadentista». No per gaire temps, sens dubte, atès el vitalisme que caracteritzaria la seva obra posterior i el fet que l'escriptor mai es lliurà sense reserves a l'esmentat corrent. I és que, com explica J.- Ll. Marfany, «per molt modern que fos el decadentisme, Maragall no podia compartir-ne la morbositat i la necrofilia»<sup>1735</sup>. En tot cas, quan el

---

<sup>1731</sup> Títol d'un poema de ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>, "Flors marcides", *Luz*, núm. 3, 4<sup>a</sup> setmana-10-1898, p. 5 [vegeu el **frag. V. 3. 6**].

<sup>1732</sup> Vegeu per exemple un dels poemes d'A. Gual, „Flors/1896”, dins *Primeras poesies i proses* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l' Institut del Teatre (C-34/14) [**frag. V. 3. 1**].

<sup>1733</sup> MARFANY, J. LL., "Joan Maragall", *op. cit.*, p. 204.

<sup>1734</sup> SOLER, J., "Maragall "decadentista", *La Vanguardia*, 10-11-1894.

<sup>1735</sup> MARFANY, J. LL., "Joan Maragall", *op. cit.*, p. 206.



poeta va presentar, en el certamen de 1894 "Unes flors que s'esfullen", J. Maragall hi estava endinsat de ple. Es pregunta l'autor en el poema

¿Què hi hà en aquestes flors silencioses  
que s'esfullen tant?  
Cauen les fulles d'una a una,  
sense queixa, sense plant:  
immovils, fredes, dolcissimes,  
se van esfullant  
(...)  
Les tiges són coll-tortes,  
i al voltant del gerro hi hà les fulles mortes.

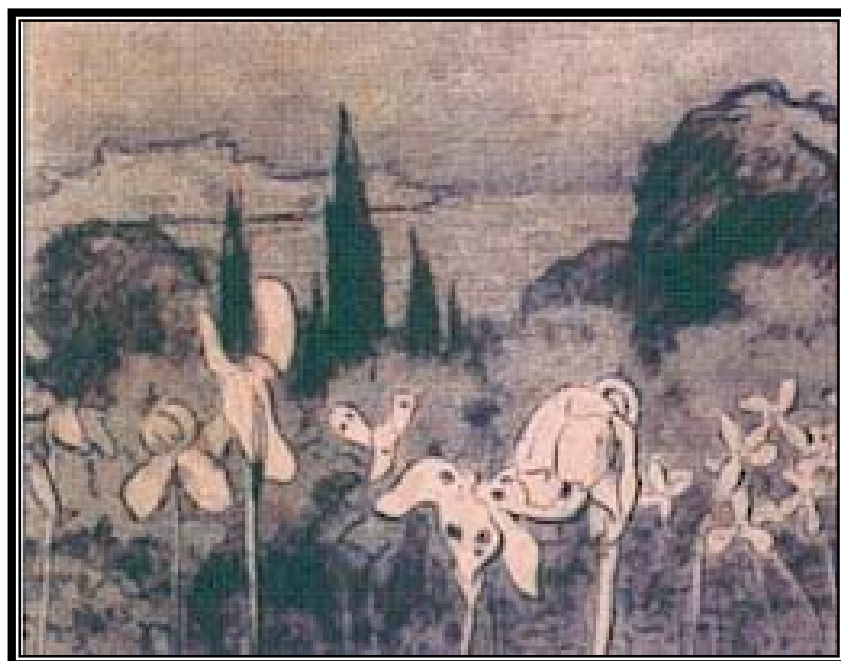
Què hi há en aquestes flors? Se'n van sense dir res,  
sense'ls estremiments de l'agonia...»<sup>1736</sup>

Tanmateix, cap al final de la composició, J. Maragall contraposa aquestes flors de gerro amb les ufanoses del camp, tot convidant-nos a deixar estar les primeres. De manera que, fins i tot en allò que es considera la màxima manifestació del decadentisme a l'obra de l'escriptor, trobem un germen de regeneracionisme, fet clarament indicatiu de la nova direcció vers la qual s'encaminaria el poeta.

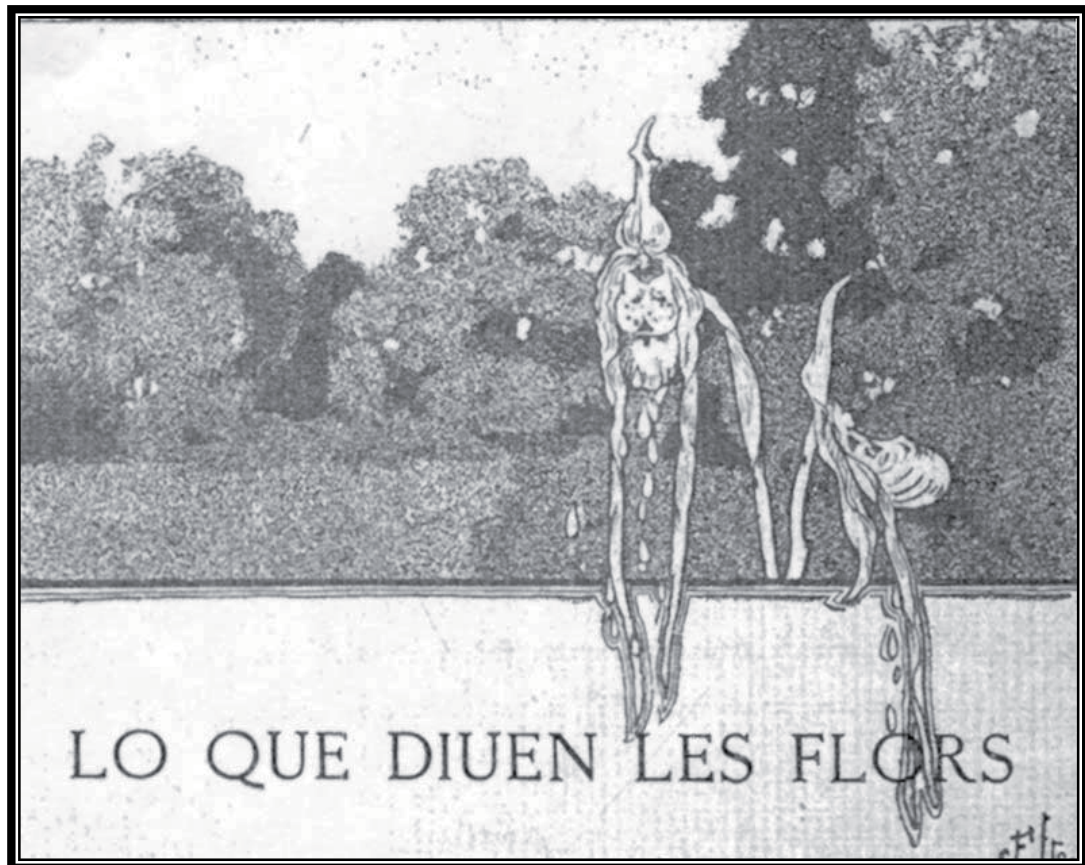
S. Rusiñol, per la seva banda, mostra el seu interès pel tema que ens ocupa a bona part de la seva producció plàstica i literària. I no només això, sinó que, fruit d'aquesta fascinació, han estat trobades un conjunt considerable de fotografies de flors, que R. Pitxot utilitzaria com a font d'inspiració a l'hora de realitzar alguns dels dibuixos per als *Fulls de la vida* (1898), i que provenen, com explica T.-M. Sala,

---

<sup>1736</sup> MARAGALL, J., "Estrofes decadentistes. Unes flors que s'esfullen", dins *Festa Modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona: L'Avenç, pp. 145-151 (150-151). Acompanyant aquest poema es troba "Entre dos il·lustres", en què el poeta tracta el tema de la nit pahorosa i misteriosa [vegeu el frag. V. 1. 2]. Cal dir que P. Gener va emprar com a paròdia aquest poema a l'hora de satiritzar el decadentisme. Vegeu GENER, P., "Un petit poema modernista", *Juventut*, núm. 37, 25-10-1900, p. 581, del qual a continuació en reproduïm un fragment: «Ja no se sent cap remó;/està núvol de debó.../Fa vent, plou...Quina negrooó!/ Un llampech...un'altra...un tró.../lluny! molt lluny!! «Bgroooooó...»/ Y després...res...la foscó...»



**Fig. 207**  
R. PITXOT  
Il. de RUSIÑOL, S., "Falls de primavera. Primavera natural",  
dins *Falls de la vida*, Barcelona:  
L'Avenç, 1898, p. 21.



**Fig. 208**  
R. PITXOT  
Il. de RUSIÑOL, S., "Fulls de primavera. Lo que diuen les flors",  
dins *Fulls de la vida*,  
Barcelona: L'Avenç, 1898, p. 25.

de la botiga italiana dels Fratelli Alinari, una de les dinasties més destacades dels pioners de la fotografia<sup>1737</sup>. Només cal observar la il·lustració d'“Allò que diuen les flors” [fig. 208] i una fotografia d'orquídiades, adquirida per S. Rusiñol el 1894<sup>1738</sup>, per tal d'adonar-nos de les correspondències entre ambdues imatges. Si parem atenció al dibuix de R. Pitxot, podrem percebre la sensació de mòrbid decandiment que produeix la lànguïda caiguda dels llargs sèpals de la flor. Tanmateix, no cal oblidar les connotacions sexuals atribuïdes habitualment a l'orquídia, per la seva morfologia i exotisme<sup>1739</sup>, la qual cosa, un cop més, ens indueix a parlar de l'erotisme del defalliment. A més, aquesta flor és considerada per M. Schneider com la més paradigmàtica dels decadents, en contraposició al lliri, que ho seria dels simbolistes<sup>1740</sup>.

Tanmateix, cal dir que S. Rusiñol, en el seu text, no fa esment específicament de les orquídiades - únicament fa referència als clavells vermells i als lliris blancs -, però sí que parla de la significació de les flors en un sentit ampli, sobretot en relació amb la gent que conviu amb elles. Segons l'autor, les flors, definides com «els versos sense rima» i «les delicadeses d'ànima», ens permeten conèixer «les finses d'esperit» i «els refinaments subtils» d'aquell qui en té cura<sup>1741</sup>. Amb tot, només les sensibilitats que «veuen amb el cor»<sup>1742</sup>, poden comprendre, en paraules de Ch. Baudelaire, el llenguatge suggestiu de «les flors i de les coses mudes»<sup>1743</sup>. O sentir-se corpresos per la bellesa de les flors marcides, tal com adverteix igualment S. Rusiñol:

«La tija d'un lliri blanc melangoliosament collorta, no el tindrà mai a la vora una dona riallera, si la rialla surt de dintre; aquella flor emmalaltida estroncaria el seu riure. Les flors d'essència esmortuïda no en sentirà la seva aroma la qui no afini els sentits, ni els tons matisats i baixos els veurà ni gaurdirà la qui no vegi amb el cor (...) Mai les veig, al desfullar-se, que el pensament no m'expliqui alguna tristesa amagada; mai les veig que no pensi en qui les cuida, que no em sembli que ploren algun malalt.»<sup>1744</sup>

---

<sup>1737</sup> SALA, T.-M., “Sota el signe de la malenconia: l'ideari estètic”, *op. cit.*, p. 31. Vegeu també més endavant.

<sup>1738</sup> Vegeu *ibid.*, p. 42, cat. núms. 15 i 16.

<sup>1739</sup> Com explica SALA, T.-M., a “Naturalezas artificiales...”, *op. cit.*, p. 197, *orkhis* significa testicles, per la qual cosa és clara la seva simbologia, relacionada amb la fecundació.

<sup>1740</sup> SCHNEIDER, M., “Fantastique symboliste et décadent (1884-1912)”, *op. cit.*, p. 235. Sobre la simbologia del lliri, vegeu més endavant.

<sup>1741</sup> RUSIÑOL, S. “Fulls de primavera. Lo que diuen les flors”, dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L' Avenç, 1898, pp. 25-28 [vegeu el **frag.** V. 3. 5].

<sup>1742</sup> *Ibid.*

<sup>1743</sup> BAUDELAIRE, CH., “Élévation”, dins *Oeuvres Complètes. I. Les Fleurs du Mal*, *op. cit.*, p. 91.

<sup>1744</sup> RUSIÑOL, S. “Fulls de primavera”, *op. cit.*, p. 26.

Imatge emblemàtica de la fi de segle<sup>1745</sup>, cal dir que el lliri no només es troba associat a la virginitat i a la puresa, o fins i tot a l'art - en el cas de ser blanc<sup>1746</sup>-, sinó que com podem comprovar a voltes també es relaciona amb la malaltia.

La mateixa idea queda reflectida en els següents versos de X. Viura:

«En l' hora de les ombres  
el vol he presentit de son pesar;  
al remoreig incert dels lliris d' aigua,  
aspirant la flaire -de les flors caigudes  
al impuls del seu somni he somiat»<sup>1747</sup>.

A. Gual també ens mostra aquesta flor envoltada per les «ombres» de la nit a un dels tempteigs per al drama *Nocturn* [fig. 222]. Fent encara un pas més enllà, però, el lliri s'acaba relacionant directament amb la mort – la nit eterna -, tal com ens mostra aquest escrit de G. Moreau intítulat, precisament, “Les Lyres mortes”(1897):

*«Les poètes, les chantres païens meurent de cet embrassement, de cette (...) immersion dans la nature végétale (...) muette, insensible, prenante, mourant sans cesse pour renaître plus vivace, absorbant, détruisant tout autour d'elle, sereine, silencieuse, pleine de mystère, animée, pénétrée, créée vivante par l'imagination, l'adoration <la lyre> du poète païen <l'idéal, le sentiment de l'idéal divin s'évaporent et finissent par mourir et le poète meurt avec lui>»*<sup>1748</sup>

A Catalunya, M. de Palol també ens parla de les evocacions fúnebres que de vegades suscita aquesta varietat floral. I és que, com adverteix el protagonista de la novel·la, aquestes «flors crepusculars» posseeixen «el misteri de la mort y el dó de crear espectres»<sup>1749</sup>. Per aquest motiu el seu perfum li du a la memòria el record de la seva esposa morta i li fa pressentir noves desgràcies que, finalment, s'acompliran. I així, haurà de presenciar com, a l' igual que la fràgil bellesa dels lliris, la seva pròpia filla va marcint-se fins a morir.

---

<sup>1745</sup> Com explica JULLIAN, P., *Esthètes et Magiciens...*, op. cit., p. 207, «les anges, les saintes, et les mortes des Préréphaélites de Puvis, des Rose+Croix, portent tous des lis».

<sup>1746</sup> De fet la seva simbologia varia en funció del seu color. Vegeu SALA, T.-M., a “Naturalezas artificiales...”, op. cit., pp. 190-194.

<sup>1747</sup> VIURA, X., “Dedicatòria”, *Pèl & Ploma*, núm. 82, 11-1901, p. 165.

<sup>1748</sup> MOREAU, G., “Les Lyres mortes”, dins *Écrits sur l'art*, I vol, Fontfroide: Bibliothèque Artistique & Littéraire, 2002, p. 154. Cal dir, però, que a continuació l'artista parla del poder regenerador i sacrificial del «gran lliri de l'ànima», símbol de l'ideal diví.

<sup>1749</sup> PALOL, M. DE, *Camí de llum...* op. cit., p. 12 [vegeu el frag. V. 3. 13].

Aquest mateix procés ja l'havíem vist sofrir a la jove protagonista d' "El pati blau", de S. Rusiñol. Si recordem, l'Agna-Rosa, «torcent el coll com els lliris» en la seva lenta agonia, constituïa la «flor més hermosa i més marcida» d'un jardí reblert de plantes malaltisses<sup>1750</sup>, abans d'acabar finint per causa de la tisi.

A banda dels lliris, però, també altres flors, en el seu esfullament, evocuen en l'ànim del poeta sentiments de tristesa i de malenconiosa aflicció. Com per exemple és el cas de les roses, símbol gairebé omnipresent en l'univers simbòlic d' A. Gual. La seva significació es fa clarament palesa si observem el cartell per al *Llibre d'hores* (1899), en què l'al·legoria femenina del pas del temps, d'inspiració clarament preraphaelita, du entre els seves mans un rellotge de sorra, i es troba envoltada per roses que estenen les seves afilades espines pel seu damunt [fig. 210]. Aquestes, al seu torn, constitueixen el motiu estilístic que decora el marc de la composició. Com assenyala Badia, les roses del cartell perfumen i alhora fereixen amb les seves espines el transcurs de la vida<sup>1751</sup>, de manera que, al seu caràcter ideal, també es troba associat un altre de més tenebrós. En aquest sentit, i segons explica E. Cirlot, «la espina de la rosa acentúa la contraposición, que también hallamos en el simbolismo de la cruz, de la conjunción de la tesis y la antítesis, de las ideas de existencia y no existencia, éxtasis y angustia, placer y dolor»<sup>1752</sup>. Per aquesta raó A. Gual emprará amb insistència aquest motiu, ja sigui encerclant la mateixa figura de la mort, per exemple, o el cor sagnant del poeta, tal com veiem al cartell anunciador i a la portada -respectivament- d'un dels seus drames més decadents: *Silenci* (1898). La rosa, així mateix, també apareix representada per l'artista mentre s' esfulla, talment com si plorés. És el cas de l'aquarel·la *Noia vora un llac* (c.1904) [fig. 64], en què les fulles caigudes de la flor suposen una clara al·legoria de les llàgrimes vessades per la jove, que romanen ocultes a l'espectador.

Al seu torn, un dels escriptors més admirats per A. Gual, M. Maeterlinck, declarava: «J'ai trempé dans mon esprit bleu/ Les roses des essences mortes»<sup>1753</sup>, mentre que J. M<sup>a</sup>. Guasch parla de les roses que llangueixen en un gerro del mateix color a què fa referència l'autor belga, el blau, de connotacions místiques i espirituals:

«A sobre del piano  
les roses se marceixen,  
les roses se glateixen  
dolsament abraçades,

<sup>1750</sup> RUSIÑOL, S. "Fulls de primavera. El pati blau ", dins *Fulls de la vida, op. cit.*, p. 64 [vegeu el **frag.** V. 3. 3].

<sup>1751</sup> BRAVO, I., "L' espai de les imatges", *op. cit.*, p. 197.

<sup>1752</sup> CIRLOT, J.-E., *Diccionario de símbolos, op. cit.*, p. 191.

<sup>1753</sup> JULLIAN, P., *Esthètes et Magiciens..., op. cit.*, p. 316.



**Fig. 210**  
A. GUAL  
Cartell anunciador del *Llibre d'horas*  
1899  
Litografia.  
Barcelona: Museu d'Art Nacional  
de Catalunya.

esbadallades.

( ... )

Aquest sospir d'olor,  
aquest desmay d'amor,  
es l'ánima fervebr y adolorida  
de les roses coll-tortes y esfullades»<sup>1754</sup>

Finalment cal fer referència a les flors agòniques de la posta, «flor d'un dia obertes al matí d'una civilització resplendent i mortes al caure la tarda»<sup>1755</sup>, símbol de la decadència de tot un món, com ho són aquelles que creixen en els jardins abandonats de S. Rusiñol:

«Si alguna'n naixia arracerada, (...) tenien colors trencats de velluria, colors apagats, colors de posta de colors; sang de plantes am les venes malaltices, acabant d'una anèmia aristocràtica. Com les darreres vermellors que surten a la cara de les tisiques a l'apropar-se'ls la mort, aixís elles esclataven a l'apropar-se l'agonia; i res d'una tristor més sensible que aquella darrera tristesa, (...) que aquell esclat d'acabament! Semblava que ja no hi visquessin, les pobres flors, a les plantes; semblava que s'obrien un moment pera guaitar el vers del passat, i s'acluccaven de fred; semblaven ànimes de flors, ànimes que's deixondien, que ploraven, i tornaven a cloure'ls ulls a sota l'ombra dels arbres.»<sup>1756</sup>

### III. 5. 3. 2 "Flors de tenebres"<sup>1757</sup>

Sens dubte, les flors associades a la mort per excel·lència són els crisantems, atès que floreixen durant la tardor i per aquest motiu són ofrenades als difunts el dia de Tots Sants. A aquestes flors, precisament, A. de Riquer va dedicar el seu conegut aplec, intítulat de manera homònima, amb evocacions «necrofíliques i autumnals»<sup>1758</sup>. Recordem que durant aquella època la seva esposa es trobava greument malalta i que, per tant, constituïa un moment delicat per a l'autor. En el poema introductori, així, mateix, A. de Riquer ens parla de la significació d'aquestes flors:

---

<sup>1754</sup> GUASCH, J. M.<sup>3</sup>, "Les flors del gerro blau", *Joventut*, 7-5-1900, núm. 14, p. 210.

<sup>1755</sup> RUSIÑOL, S., "Pròleg", dins *Jardins d'Espanya*, *op. cit.*, p. 3.

<sup>1756</sup> *Ibid.*

<sup>1757</sup> Títol d'un relat de HERRERA, J. M., "Flors de tenebres (Inspirat en un cuento de Villiers)", *op. cit.* Vegeu el cap.

III. 2. 2. 2.

<sup>1758</sup> CERDÀ, M<sup>a</sup>. A., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, *op. cit.*, p. 278.



«Aplech de flors gayre be tristes, crisantemes de tots colors arrencades del jardí de fantasia, resignades á marcirse si abans ab perfum subtil feu olvidar per un moment les penes»<sup>1759</sup>.

Malgrat les evidents connotacions de caràcter fúnebre que posseeix el crisantem, cal recordar, com apuntaven A. Yates i E. Trenc, que a l'obra de A. de Riquer la morbidesa i la *delectatio morosa* estan en tensió amb altres forces de caire vitalista, i que el to que preval finalment és aquell de transcendència<sup>1760</sup>. De la mateixa manera, l'esmentada flor és tan un motiu decoratiu de l'*art nouveau*, com un emblema decadentista, la qual cosa provoca que ens moguem forçosament dins el terreny de l'ambivalència.

Tanmateix, i malgrat aquestes consideracions, és indubtable que els crisantems són flors evocadores de tristesa i relacionades amb la posta de la vida. Com descriu V. Català a *Joventut*, es tracta de flors crepusculars doblegades sota el pes de la desesperança:

«El jardí n'es tot blanch de crisantemas...(...) ...totas se doblegan resignadas al pes dels destins tristos que pesan sobre d'ellas ab tot el pes de las desesperansas.

Per qué han vingut endarreridas á la vida y no son per la vida...( ... ) y's desfullan á la llum indecisa, somorta y misteriosa dels crepuscles més llarchs...(...) Son las flors de novembre...( ... ) No son las flors del amor y de la vida...

Fillas del darrer esfors de la Natura, son les flors del misteri de las febras passadas...

Son las flors del demà de tota vida, en son present de flors...

Son las flors de plascívola tristesa, gratas als cors que ploran...

Son las flors que no aixecan cap voluntat, que no mohuen cap ansia abrusadora.

(...) Són les flors que res diuhen als sentits y ho diuen tot a l'ánima...»<sup>1761</sup>

Els crisantems, així mateix, no només s'associen a la mort, sinó també a la malaltia. Com relata R. Surinach a *Catalunya Artística*, aquestes «flors de la tristesa» són demanades per les malalties a fi de posar-les «en son coixí, fréch a fréch de llurs caras ardentas per la febre, o pàlidas y fredas per las caricias de la mort». Com segueix l'escriptor, «las malaltas las estiman perque las veuhen desmayadas com ellas» i « no tenen perfum que las mareigi»<sup>1762</sup>.

---

<sup>1759</sup> RIQUER, A. DE, *Crisantemes*, op. cit., p. 10.

<sup>1760</sup> TRENC, E.; YATES, A., a *Alexandre de Riquer...op. cit.*, p. 65.

<sup>1761</sup> CATALÀ, V., "Las crisantemas", *Joventut*, núm. 94, 28-11-1901, p. 786.

<sup>1762</sup> SURINACH, R., "Crisantemas", *Catalunya Artística*, núm. 31, 10-1-1901, p.16 [vegeu el frag. V. 3. 8].

Tanmateix, no són els crisantems les úniques flors d'evocacions necròfiles. H. Güell fa referència a un altra varietat en parlar de les «ofrenes per als difunts»: les «tristes flors» dels pensaments<sup>1763</sup>.

L. Negre, per la seva banda, sent compassió per les “Flors de marge”, és a dir, per les flors que neixen a la vora dels polsos camins, les quals «neixen y arrelan sols per la mort!»:

«La vida d'ellas es vida de calma, d'ensopiment; allí hont neixen, moren; (...)La pols sendrosa dels camins las hi serveix de llosa y moren com han nascut entre'l silenci...entre la calma d'un día llarch que, mortas ellas, s'acaba(...) La blavor de las flors de la borratxa se debilita en lo que va del matí al vespre. Sembla talment que morin d'anyoransa.»<sup>1764</sup>

Es tracta de flors abandonades que creixen ensopides en els interminables camins que es perllonguen fins a l'infinit i on «l'eternitat aclaparadora de lo sempre igual», com ens diu C. De Fortuny, es deixa sentir angoixosament<sup>1765</sup>.

### III. 5. 4 Flors del Mal<sup>1766</sup>

Aquest és el títol, d'evidents reminiscències baudelerianes, que J. M<sup>a</sup>. Tamburini va escollir per donar nom a un dels quadres més decadentistes del panorama català [fig. 252]. Allunyant-se de les joves d'aparença idíl·lica i etèria, que tanta fama li havien donat, l'artista va pintar el 1907 un quadre que s'endinsa de ple dins el tema de la *femme fatale*, motiu escassament conreat a l'àmbit de la plàstica<sup>1767</sup>.

En aquest podem observar una dona de llargs i roigs cabells,, en clara al·lusió a la seva perversa sexualitat, que en oferir a l'espectador un ramell de flors sembla en realitat estar oferint-se a sí mateixa. Aquest fet el copsem en observar la posició de la seva barbata, lleugerament elevada - la

---

<sup>1763</sup> GÜELL, H., “Los Pensaments”, dins *Flosrescencia*, op. cit., pp. 31-32 [vegeu el frag. V. 3. 10].

<sup>1764</sup> NEGRE, L., “Flors de marge”, *Catalunya Artística*, núm. 14, 13-9-1900, p. 221.

<sup>1765</sup> DE FORTUNY, C., “La gran ciutat”, *Joventut*, núm. 288, 17-8-1905, pp. 528-529 [vegeu el frag. V. 1. 34].

<sup>1766</sup> Vegeu tot seguit.

<sup>1767</sup> Vegeu el cap. III. 6. 2. 7. En aquest analitzarem amb més deteniment la figura femenina del quadre de J. M<sup>a</sup>. Tamburini; en el present apartat, però, ens centrarem a tractar les flors que hi apareixen.

qual cosa fa destacar la blancor del seu coll i del seu ampli escot -, així com l'expressió de desig que mostren els seus ulls mig clucs. En contraposició amb les flors blanques que ornem els seus cabells - símbol enganyós de la innocència de la jove -, les flors que veiem en primer terme constitueixen reflex inequívoc de la voluptuositat que aquesta desprèn. Grans i luxurioses, d'un llampanant color vermell, aquestes *flors del mal* són així ofrenades a l'espectador com la mateixa noia per tal de temptar-lo amb el seu perfum captivador i malsà. Al seu voltant, una vegetació de colors igualment malaltissos, amb predomini del verd, del roig i del taronja, s'entreveu al fons de la composició.

Dins l'àmbit europeu un altre dels autors que més admiració va mostrar per Ch. Baudelaire fou G. de Feure<sup>1768</sup>, tal com per exemple mostra el títol d'una de les seves obres, *La Voix du mal* (1894-1895), on l'autor s'endinsa en el tema del lesbianisme. La composició d'aquest oli és similar al de *La Princesse Ylsdin* (1896) [fig. 211], en què veiem situada de perfil una *femme fatale*<sup>1769</sup> envoltada per una natura obscura i malèfica, de colors endolats, que accentua la seva perversitat. La negror dels seus cabells es dilueix en la foscor de les flors funeràries que decoren el seu vestit, al temps que la rosa blava que pren amb els dits es confon entre els motius vegetals entortolligats al fons del paisatge. En aquest cas, certament, el color blau no és pas símbol de misticisme o espiritualitat, sinó que esdevé una tonalitat de caràcter fúnebre i de malson.



**Fig. 211**  
G. DE FEURE  
*La Princesse Ylsdin* 1896  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.

<sup>1768</sup>FRANZ, H., "Georges De Feure", *Figaro Illustré*, 1-1900, pp. 37-47 (38).

<sup>1769</sup>Es tracta de la pèrfida i cruel heroïna d'un dels seus relats, de clares evocacions maeterlinckianes, escrit durant els anys noranta i intítulat *Le Palais du silence* [MILLMAN, I., *Georges De Feure...*, op. cit., p. 80].

A. Gual, per la seva banda, també va dibuixar una *flor del mal* relacionada amb el tema de la *femme fatale*. Es tracta del lliri blanc de la portada de l'edició de *Salomé* de Wilde (1908) [fig. 212], per on regalima la sang d'una espasa oriental<sup>1770</sup>. A. Gual ens mostra així, de manera suggestiva, allò que A. Beardsley havia representat de manera més explícita. Com podem observar a la il·lustració publicada a *The Studio*, el 1893 [fig. 119], Salomé, la més «grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges» i «élevée dans des serres impies»<sup>1771</sup>, mira amb lascívia el cercenat cap de Sant Joan Baptista, mentre la sang d'aquest vessa i s'escampa sobre la terra d'on ha brotat una flor. Indubtablement, la natura representada a la major part de l'obra d' A. Beardsley és una de les més emblemàtiques de tot el decadentisme, atesa «la perfecta sensación de morbidez refinada, de lujo malsano» i «de atmósfera opresiva, viciada», que l'artista va assolir<sup>1772</sup>.

Una morbidesa similar observem, però, tant a l'esmentat dibuix d' A. Gual, com a la il·lustració que l'artista català realitzà el 1898, per a una portada de *Catalònia* [fig. 213]. Els lliris, en aquest segon cas, semblen estar de fet a punt de desfer-se fruit del traç emprat per l'autor. Una filigrana d'espines, d'altra banda, encercla la composició i s'escampa per tota la portada, accentuant la sensació de malsà llanguiment que sura a tota l'obra.

Finalment, en referència a l'àmbit plàstic, cal fer encara esment d'una de les il·lustracions més inquietants del decadentisme català. Es tracta d'un altre dels plafons que A. Gual realitzà per la decoració d'un dels locals de l' Associació Wagneriana i que fa al·lusió a una escena de *Parsifal* [fig. 214]. En aquest veiem representat el jardí de les delícies, cap al qual és atret l'heroi, gràcies a les màgiques arts de l'enemic del seu senyor Klingstor, que mira d'evitar que Parsifal recuperi el Sant Graal. En aquest en luxuriós indret, com podem observar, habiten les temptadores noies-flors, que intenten despertar en ell desigs sensuals i li prometen tot tipus de plaers. Es tracta novament d'unes veritables *flors del mal*, de mirada libidinosa i aspiracions perverses. Cal dir, així mateix, que A. Gual aconsegueix recrear amb encert l'atmosfera onírica i pertorbadora descrita en el drama, mitjançant la descripció d'un paisatge que conté tot tipus d'elements decadents: és un paisatge nocturn i misteriós, d'aigües somortes i natura tenebrosa, envaït per una vegetació floral de caire antropomòrfic, tant fascinant en la seva sensualitat com terrorífica.

---

<sup>1770</sup> Cal dir que en una altra edició, la flor, però, ha desaparegut, i ja només queda la sang, manifestada simbòlicament a través del llampant color vermell que cobreix tota la portada [fig. 118]). La força expressiva d'aquesta darrera imatge és, certament, destacable.

<sup>1771</sup> HUYSMANS, J.-K., *À Rebours*, op. cit., p. 56. Cal afegir que l'escriptor dedica tot un capítol a parlar de les flors més malsanes, exòtiques i refinades que cultiva Des Esseintes.

<sup>1772</sup> DE VILLENA, L. A., "Guía para decadentes", op. cit., p. 17.

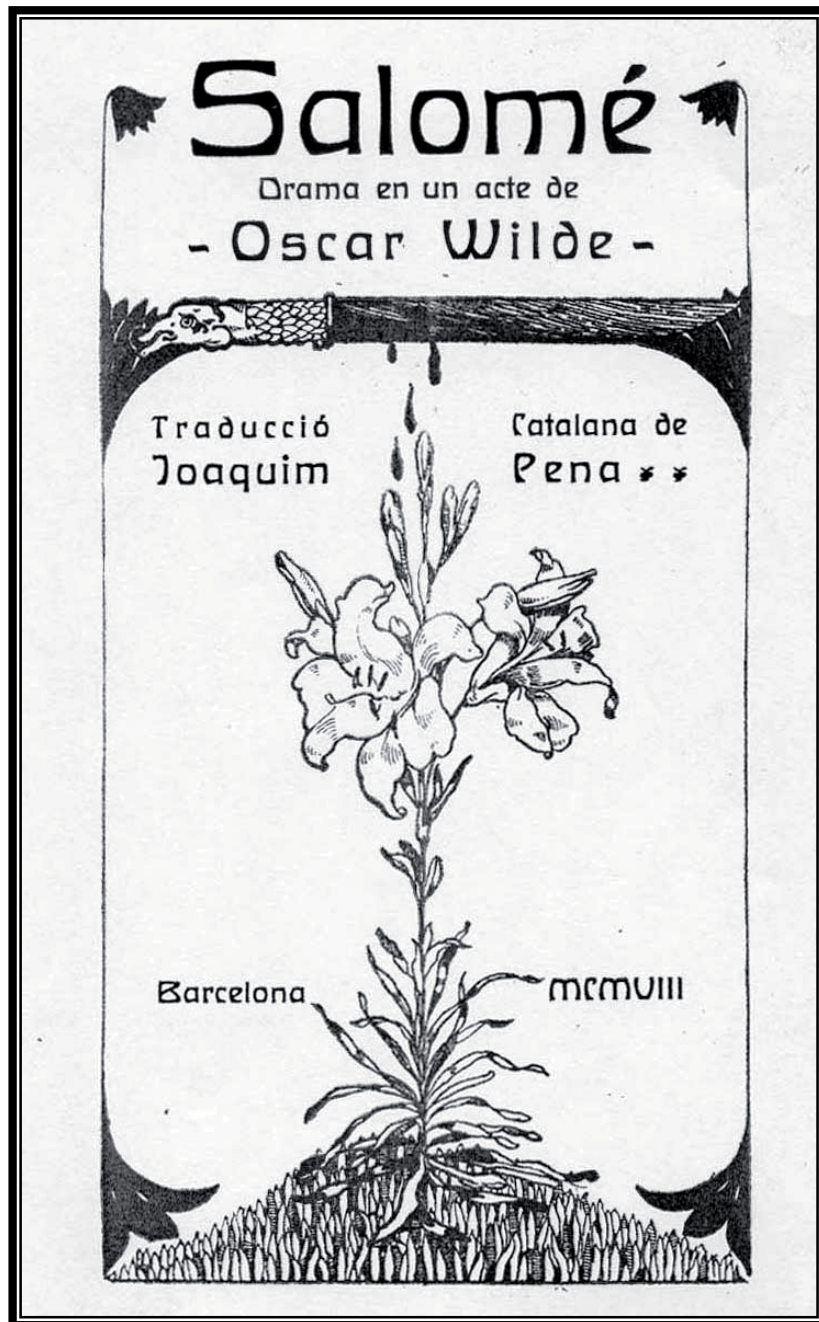


Fig. 212  
A. GUAL  
Il. de WILDE, O., *Salomé*, Barcelona:  
Fidel de Giró, 1908, port.

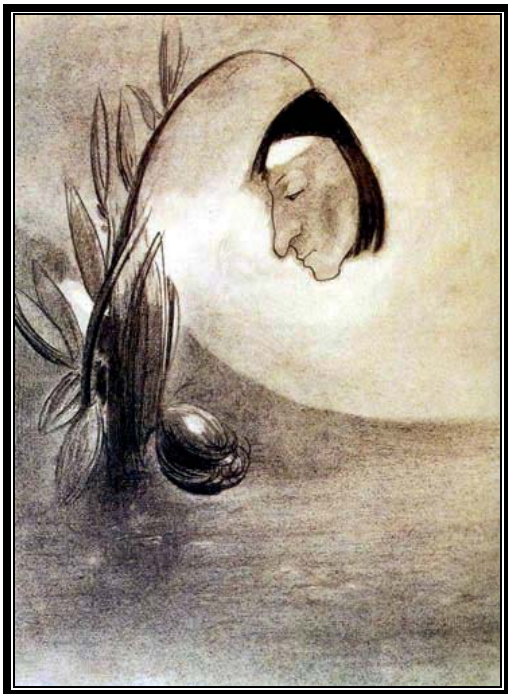


Fig. 213  
A. GUAL  
Il. de *Catalònia*, núm. 1, 25-2-1898,  
port.



**Fig. 214**  
A. GUAL  
Plafó decoratiu. de la sèrie de  
*Parsifal*  
de l'Associació Wagneriana  
Sense referència de la tècnica.  
Localització desconeguda.

Abans que A. Gual, però, un altre artista s'havia endinsat de ple en el tema d' allò híbrid. Ens referim sens dubte a O. Redon, les litografies del qual assoleixen un nivell d'inquietud difícil de superar. Cal parar atenció específicament, però, a la sèrie de flors marcides que mostren un seguit de rostres humans emergents, com ara la intitolada *Fleur de marais* (sense datar) [fig. 215]. A través d'aquestes composicions obscures, d'influència darwiniana, l'artista mostra el seu interès per les investigacions del cèlebre botànic A. Clavaud i explora, com explica B. Larson, el tema de la «*dégénérescence*» biològica. I és que aquests híbrids, com segueix l'autor, no suggereixen solsament la fragilitat del moment, sinó també «*le flux et le reflux de plus longues périodes du cycle de l'évolution*»<sup>1773</sup>.



**Fig. 215**  
O. REDON  
*Fleur de marais* (sense datar)  
Carbonet.  
49,9 x 37,6 cm.  
Col·lecció Ian Woodner.

<sup>1773</sup> LARSON, B., "La génération symboliste..." *op. cit.*, p. 329. Vegeu també CORTÉS, J. M., "Odilon Redon i la fisomia degenerativa", dins *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*, València: Museu de Belles Arts de València, 1998, pp. 115-119.



A nivell literari, i per tal de finalitzar el present capítol, cal fer esment encara de la vegetació malsana que cobreix un estanc d'aigües pútrides i insondables, descrit per A. de Riquer a *Crisantemes* (1899):

«Nínfees y nenúfars extenían les amples fulles á flor d'aygua; les flors grogues y roges esclatavan befant orgulloses la blancor del lliri; y les grogues eran del color de la mort y les roges del color de la sanch.

Viatjavan á flor d'aygua, en tant que dins del llot ses arrels se removían enllasantse, fent de nius á salamandres y serps»<sup>1774</sup>

Tanmateix, i enmig d'aquest paratge de malson, floreix un lliri blanc «nimbat de llum», de manera que novament el poeta contraresta les pulsions de decadència i de mort, amb altres de caire místic i ideal.

---

<sup>1774</sup> RIQUER, A. DE., "X", dins *Crisantemes*, op. cit., p. 38.

III. 5. 5 Annex



**Annex/fig. 216**  
R. CASAS  
*Paisatge* c. 1899-1900  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.

**Annex/fig. 217**  
E. MEIFRÈN  
*Paisatge català* (sense referència de  
la data)  
Oli sobre tela.  
Sense referència de la localització.





**Annex/fig. 218**  
E. GALWEY  
*Paisatge* (sense referència de la data)  
Oli sobre tela.  
Sense referència de la localització.



**Annex/fig. 219**  
J. MIR,  
*El roc de l'Estany* 1903  
Oli sobre tela.  
Barcelona: Museo Nacional d'Art de Catalunya.



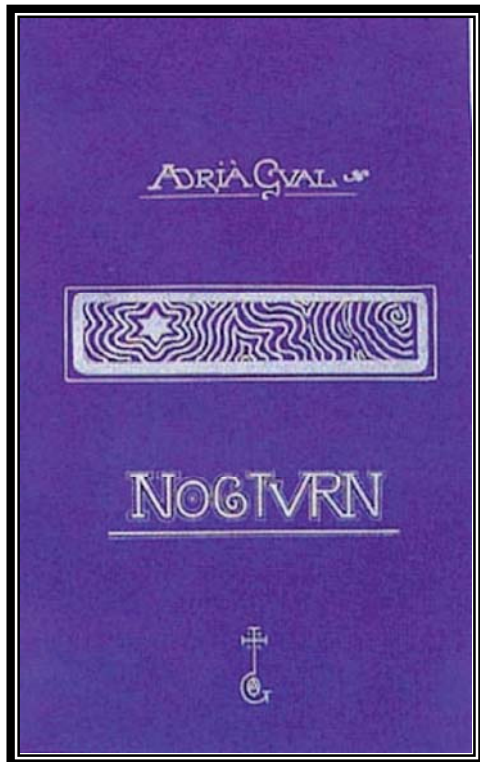
**Annex/fig. 220**  
J. Mir  
*La cala encantada* 1902  
Oli sobre tela.  
154, 5 x 201 cm.  
Montserrat: Museu de Montserrat



**Annex/fig. 221**  
N. RAURICH  
Sense títol (sense datar)  
Oli sobre tela.  
Col·lecció particular.



**Annex/fig. 222**  
A. GUAL,  
Tempteig per a la coberta de  
*Nocturn. Andante. Morat* (1896)  
Sense referència de la tècnica.  
Sense referència de la localització.



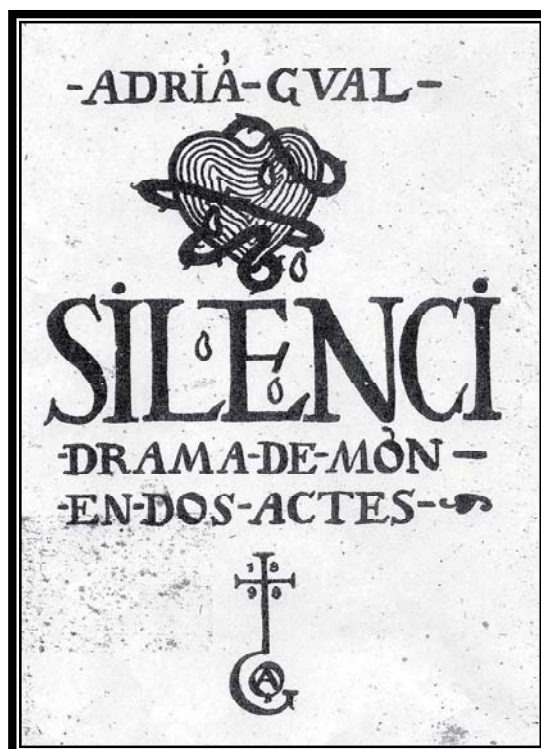
**Annex/fig. 223**  
A. GUAL  
Il. de *Nocturn. Andante. Morat*,  
Barcelona: Llibreria Àlvar  
Verdaguer, 1896, port.



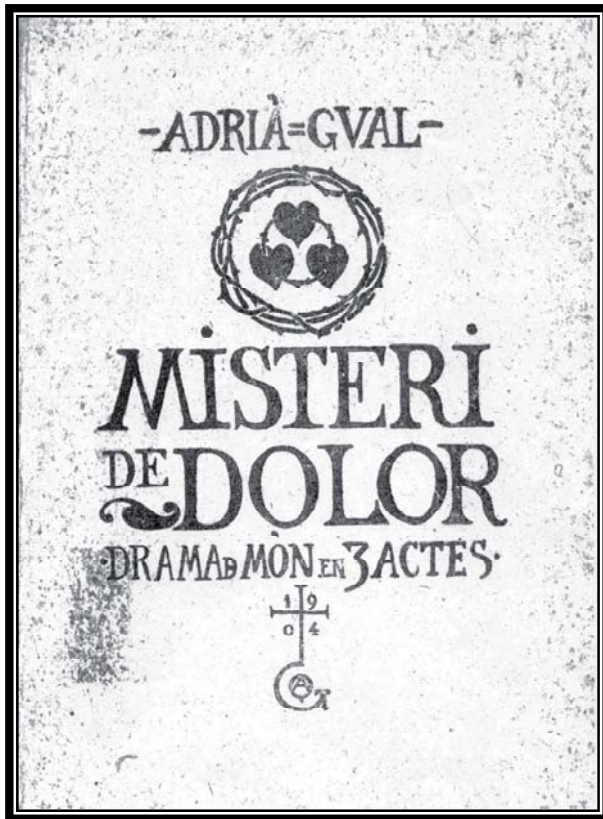
**Annex/fig. 224**  
S. RUSIÑOL, M. UTRILLO  
Cartell anunciador de RUSIÑOL,  
S., *Fulls de la vida*, Barcelona:  
L'Avenç, 1898.  
Litografia estampada.  
Sitges: Museu Cau Ferrat de Sitges



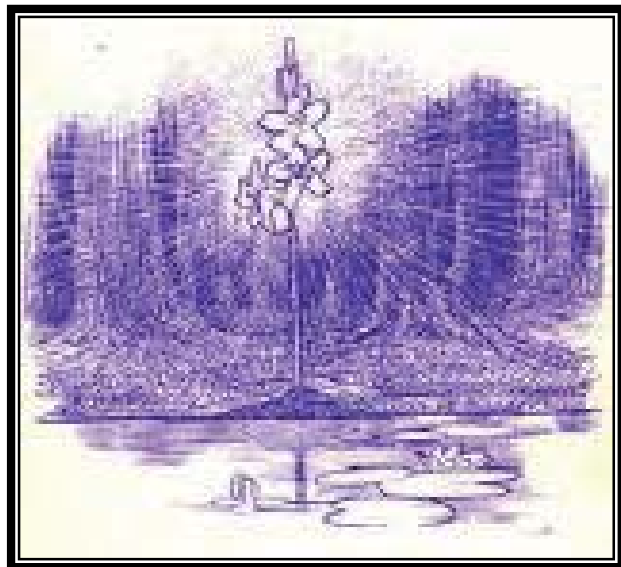
Annex/fig. 225  
A. GUAL  
*Almanaque de la Casa Provincial de  
Caridad 1903*  
Sense referència de la localització.



Annex/fig. 226  
GUAL, A.  
Il. de *Silenci. Drama de món en dos  
actes*, Barcelona: Llibreria d'Àlvar  
Verdaguer, 1898, port.



Annex/fig. 227  
GUAL, A.  
Il. de *Misteri de Dolor. Drama del món en tres actes*, Barcelona: J. Santpere, 1904, port.



Annex/fig. 228  
RIQUER, A. DE  
Il. de *Crisantemes*, Barcelona: A. Verdaguer, 1899, p. 37.



**Annex/fig. 229**  
K. KIELLAND  
*Sommernatt (Nit d'estiu)* 1886  
Oli sobre tela.  
Oslo: Nasjonalgalleriet.



**Annex/fig. 230**  
Prims EUGEN (el Príncep Eugen)  
*Det lugna vattnet (L'aigua encalmada)*  
1901  
Oli sobre tela.  
Estocolm: Nationalmuseum.





**Annex/ fig. 231**  
DEGOUVE DE NUNCQUES, W.  
*La grotte de Manacor* 1901  
Oli sobre tela.  
Sense referència de la localització.

## Paisatges de l'ànima

### Frag. V. 1. 1

RUSIÑOL, S., "La suggestió del paisatge", *L'Avenç*, núm. 22, 30-11-1893, pp. 337-339 (337).

«Tot callava. Començaven les fulles a sentir-se ferides per l'alè de la tardor, i començava el sol a decandir-se a la posta. Allà en el cel s'abraçaven el blau agonitzant del die i el vernell de la nit, i d'aquell petó de l'atmosfera en moria una aurora d'un violeta dolcíssim; al lluny fumaven vapors els arbres, encens de cap-al-tard vibrants de somnis; (...) Era aquella ora, aquella tan descrita, que veiem cada die i plorem sense doná'ns-en compte; aquella en qu'acluca els ulls la terra; la dels sorolls misteriosos i fantàstiques vaguetats...»

### Frag. V. 1. 2

MARAGALL, J., "Estrofes decadentistes. Entre dos llustres", dins *Festa Modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona: L'Avenç, pp. 145-151 (148-149).

«S'acosta lentament -la nit amoratada,

(...)

Tot se posa a pensar en coses entristibles,

cau en silenci un xafec de negror...

Ja totes les remors són invisibles...

(...)

La Nit, pesanta i negra, s'eternisa;

les Esmes van perdudes pels cruiximents d'esglai:

perxò les suhors fredes de desmai

duren...duren...i duren...

Prò tot se fon en una sòn dolcíssima.»

### Frag. V. 1. 3

GUAL, A., "Llunatica. Final/1896", dins *Primeras poesies i proses* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l'Institut del Teatre (C-34/12).

«L'hi tremola la veu

y ab forses perseguir el plany no es creu.

Un nuvol esllanguit

ab suau refregar els ulls l' hi aijuga;  
pel neguit  
el fullatge renuga  
y la plana entristida s' ha enfosquit,  
al temps qu' enllà....  
seguint la marjenada  
se sent el ploriqueij d' una cascada  
y va seguint la nit»

**Frag. V. 1. 4**

DEVESA, C., "Ivern", *L'Atlàntida*, núm. 22, 1-4-1897, port.

«Les ribes y prades mortes,  
quina tristesa que fan!  
y les plantes, tan coll-tortes,  
sembla que may florirán!

Sols dóna senyals de vida,  
en aquest estrany fossar,  
la fumera atapahida  
que s'enlayra d' una llar,

y ab siluetes encorvades  
puja amunt, ab majestat,  
y's pert en les nuvolades  
de color gris y aplomat.»

**Frag. V. 1. 5**

GUAL, A., "Recort/1897", dins *Primeras poesies i proses* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual.  
Barcelona, Centre de Documentació de l' Institut del Teatre (C-34/10).

«Que n' he vist de caure de fulles  
en aquet mon per molts greu,  
(...)  
De joluiés y verdencas  
apenas han esclatat  
altres ereijent afanoses  
vi da y amor rebossent.

N' he vist de caure de groguenques,  
de penssides moltes mes,  
y del sant arbre de casa,  
la que mes abra y donava  
l' he vista caure també .

Camí de fulles caigudes  
es aquet que anem seguint  
esperantnos algun dia  
per servimos de coixi.

Es la vida y de la vida  
n' hem de pendre el qu' ens vol Deu .  
Que n' he vist caure de fulles,  
que n' he vist caure Deu Meu.»

**Frag. V. 1. 6**

IGLESIAS, I., "Íntima", *Catalònia*, núm. 2, 10-4-1898, pp. 62-63.

«I plou...Millor! Que plogui força!  
Que plori l cel! Que plori! Així,  
que amari tota la terra:  
no ha d'esser sola, no, a sofrir.  
Que bé li fan els llagrimalls  
(...)

Tot s'ha ennegrit! Tot s'ha emboirat!  
Quin baf arreu llença la terra!  
Com obre l cor, assedegat,  
i va xuclant el plor sagrat.  
(...)

Que plori tot d'una vegada!  
Que m plau el dol de l'infinit!  
La tempestat ha començada.  
Som a ple jorn i quasi és nit.  
Tot s'ha enfosquit!»

**Frag. V. 1. 7**

PLANAS, C., "A ulls clucs", *Catalònia*, núm. 6, 15-5-1898, p. 98.

«I veig al cim gegant de la puja  
com una calma fresca,  
solitaria allà dalt, abandonada...

Sols motes d'herba séns color s'escampen  
en sa trista blancor, poques i seques...  
Tot hi és fred, tot dormit...i hei ha un silenci!...»

**Frag. V. 1. 8**

BLANCA, J. M.<sup>a</sup>, "Noche...eterna", *Luz*, núm. 7, 4<sup>a</sup> setmana-11-1898, p. 3.

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

(...)

*Oh, Noche que desapareces delante de la Aurora.*

*Oye mis voces y atiéndelas. Atiende al peregrino que busca entre la vida.*

*Las notas apagadas.*

*Las voces del silencio.*

*Las medias tintas.*

*El símbolo de una belleza que tú le arrebatas.*

*La muerte del cerebro.*

*La vida del alma.»*

**Frag. V. 1. 9**

GÜELL, H., "Paisatge", *Quatre gats*, núm. 12, 4-5-1899, p. 3.

«No fá un alé d'ayre, per lo camp s'exten la boyra, una boyra de matinada, cendrosa, fosca y humida, tot se dibuixa ab vaguetat de somni, y 's confon fins á desapareixe; sembla que una má invisible ho esborri.(...) Fá fret, la terra está cubierta per la gebrada, las fullas dels arbres grogas, com malalts ferits de mort, se desperenen de las brancas y van cayent á terra, ahont s'ajuntan y barrejan com si vulguesin aparellarse pera morir totas plegadas.

Quietut, silenci, tot endormiscat, gris y blanch...(..)Sembla qu' ls arbres plorin las fullas perdudas. (...) ;Que trista es la tardor! ;Quin plany que fan los arbres órfens de fullas!

To se'n va y s' estingueix; tan sols hi quedan, com abans, seriosos, tristos y endolats, sneyalant lo desconegut, los xiprers.

Aquestos arbres ni floreixen ab la calor ni' s mustiguen ab lo fret. Son lo símbol de la mort.»

**Frag. V. 1. 10**

RIQUER, A. DE, "XIX", dins *Crisantemes*, Barcelona: A. Verdaguer, 1899, pp. 62-63.

«Los arbres foschs, pensatius, del caminal, gemegan com si una munió d'esperits folls passés en l'ayre fuetejant les branques. Tot se plany: les fulles seques s'arremolinan per les amples galeries, (...) Un vel de tristor s'ha extès per tot, y'ls cors se mustigan d'anyoransa. (...) Quan sa pensa retorna del fatigós viatge, lo món es un desert, terra y mar son una vall de llàgrimes, lo cel sempre endolat d'ensá que'l sol va pondres, d'ensá que mar endins van esfumarse les veles blanques...;Desde llavors, si n'han passat de nits!...Y es de nit sempre en un cor hont la esperansa es morta.»

**Frag. V. 1. 11**

RIQUER, A. DE, "XX", dins *Crisantemes*, Barcelona: A. Verdaguer, 1899, pp. 82-83.

«Avuy passa l'Hivern com espectre devastador cavalcant son fastástich corcer voltat de boyres, seguit dels llops que udolan y dels xiscles dels corbs.

Exten per tot arreu la espessa nuvolada, regna en la nit atterradora delitantse ab los sospirs del vent, ab los cruxits dels arbres que's quexan corsecats.

Les fonts son mudes, les rieres glassades, lo bosch no entona la enamorada complanta: lo món es un desert de glas y gebre; les branques nues s'axecan cap al cel com brassos descarnats que demanan clemencia, lo viandant s'estimba y l'aucell emigra quan no's mor.

Les planuries s'axamplan endinzantse en la boyra atapahida; tot remoreig s'ofega en l'espai gris, y'l crit d'angoxa del desesperat se pert sens que responga una veu per confortarlo. (...)Han passat primaveres, estius y tardors malaltieses; toquem al terme del fadigós viatge...»

**Frag. V. 1. 12**

ZANNÉ, J., "Crepúscul d'hivern", *Joventut*, núm. 16, 31-3-1900, pp. 242-243.

«El crepúscul d'Hivern es trist, d'una tristor mortal, en la cambra solitaria (...) A través dels vidres glassats, en la llum descolorida del crepúscul, veig els vells xiprers d'una verdor fosca y ombrivola, mentres els demás arbres despullats tremolan de fret.

Y penso que'l món es una gran tragedia y que nosaltres som uns actors ben desgraciats. Penso que las lluytas de la vida, els éxits y las caygudas y las desesperacions, no valen aquests moments de calma misteriosa y trágica, aquest reculliment davant d'emocions inexplicables, que no sé si son goigs o tristesas, però que'm parlan al cor ab un llenguatge may sentit fins ara (...) May m'ha semblat tan hermosa aquella frase de Maeterlinck: «La vostra ànima sols floreix en el fons de las nits tempestuosas»»

**Frag. V. 1. 13**

COROMINAS, P., "Per les boscuries tenebroses", *Pèl & Ploma*, núm. 60, 15-9-1900, p. 4.

«Una vegada, de bella nit, em vaig perdre tot sol per una boscuria fantàstica, panxegada de misterioses ramors. El meu cap, febrós dels desenganys d' una trista diada, em duia esma-perdut per aqueixos camins, fills dels devari, que no porten en lloc. (...) Es *estrany* tot això. Per una claraboia que deixavan sobre la font els arbres del bosc es veia el cel ben seré tot i clafert d'estrelles. La lluna encantada, cap a un costat de l'horitzó, abrigava la terra condormida am la séva llum pàlida. L'angunia es cargolava dins del meu pit, (...) De vegades em quedava entercat, amb covriment de cor que'm glaçava la pell, i alsehores les ombres del bosc prenían fantasioses formes humanes i els sorolls semblavan els gemecs i xiscles de les víctimes.»

**Frag. V. 1. 14**

BAUCELLS, J., "Mutisme", *Catalunya Artística*, núm. 15, 20-9-1900, p.237.

«Tot vesteix de dol; el cel opách, ombrú;  
tristesa arréu...  
la terra, feta un gel, sembla que plora...

Misteri pahorós, térbola nit  
per l'àmbit solitari giravolta  
de la buydór sens límit, tal avenc»  
esglayador  
del espantós *no ser cau en la gola!*»

**Frag. V. 1. 15**

ZANNÉ, J., "Festival de l'esperit", *Juventut*, núm. 35, 11-10-1900, pp. 550-551.

«Arriba la nit solemnia, calepjada d'estrelles llunyanas. Poch á poch las majestuosas linias dels palaus se desfán en la gran taca nocturna. El silenci's despedeix del crepúscul y s'abrassa ab la nit, sota' l mantell d' estrelles llunyanas.

Heus aquí' l moment misteriós de las revelacions dels vius y dels grans morts (perque aquests son immortals). Els palaus s' obren y' l meu esperit hi entra. Qué hi fa qu' l cel s' enfosqueixi! L' hora de las grans expansions es arribada: las ánimas parlarán. (...) Las visions passadas s' esvaneixen lleugeres, y la pau de la ciutat dormida pren poch á apoch un imperi absolut sobre ' l meu esperit. Aquest se sent penetrat per la bellesa fúnebre de sas nits foscas y llargas, de la soledat immensa, del repós etern...»

**Frag. V. 1. 16**

ZANNÉ, J., "Efectes de nit", *Joventut*, núm. 47, 3-1-1901, pp. 5-6.

«La visió espléndida desapareix de cop. Sobre la ciutat permaneceix inmóvil la boyra del hivern. El palau meravellós s' ensorra: els llurs bocins de marbre's perden en la negror de la nit. Aixá's vaporisa y'ls perfums se desvaneixen. (...) Y la nit passa, y l' alba arriba. El fatich quotidiá comensa alegrement. El misteri fina. Que prompte, qué lleugerament s' allunyan las ombras benehidas de la nit.»

**Frag. V. 1. 17**

MASERAS, A., "Janer", *Catalunya Artística*, núm. 31, 10-1-1901, p.20.

«...ab un bes qu'es el preludi de la Mort, d'aquella Mort que vindrá tota vestida de blanch y embolcallantnos ab el seu mantell fret, fret, com las neus suaus que besan las montanyas ab un bes suau, indefinible...»

**Frag. V. 1. 18**

LLISTAR, J., "Les darreres llums", *Catalunya Artística*, núm. 37, 21-2-1901, p.96.

«Per entre l'espessa boira d'aquell cayent de tarde, entre aquella sublimitat biblica que presenta l'infinit cuan arreu va apagantse suaument y s' embolcalla en la foscor indefinible perduda enllá d'enllá, els salzers en dols desmay humitejats de rosada coronavan els acminals rublerts de flayrosas flors que s'acoblan amorosidas ab l'herba fresca, luxuriosa, ombrejada feblement per la macilenta llum dels derrers sospirs del crepúscol.»

**Frag. V. 1. 19**

JUST, E., "Darreres flors", *Joventut*, núm. 66, 16-5-1901, p 338.

«La terra, á cada maig, l'havía vista  
d'armonías y olors feconda, plena:  
Y aquest any l'he trobada núa y trista



y'ls aucells y las flors me donan pena.  
Si avuy, qu'es tot alegre, m'entristeixo,  
y quan tot canta y riu, sospiro y ploro,  
si al bon temps, sense tu, vivint sofreixo,  
al Hivern qu'es tot trist...  
sens esperansa'm moro!»

**Frag. V. 1. 20**

ORS, E. DE, "Música de Bach", *Pèl & Ploma*, núm. 79, 8-1901, p. 78.

«I vé l' ombra primera, i la foscor  
ofega lentament l' or de la tarde.  
Les estrelles s' encenen tremolant.  
Moren las veus dels nins -en vespral agonía.  
S' omple' l silenci inquiet -de remors de misteri.  
-Presos d' ancies mortals gemegan els violins.

Ploren les aigues. -Crits- d' angunia del lluny venen  
i en un aire de gel passa la Por;  
desde el fons las veus fosques la saluden  
i abraçant-la la bressan poc á poc, poc á poc.»

**Frag. V. 1. 21**

PUJULÀ, F., "L'endemà dels segles", *Juventut*, núm. 78, 15-8 1901, p. 537.

«Tot el món es desert d'un cap á l'ltre!  
Ni un sol alé de vida de la Terra  
ne surt. Tot es ben mort! Igualtat bella  
(...)  
Las vilas arrasadas  
son munt inform de pedras; de las tombas,  
assí y allá, las creus boca-terrosas  
están. Tot dorm en pau! Res hi ha que visqui!»

**Frag. V. 1. 22**

PRAT, P., "Fulles descloses", *Auba*, núm. 1, 11-1901, pp.9-10.

«A través dels arbres moribonds i de les fulles y herbes mortes, hi vist el sol enfonsant-se pels espais a llençar sos raigs enganyadors per altres teres. La voltaera grise i entre les boires que vagaven a mon entorn començaven a ovirarse les esteles del infinit. (...) Ben prompte ovirá dos xiprers frondosos enfront d'un tros de terror voltat de blancs murs: era la manció dels que ja no sommien...»

**Frag. V. 1. 23**

MESTRES, A., "Invernal", *Pèl&Ploma*, 2-1902, p. 275.

«Cel gris, cor gris; tot gris sens fi,  
gris a l'entorn, gris dins de mi,  
pensaments grisos!  
Hivern del món, hivern del cor!  
Ni un arbre vert, ni un brot en flor,  
horitzons llargs fatalment grisos.  
(...)  
Tot esfullat, tot fret, tot mort!...  
Una flor seca per recort,  
un floch de neu per esperansa!»

**Frag. V. 1. 24**

TERRÍ, J., "Anyoradissa", *Juventut*, núm.114, 7-4-1902, p.257.

«Y sempre sol y trist passant las tardas  
fins que'l sol s'ha amagat per llá dessorre  
de la terra ensopida, ahont s'hi esmunyen  
al cap al tart pesadament las boyras,  
róssechs que al sol anyoradissos deixan  
y que's desfán en plors totas las tardas  
quan entona'l preludi de la fosca  
del himne misteriós, la mort del dia,  
la qu'embolcalla'l món en llurs tenebras.»

**Frag. V. 1. 25**

BORÍ, A., "Els arbres malalts", *Juventut*, núm. 95, 5-12-1901, p. 805.

«Els arbres malaltejan;

els torbs que s'hi rabejan  
las fullas que se n'endhúen;  
las brancas s'hi cor-núan...  
els arbres son malalts!

(...)

Bressols deserts, s'hi mouhen  
encara'ls nius que's couhen  
com urnas sepulcrales...  
Els arbres son malalts!»

**Frag. V. 1. 26**

ROVIRALTA, J<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>., *Boires Baixes*, Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1902, pp. 42 i 52.

«Les boires, sí...  
Les boires, en els actes decisius de la teva vida. Les boires , que t'emboiren l'ànima;  
les boires, qu'acompanyen tes solituds de somniador, que't volten, que t'isolen.  
Son filles de ton sér de dubtes, d'incerteses...(...) Amagueu la realitat am vostres  
glaces.

Sou les encobridores del misteri.

Les guardadores dels rituals druídics dels fons de les valls fosques. (...)

Tornen a sentir-se els esperits de poesia, presoners encantats de les boires.

Dormim;  
que dormint se somnia  
i un té'l que desitja tenir.  
Dormim. El dormí 'ns és la vida...  
Dormim...  
No hi ha com dormir!...»

**Frag. V. 1. 27**

GÜELL, H., "Fulls de cartera", dins *Florescència*, Barcelona- Vilanova y Geltrú: Oliva impresor, 1902, p. 174.

«Ha vingut la tardor y ab la tardor la tritesa.

Natura está malalta.

La primavera ha mort desfullantse misteriosament com misteriosament va esclatar.

La terra está encatificada de fullas secas.»

**Frag. V. 1. 28**

OLIVER, F., "Notas dels camps", *Joventut*, núm. 182, 6-8-1902, p.519.

«La remor de fullas secas  
es lo més trist qu'he sentit.  
Es rapsodia melangiosa  
de las joyas del estíu.  
Es vell espílech d'aubada  
y fosch preludi de nit:  
ombrívol plant d'un cor jove  
y plor d'un cor malaltis.  
Quan els arbres se despullan,  
comensa mon llarch patir:  
la remor de fullas secas  
es lo més trist qu'he sentit.»

**Frag. V. 1. 29**

SOLER, I., "La nit", *Joventut*, núm. 213, 10-3-1904, p.164.

«La nit ha arribat  
ab el séu seguici  
de remors de somorts.  
(...)  
y no més se sent  
l'aygua que, ab misteri,  
entona'l psalteri  
del anyorament,  
y el tétrich llament  
monoton y ritmic  
del defalliment;  
y el cant malestruch  
del fatídich duch,  
del rey de la nit  
dins la selva negra.»

**Frag. V. 1. 30**

MASERAS, A., \*\*\*, *Catalunya Artística*, núm. 11, 22-9-1904, p.177.

«Las histéricas calmas de la tarde  
duyan visions d'un tendre cansament  
y's fonin en l'hora melangiosa  
suau, benigne y religiosament.

(...)

Y las vellas raquiticas se moren  
dintre la vila silenciosament.

(...)

Ellas murmuran la darrera nota,  
eco profund d'un tendre cansament,  
besant d'un bes de mort las calmas lassas  
que duhen histerismes de dement  
y ablanan la llum pura de las ánimas  
dintre d'un hora vaga y inconscient  
en qui hi vola una ténue melangia,  
suau, benigne y religiosament. »

**Frag. V. 1. 31**

OLLER, J., "La gelada", *Catalunya Artística*, núm. 25, 12-1- 1905, p. 34.

«En la fondalada del poble tot era mort pe'l fret y la neu -com si fós l'alé dels espays  
condensat sobre las serras,-baixava manyga y callada fins á envistas del casriu runós, més  
no hi gunayava, el guaytava tan sols, com amenassantlo al poble...Y las fornidas gropas  
dels turons més propers eran secas, hermas, cremades per l'avispo cáustica de la neu.

Oh, cor de l'hivern gelat que tot ho matas!»

**Frag. V. 1. 32**

VIVES, J., "Mascarada", *Catalunya Artística*, núm. 30, 16-2-1905, pp.112-114.

«La nit ben freda, el cel grisench, l'ayre que talla, y una gran serenor d'hivern s'extén  
pels àmbits.

Fredors y gel en l'ampla terra, qu'es herma en tant no s'esponjoya, rigits y sechs  
els arbres tots, semse'l nodrir de tendra sava, muts y arraulits els pochos aucells que s'han  
quedat sota teulada, y un vel blau-clar, y un fosch poblat y un lleu remor que no's mou ni  
sura, que no dorm ni canta...»

**Frag. V. 1. 33**

MATA, M., "Plana romàntica", *El Poble Català*, núm. 18, 11-3-1905.

«Era un día núvol, fastigós...El cel prometia llargues plujes, inacabables dies de tristeses...Va plorar una hora, dues hores...L'cel s'enfosquia per moments, escampant, mostuós, ombres sinistres...(...) Y a fora'l cel plorava tristament, envolcallantlo tot de melangía, omplintlo tot d'espectres tenebrosos, que trucaven ab por en les grans portes que separen la calma de l'espant. Y vagaven, vagaven lentament, tràgicament, dolorosament...»

**Frag. V. 1. 34**

FORTUNY, C. DE, "La gran ciutat", *Joventut*, núm. 288, 17-8-1905, pp. 528-29.

«La polsosa carretera, inflexible y indeferent com el destí ....(...) La Naturalesa era morta. Ni un aucell refulava en aquelles may acabades solituts, ni una ombra protectota ofería hostatge(...) Tot resech, empredrhit, tolrat, semblava talment no s'ahgués abeurat en aquells anys de terra malehida. Era la eternitat aclaparadora de lo sempre igual, la infinitut enguniosa dels espays grisos, el greu torment de lo que no coneix començament ni terme en la immensitat del pla, l'ausencia absoluta en tons, de moviment, de vida.....»

**Frag. V. 1. 35**

CARNER, J., "Llegenda del Montsant (Fragments)", *El Poble Català*, núm. 26, 6-5-1905.

«Jo sé una terra tota poblada de montanyes;  
Hi són petits els homes y els crits hi son perduts,  
Té cimes coronades d'immenses quietuts  
Y abims d'una tristesa de mort son ses entranyes.  
Diuen les darreríes del home xiprè y llor,  
A les penyes hi ha sanc y hi ha cendra apagada;  
Lluen no més l'ampla desolació ignorada  
Els corbs d'ales fatídiques, les licorelles d'or.

Ab quina opressió tan fonda y dolorosa  
Sospiren en el món que us es axerrait,  
¡Oh pins que us axequeu vers els dols infinit  
Brollant de l'axutor de la pedra anguniosa!»

**Frag. V. 1. 36**

PRAT, P., "Llàgrimes de sol", *Poble Català*, núm. 5, 10-12-1906.

«No la cercava pas la llum, aquella gran bellesa abans somniada: deuria ser molt trista, pus que pensanthi solsament, plorava....Y va ansiar l'hivern entre les ombres, l'hivern de les nevadesn rítmiques y pures (...) Y vingué'l día ras, el de la carretera... El cec estava atent (...) y al passar les falzies va sentir llurs xisclets y va plorar...Eral'hora mateixa d'aquells besos...¡La llum! ¡La llum! (...) Aprés, el vell captaire cec (...) s'alçà, y, arrossegant els peus entre la polsaguera, féu vía terra enllà, vers el capvespre, hora de cançons fondes y planyentes, y, lo que és més trist, envers el darrer hivern, l'hivern que ve dels cims y amortalla ples planes.»

**Frag. V. 1. 37**

ZANNÉ, J., "Oda", dins *Imatges i melodies*, Barcelona: L'Avenç núm. 54, 1906, pp. 87-88.

«Sacra Tardor, sacra Tardor suprema  
d'arbres retorts i vinyes sense pampols,  
de les tristeses i els dolors regina,  
regina benvolguda;

de l'estatge dels nuvols i les boires  
am ton mantell de porpra avui davalles

(...)

Tu sola regnaras entre les ombres  
del vermellós crepuscle.»

**Frag. V. 1. 38**

PALOL, M. DE, "VIII. Balades de Schumann. Ivernal", dins *Roses. Posies*, Girona: Publicació  
¡Armonía!, 1906, p. 14.

«Lentament nevava sobre de les coses;  
els verns colpejaven les finestres closes  
del saló ont morien les darrres roses;

(...)

Rera'ls finestrals, demunt d'un cel llis,  
alçaven els cignes son vol malaltís  
llençant una nota pel silenci gris;

i en la ratlla blanca de la carretera  
l'orga del böemi, ronca i ploranera,  
tot passant, cantava la cançó darrera:

la cançó anyorosa dels cels estivals,  
el cant dels qui ploren, el cant dels malalts,  
sota espays bromosos i amors iverinals.»

**Frag. V. 1. 39**

ZANNÉ, J., "Vella cançó", dins *Poesies: odes y elegies, sonets, traduccions*, Barcelona, Fidel Giró, 1908, p. 88.

«Les arbredes coll-torçades,  
amarades  
per les pluges de l'hivern;  
les montanyes cor-gelades  
(...)  
l'horitzó tenyit de rosa  
qui reposa  
entre nuvols y tristors,  
y, com mort sota sa llosa,  
ja no gosa  
evocà'ls antics colors.»

**Frag. V. 1. 40**

ZANNÉ, J., "Nòrdica", dins *Poesies: odes y elegies, sonets, traduccions*, Barcelona, Fidel Giró, 1908, p. 144.

«Els aiguamolls destrenen llur sempitern neguit  
tancant, com flors verdoses, la platja sorralenca.

A l'horitzó serpeja rosada y trista llenca  
de cel, fendint les boires d'un gris colò esmortit.

Les aus marines passen lleçant planyivol crit  
qui deixa, entre bles boires, una tristó hivernenca.»



**Frag. V. 1. 41**

ZANNÉ, J., "Elegia romana", dins *Poesies: odes y elegies, sonets, traduccions*, Barcelona, Fidel Giró, 1908; p. 157.

«El cel és fosc i trist. Glaça. Tot sembla mort.  
¿Per què retorna avui la joia no fruïda  
d'una boca de foc, més ara esgrogueïda,  
qui' s marcí amb els rosers agonejants de l'hort?

¿Per què retorna avui com un esclat de vida,  
eixa boca suau, si es sols un vell recort,  
un perfum esvait, quelcom llunyà i somort?  
No l'ha feta tornar de mon cor laç cap crida.»

**Frag. V. 1. 42**

ZANNÉ, J., "Nocturn entre'ls albers", dins *Ritmes*, Barcelona: Fidel Giró, 1909, pp. 97-98.

«Les flames del cap-vespre s'apaguen dessota les boires,  
darreres llambregades de la claror del dia.

Ponent es un incendi, roig caos d'incendis mirífics;  
Orient es una aubada tristíssima de lluna.

Els arbres se redrecen com morts al compas de llur dança:  
pregon acort de baixos qui de l'atzur el tremol

fa cloure, cau, com llosa, damunt la tristesa dels albers.  
Oh vine, magic Vogeler, oh vine, mistic Maeterlinck,  
y tu, sublim d'Annunzio, cantaire elegiac de Roma,  
y tu, dolcissim Schubert, dels "lieder" noble princep!

Veniu, que ja comença l'encís nocturnal del misteri

(...)

és l'hora del poetes!

(...)

La gran Natura artista s'espalia ab sa veu de silenci,  
, com un Sol, flameja llavors l'*Inexpressable*.»

**Frag. V. 1. 43**

ZANNÉ, J., "Pregaria elegiaca a la nit", dins *Ritmes*, Barcelona: Fidel Giró, 1909, pp. 105-108.

«L'esgrogueít cap-vespre ressembla un agoní.  
Damunt la mar palpiten reflexes de palida porpra.  
Ses veus escampa l'orgue del sacre silenci  
(...)  
En ta negror solemne permet que com boira s'esfumin  
les tristes recordances qui vida no troben.  
  
Oh nit, immensa mare, dels tristos mirífic refugi!»

**Frag. V. 1. 44**

RAURICH, N., "Fragment escrit en 5 fulls de quadern amb el títol *Lluna*. Sense datar". Recollit per MORENO, T. a "Escrips de Raurich", *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA-MNAC-Fundació Caixa de Sabadell, 1996, p. 37.

«Res brilla, tot es mate i opac, totes les coses tenen un aspecte poetic-misteriós o trist. La lluna caient damunt de les parets blanques a la surtida es or vell diamantí i les ombres i obscurs son d' un evano blavosenc matetou i esfumát. Els [il.legible] i son també d' or vell o millor encaea d' aram torrat amb llurs ombres ben fosques encara que quelcom transparents dintre de s' ha foscó. Els traspasos de la lluna a la sombra son tous i ben esfumats, les calitats son de bellut de seda i peluix. Les penombres son d'una transparència meravellosa. Hi ha perles, diamants, grisos, cinabris, perles-grogues-roses-perles, verts esmeraldes obscurs i negrosos d'una bellesa inexplicable»

**Frag. V. 1. 45**

RAURICH, N., "Escrit en un full. Sense datar". Recollit per MORENO, T. a "Escrips de Raurich", *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA-MNAC-Fundació Caixa de Sabadell, 1996, p. 40.

«La lluna vermellosa anava caient poch á poch á la terra amaganse tota trista darrera d'un turó geperut y negrós com un nuvol sinistre. Las sombras dels arbres y de las matas d'hervas s'allargavan sombriuas com féretros abandonats per terra. Cada volta que el vent somou l'arbreda mon cor s'esfereix com si oís un soroll mortal. La lluna já habia

fugit, ovirantse tan sols sa resplandor rogenca retallada pels geps del turó (...) Devant dels meus ulls s'ha estés un crespó, dens, negre com una immensa gola de llop sense boradas ni fons»

**Frag. V. 1. 46**

RAURICH, N., "Escrit en un full de paper amb el títol *Sinfonia tardana*. Sense datar". Recollit per MORENO, T. a "Escrips de Raurich", *Nicolau Raurich 1871-1945. Visions mediterrànies*, Barcelona: AUSA-MNAC-Fundació Caixa de Sabadell, 1996, p. 40.

«Las ventadas feiant cruixir el fustam esberlat dels dos batents que tanvacan el portaló desmantelat de la fossana. A cada batzegada grinyolaba el forrellat ab grunyiment monóton. Uns xiprers alts y vert-negrosos com gegants encantats, [il·legible] sas punxegudas testas [il·legible] atormentadas per l'oratge. Uncel plomís-verdós y cap al fons grogench, aclaparava tristement tota aquella estada. L'ervam gris y laci s'ajeia tot oneixant com una cabellera malalta.

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»

## Jardins abandonats

**Frag. V. 2. 1**

RUSIÑOL, S., "Desde otra isla. El Monte de los cipreses. XI", *La Vanguardia*, 19-3-1894.

«Cesó la brisa y los olivos parecieron reclinarse y levantarse más los cipreses. Ellos, con su tristeza, parecían seguirnos, colocados sin fin, cual centinelas a los lados del camino. Les vimos largo rato, rectos y recortados sobre el gris mate del cielo como pedruscos ciclópeos; les vimos luego como soñados fantasmas y los vimos por fin perdidos y rodeados de estrellas.»

**Frag. V. 2. 2**

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

«Largo el muro como visión de Maeterlinck, se anda en un corredor severo y blandamente arenado, y al doblar una esquina, se domina el paseo de los cipreses más soberbio de la tierra. Árboles centenarios, carcomidos de vejez, que vieron pasar por sus plantas la vida íntima de los reyes de Granada, oyeron los suspiros de la música de Omar, sombrearon las blancas túnicas de las claustradas sultanas, sirvieron de celosías a las cantadas Odaliscas de Occidente, envolvieron y ampararon sus amores en amplio regazo de sombras, y hoy, erguidos y canosos, rugoso el tronco y cruzado de nerviosas fibras, que suben á dar vida a los mechones de cenicienta verdura, parecen centinelas de aquella blanca fachada, que como un cisne se ve acostada en el fondo.»

Frag. V. 2. 3

RUSIÑOL, S., "Cartas de Andalucía. Los cármenes de Granada", *La Vanguardia*, 25-12-1895.

«...los jardines modernistas los imagino formados de árboles de abolengo y plantas espirituales y de sentido simbólico; grandes laureles, mirtos, cipreses y laureles rosas, en severos muros, y cerrando la vista a toda vulgar perspectiva, lilas y lirios alineados y plantas acuáticas dormidas sobre estanques quietos y misteriosos, grupos de flores formando con sus colores el arco iris , ó agrupadas en tonos complementarios, y todo envuelto en un místico aroma de refinado buen gusto, todo mate y nadando en vaga neblina, como orquesta afinadísimas de tintas, donde el alma gozara de un absoluto reposo.»

Frag. V. 2. 4

RUSIÑOL, S. "Fulls de tardor. Sensació grisa", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L' Avenç, 1898, p. 170.

«...vaig trobar un pati esquifit, humit de molça, amb una cisterna al mig, com la boca d'aquell pati, oberta muntanya avall; una gran torre, amb presons plenes de runa, ont a la poca claror hi naixien flors estranyes, figueres bordes, escardots blaus, brins de flors grogues, esllanguides i malaltïces de viure mig a les fosques, servint de llit als dragons i de cau a les sargantanes; vaig atravessar un replà ple d'aquella herba, d'aquella humida frescor i d'aquella eura vernissada que sols creix als cementiris...»

Frag. V. 2. 5

RIQUER, A. DE, "XX", dins *Crisantemes*, Barcelona: A. Verdaguier, 1899, pp. 63-64.

«Lo cel es negre, los núvols, errants viatgers, tapan la lluna, la fosca s'escampa per la terra adormida, y'l jardí dolitari abandonat queda en les ombres.

Los xipers quiets, s'alsan per damunt de la mar; l'onada's plany; y'l surtidor voltat de pedra blanca no interromp son cantar qu'espetega damunt de l'aygua fosca.

Cantava en altres temps y avuy encara canta.(...) «La primavera es lluny y la esperança es morta. (...) y á mi ni'm quedan forses per seguir ma complanta; la munió de fulles mortes que'en remolí aporta'l vent han vingut á podrirse dins l'aygua.»»

#### **Frag. V. 2. 6**

RUSIÑOL, S., *El jardí abandonat*, Barcelona: L'Avenç, 1900, pp.[5], 55 i 65.

*«L'escena representa un jardí descuidat, un jardí clàssic, am plantes nobles, emmalaltides pel descuit i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats, un jardí am patina de vellesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades. A un costat, una glorieta de xiprers retallats am simetria; al fons, una graderia de marbre pintada per la molça i amb les lloses esgrogueides; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiades mig destenyides per la pluja; desmais i xiprers al lluny; en primer terme, un sutidor d'aigües quietes i somortes.*

MARQUESA. - (...) A mida que'm faig vella, aquests xiprers s'apropen, se men vénen a sobre; el cel, que deu esser blau, me sambla tot boirós; les parets de la casa, abans tant lluminoses, me semblen taques negres; i fins i tot el blanc dels marbres i el morat de la sorre prenen colors de tomba. (...)

AURORA.- (...) Els jardins abandonats són cementiris frondosos per adormir-s'hi les races:: són illes misterioses, voltades del mar del món, per a gaudir-hi i sospirar-hi l'agre-dolç de l'anyorança. »

#### **Frag. V. 2. 7**

GÜELL, H., "Nota blanca", dins *Florescència*, Barcelona- Vilanova y Geltrú: Oliva impresor, 1902, pp. 42- 26 (42).

«Cercant una nota blanca, vaig fer cap á un claustre que voltava un petit pati ab despullas de jardí malaltís. Quatre torretas esberladas, sense flors, mitj amagantse entre un munt de groga y brutosa fullaraca. Un banch coix, de fusta malmesa y ennegrida per l'humitat, y un arbre mort, ab duas branques escamarladas (...) A terra, brossa, herbas curtas, blavosas, morintse de tristesa y d' anyorament del sol, puig no més un raig lliscava una estona al matí, daurant las parets, sense arribar á terra. Per aixó tot allí era mústich, (...) tot semblava defallir com en temps de la tardor; semblava donar l' adeu a la vida.

Y si trist era'l pati, no menys ho era l' interior del claustre. Sols qu' allí era altra manea de tristesa; era, si axís se pot dir, una tristor més dolsa, més esfumida, qu'

inconscientment s' anava ficant á l' ànima, sense ferirla, com funest pressentiment que poch á poch entristeix y aclapara.»

**Frag. V. 2. 8**

RIERA, P., "Sonets. XIX.-Deixament", *Joventut*, núm. 155, 29-1-1903, p.81.

«El meu jardí reclós de temps tinch descuydat

(...)

no es lloch d'estarshi a gust, hi esglaya més aviat

veure tan arbre sech y tanta fulla morta.

Llarchs hiverns mon jardí de manera han posat

que no hi valen empelts ni cavegada forta

(...)

y'l raig del surtidor sembla una flor colltorta.

Pobre jardí en desmay, qui l'ha vist y quíl veu!

Ans brotavan llirs al contacte del peu,

avuy sols un xiprer hi alsa sa copa ardida.»

**Frag. V. 2. 9**

VÍA, J., "Trista", *Joventut*, núm. 181, 30-7-1903, p.510.

«Als jardins qu'avuy t'envoltan

tot son desmays y xiprers,

y roserars que s'esfullan

y esgroguehits pensaments

(...)

Tot es trist aquí, tot calla

talment com en un desert.

Sols s'hi sent el vent com xiula

y'l sumejar dels xiprers.»

**Frag. V. 2. 10**

SANS, M., "El castell buit", dins *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903, pp. 5-7 (6-7).

«Aquí me despedía de l'antre funerari

per retornar, ombrívol, del passeig solitari

mentres darrera els arbres ja's ponía el sol  
i, ocult en les grans euresm el tendre rossinyol,  
el qui nodreix de larves ses forces de poeta,  
d'aquells jardins espléndits cantava la desfeta  
(...)  
«Dins tú mateix t'en portad la soletat i el buit,  
(...)  
tos jardins morts acusen llargues sequetats,  
les flors més ufanoses caigueren ja marcides,  
les més brillants estofes s'esqueixen consumides,  
fogí de tos paratjes la santa joventut  
i veus aprop les dunes de l'aspra senectut;  
d'un tenebrós crepúscol a la claror incerta  
recorres la teva ànima mirant qu'está deserta...»

**Frag. V. 2. 11**

ALCOVER, J., "La relíquia", dins *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903, pp. 9-10  
(9-10)

«Faune mutilat,  
brollador aixut,  
jardí desolat de ma joventut...  
(...)  
Trenta anys de ma vida fugiren depressa;  
i encara no manca,  
penjat a la branca  
un troç de la corda de l'engronsadora,  
com trista penyora,  
despulla podrida d'un món esbucat...»

**Frag. V. 2. 12**

GUANYABÉNS, E., "En mon jardí", dins *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903,  
pp. 15-16 (15-16).

«Un jorn vaig veure marcir-se,  
junt am les flors, ma il.lusió:

el blau del cel va afeblir-se:  
bufava vent de tardô.

Olors i cants de n'anaren,  
la neu mon cap va cobrî,  
i cendres d'amor restaren,  
tant sols per tot el jardí!...»

**Frag. V. 2. 13**

MATHEU, F., \*\*\*\*, dins *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903, pp. 17-18.

«A dins d'aquests jardins hi há un ayre de tristor  
que s'encomana arreu, al terra, a la verdor,  
del regueret humil a la fulla més alta,  
tot te un adormiment com de cosa malalta;  
lo alegre y sanitós ha fugit d'aquí dins,  
y son tristos aquests jardins.

Semblan abandonats per gent desapareguda,  
per un poble caduch qu'en sa última cayguda,  
estragat, aburrit de l'obra de son Deu,  
aquí hagués intentat reférsela a gust seu.

\*

A dins d'aquests jardins tot va contra natura:  
tot lo que viu hi viu subgecte a una tortura;  
lo xiprer solitari, nascut per pujà'l cel,  
viu lligat y torsut, privat de son anhel;  
la murtra del amor, d'esplèndida brotada,  
s'afilera a cordill bestialment xollada;  
tot surt d'un mateix vert, tot es igualment llis,  
tot sembla fossilat per un estrany encís;  
ni forma ni color aquí per rès s'altera,  
aquí hi passa de llarch cada any la primavera...»

**Frag. V. 2. 14**

ALOMAR, G., "Floralia", dins *Jardins d'Espanya*, Barcelona: Casa Thomas, 1903, pp. 21-29.

«Els jardins son el místic santuari



de la dolçor secreta de la vida;

(...)

fragments d'humanitat, ploren en l'ombra

frescal de les tranquil·les enramades

la infinita tristor de l'existència;

plor de discretes llàgrimes que tomben

dels brolladors agònics, amb un ritme

planyívol d'elegia funerària.

(...)

Un gran defalliment les plantes vincla;

s'esfloreixen les poncelles llacrimoses,

tot just obertes; vibracions estarnyes

se fonen en les aures somnolentes;

visions incertes passen, fugitives

en els recons violats, dins l'espessura

d'els caminals perduts, on resta encara

l'estela delicada i vaporosa

de les belleses mortes;

(...)

Plens d'angunia,

els sàlzers llastimosos deixen caure

sobre els bassals dsfetes cabelleres

de náíades vençudes;

(...)

Jardins d'Orient; pensils de Babilonia;

(...)

darrera emanació d'els viridaris

on les patricies acudien, mòrbides,

a reclinar-se sobre el marbre helènic,

(...)

...ombracles versallesos

que renovaren la visió cloròtica

dels cicles decadents...

(...)

Tots vosaltres sou formes de la immensa

visió del temps passat; sou la mortalla

de les sagrades tradicions, que dormen

com a lloses votives, baix les herbes  
en ondulant catifa tremoloses.  
(...)  
...malaltices  
imitacions de la florida esplèndida  
d'altres climes vitals, que el sol feconda.  
Aristocracies decadents, marcides  
en la teva quietud dels hivernacles;  
refinaments puríssims, que no es mesclen  
de baixa utilitat, personifiquen  
les belles d'altres temps desaparegudes,  
flors de la vida, qu'el mestral s'en porta.»

**Frag. V. 2. 15**

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

«S'ajoca sota'l capítell d'una font de marbre grogench y verdós per la molsa humida, a tocar l'aygua que regalima poch a poch esgranant una cansó trista, regular, quietosa...La trova del sortidor en un jardí solitari sembla fer més somniosa la quietut i més pesat l'ambient. Aquell silenci prenyat de gèrmens dolents y enervadors fa que'ls seus dolors sian més grans, que'ls senti ab més intensitat, qu'estimi el repòs més que la lluyta...»

**Frag. V. 2. 16**

PELL, O., "Del país de la mort", *La Il·lustració Catalana*, núm. 127, 5-11-1905, pp.711-712 (712).

«En la nova visió la Natura semblava estèril. La plana que dominava'l castell era estepària. Ni un arbre creixia en aquelles runes, ni un aucell; rès que fos una mostra de vida; tot era l'imatge de la mort (...). Tot era glassat, tot semblava adormit en un sòn etern, sense un despertar futur. Al tocar les plantes, vaig sentir l'aspror de les herbes seques. El jardí era mort, les flors y els arbres eran exemplars d'un herbari cuydadosament conservat (...). Jo admirava aquell jardí de la Mortn, ab sos camins blanchs, quina sorra blanca me semblà pols d'òssos triturats; quins setials de pedra eran tombes innominades, amagats entre' ls arbres ressèchs. De tant en tant trobava escultures en marbres fosch representant dones hermosament nues. Eran els desitjos que s'oferia, eternament immòvils, als que com jo atravesavan els camins laberíntichs; eran les passions mortes de les luxurioses etats històriques, eran les estàtues de les cortesanes vicioses, perennement temptadores, febrosament evocades.»

**Frag. V. 2. 17**

MASERAS, A., "La nit en els jardins", *Joventut*, núm. 322, 12-4-1906, p. 232.

«Y evoco la llegenda del passat,  
vaga, indecisa, eternament somniada.  
Y una veu tentadora m'ha cridat:

Asseute aquí. Contempla. Tot es quiet.  
Una mirada es dolça en el silenci

(...)

¿Aymaríes la plàcida quietut  
si, sense tu, la existencia tota  
com un vel de foscors inconegut?

(...)

Tots aquests impossibles innocents  
¿quina revelació porten a l'ànima?  
La fredor del sepulcre, ¿la pressents?

(...)

Jo sento una amargó dintre'l pit meu  
perque mirantles se'm dissipa'l somni dels jardins de les illes de l'Egeu.

Sento per tot la veu de lo fatal,  
y tot m'és dolorós, y tot és rígit  
com un mirar de pedra estatual.»

**Frag. V. 2. 18**

PALOL, M. DE, "XVIII", dins *Roses. Posies*, Girona: Publicació ;Armonía!, 1906, p. 30.

«Jo he cullit una nota en el jardí otomnal.  
Passaven pel Silenci les verges endolades  
am les trenes al vent, i les mans agafades,  
i les mirades fixes al vell Palau ducal.»

**Frag. V. 2. 19**

MASERAS, A., *Edmon*, Barcelona: Biblioteca d'El Poble Català, 1908, p. 344.

«...faig esforços pera conformarmhi en aquesta resignació. Llavors, jo voldria estar en un jardí silenciós, on poder plorar el meu desconsol, fent chor ab el brollador que unís a la meva trista placidesa, la seva remor freda, funeral y llanguida. Llavors, jo voldria quedarme absort davant del meravellós encantament dels arbres ploraners, y poderme convertir en una estatua, en una cosa insensible. Y resignar-me a tot, pensant com totes les coses fugen y se desmoronen, com tot passa sense commoure pera res ni els cels ni la terra, deixant no més en el cor de l'home, que no ha pogut encara referse dels séus dolors y dels séus desenganys, la desesperació més funesta!»

## Flors malaltisses

### Frag. V. 3. 1

GUAL, A., "Flors/1896", dins *Primeras poesies i proses* (obra inèdita). Arxiu Adrià Gual. Barcelona, Centre de Documentació de l' Institut del Teatre (C-34/14).

«Totas las flors qu' he vist aquet mati,  
totas m' han semblat tristas.  
El jorn najjia hermos quant las he vistas,  
peró m' han semblat tristas  
totas las flors qu' he vist aquet mati.

De promte una ventada,  
ha dut una grisenca nuvolada,  
ade poch rato ha plogut  
y las flors m' han semblat que han somrigut,  
y com somrients las veyia  
sota un cel emplujat,  
sens darmen comte jo també somreya  
y al sentirmho...he plorat.»

### Frag. V. 3. 2

GUANYABÉNS, E., "La flor dels morts", *Catalònia*, núm. 17, 31-10-1898, pp. 263-264.

«Al cementiri he vist una floreta  
modesta, humil, blavosa.

Quin nom porta, no ho sé. Tota soleta  
s'estava, tremolosa,  
estremint-se al contacte glacial  
del vent terral.

(...)

Porp de la flor, una tomba fresca oberta  
la meva anima atrau:  
de troços del meu cor la tinc comblerta.

I el meu cor era blau:  
era blau com una flor que he vist tornar-se  
blanca mirant-me a mi.  
El cop darrer que l marbre aquella va alçar-se  
el cel de ma esperança s va enfosquí.»

**Frag. V. 3. 3**

RUSIÑOL, S. "Fulls de primavera. El pati blau ", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L'Avenç, 1898, p. 64.

«Les plantes marcides, les parets pintades, l'ombra de l'enredadera, les rodonetes de sol, tot se fonia, tot s'esfumava, voltant aquella nota tan trista, aquella gran flor més hermosa i més marcida que les altres, torcent el coll com els lliris.»

**Frag. V. 3. 4**

RUSIÑOL, S. "Fulls d'hivern. Un somni rosa ", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L' Avenç, 1898, p.233.

«Al mig d'una claror somniada's veia una flor, una especie de crisantem hermosissima. (...) Quan fou despullada la flor, van empendre la volada aquelles dones alades; i veient la corola de la flor d'allí on nasqueren tant despullada i tant trista, per deixar-hi una reliquia van començar un quadro.(...) Modernista, vaig somniar que firmava, i vaig somniar que no feien pagar entrada i que no anava ningú a veure'l.»

**Frag. V. 3. 5**

RUSIÑOL, S. "Fulls de primavera. Lo que diuen les flors", dins *Fulls de la vida*, Barcelona: L' Avenç, 1898, p. 26

«La tija d'un lliri blanc melangoliosament colltorta, no el tindrà mai a la vora una dona riallera, si la rialla surt de dintre; aquella flor emmalaltida estroncaria el seu riure. Les flors d'essència esmortuïda no en sentirà la seva aroma la qui no afini els sentits, ni els tons matisats i baixos els veurà ni gaudirà la qui no vegi amb el cor (...) Mai les veig, al desfullar-se, que el pensament no m'expliqui alguna tristesa amagada; mai les veig que no pensi en qui les cuida, que no em sembli que ploren algun malalt.»

**Frag. V. 3. 6**

ROVIRALTA, J. M<sup>a</sup>, "Flors marçides", *Luz*, núm. 3, 4<sup>a</sup> setmana-10-1898, p. 5.

«Cuan s'acosti l'hivernada  
y les flors torcin el coll  
y s'en vagi l'aucellada  
y no surti mai el Sol;  
les flors que perdudes ploro  
y que sens tenirles moro,  
busqueules dins de mon cor...  
jja seré mort! »

**Frag. V. 3. 7**

RIQUER, A. DE, "VI", dins *Crisantemes*, Barcelona: A. Verdaguer, 1899, p. 26.

«¿Què podían amagarme aquelles semprevives bosquetanes?(...)Les flors grogues removían recorts, feyan reviure hores desconsolades, llàgrimes que s'escorren coll endintre, dèbils quexes d'infant que desapareix com un llum que s'apaga, martellades brutals qu'obran un sepulcre sens respecte á n'aquells que dormen dintre, y altres semprevives que se'n portan en un bayart y's perden en los carrers del cementir brutes de pols, mustiguejades pe'ls sospirs del vent en les nits fosques, descolorides per la pluja menuda del hivern que bat les fosses.»

**Frag. V. 3. 8**

SURINACH, R., "Crisantemas", *Catalunya Artística*, núm. 31, 10-1-1901, p.16.

«¡Oh, las crisantemas! Son las delicadas flors de la tristesa que respecta la tardor. (...) Las malaltas las demanan y las posan en son coixí, fréch a fréch de llurs caras ardentas per la febre, o pàlidas y fredas per las caricias de la mort. Las malaltas las estiman porque las veuhem desmayadas com ellas, porque no tenen perfum que las mareigi (...) Las crisantemas sovint m'inspiren el respecte que les creus en el fossar; las

crisantemas sobre'l pit fan florir en mos llabis la oració. Me sembla que dintre d'aquell pit hi ha d'haver un cort mort...»

**Frag. V. 3. 9**

ROVIRALTA, J<sup>a</sup>. M<sup>a</sup>.; *Boires Baixes*, Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1902, p. 29.

«D'un mateix jardí: qui en sent les melancòliques roses moridores; qui les esclatantes clavellines; qui, més refinat, ne flaira, sobre tot els perfums propers, el dèbil llunyà perfum d'extranyes flors, que'l vent esbandeix, dels jardins perduts de molt enllà d'altres terres de passats els mars, i en aquesta subtilíssima flaire hi pressent els pàlids colors, que mai veurà, i les sensuals postures, que mai palparà, de les solitaries flors dels solitaris jardins ont mai podrà arribar.»

**Frag. V. 3. 10**

GÜELL, H., "Los Pensaments", dins *Flosrescencia*, Barcelona- Vilanova i Geltrú: Oliva Impressor, 1902, pp. 31-32 (32).

«Los Pensaments son las flors tristas, son las ofrenas pera difunts, las predilectas dels aymants, son las enclosas al flayre de petons en las cartas, en aquellas en que dol no poguerhi escriure lo més eloqüent: los sospirs y las miradas..»

¡Com fan pensar los pensaments ja assecats, los pensaments morts, tenint per tomba un llibre, per llosana'ls seus fulls y per tribut funerari'l recort!»

**Frag. V. 3. 11**

MONTOLIU, M. DE, "Flors malaltes", *Pèl&Ploma*, núm. 93, 5-1903, p. 137.

«Les flors de joventut  
que florien xamoses en ma cara,  
durant la llarga absència qu' ens separa,  
totes les he perdut.  
Del meu front ja marcintse van los lliris,  
i les roses enceses de mes galtes  
esllanguides i malaltes,  
i mes llavis cremats de tans sospirs!  
Sols a la vora de les fonts dels plòs,  
(corones de martiri als ulls donades)  
tinc dues flors morades  
que als llàgrimes podrides s'han desclós.»

**Frag. V. 3. 12**

MASERAS, A., "XL", dins *Delirium*, Barcelona: L'Avenç, 1907, [p.61]

«En la fresca terrassa del jardí  
hi tinc un test amb unes flors boscanes.  
No sé que ho fa que, tot cuidant-les bé,  
totes se tornen grogues i malaltes.

Moriu-vos, belles flors, benignament;  
moriu, humils belleeses boscatanes.»

**Frag. V. 3. 13**

PALOL, M. DE, *Camí de llum (Narracions d'un crepuscle)*, Barcelona: Imp. de J. Vives, 1909, pp. 6-7 i 12.

«- Lliris!... Perque'm tortura, ara, a mi, aquesta aroma blanca? Jo la sento com un recort; feia tantes primaveres que no l'havia sentida!...-

Y el seu pensament creuà, com una estela de dolor, un recort.

Ell pensà que moltes nits li agradà cullirla aquella suau alenada de les flors crepusculars...(…) Y ell repetia:

-Sí, sí, hi ha quelcom misteriós en els lliris.- Mes el seu esperit concretava:

- Mes, tu no'l saps pas esbrinar aquest misteri; els lliris tenen el misteri de la mort y el dó de crear espectres, y tu, petita, ets crudelment un espectre y ells poden encara perfumar una altra agonia!...»