

El Decadentisme a Catalunya: Interrelacions entre art i literatura

Irene Gras Valero

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

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

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

Tesi doctoral

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

IRENE GRAS VALERO

UNIVERSITAT DE BARCELONA

2009

III. 6 FEMMES FATALES

Sens dubte, i com posa de relleu M. Praz, han existit al llarg de la història de la literatura una multitud de dones perverses i fatals¹⁷⁷⁵ que a arran de les seves desmesurades ambicions o dels seus impulsos més passionals, han suposat una amenaça - de vegades fins i tot mortal- per a l'home. Tanmateix, no serà fins a partir de la segona meitat del segle XIX que s'instaurarà la figura pròpiament dita de la dona fatal, els orígens de la qual comencen a configurar-se ja en el romanticisme, a través de personatges com la maga Matilde de *The monk* (1795), de M. G. Lewis; la Cleopatra de T. Gautier (1845), o la *Salambô* (1862), de A. Flaubert¹⁷⁷⁶. Això, naturalment, sense oblidar les baudelerianes *Fleurs du Mal*, destacades precursors d'aquest mite. Amb tot, cal afegir, la denominació de *femme fatale*, tal com assenyala E. Bornay, és posterior a la configuració d'aquest tipus específic de dona¹⁷⁷⁷. Si bé caldrà esperar-se fins a 1897, amb la publicació de *Le voleur* de G. Darien, per tal de veure una de les primeres utilitzacions de l'esmentada expressió, el 1884, a *À rebours*, ja trobem detallats els principals trets definitoris d'una de les *femmes fatales* més emblemàtiques i representades de la *fin-de-siècle*: Salomé. Només cal observar la descripció que Des Esseintes realitza d'una de les més conegudes obres de G. Moreau (1876):

«Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche. Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'extrême orient; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la royale prostituée de l'apocalypse, accoutrée, comme elle, de joyaux et de pourpre, fardée

¹⁷⁷⁵ PRAZ, M., *La carne, la muerte y el diablo...*, op. cit., p. 347. L'autor efectua un breu recorregut per diverses de les dones més cruels i perverses de la literatura.

¹⁷⁷⁶ *Ibid*, p. 351 i ss.

¹⁷⁷⁷ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., p. 113.

*comme elle ; car celle-là n' était pas jetée par une puissance fatidique, par une force suprême, dans les attirantes abjections de la débauche.»*¹⁷⁷⁸

Dins de l'àmbit de la plàstica, i com a precedent d' aquesta *femme fatale*, trobem igualment a l'Anti-Beatriu de Rossetti, o l'«*unblessed damozel*», materialitzada en la figura de Lilith, Venus o Asarté, i inspirada en la model de fama dubtosa, Fanny Cornforth, que tant va obsessionar l'artista durant els seus darrers anys¹⁷⁷⁹.

Cal tenir present, així mateix, el paper condicionant que la misogínia de l'època va jugar a propòsit de la instauració de la imatge d'aquest tipus de dona, el qual s'allunyava diametralment del model decimonònic femení, encarnat en la figura sacrificada i passiva de l'«àngel de la llar»¹⁷⁸⁰. Indubtablement, la realitat social i econòmica de l'actual segle permetia justificar els temors i els prejudicis masculins, atès que en aquells moments, la dona, en comptes de romandre a casa dedicada per complert a la cura del seu marit i dels seus fills, treballava a les fàbriques i albergava desigs d'emancipació i d'igualtat¹⁷⁸¹. És així com, tot fent gala d'una concepció maniquea d'arrel romàntica i preraphaelita que venia a substituir la dicotomia entre les figures d'Eva i Maria, de tradició bíblica, la mentalitat masculina de l'època va establir una contraposició entre dos tipus de dones: la *pura*, abnegada i de salut fràgil, i la *perversa*, alliberada i activament sexual, que no cerca altre objectiu que el gaudi personal¹⁷⁸². Serà al voltant d'aquests dos extrems que s'aglutinaran així els estereotips determinats per la misogínia de l'època: per una banda, la verge ideal, la muller pietosa, la jove malalta i fins i tot l'esposa morta; i, per l'altra, la *femme fatale*, tant bíblica o mitològica -Judith, Lilith, Salomé, la bacant...-, com mundana -l'elegant, la prostituta, la morfinòmana....Enmig de totes elles, però, i emplaçada en un lloc

¹⁷⁷⁸ HUYSMANS, J.-K., *À Rebours*, op. cit., p. 56.

¹⁷⁷⁹ Vegeu CERDÀ, M.^a A., *Els preraphaelites a Catalunya*, op. cit., pp. 82 i ss. A propòsit d'altres precedents, vegeu igualment BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., pp. 126 i ss.

¹⁷⁸⁰ Vegeu el capítol intitulat "Arrebatos de sumisión: la guardiana del alma del comerciante y el culto a la monja del hogar", de DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...* op. cit., pp. 3-24.

¹⁷⁸¹ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *La imágen de la mujer en la pintura española 1890-1914*, Madrid: A. Machado Libros, 2006, p. 15.

¹⁷⁸² LÓPEZ DE PRADO, C., "La imágen de la mujer", op. cit., p. 178.

ambigu, com veurem, la verge turmentada per passions que reflecteixen el seu despertar sexual també s'erigirà com una altra de les figures característiques de l'imaginari decadent.

Sigui com sigui, en tant que representació de la puresa o bé de la degeneració *fatal*, la dona esdevindrà la protagonista principal de les obsessions masculines, tot suscitant alhora complexos sentiments de temor i d'atracció captivadora.

Així mateix, i precisament pel seu caràcter dual, que la converteix en un ésser desconegut i desconcertant, la dona encarnarà a la perfecció la figura de l'*esfinx*¹⁷⁸³, tan enigmàtica com mortífera. Cal tenir en compte, en aquest sentit, les teories pseudocientífiques que atorgaven a la naturalesa femenina un component preeminentment irracional i que, per tant, apropiaven la dona als instints i als impulsos més primigenis -tot incapacitant-la alhora, i de retruc, per al treball¹⁷⁸⁴. De fet, i segons constataven nombrosos estudis de l'època, com per exemple el de J. Hericourt, publicat a la *Revue de Philosophie* el 1890, la dona, atesa la seva constitució més feble, era propensa a l'ensomni, al somnambulisme, a la histèria i a la hipnosi¹⁷⁸⁵, de manera que aquesta esdevenia del tot adient per tal d'explorar - tant científica com artísticament - les regions més recòndites de l'inconscient.

Un altre dels estudis que en aquest sentit major incidència va exercir sobre la configuració dels estereotips femenins conreats per la misogínia de l'època, fou *The descent of man, and selection in relation to sex* (1870), en el qual Ch. Darwin posava de relleu la condició d'inferioritat natural en la dona. Segons l'autor, si aquesta es desviava de la seva funció procreadora o intentava assolir un paper més actiu del que naturalment, la humanitat mateixa se'n ressentiria, atès que patiria una «reversió» dins la línia evolutiva¹⁷⁸⁶. En conseqüència, qualsevol senyal simptomàtic d'aquest tipus de comportament havia de ser detectada i eradicada

¹⁷⁸³LITVAK, L., "En el reino interior o la mujer y el inconsciente en la pintura simbolista", *op. cit.*, p. 60.

¹⁷⁸⁴ *Ibid*, p. 61.

¹⁷⁸⁵ HERICOURT, J., "Société de Psychologie Physologique-Projet de Questionnaire Psycho-Physique", *Revue Philosophique*, núm. XXIX, 4-1890, p. 445. Citat a LITVAK, L., "En el reino interior o la mujer y el inconsciente en la pintura simbolista...", *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁸⁶ DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...* *op. cit.*, p. 214. Recordem com, precisament per influència darwiniana, a l'època existia un acusat sentiment de decadència i degeneració generalitzades.

com a prevenció. Això, per suposat, era especialment aplicat en el cas de les dones considerades com a «reversives», les quals actuaven com a instruments de les forces degeneratives de la natura, contra els quals calia lluitar per tal que la humanitat pogués seguir evolucionant¹⁷⁸⁷.

A. Forel, per la seva banda, tot fent-se ressò d'aquest tipus de teories, també denunciava, a *Die sexuelle Frage* (1906), la descomposició social a la qual duia la moderna tendència de la dona cap a la recerca del plaer i el refús de la maternitat. Tanmateix, poques reflexions van esdevenir tan demolidores com aquelles efectuades per obra d'un jove teòric vienès, O. Weininger, que a *Geschlecht und Charakter* (1903), i tot influït pel pensament d'A. Schopenhauer i de C. Lombroso¹⁷⁸⁸, esgrimia que les dones no tenen existència ni essència, per la qual cosa i literalment, adeia, «no són res»¹⁷⁸⁹.

Naturalment l'èxit d'estudis com els esmentats no va fer altra cosa que permetre a l'home justificar els seus prejudicis front una figura femenina que, amb la voluntat de defugir el paper que aquest li havia imposat fins aleshores, ara es mostrava activa i desconcertant. Cal dir que un dels aspectes que més temor suscitava entre el públic masculí era el recent despertar de la sexualitat femenina, àvida, insaciable i, allò que resultava més perillós: autosuficient. Amb tot, aquesta mateixa sexualitat resultava igualment fascinant en el seu alliberament. De manera que dins l'imaginari simbolista i decadent trobem plasmada una percepció masculina del món eròtic femení que es mou constantment dins el terreny de l'ambivalència: entre l'atracció subjugada i el terror més absolut. En aquest sentit, només cal parar atenció a una dels dibuixos més representatius d'aquest horror a ser, literalment, *devorat* per la libido femenina: *Todessprung (Salt mortal)* (1901-1902), del pertorbador A. Kubin, on veiem a un home diminut llançar-se de cap vers una volva colossal que està a punt d'engolir-lo.

A Catalunya, però, cal dir que, a diferència de l'àmbit literari, a la plàstica no trobem pas excessius exemples de representacions de *femmes fatales*, i les poques que hi ha, sens dubte,

¹⁷⁸⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸⁸ Aquest darrer, per exemple, a *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale*, publicat el 1893, defensava que la prostitució és l'afloració de la tendència criminal en la dona. Vegeu més endavant.

¹⁷⁸⁹ LÓPEZ DE PRADO, C., "La imágen de la mujer...", *op. cit.*, p. 182.

queden força allunyades de l'erotisme explícit i la força plàstica d'un A. Kubin, d'un F. Rops, o d'un E. Von Stuck.

III. 6. 1 “Desvari de verge”

Amb aquest títol, M. de Palol publicava a *Juventut* un poema on una noia ofería ansiosa al seu amant «l'últim petó de verge», abans de sucumbir als «desitjos» i a les «estranyes sensacions» que «serpentejaven» pel seu cos immaculat¹⁷⁹⁰. La donzella de «Desilusió del goig», de J. M.^a Folch i Torres, pel contrari, s'estremia fervorosa davant la impossibilitat de satisfer uns desigs eròtics que tot just comencen a despertar¹⁷⁹¹. Altrament, la «solitària i trista» jove de J. Vergés, enmig d'un «ambient d'erotisme» on «la brisa, entre'l fullatge remorosa/arrossegantse, de lascivia crida», tremolava «conmoguda/per foll desitj que sos sentits ubriaga»¹⁷⁹².

Com veiem, la imatge d'una verge agitada per impulsos passionals i anhels amorosos que amb prou feines podia contenir i que alliberava en la intimitat de la seva cambra, alimentava sens dubte la morbositat masculina de l'època¹⁷⁹³. A l'igual que l'ambigua *nymphet*, aquella púber innocent a la qual la malaltissa sensibilitat decadent atribuïa ja els perversos trets eròtics de la dona¹⁷⁹⁴, la donzella consumida pel desig no deixa de ser, en aquest sentit, una clara anticipació

¹⁷⁹⁰ PALOL, M. DE, “Desvari de verge”, *Juventut*, núm. 142, 30-10-1902, p. 708 [vegeu el **frag. VI. 1. 9**].

¹⁷⁹¹ FOLCH I TORRES, J. M.^a, “Desilusió del goig”, *Juventut*, núm. 69, 6-6-1901, p. 391 [vegeu el **frag. VI. 1. 4**].

¹⁷⁹² VERGÉS, J., “Sonets”, *Juventut*, núm.147, 4-12-1902, p. 779 [vegeu el **frag. VI. 1. 10**].

¹⁷⁹³ El mateix J. Pérez-Jorba somnia en un dels relats que «desflora» idealment diverses verges de posat «místic i sensual», a “Dominació”, *Catalònia*, 31-5-1898, pp. 119- 122. [vegeu el **frag. V1. 1. 2**].

¹⁷⁹⁴ Vegeu el capítol intítulat “El culto a las niñas y púberes o el aprendizaje de la «femme fatale»”, de BORNAY, E., *Las hijas de Lilith, op. cit.*, pp. 142-157, en què l'autora posa de manifest la proliferació a l'època d'un tipus d' iconografia on les fronteres entre el culte a la innocència i un pervers erotisme es dilueixen per complert. Així mateix, i malgrat les evidents connexions entre aquestes imatges i aquelles que ens trobem analitzant, a propòsit de la verge delirant, les

de la *femme fatale*. De fet, no costa gaire de percebre com aquest incipient apetit, experimentat per una jove que encara conserva algun rastre de la seva innocència, però que ja ha estat d'alguna manera *contaminada* pels espasmes de la passió, aviat es convertirà en una avidesa sexual devoradora, que arribarà a posar en perill, fins i tot, la vida de l'home que hagi de patir-la. Recordem, sinó, el tràgic final del protagonista masculí del relat de C. Comabella, intitulat "Una nit d'estiu", a conseqüència de la luxúria insaciable de la seva esposa¹⁷⁹⁵.

En tot cas, és més fàcil fantasiejar amb aquesta figura prèvia a la *femme fatale*, que encara no ha pogut alliberar el seu poder castrador i conserva la seva puresa carnal, que no pas fer-ho amb una dona que sap perfectament com satisfer la seva sexualitat, i que ha esdevingut, segons la misogínia del període, una clara amenaça per al gènere masculí. Situada així en una posició fronterera, aquest tipus de dona va suscitar més fascinació que no pas temor, de manera que la sensibilitat decadent va entronitzar-la enmig de la jove agonitzant - exemple emblemàtic de passivitat femenina-, i de la devoradora per excel·lència, la dona-vampir, xucladora no només de la sang, sinó també a nivell simbòlic, del líquid seminal masculí¹⁷⁹⁶.

Més morbós encara que observar els neguits torbadors d'una verge, resultava, però, el fet de contemplar com aquesta aconseguia calmar les seves ànsies sensuals amb una altra jove, tot afegint d'aquesta manera - i de mode poc habitual -, el tema de l'homosexualitat a aquest tipus de composicions. És el cas, per exemple, d'una de les narracions de S. Braví, en què dos donzelles acaben reboquant-se en el llot de les profunditats d'un llac:

correspondències entre unes i altres no creiem que siguin del tot exactes. Cal dir així, en aquest darrer cas, que l'edat no és tant important - tampoc trobem nenes, sinó joves- com el fet que es tracti d'una noia immaculada que encara no ha tingut ocasió de lliurar el seu cos, però que ja desitja fer-ho. D'aquesta manera, i malgrat la seva subtileza, és important tenir present les diferències de matisos existents entre un tipus d'iconografia i l'altre.

¹⁷⁹⁵ COMABELLA, C., "Somni d'una nit d'estiu", *op. cit.*.

¹⁷⁹⁶ Com explica CORTÉS, J. M., a *Orden y caos*, Barcelona: Anagrama, 1997, p. 50, «mostrada como voluptuosa, ninfómana y falta de apetito maternal, la vampira se convertirá en un en un (...) ser depredador insaciable que busca arrebatar la fuerza seminal del macho para poder paliar las pérdidas vitales que su propio organismo sufre producto de las funciones reproductoras. (...) su satisfacción sólo podía conseguirse a costa de agotar la vitalidad de su compañero, de dejarlo exangüe». Sobre aquest darrer tema, que a Catalunya no va ser gaire conreat, vegeu igualment el capítol de DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...op. cit.*, pp. 333-351, intitulat "La metamorfosis del vampiro: Drácula y sus hijas" i DE SIRUELA, J., "Imaginar el vampiro", dins *El vampiro. Antología literaria*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2001, pp. 11-57, especialment les pp. 53-57.

«Les dues verges s'estaven ajaçades vora l'aygua. Llurs cossos, contornejats hermosament, eren rublerts de voluptat; llurs pits eren turgents com plens de desitj; llurs sedoses cabelleres s'allargaçaven sobre les esquenes fins les anques (...) Y les verges se submergiren en la llacuna y continuaren enjogaçades ab l'aygua, que feya en la solitud una remor com de glaç que's trenca.

De sobte, abraçades, desaparegueren anant al fons...Y a poch l'aygua s'enterbolí. Ja no era crestellina, ni reflectia la lluna.

Les verges, en el fons, se revolcaren pel llot...»¹⁷⁹⁷

I és que pel fet d'estar lligada tradicionalment a la natura i de ser, per tant, oposada a la raó i a l'art, la dona s'identificava amb la terra humida i, per extensió, amb el fang, característic dels pantans, els quals constitueixen l'al·legoria de «una palpitante extensión de codicia física instintiva en expansión, cuya función natural primaria era intentar atrapar, sumergir y, si le era posible, absorber al varón»¹⁷⁹⁸. Cal recordar en aquest sentit, el títol de diverses narracions en què la protagonista era una prostituta - com ara "Flors de fang" o "Flor de llot" -, i tenir present el fet que l'esmentat element es relacioni amb els éssers demoníacs, tal com farà J. Zanné en la seva *Súcube*, la qual se li apareix al protagonista de la novel·la, un turmentat mossèn, enmig d'«estany fangós on es recogaven viscosos i ventruts gripaus, serps repugnants, dracs escatosos...»¹⁷⁹⁹.

Igualment morbós resulta convertir en objecte de les fantasies masculines una monja, la qual, durant la nit i en la intimitat de la seva cambra descobreix al lector l'esplendor de la seva bellesa concupiscent. Per aquest motiu, T. Catasús fa servir l'expressió "Flor de la luxuria" a l'hora d'intitular el seu poema:

«La monja poch á poch sos hàbits va desfent
y mostra a un raig de sol ses carns immaculades:

(...)

Es bella, esculptural: el seu esguart fa llum;

¹⁷⁹⁷ BRAVÍ, S., "Les dues verges", *Juventut*, núm. 315, 22-2-1906, p.116.

¹⁷⁹⁸ DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...op. cit.*, p. 237.

¹⁷⁹⁹ ZANNÉ, J., *Súcube*. Fons Jeroni Zanné de l'Arxiu Nacional de Sant Cugat, núm. 58/6.

y té la carn rosada, com una gran aurora,
Sos llabis, mitj oberts, exhalen un perfúm
de flor de voluptat que'ls ayres enamora.»¹⁸⁰⁰

És interessant destacar el fet que sovint la protagonista no és pas conscient del seu encant, atesa la seva candorosa innocència; tanmateix, és el desconeixement del seu atractiu allò que més atrau determinades sensibilitats. En tot cas, són indubtable les similituds físiques d'aquesta verge amb la *femme fatale*, una dona que sí utilitza premeditadament els seus encants per sotmetre l'home sota el seu encanteri. Això és el que veiem, per exemple, a "Esther", d'A. Maseras, la qual, malgrat posseir «tota la sublimitat del pudor» i «tota la candorositat d'una verge», no deixa de tenir un «cos d'anguila» que «nuament serpenteja» i fa encendre de «luxúria ardenta» els ulls de l'artista que l'ha contempla¹⁸⁰¹. De fet, les conseqüències d'aquesta atracció cega, són a voltes les mateixes que s'acaben desencadenant en el cas de la temptació hipnòtica exercida per veritables *femmes fatales*: la mort violenta de l'home-víctima¹⁸⁰².

Hi ha cops, tanmateix, en què el desenllaç resulta justament a l'inrevés. És el cas del terrible final de Maria Laura, donzella que, després de suscitar la luxúria amb les corbes del seu cos, «al mateix temps incitants i pures», acaba engolida per la torba embogida i decadent de la Siena del segle XVI¹⁸⁰³. O bé de Bianca Maria, personificació - com Maria Laura- de l'ideal preraphaelita i devota de l'art, que fineix després de ser violada i colpejada brutalment a mans d'uns vulgars lladres¹⁸⁰⁴. En ambdues narracions, però - cal tenir-ho en compte -, les dues joves són considerades, malgrat la seva aparença ideal, unes *femmes-fatales*: per aquest motiu cal remarcar l'ambigüitat d'aquesta figura. Només així pot entendre's com Maria Laura, després de ser venerada com una santa, resulta titllada de «dimoni» per la seva «temptadora» bellesa carnal. O com Bianca Maria, malgrat el seu refinament cultural i el fet de posseir un rostre místic de

¹⁸⁰⁰ CATASÚS, T., "Flor de la luxúria", *Joventut*, núm. 328, 24-4-1906, p.330.

¹⁸⁰¹ MASERAS, A., "Esther", *op. cit.*, pp.72-74 [frag. VI. 1. 8]. Un altre exemple el trobaríem en la figura de l'espíritual Maria, la dona-àngel d' *Il Piccere* d' annunzià, que, tot i semblar-se a les verges pintades pels primitius, llueix una llarga cabellera semblant a una serp.

¹⁸⁰² Recordem que aquest acaba suïcidant-se davant el rebuig de la seva model. Vegeu el cap. III. 4. 1. 2. 2.

¹⁸⁰³ CASELLAS, R., "La Damisel-la santa", *op. cit.* [vegeu frag. VI. 1. 1].

¹⁸⁰⁴ ZANNÉ, J., "Bianca Maria degli Angeli", *op. cit.* [vegeu el frag. VI. 1. 3].

«verge preraphaelita», és descrita com «una dona nirviosa, sensual y varibale (...) esclava del pler y de la voluptat». Cal afegir, a més, que aquesta darrera comparteix el nom i el destí d'una de les heroïnes d'annunzianes de *La Città morta* (1898)¹⁸⁰⁵, una altra *femme fatale* de caràcter ideal que acaba morint ofegada a mans del seu germà, en un intent, per part d'aquest, d'alliberar-se de la passió incestuosa que Bianca Maria li provoca.

El mateix autor d'aquesta darrera narració, J. Zanné, un dels escriptors que com veurem major culte rendiran al mite de la *femme-fatale*, torna a fer palesa l'ambivalència que sovint acompanya a la dona en poemes com "La Ballarina":

«Blanca madona pudorosa,
gaia burgesa florentina,
verge romantica somniosa,
alta princesa bizantina,

nàiada fresca i olorosa,
tant propmpte esclava com regina,
tan prompte pura com viciosa:
es tot això la ballarina.»¹⁸⁰⁶

De fet, la figura de la madona bizantina constitueix un altre dels models d'aquesta verge *fatal* de «misteriosa mirada d'esfinx» i «llavis menyspreuadors», segons caracterització d'E. D'Ors¹⁸⁰⁷. O de mans blanques, tan encisadores com terribles, capaces d'assenyalar, «rigidament esteses é implacables», com posa de relleu J. Pahissa, «el camí de les tenebres»¹⁸⁰⁸. Cal remarcar aquí la simbologia, igualment ambigua, d'aquestes darreres, atès que tant poden estar relacionades íntimament amb una bellesa de caire angèlic –pròpia de la soferta Ana, la cega clarivident de la *Città morta* (1898), o bé de Sílvia, l'esposa sacrificada de *La Gioconda* (1899)-, com

¹⁸⁰⁵ Que J. Zanné hauria tingut ocasió de veure representada aquell mateix any en el «Théâtre de la Renaissance» de París [vegeu p. 301].

¹⁸⁰⁶ ZANNÉ, J., "La ballarina", dins *Assaigs estètics*, Barcelona, L'Avenç, 1905, p. 21.

¹⁸⁰⁷ ORS, E. DE, "A Madona Blanca Maria", *Pèl & Ploma*, núm. 79, 8-1901, p. 79 [vegeu el **frag. VI. 1. 7**].

¹⁸⁰⁸ PAHISSA, J., "A unes mans blanques", *Pèl & Ploma*, núm. 79, 8-1901, p. 92 [vegeu el **frag. VI. 1. 6**].

amb una bellesa maleïda, característica per exemple de l'enigmàtica i fascinant Elena d' *Il Piacere* (1889), posseïdora d'unes mans «incomparables» en la seva mòrbida blancor.

Finalment cal fer esment de *La floristeta*, protagonista d'un dels primers contes de R. Casellas, en el qual l'autor mostra la seva orientació vers la sensibilitat decadent¹⁸⁰⁹. La noia que descriu R. Casellas és ben jove – no deu tenir més d'onze anys- i sofreix una vida de maltractaments i de misèria. Com la protagonista d'un poema baudelerià, *À une mendiant rousse*, és una captaire que es dedica a vendre flors per sobreviure. Tanmateix, l'autor no es complau a descriure les seves penalitats, sinó més aviat a posar de manifest la seva torbadora personalitat. I és que, malgrat la seva juvenesa i la seva condició social, la noia es perfila com una *femme fatale* en potència:

«De todos modos, era interesant, la pobre nena, interesant y atractiva y potser perturbadora pels sentits, puig, á pesar de l'edat infantil, llençava malaltços perfums de voluptositat primerenca, com si fos poncella de pecat sensual»¹⁸¹⁰

Només tenim que parar atenció al contrast entre la blancor del seu rostre – «una blanchúria mate, freda, com la del marbre sense polir (...) com la caràtula d'un clown»-, i la malèfica vermellor dels cabells. R. Casellas el descriu com un «semblant indefinible ahont l'anèmia's confonia ab la precocitat»¹⁸¹¹. La innocència pràcticament ha quedat enrere: la noia reacciona per instint i deixa entreveure tot el potencial sexual.

¹⁸⁰⁹ CASTELLANOS, J., *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. II, op. cit., p. 192.

¹⁸¹⁰ CASELLAS, R., "La floristeta", *Almanach de l'Esquella de la Torratxa*, 1896, pp. 154-157 (154-155).

¹⁸¹¹ *Ibid.*, p. 154.

III. 6. 2 Ídols de perversitat

J. Delville, el 1891, va executar un dibuix que intitolà precisament així: *L'Idole de la Perversité* [fig. 232]. Amb mirada diabòlica i desafiant, aquesta encarnació divinitzada de *Le Vice suprême*, títol d'una de les més conegudes obres de J. Péladan (1884), ens mostra el poder subjugador i mortífer que pot arribar a assolir el cos femení en la seva voluptuositat bestial. Per aquest motiu, i com serà un fet habitual en aquest tipus d'iconografia, l'animal al qual estarà associada aquesta deessa satànica de la luxúria serà la serp, que aquí veiem trepar per entre els seus pits punxeguts fins a coronar el seu cap, talment com si d'una simple joia ornamental es tractés. Tanmateix, i a l'igual que la protagonista femenina de l'esmentada novel·la de J. Péladan, la princesa d'Este, podríem dir que «*cette bestiale ardeur n'envellait rien dans ses délicats et raffinés de décadente*»¹⁸¹².

Cal recordar que J. Delville formava part del cercle de la *Rose+Croix*, la qual cosa posava de manifest l'atracció que l'ocultisme i tot allò relacionat amb el món esotèric exercia sobre el pintor belga. *L'Idole de la Perversité*, de fet, va participar a l'exhibició celebrada al Saló de la *Rose+Croix* el març de 1892¹⁸¹³, de manera que S. Rusiñol va tenir ocasió de contemplar el dibuix durant la seva visita al certamen¹⁸¹⁴. Tanmateix, el tema de la *femme fatale* no esdevindria pas un dels motius conreats habitualment per l'autor català, tot el contrari, atès que les seves preferències s'inclinarien molt més per la figura de la dona malenconia i malaltissa, tal com hem anat pogut comprovar fins ara. Sens dubte, però, no serà aquest un cas aïllat, si més no en el cas de l'àmbit plàstic. Com ja hem assenyalat anteriorment, és impensable trobar una imatge com la de J. Delville en la iconografia catalana de l'època. De fet, com fer-ho si tenim en compte el principal

¹⁸¹² PÉLADAN, J., *Le Vice suprême*, op. cit., p. 5. Vegeu el cap. III. 1. 1. 1.

¹⁸¹³ *Geste esthétique. Catalogue du Salon de la Rose+Croix .10 mars 1892-10 avril 1892. Galeries Durand Ruel. Paris: A. Warmont, 1892, núm. cat. 42.*

¹⁸¹⁴ Vegeu el cap. II. 2. 1. 1.

consumidor de béns culturals moderns a Barcelona: secular, tradicional, conservador, i molt menys «decadent» que l'aristocràcia o l'alta burgesia de París o Viena?¹⁸¹⁵.



Fig. 232
J. DELVILLE
L'Idole de la Perversité 1891
Sense referència de la tècnica.
Col·lecció particular.

Completament allunyada d'aquest tipus de representacions europees, situaríem així una de les escasses representacions que s'acosten a la figura de la *femme fatale* en Catalunya del tombant de segle: *La Sargantain* (1907) [fig. 233], de R. Casas. En aquest oli l'artista català deixa traspuar tota la passió que experimentava a l'inici de la seva relació amb la model, una jove que conegué complerts ja els quaranta i que esdevindria el gran amor de la seva vida. En aquest cas la figura no constitueix pas la personificació *Das Laster* (*El Vici*) (1899) o *Die Sünde* (*El pecat*) (1893), [fig. 248] tal com intitulà F. Von Stuck algunes de les seves obres més conegudes, sinó que més aviat expressa la sensualitat femenina en tot el seu esplendor i atreviment. Perquè agosarada és,

¹⁸¹⁵ MARFANY, J.L., "Modernisme català i final de segle europeu...", *op. cit.*, p. 43.

sens dubte, la mirada penetrant de la noia, així com el seu posat majestàtic amb el qual sembla oferir-se a l'espectador.



Fig. 233
R. CASAS
La Sargantain 1907
Oli sobre tela.
Barcelona: Cercle del Liceu.

De tota la composició, però, allò que destaca amb més força és el cos cobert amb una tela brillant d'un color groc malaltís - com aquell emprat per S. Rusiñol a *La Morfinòmana* per influència d'El Greco-, els plecs de la qual convergeixen cap a un punt neuràlgic: el sexe femení. Tanmateix, més que no pas una exaltació pejorativa i misògina de la sexualitat femenina, aquesta obra constituiria, en paraules d' I. Coll, una «potent al·legoria del desig i de la passió», reflex de la relació amorosa que mantenien el pintor i la model¹⁸¹⁶. No obstant, no cal oblidar el poder fatídic que posseeix aquest mateix desig -per la seva associació, recordem, amb *Thanatos* -, de manera

¹⁸¹⁶ COLL, I., *Ramon Casas, op. Cit.*, p. 181.

que la mirada de *La Sargantain* no deixa de ser obscura, i fins i tot malèvola, en la seva determinació. És el cas, altrament, d'una altra *femme fatal*, la *Lilli* de J. Quincey [fig. 234], la qual ens contempla amb una expressió similar d'atreviment.

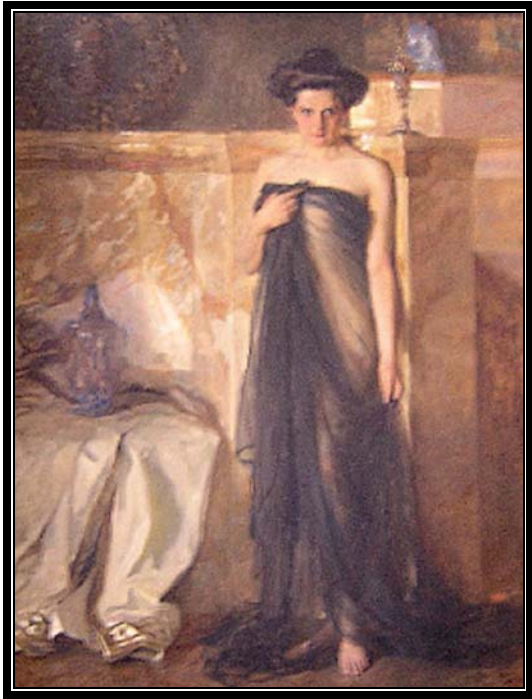


Fig. 234
J. QUINCEY
Lilli (sense referència de la data)
Sense referència de la tècnica.
Budapest: Szepmuveszeti Muzeum.

III. 6. 2. 1 «L'excorca decadent de fi de segle»

Amb aquestes paraules A. de Riquer va definir «la bacant lasciva», «l'obscena cortesana»¹⁸¹⁷, que, contraposada a la verge gòtica evocada per la bellesa del lliri blanc - aquell que aconsegueix mantenir la puresa malgrat la pestilència de les que l'envolten -, estén per aquests temps moderns el seu baf de vici i de corrupció¹⁸¹⁸. Com descriu al cant XXII:

¹⁸¹⁷ RIQUER, A. DE, "XXII", *Crisantemes*, op. cit, p. 70.

¹⁸¹⁸ CERDÀ, M.ª A., *Els pre-rafaelites a Catalunya*, op. cit., p. 280.

«Es de color esblaymat de flor exòtica y concentra la vida en la rojor dels llavis y en lo brill esbojarrat dels ulls que gupirejan.

Te la expressió perversa y l'ample gest de la bacant moderna. Esrogueída, nirviosa, es la imatge vivent del vici refinat, de la luxuria.

Sacerdotisa obscena, de vells y joves revifa'l plaher extenuat; en sa boca hi xuclan los petons que al drinch del or hi esclatan; metzina que deixa'l llavi sech, la boca salabrosa y la conciencia contorbada.

Los seus sospirs, son los sospirs d'escola: no nodrirá jamay al infantó rialler color de rosa, de rínxols d'or y de mirada d'àngel; que'l pit per hont les altres donan vida, ella dóna la mort.»¹⁸¹⁹

Sens dubte, aquesta «decadenta» de la fi de segle - fixem-nos en la terminologia utilitzada -, al contrari que la imatge de R. Casas [fig. 233], sí que constitueix el contrapunt literari d'aquell *Idole de la Perversité* (1891) [fig. 232] representat per J. Delville: exòtica, insaciable, malèfica i estèril. No serà, com veurem, l'únic: també J. Zanné, entre d'altres, entronitzarà «l'eterna filla del vici»¹⁸²⁰. En A. de Riquer, tanmateix, no és pas habitual trobar aquest tipus de figura, atesa la seva devoció per la dona de caràcter ideal. De fet, en ell no hi ha rastre de la fascinació que obsessivament va sentir J. Zanné per aquest tema: l'autor, com assenyala M^a. A. Cerdà, únicament fa referència a aquesta mena d'anti-beatriu per tal d'anatemitzar-la¹⁸²¹. Sigui com sigui, es posa de manifest la incursió de A. de Riquer en un dels aspectes més malsans i perversos del decadentisme.

C. Comabella, per la seva banda, a "Fidelitat", fa esment de l'expressió «decadenta refinada» a propòsit d'una jove que només anhela «posseir» a l'home desitjat i gaudir així «de sa carn y sas besadas intimas, voluptuosas, excitantas»¹⁸²². De fet, l'escriptor posa de relleu el caràcter *devorador* d'aquesta *femme fatale* a causa de l'insaciable «fam» que sent per ell: per la seva

¹⁸¹⁹RIQUER, A. DE, "XXII", *Crisantemes*, op. cit., pp. 69-70.

¹⁸²⁰ Expressió emprada per J. Zanné a "Una Cleo (bosqueig d'una novel.la). VII", *Juventut*, núm 187, 10-9-1903, pp. 597-599 (598).

¹⁸²¹ CERDÀ, M.^a A., *Els preraphaelites a Catalunya*, op. cit., p. 280.

¹⁸²² COMABELLA, C., "Fidelitat", *Juventut*, núm. 189, 24-9-1903, p. 638 [vegeu el frag. VI. 2.1].

«carn», per la seva «sang» i fins i tot pels seus «nervis». Amb tot, i per tal de sentir inflammat el seu desig, aquesta espera no satisfereix mai el seu neguit, la qual cosa intensifica el seu caràcter de naturalesa malsana.

Situat en una línia similar al cant d' A. de Riquer, trobem així mateix un dels poemes de R. Nogueras intítulat, de manera significativa, "El pas de la carn"; sens dubte, tota una apologia de la misogínia fortament arrelada a l'època:

«Provocadora, triomfant,
passa la carn;
passa en forma de dona
(...)
ab la boca corrompuda
y ab tot el cos profanat;
mes té la carn excitadora y fresca
y la lascivia l'ha divinísat»¹⁸²³

Com veiem, aquesta dea de la luxúria, elevada a la categoria de pur símbol, se'ns presenta en totes aquestes composicions com a absolutament invencible: l'home, impotent, no pot fer més que patir el seu devastador encís quan aquest es desferma. Ens trobem així davant de la manifestació al·legòrica de la dona alliberada del tombant de segle, emblema de la decadència que s'estén a tots els àmbits i és característic d'un món en plena agonia.

III. 6. 2. 3 Cortesanes i *demi-mondaines*

Ja hem posat de relleu, en el capítol III. 2. 2. 3, l'espectacular creixement que va patir la prostitució europea a mitjans del s. XIX. Aquest fenomen suposà, com assenyala M. López, una amenaça de doble tipus: d'una banda de caire moral, pel fet d'atemptar contra els valors socials

¹⁸²³ NOGUERAS, R., "El pas de la carn", *Juventut*, núm. 110, 20-3-1902, p. 193.

burgesos; i, de l'altra, sanitari, per la consegüent propagació de malalties venèries que posaven en perill el sistema sanitari i el futur de la nació¹⁸²⁴. Amb tot, la prostituta constituïa un element clau en el manteniment del repressiu ordre burgès. Per aquest motiu, malgrat el temor i el rebuig que provocava, la seva demanda continuava creixent, tal com també ho feia la divulgació d'un tipus de publicació eròtica i pornogràfica. És el cas, per exemple, de les barcelonines *La Saeta* (1890-1910) i *Rojo y Verde* (1903-1906), revistes que proporcionaven segons elles mateixes, un servei «útil», «convenient» i fins i tot «imprescindible», per a la societat¹⁸²⁵.

Tanmateix, cal diferenciar clarament entre l'elegant cortesana que es barreja amb les dames de l'alta societat¹⁸²⁶, i la mísera prostituta dels barris suburbans, abocada a la prostitució per pura necessitat. Els moralistes denunciaven sobretot el paper d'aquesta primera, per la negativa influència que exercien sobre les dones de bona condició - atès que sovint imitaven les seves maneres -, la qual cosa posava en perill - adeien -, la continuïtat de la raça. Sigui com sigui, en la figura de la prostituta s'encarnaven la majoria de mals femenins - tant psíquics com fisiològics -, atribuïts per la misogínia de l'època. D'aquí la proliferació d'estudis frenològics i criminalístics, com ara l'esmentat de F. Lombroso i G. Ferrero, *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893), segons el qual la prostitució no és altra cosa que l'aflorament d'una tendència criminal en la dona, desenvolupada com a conseqüència d'una malaltia degenerativa de caràcter hereditari¹⁸²⁷. O bé el convenciment de que aquestes dones eren éssers poc evolucionats i instintius, moguts essencialment per impulsos sexuals.

Tots aquests trets, tanmateix, eren els que convertien a les prostitutes en un tema de fascinació per als decadents. I és que, més enllà del seu poder de seducció, el fet d'atemptar contra l'ordre familiar burgès i les relacions amoroses sanes i naturals, la prostituta era considerada un símbol de rebel·lió social, la qual cosa potenciava en gran mesura el seu atractiu. Com A. Hauser posa de relleu, «*es fría en medio de las tormentas de la pasión, es y se mantiene*

¹⁸²⁴ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., *La imagen de la mujer...*, op. cit., pp. 167-168.

¹⁸²⁵ "Presentación", *Rojo y verde*, núm.1, 9-5-1903. Citat a *Ibid*, p. 185.

¹⁸²⁶ Per aquesta raó cal diferenciar dos tipus d' *elegants*: aquella que pertany a l'alta aristocràcia, i la prostituta d'alt *standing*.

¹⁸²⁷ LÓPEZ DE PRADO, C., "La imagen de la mujer...", op. cit., p. 182.

espectadora por encima de la lujuria que despierta, se siente solitaria y apática cuando otros están arrebatados y embriagados», de manera que, en definitiva, la prostituta acaba esdevenint «el doble femenino del artista»¹⁸²⁸.

Un dels artistes que amb més insistència va recrear el tema de l'elegant i refinada cortesana finisecular, va ser - ja ho hem vist anteriorment¹⁸²⁹- H. Anglada-Camarasa. Aquesta, despullada de les seves disfresses mitològiques i llegendàries, i revestida amb una aura d'excentricitat i d'erotisme captivadors, constituïa una dona de món més perillosa encara que la resta de *femmes fatales*¹⁸³⁰. I H. Anglada-Camarasa, enlluernat completament pels sensualisme decadent de la vida nocturna parisenc del tombant de segle, va convertir aquestes frívols *demi-mondaines* en les heroïnes principals d'un univers saturat d'artifici i opulència. De fet, quan R. Casellas parla de l'exhibició celebrada per l'artista català a la Sala Parés, l'abril de 1900, es mostra del tot impressionat davant la contemplació d'unes pintures que se li ofereixen a la vista

«...com una cabalcada á l'hora macabara y brillant, de monstres y espectres lluminosos, moventse y gesticulant en trets de sofre y de fósfor sobre la decoració bellugadissa d'un mal somni.

¡Quina impresió de plaher trágich, de vibració malaltissa produheix aquella pintura! Es l'espectre alucinat de *Paris-la-nuit*, del París *noceur*, ab els seus exércits de filles d'Asarté bellugant-se com en cuchs de llum dels paradissos artificials dls balls públichs, dels café-concert, dels musich halls.»¹⁸³¹

Com podem observar, aquestes dones que desfilen en processó, vestides amb vaporoses gases i tafetans que accentuen la seva aparença fantasmagòrica, semblen veritables «espectres» fosforescents. Un dels quadres va dur per títol fins i tot una expressió de connotacions ben evidents: *Fleurs du mal* [fig. 236]¹⁸³². La protagonista de la imatge, una *flor-fatal* de París, ens mira

¹⁸²⁸ HAUSER, A., *Història social...*, vol. III, *op. cit.*, p. 291.

¹⁸²⁹ Vegeu els cap. III. 2. 2. 2 i III. 3. 3. 2. 1.

¹⁸³⁰ LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., "Mujeres pintadas...", *op. cit.*, p. 25.

¹⁸³¹ CASELLAS, R., "Cosas d' Art. Un concurs de cartells.- Academias y pinturas de l' Anglada", *op. cit.*.

¹⁸³² A les següents exposicions: una de 1904, a Berlín, i dos de 1930, a Londres i Liverpool, tal com ens informen al seu catàleg FONTBONA, F.; MIRALLES, F., *Anglada Camarasa, op. cit.*, núm. cat. B79. Cal dir que en aquest l'obra queda

desafiant i provocadora des del seu seient. Enmig de la blancor etèrea de les gasses del seu vestit destaca una cabellera vermella i un ramillet de flors de colors vibrants. Al seu voltant tot es dilueix en forma de taques irisades i pastoses.

Un dels elements que més destaca d'aquestes *femmes fatales* nocturnes, però, és la mirada al·lucinada que de vegades mostren a l'espectador, símptoma de la seva absoluta depravació, en la qual s'hi reflecteixen «l'insomni, la febre, l'alcohol i la morfina»¹⁸³³. Podem veure aquesta expressió, per exemple, en els ulls dilatats i perduts de *La Morfinòmana* (1902) [fig. 95] o d'*El paó blanc* (1904) [fig. 235]. Totes elles, en paraules de R. Casellas, formen part d'«aquestas humanitats decaygudes, però atormentades per la sed inestinguible dels plahers», que, exhaustes, es deixen caure sobre divans o troncs, a fi de gaudir d'un momens de descans. Tanmateix, si la figura d'*El paó blanc* (1904) [fig. 235], símbol inequívoc de la vanitat, es recolza tediosa i lànguidament en seva trona, una de *Les elegants* (1900-1901) sembla estar a punt d'aixecar-se ja i atacar, talment com si fos una serp. Així ens ho fa sentir el posat que adopta, inclinat cap endavant, i les corbes sinuoses que conformen el seu cos, tan similars a les d'un rèptil. És possible que H. Anglada-Camarasa hagués tingut en compte el famós *Étude anthropométrique sur les prostituées et les voleuses* (1889) de l'antropòloga K. Tarnowsky, atès que l'esmentada figura podria formar part perfectament d'un dels dos tipus de prostitutes diferenciades per K. Tarnowsky: les de «constitució neuropàtica». Segons l'antropòloga, aquestes darreres manifesten una exageració de l'instint sexual amb «implicacions malignes i bestials» que suggereixen, a través del seu cos «invertebrat», el moviment d'una serp¹⁸³⁴, com ara mostra la fesonomia de *La Dame au chapeau noir* (1899-1900) [fig. 237], representada per G. De Feure . A. Gozalbo, per la seva banda, ens relata així les seves impressions en contemplar l'obra: «els ulls esperen l'aparició de quelcom que

intitulada *Fleurs de Paris*. FUSTER, G., a Anglada-Camarasa, Palma de Mallorca Atlante, 1958, pel contrari, manté la primera denominació.

¹⁸³³ *Ibid.*

¹⁸³⁴ LÓPEZ DE PRADO, C., «La imágen de la mujer», *op. cit.*, pp. 44-45. L'altre tipus, al qual pertanyen les prostitutes d'«intel·ligència feble», amb marcada propensió cap al tedi i l'ensomni, el trobaríem més aviat entre aquelles míseres dones dels barris baixos de la ciutat, que esperen pel carrer, demacrades i amb la mirada buida, l'arribada d'algun client. Vegeu, per exemple, les esmentades al cap. III. 2. 3.

ha de venir i les mans per a mi poemàtiques, tenen el fàstic de totes les carícies, l'estigmatització de tots els diners i comprenen la inutilitat de tot moviment»¹⁸³⁵.

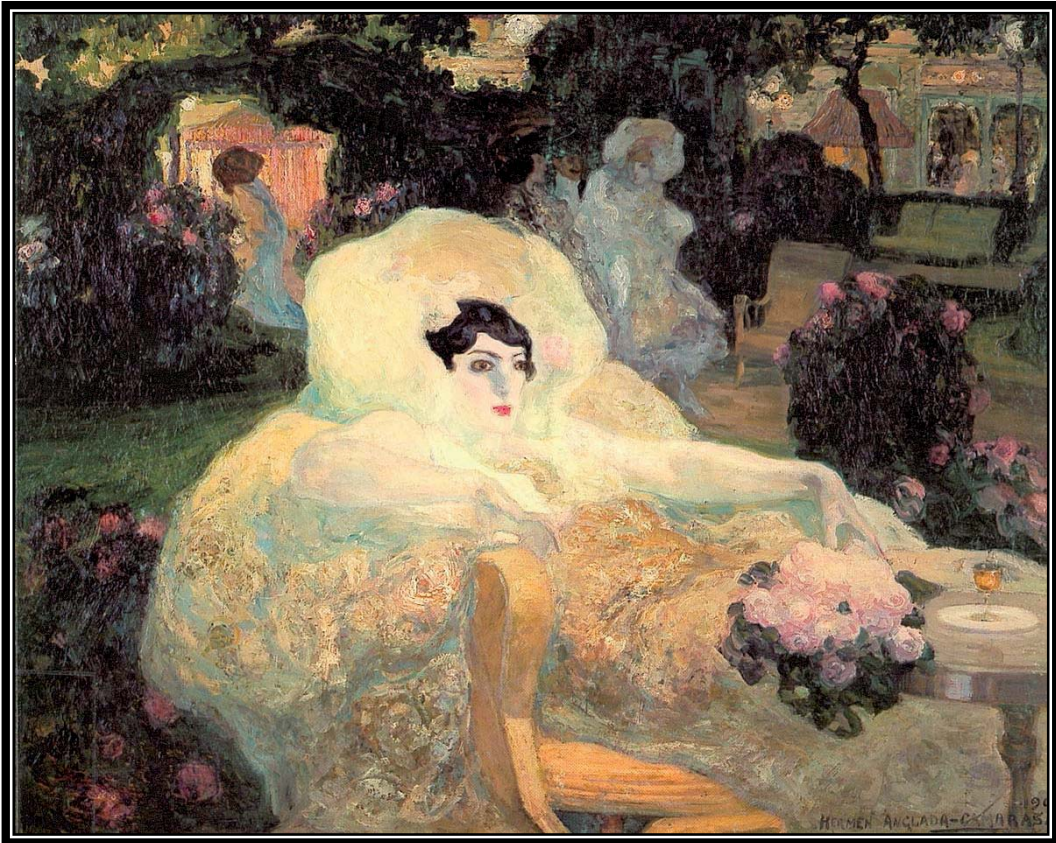


Fig. 235
H. ANGLADA-CAMARASA
El paó blanc 1904
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

¹⁸³⁵ GOZALBO, A., *Athinae*, núm. 31, 3-1911. Recollit a *Anglada-Camarasa*, Barcelona: Centre Cultural de la Caixa de Pensions, DL 1981, p. 54.

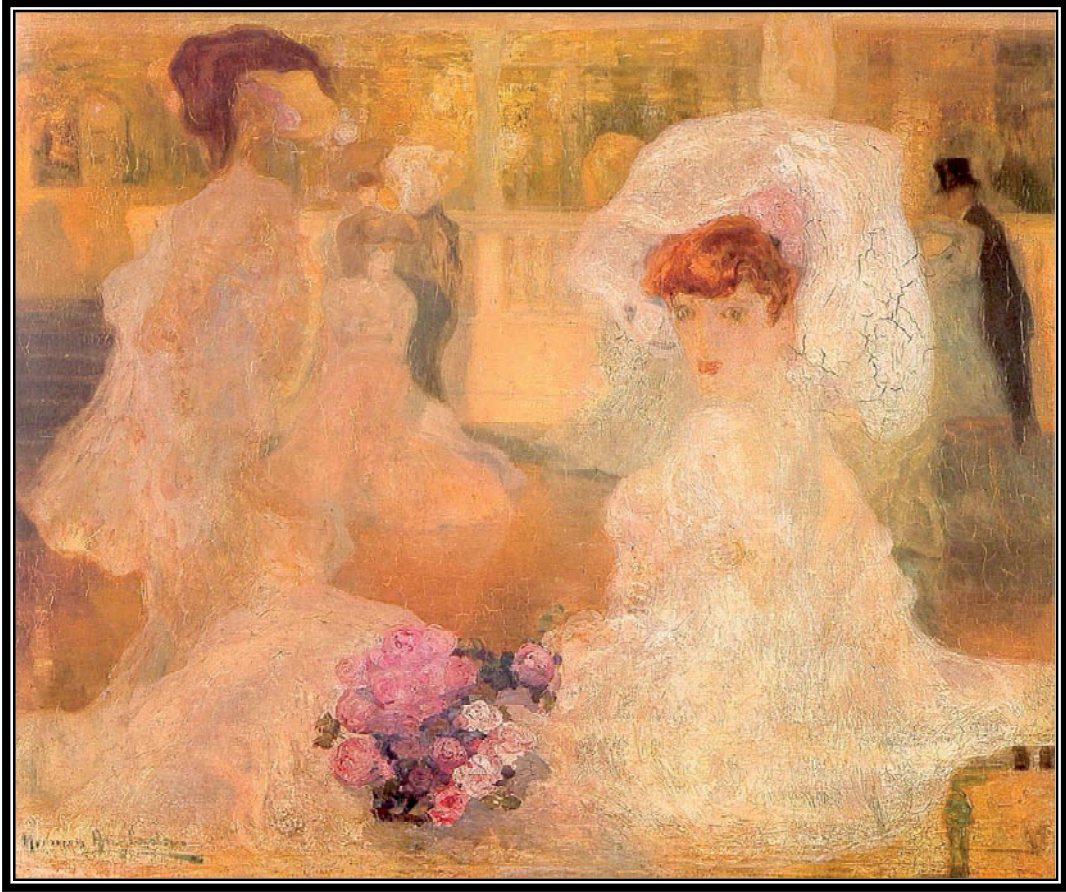


Fig. 236

H. Anglada-Camarasa
Fleurs de Paris 1902-1903
Oli sobre tela.
Col.lecció Dr. A. Amoedo.



Fig. 237
G. DE FEURE
LA Dame au chapeau noir 1898-1900
Oli sobre tela.
París: Col.lecció Félix Marcilhac.

A nivell literari trobem altres prostitutes que posseeixen trets físics similars, com per exemple la Cleo de J. Zanné, una ballarina de *can-can* parisenca que irromp a Vallfonda, una ciutat provincial malalta de «*spleen*»:

«Tenia'ls cabells rojos, d'una rojor ardenta i lluminosa (...) resplendian am extranyas coloracions metàl·licas, irradiant ones de sensualitats refinadas, de goigs no somniats, de perversions y de vicis malaltissos y delirants (...) Els ulls verts, d'una

verdor extraordinaria y profunda, tenian quelcóm de l'encís dels mars, quelcom de la buidor atraienta dels abims, quelcom dels terribles esguards de les grans serpents. A voltas eren frets, a voltas d'una alegria aixelebrada, d'una crudel malícia o d'una voluptat brutal. Eran ulls irresistibles: marejaven, llansaven foc, s'endolsian (...) Y la boca, de llabis prims y vermells, revelava un caràcter sencer y dominador, deixant veure, al obrirse, unas dents blancas y petites, un xich puntiagudas y felinas. Y tot això sobre un óval blanch i perfecte.»¹⁸³⁶

Tanmateix, no cal oblidar-nos de l'origen tràgic d'aquesta *femme fatale*, idèntic al d'altres *femmes damnées*¹⁸³⁷, com ara Cine-Mignon, o la Jenny rossettiana: i és que han estat els mateixos homes que ara tant frívolament sedueix, els precursors del seu declivi moral. El fet d'allunyar-se del camp per tal d'anar a treballar a la ciutat, així mateix, accelera el procés de transformació en dones maleïdes: els vicis i la corrupció de les grans metròpolis acaben per enfonsar-les en un fang del qual és ja impossible que s'aixequin. Completament immerses en aquest llot, serà com J. Zanné ens presenti les diverses encarnacions femenines de la degeneració, com per exemple l'esmentada Cine-Mignon, una altra ballarina francesa de cabells rojos, pell satinada i ulls verds similars a «gorgs luxuriosos», que acaba infectada per la tisi¹⁸³⁸. O Adela, definida pel protagonista de la narració com a monstruosa, «histèrica», «degenerada» i nimfòmana, que, a més, fastiguejada dels homes, ha acabat esdevenint una «andromaniaca invertida»¹⁸³⁹.

¹⁸³⁶ ZANNÉ, J., "Una Cleo (bosqueig d'una novel·la). III", *Juventut*, núm 184 20-8-1903, pp. 552-554 (552).

¹⁸³⁷ Títol d'un dels poemes de Ch. Baudelaire recollit a *Les Fleurs du mal* (LXXXI)

¹⁸³⁸ ZANNÉ, J., *Cine Mignon*. Fons Jeroni Zanné de l'Arxiu Nacional de Sant Cugat, núm. 58/12.

¹⁸³⁹ ZANNÉ, J., *El meu viatge a l'illa de Lesbos. Memòries d'un ex seminarista*. Fons Jeroni Zanné de l'Arxiu Nacional de Sant Cugat, núm. 58/1.

III. 6. 2. 4 Princesses d'Orient: Cleopatra, Salomé i les bacants de la decadència

Sens dubte, dues de les figures orientals - una històrica i l'altre bíblica- que més fascinació van exercir sobre els decadents, foren Cleopatra i Salomé.

A propòsit de la primera, cal dir que la seva llegendària bellesa, juntament amb la seva apassionada relació amb Marc Antoni i el seu tràgic final, van atreure poderosament l'atenció de nombrosos artistes i escriptors de la fi de segle. Ja T. Gautier, però, cap a mitjans del s. XIX, perfilava un dels trets característics d'aquesta *femme fatale* a *Une nuit de Cléopâtre* (1845): el canibalisme sexual. Aquest cop la víctima resulta ser un jove enamorat fervorosament de la reina, Meïamoun, el qual acaba enverinat per Cleopatra després de passar una vetllada amb aquesta darrera. És així com, tot imitant el comportament del pregadéu o de l'aranya femella, que acostumen a devorar al mascle després de l'aparellament, aquesta *femme fatale* acaba amb la vida del seu amant¹⁸⁴⁰.

La Cleopatra de T. Gautier, com bona part de les heroïnes finiseculars, és igualment presa de *l'ennui*, tal com A. Samain posa de relleu igualment en el seu poema sobre el personatge. Juntament amb aquest sentiment, però, també crema en el seu interior una flama inesgotable de desig:

«Ella veut, et ses yeux fauves dardent l'éclair,
que le monde ait, ce soir, le parfum de sa chair...
Ô sombre fleur du sexe éparse en l'air nocturne!

Et le Sphinx, immobile aux sables de l'ennui,

¹⁸⁴⁰ PRAZ, M., *La carne, la muerte...*, op. cit., p. 380. En aquest sentit cal destacar l'estudi que R. De Gourmont va publicar el 1901-1903, intitulat *Physique de l'amour*, en què l'autor parla sobre el canibalisme sexual del pregadéu: el mascle fecunda la femella aferrant-se a ella i aquesta gira el cap i tranquil·lament devora el seu company de plaer [CORTÉS, J. M., *Orden y caos*, op. Cit., p. 49.

*sent un feu pénétrer son granit taciturne
et le désert immense a remué sous lui.»¹⁸⁴¹*

A Catalunya, el 1893, *L'Avenç* reproduïa un oníric poema de G. Khan inspirat en els moments previs de la fatídica batalla d'Actium, en què Marc Antoni somnia per darrera vegada amb Cleopatra¹⁸⁴². Anys més tard, X. Zengotita tornava a fer incís en el caràcter voluptuós i sensual d'aquesta figura, acostant-se més a les descripcions realitzades per T. Gautier o A. Samain:

«Cleopatra la reina d'Egipte i la hermosura, te'ls ulls lluhents i ls llavis rojos...I l seu cos escultural de formes vincladices i superbes s'endevina a través de la túnica de seda i or...I sa cabellera destrenada descendeix hermorosament movable sobre'l seu pit mitj nú...(...) I el seu cos escultural i temptador se recolza voluptosament ab moviments suavíssims.»¹⁸⁴³

La reina, com segueix l'autor, no es troba pas sola en «aquella sala de plers i voluptositats, hont creman constantment les enervants essències d'encens i mirra», sinó que l'acompanyen altres *femems fatales* que mostren el seu poder de seducció a través del ball. La Cleopatra de T. Gautier, de fet, també balla amb la seva jove víctima abans de donar-li mort. I és que, a l'igual que succeeix amb la gran ballarina per excel·lència, Salomé, tots aquests personatges orientals posseeixen una especial habilitat amb la dansa. En realitat, totes elles són descendents directes de les bacants divines, lliurades a una violenta dansa a causa de la bogeria mística insuflada per Dionís. Per aquest motiu, en tant que personificació dels esperits orgiàstics de la natura¹⁸⁴⁴, la misogínia de l'època va relacionar l'afició al ball amb la histèria - la qual, recordem, era simptomàtica d'un problema femení de repressió sexual¹⁸⁴⁵-, nodrint així l'imaginari finisecular amb una multitud d'imatges de dones dansant, això és, abandonant-se amb llibertat al

¹⁸⁴¹ SAMAIN, A., *Au jardin de l'infante*. Recollit per *ibid*, p. 384.

¹⁸⁴² KHAN, G., "Cléopatre", *L'Avenç*, núm. 19, 15-10-1893, p.301.

¹⁸⁴³ ZENGOTITA, X., "Cleopatra", *Auba*, núm. 1, 11-1901, pp.11-12.

¹⁸⁴⁴ GRIMAL, P., *Diccionario de mitología griega y romana*, op. cit., p. 348.

¹⁸⁴⁵ DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...op. cit.*, pp. 243 i ss.

desenfrenament dels seus impulsos nerviosos i irracionals. Com descriu S. Merrill a "Ballet" (1898):

*«Nosotras somos, oh, hombres mortales, las bailarinas del deseo,
Salomé, y nuestros cuerpos se retuercen de placer.
Arrastraremos vuestras horas de goce hacia una depravación secreta»¹⁸⁴⁶*

J. Zanné també es delecta amb la dansa d'una ballarina oriental, Aixa, que se li apareix en somnis al protagonista de la narració d' "Efectes de nit". El seu poder de seducció és atordidor: «tot el seu cos perfumat y fresch, exhala un baf afrodissíach irresistible»¹⁸⁴⁷. Després de descriure els seus encants, J. Zanné narra la dansa en què se submergeix la ballarina, enmig d'una fumera densa que remarca l'aparença irreal de l'escena:

«Hi ha moments en que sold veig els flanchs robustos, l'arrodonida vermellor dels pantalons de seda inflantse y torcentse voluptosament. Després emergeix de la boira el bust plenissim...després el cap, y'ls ulls llensan espurnas de foch...després las sandalias grogas brodadas de rubís...després tot desapareix y torna á sorgir...els contorns s'evaporan y onejan de nou ben definits...Aixa sembla de ferro.»

H. Anglada-Camarasa, per la seva banda, ens ofereix el dibuix d'una dona egípcia (c. 1898) [fig. 238] de cabells rojos com el foc, que orna la seva testa amb una diadema de joies precioses. La potència de decadent refinament i de sexualitat que emana de la imatge, inusual en les representacions plàstiques que trobem a Catalunya, és innegable.

¹⁸⁴⁶ MERRILL, S., "Ballet", *La Wallonie*, 7-1898. Recollit per *ibid.*

¹⁸⁴⁷ ZANNÉ, J., "Efectes de nit", *op. Cit.*, p. 5.

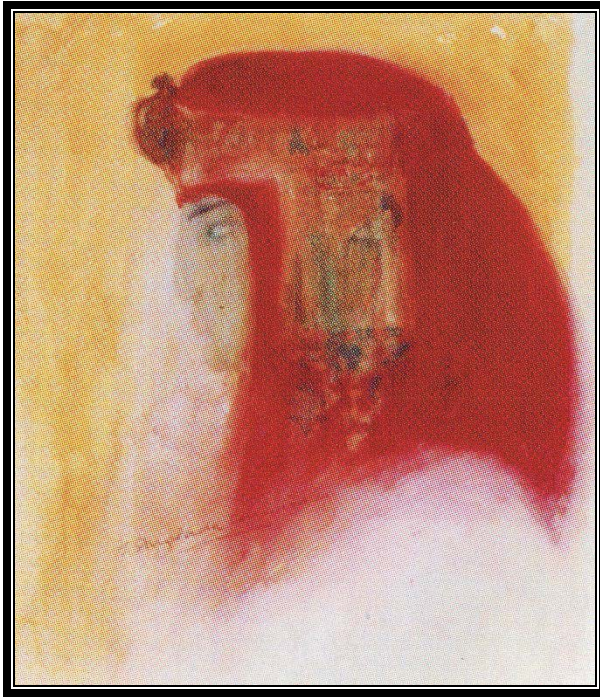


Fig. 238
H. Anglada-Camarasa
Perfil d'egípcia c. 1898
Tinta negra i aiguada.
Col·lecció Beatriu Anglada.

Tanmateix, i malgrat els esmentats exemples, la ballarina més emblemàtica del decadentisme no és altre que la mateixa Salomé, «deesa de la immortal Histèria» i de la «indestructible Luxúria», segons paraules de Des Esseintes¹⁸⁴⁸. Sens dubte, la inclinació pel ball d'aquesta figura, unit a les seves ànsies necròfiles d'aconseguir el cap d'un home per tal de besar-lo - i no pas el d'un home corrent: el d'un sant!-, van convertir aquesta *femme-fatale*, la gran castradora, en la protagonista principal de les obsessions masculines de l'època. L'influx de Salomé, de fet, va estendre's a tots els àmbits, però un dels impulsors més destacats del mite fou G. Moreau, el qual, en 1876, va afegir aquesta figura al seu repertori de dones perverses. Al temps

¹⁸⁴⁸ Vegeu inici capítol, nota núm. 1778.

que el pintor presentava la seva *Salomé* (1876) [fig. 239] descrita per J.-K. Huysmans¹⁸⁴⁹, però, A. Flaubert redactava la seva *Hérodiade*, probablement inspirat per l'obra de G. Moreau¹⁸⁵⁰. En aquest relat, tanmateix, Salomé no és encara la dona degenerada en què es convertirà al tombant de segle: més aviat es tracta d'una verge d'anhels morbosos que ha esdevingut un instrument cec a mans de la seva madastra, Herodies. També la *Salomé* de S. Mallarmé (1864) -de la qual *Catalònia* se'n féu ressò a les seves planes- més que no pas la castradora necròfila per excel·lència, encarnava la verge estèril i luxuriosa, orgullosa del seu narcisisme: «*Oui, c'est pour moi, que je fleuris, deserte!*»¹⁸⁵¹. Com la *Salammbô* d' A. Flaubert, la ballarina de S. Mallarmé «*es una histèrica que se diluye en hierática indolencia, atormentada por «obsesiones tanto más vagas»*»¹⁸⁵².

¹⁸⁴⁹ «*Dans l'odeur perverse des parfums, dans l' atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s' avance lentement sur les pointes, aux accords d' une guitare dont une femme accroupie pince les cordes*» [HUYSMANS, J.-K., *À Rebours*, op. cit., p. 53].

¹⁸⁵⁰ DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...op. cit.*, pp. 379-380.

¹⁸⁵¹ MALLARMÉ, S., "*Hérodiade*", op. cit., p. 220. A propòsit de la recepció d'aquest autor a Catalunya, cal dir que com gran part dels autors estrangers, la figura de S. Mallarmé va irrompre en la premsa de l'època de manera tardana, just poc abans de morir, el mes de setembre de 1898. És aleshores quan J. Pérez-Jorba fa referència a la «nefasta» influència que el poeta ha exercit sobre la joventut francesa, tot i el seu innegable «talent original» [PÉREZ-JORBA, J., "Bibliografía: "Émile Zola devant les Jeux", par Maurice Le Blond", *Catalònia*, núm. 1213, 15/31-8-1898, pp. 208-211 (210)]. Per aquest motiu, segueix el crític, el simbolisme francès posseeix un caràcter «*deliquescents*» i «*decadent*», atès que - com reconeix en un segon article dedicat per complert al poeta, amb motiu de la seva mort- Mallarmé constitueix el «*veritable capítol del moviment simbolista a França*» [PÉREZ-JORBA, J., "Stéphane Mallarmé", *Catalònia*, núms. 14-15, 15/31-9-1898, pp.218-220 (218)]. Malgrat aquestes consideracions pejoratives, però, cal dir que J. Pérez-Jorba parla de S. Mallarmé com «l'únic poeta revolucionari» per la seva concepció de la poesia, en tant que pura *suggestió*. La reacció vers aquests comentaris crítics, tanmateix, no es faria esperar i M. Utrillo, des de les planes de *Luz*, reivindicaria la tendència simbolista dins del modernisme - atès «*como está está en nuestra misma esencia, el simpatizar con todo cuanto nuevo se haga en Arte*»-i, amb ella, les figures de P. Verlaine i de S. Mallarmé [BARAN, A.L. de (M. Utrillo), "Arte Joven", *Luz*, 2ª setmana-10-1898, p. 2.]. Només uns mesos més tard, però, com a conseqüència del canvi d'orientació de la revista, A. Cuervo qualificaria a S. Mallarmé de «*refinado poeta decadente*» -malgrat reconèixer en ell un «*talento superior*»-, i criticaria durament el «*bizantinismo exagerado y enfermizo*» que conforma el seu estil [CUERVO, A., "Crítica estética", *Luz*, , núm. 10, 3ªsetmana-12-1898, pp. 113-114 (114)]. Més enllà de l'àmbit de la crítica, tanmateix, cal dir que la poesia de S. Mallarmé influirà de manera significativa en l'obra simbolista d'escriptors com J. Zanné [SOLDEVILA, LL., "Pròleg", *Una Cleo i altres narracions...op. cit.*, p. 8] i que serà reproduïda a diverses revistes, com ara *Catalònia* o *Arte Joven*.

¹⁸⁵² PRAZ, M., *La carne, la muerte...op. Cit.*, p. 555.

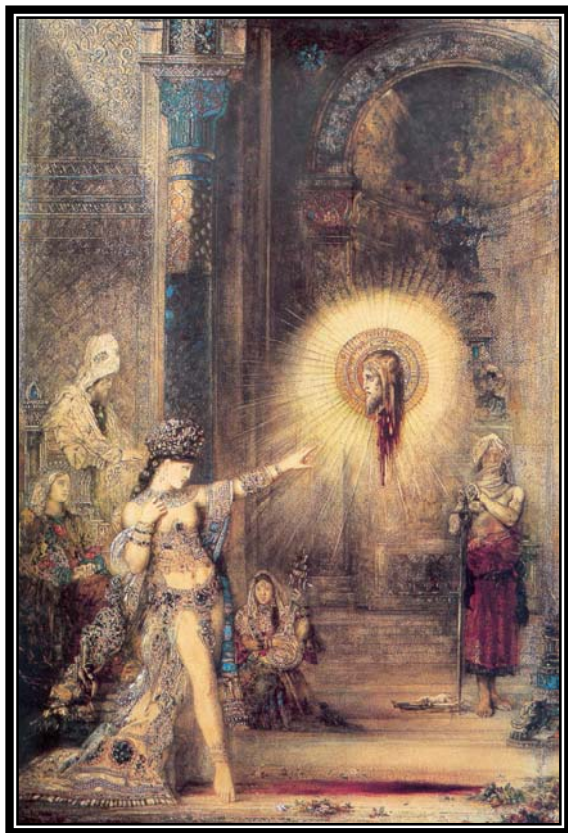


Fig. 239
G. MOREAU
L'Apparition 1876
Oli sobre tela.
París: Musée du Louvre.

De fet, la iconografia del mite, a la dècada dels setanta, no representava la jove amb el seu macabre trofeu. Serà G. Moreau un dels primers en fer-ho, poc després d'haver realitzat les diferents versions de Salomé dansant davant d'Herodes. I així, a *L'Apparition* -igualment de 1876-, ja podem veure el cap sanguinolent del sant suspès en l'aire, davant la mirada extasiada i ansiosa de la ballarina. Com explica J. Dijkstra, «la castració simbòlica, el anhelo femení de la cabeza separada del hombre, la sed del cerebro, aquel «gran coágulo de fluido seminal (...) era obviamente el acto supremo de la sumisión física del hombre al deseo depredador de la mujer»¹⁸⁵³. Per aquest motiu, la plàstica de finals de segle va omplir-se d'imatges amb una Salomé besant o abraçant luxuriosa el cap d'un Joan Baptista, que al seu torn, encarnava a la perfecció l'esperit misogin de l'època¹⁸⁵⁴.

¹⁸⁵³ DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...op. cit.*, p. 374.

¹⁸⁵⁴ Tal com mostren algunes de les representacions d' A. Beardsley, P. Puvis de Chavannes, O. Redon, Von Stuck, M. Klinger, G. A. Mossa, B.-H. Lévy o S. A. Toudouze, entre moltes altres [Vegeu BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., 1990, pp. 188 i ss.]. Sobre aquest tem vegeu igualment: *Salomé. Un mito contemporaneo*, Madrid: T. F. Editores, 1995.

A Catalunya, un dels escassos autors que van atrevir-se a tractar plàsticament el tema - malgrat que no puguem qualificar pròpiament de decadents aquestes representacions -, fou H. Anglada-Camarasa. L'artista immortalitza així els dos moments destacats de la història bíblica: l'instant en què Salomé balla davant d'Herodes (c. 1899) [fig. 240], i el moment en què rep en safata el sinistre trofeu (c. 1899) [fig. 241].

Si parem atenció a la primera escena [fig. 240], observarem com la pintura de l'artista poc té a veure amb el detallisme ornamental i lineal d'un G. Moureau o d'un A. Beardsley, sinó que està composta a partir d'una pinzellada espessa i imprecisa¹⁸⁵⁵. Malgrat això és indubtable la influència del primer sobre el pintor català atesa l'elecció del tema. La figura de Salomé és així mateix la protagonista absoluta del quadre; no apareix cap tipus de decoració arquitectònica que ens permeti emmarcar-la dins un món atapeït d'exotisme. La mateixa jove es troba del tot desposseïda de qualsevol joia o ornament: només està coberta per una túnica lligada als malucs, que permet mostrar la nuesa del seu pit sense reserves. De fet, tota l'atenció de l'espectador es centra en el seu tors nu, atès que el rostre de Salomé roman ocult per l'ombra: res més li cal a H. Anglada-Camarasa per tal d'expressar, amb el moviment que aquesta executa, la voluptuositat que emana del seu cos temptador. Tanmateix, també podem intuir un significat afegit: el fet que el cap de la ballarina romanguí a la penombra implica una mena de decapitació simbòlica¹⁸⁵⁶. Com explica P. Molins: «*su Salomé, como un busto inanimado, decapitado, teme y desea realmente una cabeza que la «anime», porque carece de ella, como cuerpo que es en la concepción misógina de la época. La teme porque en ella reside el espíritu, «y el espíritu es la negación de toda su existencia femenina» (...) y la desea porque con ella sería una persona completa*»¹⁸⁵⁷.

¹⁸⁵⁵ FONTBONA, F., a *Anglada Camarasa. Dibujos, catálogo razonado*, Barcelona: Mediterrània, 2006, p. 74, apunta en aquest sentit la influència dels seus primers mestres a París: J.-P. Laurens o B. Constant.

¹⁸⁵⁶ MOLINS, P., "Salomé. Un mito contemporáneo", dins *Salomé. Un mito contemporáneo*, Madrid: T. F. Editores, 1995, pp. 17-49 (35).

¹⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

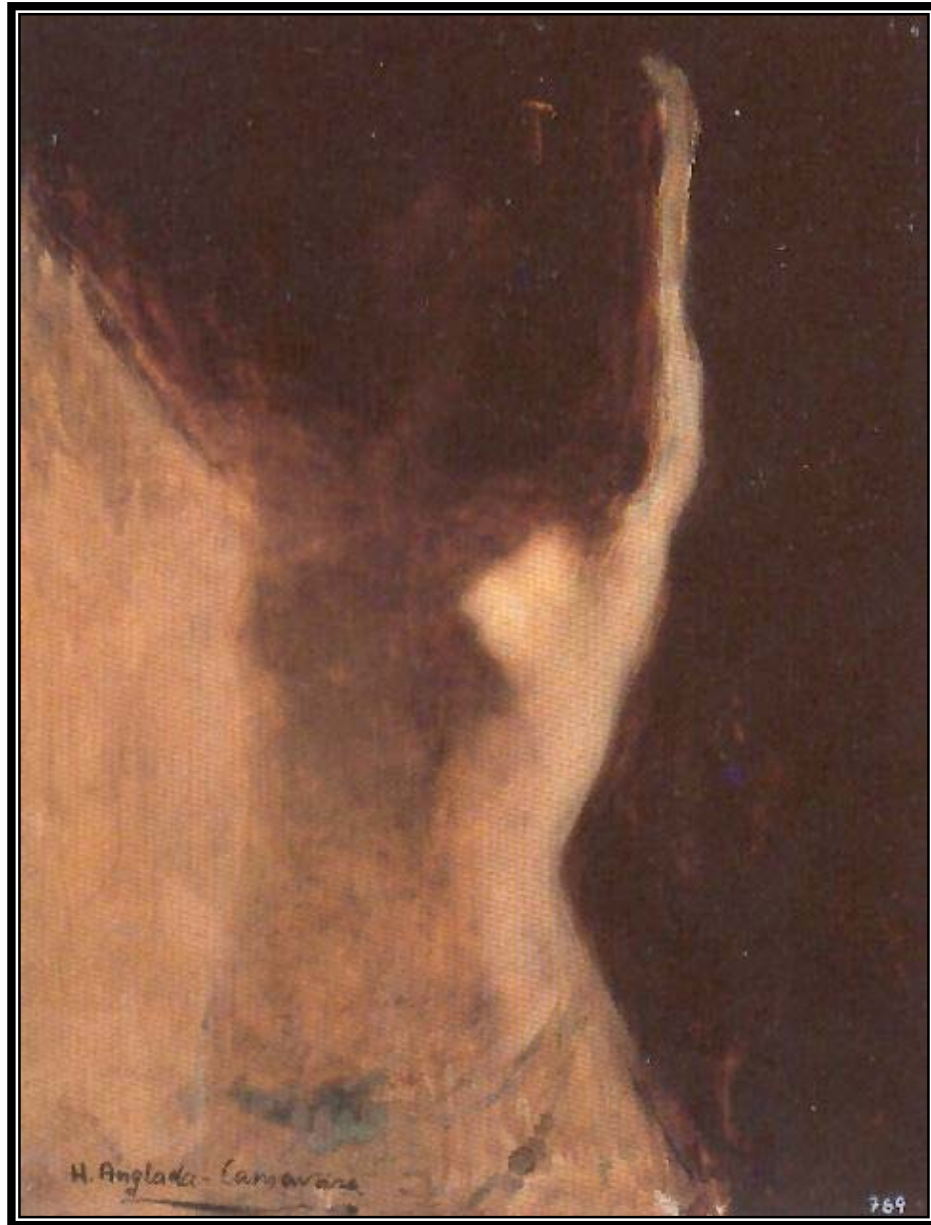


Fig. 240
H. ANGLADA-CAMARASA
Salomé c. 1899
Oli sobre tela.
Col·lecció de la Fundació "La
Caixa"



Fig. 241
H. ANGLADA- CAMARASA
Presentació del cap del Baptista c. 1899
Oli sobre tela.
Localització desconeguda.

Si en fixem en la segona representació [fig. 241], podem percebre com els trets de Salomé tornen a estar altre cop gairebé indiferenciats. De fet, H. Anglada-Camarasa ens la mostra d'espatlles a l'espectador, de manera que el seu rostre continua romanent ocult. Malgrat això, queda palesa la seva perversitat en estendre ansiosa el braç per tal de tocar el seu trofeu. Al seu davant, Herodes - o potser es tracta d'Herodias?-, amb posat alçat i desafiant, contempla l'horrorosa escena amb semblant immutable.

Cal tenir en compte encara un dels dibuixos realitzats per H. Anglada-Camarasa, que malgrat haver estat intítulat *Salomé*, també podria fer al·lusió al tema de Judith i Hol·lofernes¹⁸⁵⁸ [fig. 242]. La composició ens mostra dues figures mig nues i de caràcter oriental. Una d'elles, Salomé o Judith, subjecta alguna cosa que no es mostra a l'espectador, al temps que gira el seu rostre en blanc cap a la figura postrada – i sembla també que decapitada- del seu davant. F. Fontbona data aquesta obra cap al 1898, ateses les similituds que presenta amb l'estudi d'un nu d'aquest període [fig. 243]¹⁸⁵⁹. La protagonista d'aquest darrer dibuix, en efecte, adopta una posició idèntica a la figura anterior. Aquest cop, però, no apareix cap altre personatge, de manera que la mirada desafiant i perversa de Salomé/Judith es dirigeix més aviat cap a l'espectador. Novament roman ocult el trofeu que subjecta amb les mans, però podem endevinar que es tracta del macabre trofeu relacionat amb la seva història.

¹⁸⁵⁸ FONTBONA, F., a *Anglada Camarasa. Dibujos, catálogo razonado, op. cit.*, 74.

¹⁸⁵⁹ Malgrat això, ens adverteix el propi autor, la fig. fig. 243 podria ser posterior pel paper utilitzat. *Ibid.*



Fig. 242
H. Anglada-Camarasa
Un femení c. 1898
Carbó sobre paper
Col·lecció particular

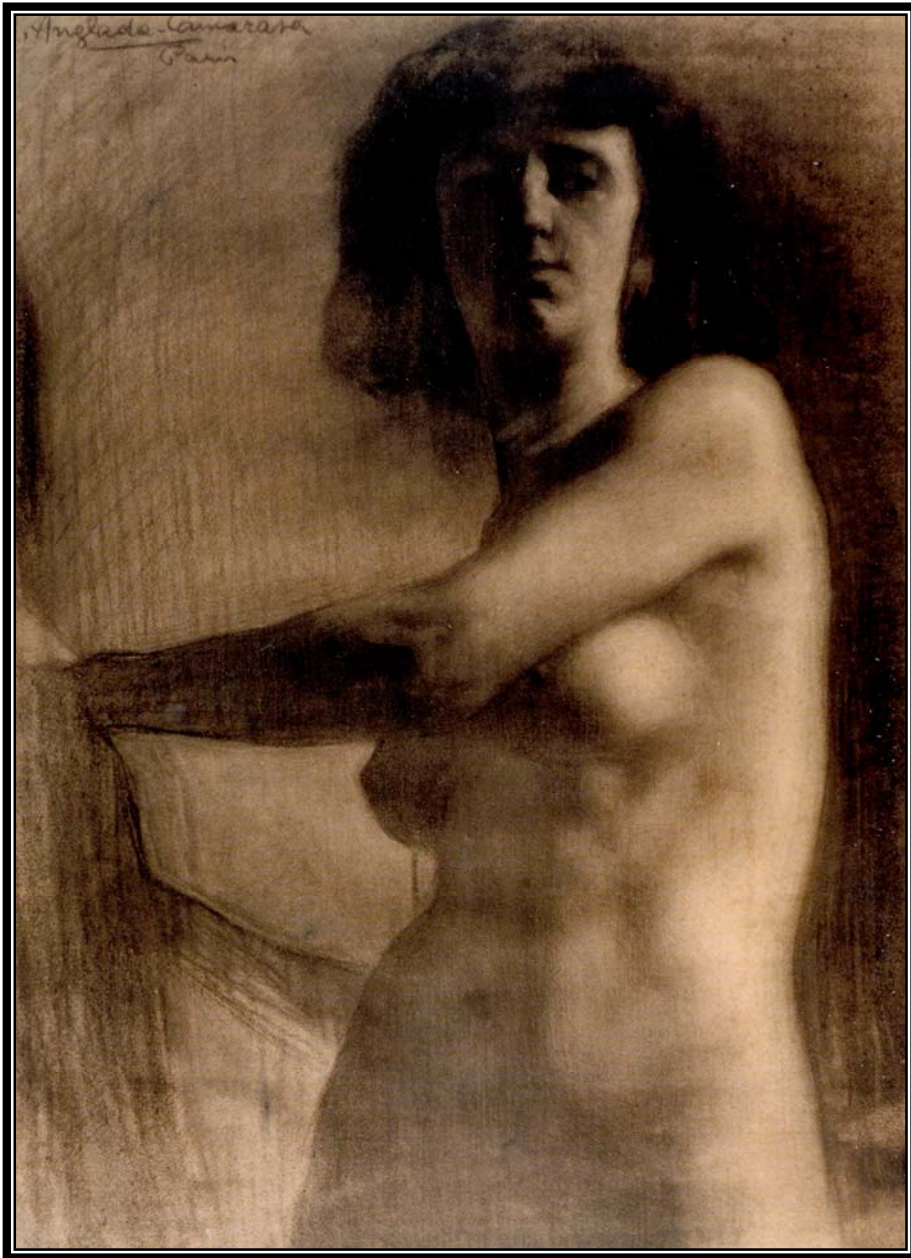


Fig. 243
H. Anglada-Camarasa
Salomé c. 1898
Ploma sobre paper
Col·lecció Fundació "La Caixa"

A. Gual, per la seva banda, també va tractar aquest tema amb motiu de la il·lustració de la traducció catalana de la *Salomé* de Wilde (1893), apareguda el 1908. Cal recordar especialment una de les seves portades [fig. 118], d'un vermell intens, que ens mostra una espasa oriental,

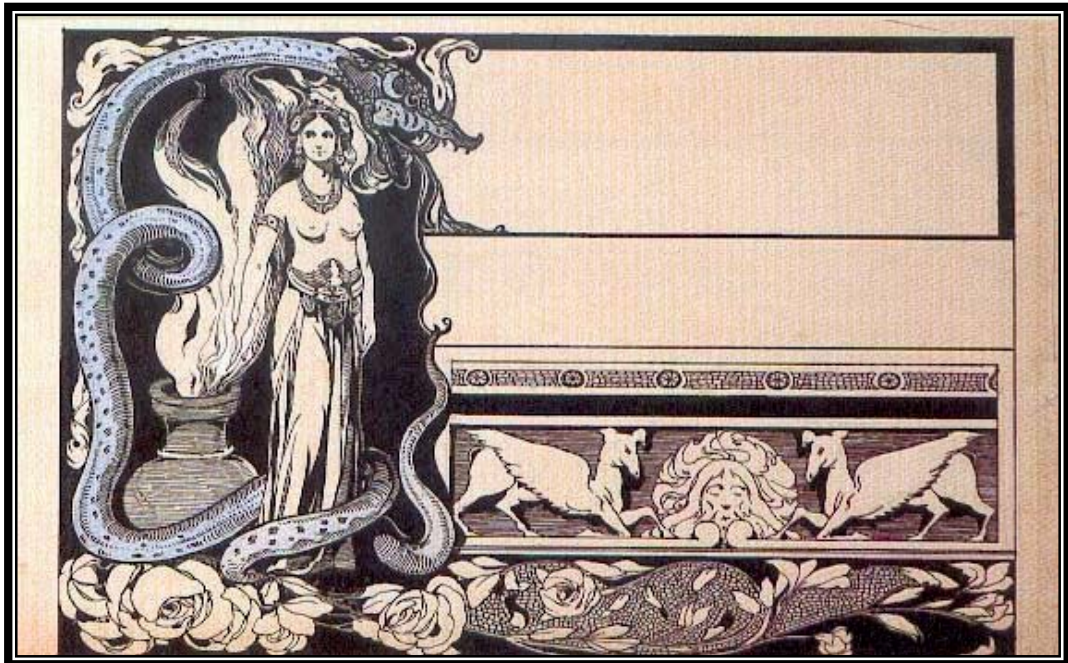


Fig. 244
A. GUAL
Il. de WILDE, O., *Salomé*, Barcelona:
Fidel de Giró, 1908, p. 200.

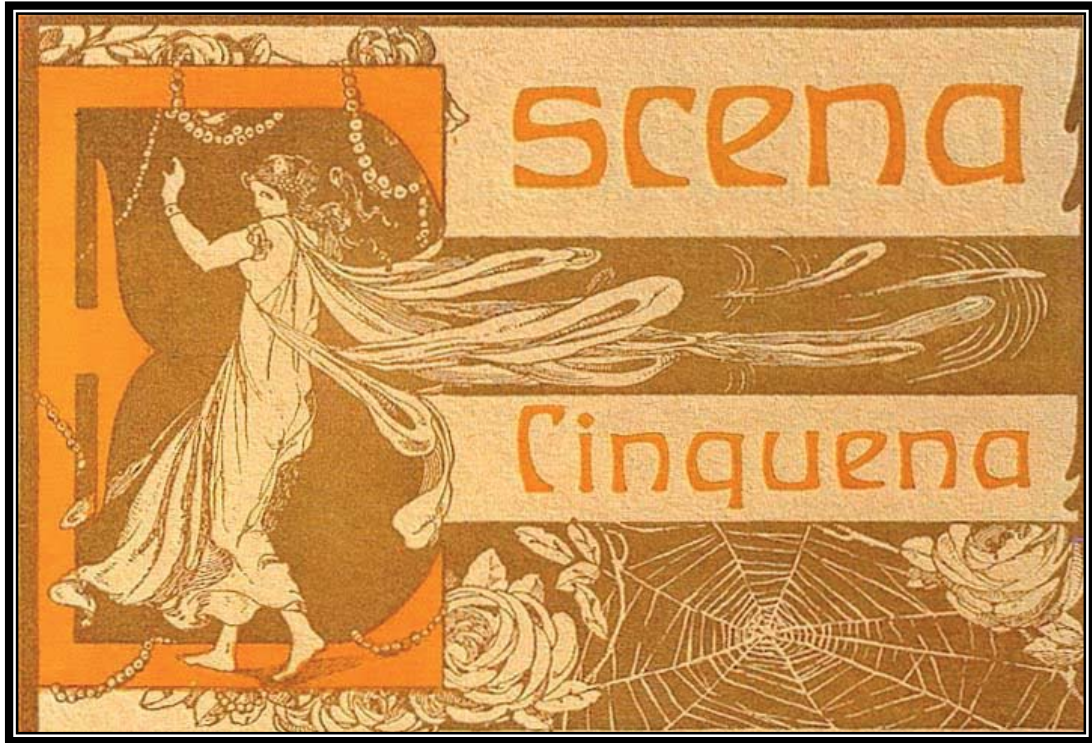


Fig. 245

A. GUAL

Il. de WILDE, O., *Salomé*, Barcelona:

Fidel de Giró, 1908, p. 63.

la que ha estat utilitzada per decapitar el sant, regalimant sang. No hi ha aquí rastre de Salomé ni del cap de Joan Baptista, sinó que A. Gual ha fet servir únicament els elements citats per tal de suggerir amb expressiva força la violència castradora associada al mite. A l'interior de la novel·la, tanmateix, sí que trobem diferents representacions d'aquesta *femme fatale*: una, de front, encerclada per una enorme serp-drac victoriosa - símbol que reforça la seva animalitat [fig. 244]; i una altra, d'espatlles al lector, ballant la dansa que sumirà Herodes en la teranyina del desig¹⁸⁶⁰[fig. 245]. Per aquesta raó, els motius decoratius que acompanyen Salomé en aquesta darrera il·lustració - d'altra banda, del tot característics de la iconografia de A. Gual- són precisament la teranyina i la rosa. Així mateix, cal dir que aquí la ballarina, per l'efecte del moviment dels vels amb què dansa, sembla una dona-libèl·lula, de manera que A. Gual enllaça aquest tema tan decadent amb una iconografia pròpia de les arts decoratives del modernisme o de l' *art nouveau*. En tot cas, el decadentisme d'aquesta imatge no és tant potent com aquell manifestat en la primera; fins al punt que podem considerar aquesta darrera com un dels exemples plàstics més proper a les *femmes fatales* europees. Si parem atenció en la fig. 244 podem veure altrament un detall significatiu: la representació del cap amputat de Joan Baptista flanquejat per dos animals fantàstics. Al final de l'obra, recordem, tornarem a trobar el mateix motiu, plasmat de manera molt més morbosa [fig. 117].

El contrapunt literari d'aquesta Salomé d' A. Gual el constituïria una de les odes escrites per J. Zanné, on l'escriptor català descriu la ballarina com un veritable i diabòlic *ídol de perversitat*: «Quin monstre't donà vida?» - li retreu l'autor- Fou l'esperit del mal/en hora maleida/d'un connubi furial?»¹⁸⁶¹. J. Zanné relaciona igualment Salomé amb una altra de les *femmes fatales* per exel·lència, la dea Asarté, la qual ha inspirat també un altre dels seus poemes¹⁸⁶²:

««Pels erms de la Jueda,
l'imatge d'Asartea
en extasi profunde has adorada,
y la terrible dea de Fenicia,

¹⁸⁶⁰ BRAVO, I., "L'espai de les imatges", *op. cit.*, p. 213.

¹⁸⁶¹ ZANNÉ, J., "Oda a Salomé. Divagació nocturnal", dins *Oda a Salomé, Poemes menors. Sonets*, Barcelona, Fidel Giró, 1911, pp. 7-8 (8).

¹⁸⁶² Vegeu el cap. III. 6. 2. 5.

mare de l'impudícia,
en ta carn malaltixa s'ha encarnada.
Endins les nines dels teus ulls
hi ha dues gotes de verí;
en tota onada dels teus rulls
salta y cueja un escorpi.
(...)
Salomé! Salomé!
Testa sublim d'un monstre histeric,
de tota horror tipus quimeric,
folla bagassa d'esperit,
forma ideal de malvestats,
reboll de murta maleit,
rosa de petals metzinats!»¹⁸⁶³

Novament, com veiem, no hi ha rastre aquí del cap del sant: únicament es posa de relleu la natura malèfica de Salomé, en tant que encarnació del poder seductor i mortífer de la sexualitat femenina.

C. Arro, per la seva banda, un altre dels escriptors més marcadament decadentistes del modernisme, també incideix sobre la perversitat de la dona a propòsit d'aquest tema. Ho fa en parlar especialment d'Herodies, la madastra de Salomé, la qual no dubta a emprar els seus instints libidinosos per tal de subjugar i manipular Herodes:

«Y Herodias, a fi de dominar Herodes y manar en el reyalme, ubriagava al seu amistansat de delicias y plers; li ensenyava todas las corrupcions de la carn y todas las depravacions dels sentits, y la gama de todas las lascivias va lluhir entre ells dos. Y van disfrutar lúbricament, pecadorament (...) ella's despullá lentament, fins apareixe nua, incitanta, curulla de lúbrich desitj; (...)Y tombantse y jeyent sobre un gran munt de flors todas del color de la porpra, li va mostrar tota la hermosura de son cos

¹⁸⁶³ ZANNÉ, J., "Oda a Salomé. Divagació nocturnal", *op. cit.*

blanquíssim, qu'entre las flors vermelles semblava lasciu cigne endormiscat en un
llach de sang ...»¹⁸⁶⁴

De fet, en la literatura de mitjans de segle era Herodies aquella que posseïa els trets que més tard seran assignats a la seva fillastra, fruit d'una confusió que finalment es resoluria en detriment de Salomé¹⁸⁶⁵. Tanmateix, això no vol pas dir - tal com mostra A. Flaubert a *Herodies* (1877)- que aquesta darrera al dansar no es transformi en una dona sensual i encisadora, capaç de despertar la més profunda lascívia entre les seves víctimes. Com descriu C. Arro:

«Y Salomé, magnífica en sa nuesa, seguía dansant. Y ara dansava la dansa del desitj. El cos dels matisos inefables y de las corvas temptadoras ballava bellament...La cara hermosa, flor badada als esguards d'amor, suaument se movia exhalant joya... Y en la cara lluhian els ulls
pecadorament, luxuriosament, com els clavells rojos en els cabelles engres de las viudas... (...) El desitj s'escampava; com la flayra dels pins embaumava'ls cors, la flayra d'aquell cos, que dansava regalant nuesa, embumava'ls sentits.»¹⁸⁶⁶

III. 6. 2. 5 *Les sataniques*¹⁸⁶⁷

Amb aquest títol, F. Rops va recollir el 1882 una sèrie de cinc il·lustracions que mostraven amb extrema perversió i morbositat la naturalesa diabòlica de la dona. Com el mateix artista va confessar a J. Péladan, així com «l'homme est possédé de la femme», «la femme est possédé du diable»¹⁸⁶⁸. Tot influït per la multitud de societats satàniques i sectes que proliferaven al París de finals de segle, F. Rops, com tants altres misògins de l'època, vinculava així la figura de la dona a

¹⁸⁶⁴ ARRO, C., "Salomé", *Juventut*, núm. 235, 11-8-1904, pp. 516-517 (517).

¹⁸⁶⁵ BORNAY, E., *Las hijas de Lilith*, op. cit., pp. 189-190

¹⁸⁶⁶ ARRO, C., "Salomé (acabament)", *Juventut*, núm. 236, 18-8-1904, pp. 525-526 (526).

¹⁸⁶⁷ Vegeu tot seguit.

¹⁸⁶⁸ CORTÉS, J. M. G., "Félicien Rops y la mujer satánica", dins *Visionarios. James Ensor, Max Klinger, Odilon Redon, Félicien Rops*, Museu de Belles Arts de València, 1998, pp. 168-199 (170).

la del diable, convertint aquesta primera en la personificació del mal a la terra. Per aquest motiu, aquesta apareix unida al dimoni damunt d'un altar, a *Le sacrifice*, o abraçada ansiosament a ell, enmig de dos columnes coronades per dos enormes fal·lus, a *L'idole*. De fet, com assenyala Des Hermies a *Là-Bas* (1891), «*la Luxure est la goutte-mère du Démonisme*»¹⁸⁶⁹, d'aquí que el desenfrenament dels nervis i dels sentits, característics així mateix de la «neurosi», coincideixin sovint amb el culte al diable. La ciència mateixa, com denuncia *l'alter ego* de J.- K. Huysmans a la novel·la, *Durtal*, relaciona la «demonomania» amb la histèria, encara que negui la possessió. En tot cas, la frontera entre els deliris d'èxtasi religiós, els espasmes de fervor demoníac -«*du mysticisme exalté au satanisme exaspéré, il n'y a qu'un pas*», afegirà Durtal- o els atacs epilèptics produïts per la histèria és molt tènue, tal com saber advertir els artistes de l'època. Per aquesta raó, tal com Charcot i P. Richter van posar de relleu al catàleg *Les démoniques dans l'art* (1887), les internes de la *Salpêtrière* van servir d'inspiració a nombrosos artistes, ja fos a l'hora de representar una experiència d'il·luminació mística, o bé un episodi de possessió demoníaca¹⁸⁷⁰.

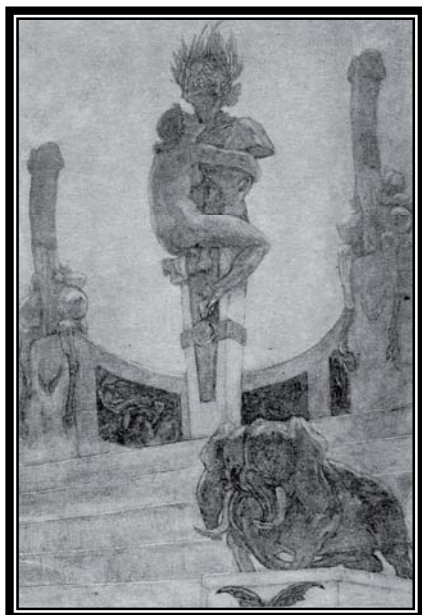


Fig. 246
F. ROPS
L'Idole (sèrie *Sataniques*) 1882
Vernís bla.
Morlanwelz: Musée royal de
Mariemont.

¹⁸⁶⁹ HUSYMANS, J.-K., *Là-bas*, op. Cit., p. 150.

¹⁸⁷⁰ RAPETTI, R., «De l'angoisse à l'extase...», op. cit., pp. 231-233.

De fet, si parem atenció a la dona representada a *L'Idole* [fig. 246], podrem copsar en ella una mirada histèrica i al·lucinada, que mostra la seva submissió absoluta cap a Satan. Tal com interpreta Rops, però, la possessió per part de la dona durant els ritus demoníacs no només és espiritual sinó també física; d'aquí que aquesta, al lliurar-se per complert al seu Senyor, esdevingui, no només la seva acòlita, sinó també la seva esclava sexual. D'aquesta manera, la relació entre l'èxtasi satànic i l'alliberament sexual femení, que desemboca en bogeria, resulten del tot indisociables.

Pocs anys més tard de l'aparició de *Les Sataniques* (1882), F. Rops realitzaria una altra sèrie d'il·lustracions versades en el mateix tema. Es tracta de *Les Diaboliques*, dutes a terme amb motiu de la publicació, el 1885, de la segona edició del conegut recull de contes publicat per J. Barbey d'Aurevilly (1874) sota el mateix nom. Tal com podem llegir al pròleg de la traducció castellana de l'obra, i de la qual se'n féu ressò *Catalunya Artística* el 1901¹⁸⁷¹: «*En lo referente a las mujeres históricas de estas historias, ¿por qué no tendrían que ser Diabólicas?...No hay aquí ninguna que sea pura, virtuosa, inocente.*»¹⁸⁷²

Dins de l'univers de J. Zanné - en el qual es conjuguen «satanisme» i «angelisme»¹⁸⁷³-, trobem altrament tot un de «diabòliques» que personifiquen les forces malignes del vici i de la corrupció, com ara la protagonista femenina d'un dels seus relats, *Súcube*¹⁸⁷⁴. Tal com explica la tradició, el súcube és un dimoni amb aparença femenina que durant la nit sedueix els homes. La víctima, en aquest cas, és un mossèn que viu a un petit poble i que sent trontollar el seu ànim davant l'arribada d'una jove forastera, una refinada «flor» de ciutat, que «no difon el perfum

¹⁸⁷¹ ARXIVER, "Bibliografía: "Las diabólicas".-per F. Barbey d'Aurevilly, traducció al castellà de M. Graells", *Catalunya Artística*, núm. 77, 28-11-1901, p.604.

¹⁸⁷² BARBEY D'AUREVILLY, J., *Las diabólicas* (trad. T. De G. Graells), Barcelona: Pertierra Bartoli y Ureña, 1901, p. 3. Cal afegir que el 1898 *La Ilustración Ibérica* ja havia publicat un article dedicat a la figura d'aquest escriptor, en el qual se'l qualificava d' «estrany» i d'hipnòtic. Igualment es posa de relleu la seva fascinació de l'autor per tot allò «espantós», i el fet que les seves obres no podrien altra cosa que «ansietat» i «horror» [ARGÜELLO, S., "Barbey D'Aurevilly", *La Ilustración Ibérica*, núm. 800, 30-4-1898, pp.276-277].

¹⁸⁷³ CERDÀ, M^a A., *Els mites del modernisme*, op. cit., p. 89.

¹⁸⁷⁴ ZANNÉ, J., *Súcube*, op. cit.

sanitós de les arbrades immenses, sinó les flaires artificials»¹⁸⁷⁵. Davant la impotència del mossèn, aquesta dona, símbol de l'etern misteri femení i de la temptació suprema, el seduirà i acabarà finalment per destruir-lo. L'acte de possessió infernal tindrà lloc durant un capvespre -«l'hora encantada de la poesia»- i a la mateixa rectoria, en un paroxisme de perversió. L'episodi descrit per J. Zanné, constitueix, sens dubte, un dels exemples més paradigmàtics del decadentisme literari català. En el seu febrosenc deliri, el mossèn comença per veure convertida la seva estança en diversos indrets: un sumptuós palau oriental, una platja atapeïda de nereides, un bosc habitat per formoses nàiades...Finalment, l'home apareix envoltat per «fúries escabellades» i «espectres» que ballen una «dansa macabra». I és aquí, enmig «d'un estany fangós on s'arrossegaven viscosos i ventruts gripaus, serps repugnants, dracs escatosos...», que acaba emergint, triomfant, «...la sacra Astarté, la deïtat siríaca de l'amor malaltiga i frenètica»¹⁸⁷⁶. A l'igual que Cleopatra o Salomé, la dea, «anava nua i ballava esperitadament, una dança en llaor d'ella meteixa. Dansa de foc ballada per una dea de color d'argila, amb el desori en els ulls i la furor convulsiva en el cos. . .». Tanmateix, com observa el mateix mossèn,

«Tampoc era una dança. Era el mal de les nimfes, l'histerisme andromaniac, la suprema depravació. Eren milers de menades saltant sobre el cos del vicari alienat, fresant-el inhumanament. Els petons eren seguits de xuclades brutals, de becarrades qui feien brollar la sang. Plaers qui es confonien amb martiris, goigs qui eren sinònims de dolors. El cos del martre era torturat de cap a peus. Masses impures de carn passaven sobre els seus ulls; pits, turgents de poncelles rosades, anques esplendides i cuixes massisses(...) Les bamadriades, les naiades i les aulonides s'adormiren feixugament sobre el cos del vicari, amb remoreigs d'arbres, murmuris de fonts i silencis de valls... Les-fúries descabellades i els espectres de l'orc estraferen sobre el cos del vicari la follia infernal del tartre encenent-el amb ullades de foc qui feien eixir de les seves pobres carns flamarades negres i roges... Els gripaus, les serps i els dracs es rebolcaren sobre el cos del vicari, fent-el udolar de fàstic i d'horror, amb el fregadís de llurs viscositats, amb burxades de llengües triangulars i rascades de puons i arestes

¹⁸⁷⁵ *Ibid.*

¹⁸⁷⁶ Asarté, coneguda altrament com Ishtar, és l'ascendent oriental de la grega Afrodita i constitueix una de les deesses més rellevants de la mitologia babilònica. Com a dea de la fertilitat, però també del plaer i de la guerra, associada igualment a l'infern, els artistes i escriptors de la fi de segle van veure, també en ella, l'encarnació de la malèfica *femme fatale* [BORNAY, E., *Las hijas de Lilith...op. cit.*, p.166].

de potes i cues escatoses. . .Era Astarté, amb el seu seguici infernal de nimfes cruels i de monstres horrífics...»¹⁸⁷⁷

Aquesta dea satànica i infernal tornarà a cobrar protagonisme, altrament, a diversos dels poemes de J. Zanné. És el cas del sonet dedicat a una de les més conegudes representacions del mite: l' *Asarté Syriaca* (1877), de D. G. Rossetti:

Allarga'l còs sublim hieratica altivesa,
la carn té'l tacte dur del marbre y del basalt:
el seu diví perfum escampa'l Bé y el Mal,
car es diva del goig, solemnia diablesa.»¹⁸⁷⁸

O bé al poema intitulat "Rosa d'infern", en què «la dea roja», veritable flor del mal, «com una immensa rosa d'humida carn impura/del negre infern (...) s'expandeix»¹⁸⁷⁹.

En tot cas, com veiem, els diferents mites es relacionen entre sí: Salomé, Asarté, les bruixes, les diablasses...Fins i tot la prostituta protagonista d'*Una Cleo*, autodefinida per ella mateixa com «l'eterna filla del vici»¹⁸⁸⁰, acaba transformant-se, davant la mirada terroritzada d'una de les seves víctimes, en un espectre

«...gegantí de terrible bellesa, de braços blancs, fermos y poderosos que s'obrien pera esclafar-lo. Sos ulls no eran ulls: eran dos estanys verts, insondejables, plens de monstres. Sos cabells eren rius de foc que el cremaven; horribles torrentades de lava, carbons encesos, forns vermells, flames infernals.»¹⁸⁸¹

¹⁸⁷⁷ ZANNÉ, J., *Súcube*, op. cit.

¹⁸⁷⁸ ZANNÉ, J., "«Asarté Syriaca» (Quadre de Rosetti)", dins *Poesies: odes y elegies, sonets, traduccions*, Barcelona, Fidel Giró, 1908, p. 164.

¹⁸⁷⁹ ZANNÉ, J., "Rosa d'infern", dins *Assaigs estètics*, Barcelona, L'Avenç, 1905, p. 45 [vegeu **frag. VI. 2. 5**].

¹⁸⁸⁰ ZANNÉ, J., "Una Cleo (bosqueig d'una novel·la). VII", op. cit., p. 598. Tal com explica un dels clients de la taberna on treballa, «no li semblà una dona: li semblà un símbol de fanch, una personificació de nostra animalitat; li semblà un sér creat pera la eterna perdició dels homes». Tanmateix cal dir que els homes queden reduïts a la mateixa condició de bèsties, atesos els seus impulsos libidinosos.

¹⁸⁸¹ ZANNÉ, J., "Una Cleo (bosqueig d'una novel·la). IX", *Juventut*, núm 189, 24-9-1903, pp. 634-635 (634).

A nivell plàstic, tanmateix, no trobem gaires exemples que tractin aquest tema, i menys encara amb tanta virulència. Curiosament, però, una d'aquestes escasses mostres està constituïda per un ex-libris d' A. de Riquer realitzat per a Lluís M. Febrer el 1903 [fig. 247], que s'allunya completament del tipus de manifestació de caire idealista conreada habitualment per l'artista. Com podem observar, una dona mig nua, amb l' espessa cabellera surant en un fons tenebrós, es troba asseguda sobre una mena d'àmfora allargada de caràcter fàl·lic. El seu cos mostra els signes inequívocs de l'envelliment: membres prims i flàccids, pits caiguts... Malgrat que en aquest cas no aparegui volant muntada sobre un dels elements que sovint l'acompanyen, l'escombra, tot sembla indicar que es tracta d'una bruixa. Als seus peus una mena de drac diabòlic – amb el qual es troba enllaçada per les gasses del seu vestit- trepa per l'àmfora i li llepa el peu. Podem endevinar així el vincle malèfic i sexual amb què s'acostuma a relacionar les bruixes i els dimonis. Altrament, tant l'escena representada com l'estil emprat per A. de Riquer ens duen a la memòria els aiguaforts de F. Rops. És probable així que l'artista català hagués tingut ocasió de contemplar-ne alguns - de S. Rusiñol sí tenim constància que ho va fer¹⁸⁸²-, malgrat no puguem confirmar aquest fet.

¹⁸⁸² Tal com el mateix S. Rusiñol explica a R. Casellas, en una carta redactada el febrer de 1894. Acompanyat d I. Zuloaga, l'artista va ser convidat a visitar el taller de F. Rops, i com assenyala J. De C. Laplana, els dos amics van quedar «estupefactes» davant allò que aquest els va mostrar [LAPLANA, J. DE C., *Santiago Rusiñol...op. cit.*, p. 180].



Fig. 247
RIQUER, A. DE
Exlibris, Lluís M. Febrer 1903
Aiguafort.
Sense referència de la localització.

III. 6. 2. 6 Bestialitat

A conseqüència del seu caràcter preminentment irracional i instintiu, així com de la seva estreta relació amb les forces de la naturalesa, el sexe femení fou habitualment associat per la misogínia de l'època amb la bestialitat i els impulsos animals. I no només per part d'artistes i literats, sinó molt especialment de determinats estudis pseudocientífics del període, com aquell esmentat de C. Lombroso i G. Ferrero, que posava de relleu l'existència de trets animals visibles en la fisonomia de la dona criminal. Per aquest motiu resulta abundant la proliferació d'obres en què la *femme fatale* apareix representada al costat de tot tipus de bèsties - especialment serps, tigres, mascotes domèstics...- o bé descrita amb trets físics animals.

Es pretenia posar així en evidència la contraposició entre l'agressivitat i la voracitat bestial femenines - atès que la dona és considerada incapaç d'arribar a sublimar els seus instints -, i la tendència cap a l'espiritualitat i el raciocini, pròpia del sexe masculí.

A la literatura catalana trobem, d'aquesta manera, diverses *femmes fatales* que mostren la seva semblança física amb animals salvatges, com ara la prostituta d'*Una Cleo*, que en obrir els llavis deixa entreveure «unas dents blancas y petitas, un xich puntiagudas y felinas»¹⁸⁸³, o la bacant d' "Una parisenca", que en desvetllar-se els seus impulsos més primigenis, «amb la crimera al vent», «apar lleona roja»¹⁸⁸⁴.

Tanmateix, poques dones han manifestat el seu caràcter bestial, com Adela, la protagonista femenina d'*El meu viatge a Lesbos*, que es mou com una «pantera», i posseeix uns braços que semblen «dos troncs de serp boa, glatint per escanyar a la víctima»¹⁸⁸⁵. Certament, la jove - novament una prostituta provinent del camp- ha acabat adquirint tots els trets característiques de la *femme fatale* finisecular: personifica la figura de la Sapho moderna - viu en el bordell amb varies noies més, també lesbianes -, és titllada de «bacant neuròtica» per l'*alter ego*

¹⁸⁸³ ZANNÉ, J., "Una Cleo (bosqueig d'una novel·la). III", *op. cit.*, p. 552.

¹⁸⁸⁴ ZANNÉ, J., "Parisenca", *Imatges i melodies*, Barcelona: L' Avenç, 1906, p. 84 [vegeu el **frag. VI. 2. 11**].

¹⁸⁸⁵ ZANNÉ, J., *El meu viatge a l'illa de Lesbos. Memòries d'un ex seminarista*, *op. cit.*

masculí de la novel·la, i personifica alguns dels personatges mítics de imatgeria decadent de la fi de segle: «Venus», la Deesa de la Luxúria; la misteriosa «Esfinx»; la mortífera «Medusa»...En tot cas, cal incidir en la incursió- sens dubte agosarada, atès que resulta gairebé excepcional- que realitza J. Zanné en el tema de la homosexualitat femenina, possiblement basada en una experiència de caràcter autobiogràfic¹⁸⁸⁶.

Per a l'autor, aquestes tendències «andromaniaca invertida» són fins a cert punt comprensibles, si tenim en compte les circumstàncies personals que envolten el personatge d'Adela: com explica el narrador, aquesta, «fatiguejada dels homes, cercà l'amor de les femelles, i, d'amagat, del fabricant, va lliurar-se a l'amor de lesbiana». Tanmateix, aquesta arriba més enllà al passar d'experimentar «un desig de novelles sensacions per a la seva sensibilitat atrofiada», a enamorar-se perdudament d'una de les seves noies, la Glòria, «viciosa per naturalesa». Davant el rebuig d'aquesta darrera, però, la degeneració de l'Adela es consuma, a ulls del narrador, de manera fatal:

«Quina mena de dona era aquella qui plorava? Un monstre, una histèrica, una degenerada, un cas agut i cap-girat de nimfomania? (...) L'illa encantada s'havia tornat bogeria. La deesa Venus se m'havia presentat despullada de tots els seus atributs sagrats. Des dels nimbes auris de la mitologia, va caure vulgarment damunt el camp dels experiments patològics»¹⁸⁸⁷.

És així com, malgrat l'atracció irresistible que Adela exerceix sobre el protagonista, aquest resulta incapaç d'acceptar, ja no el desig, sinó l'obsessió d'aquesta, per una altra dona. Sigui com sigui, hem pogut comprovar com en la figura d'Adela apareixen encarnats els aspectes fonamentals de la *femme fatale*: des de la seva aparença clarament animal, fins al seu comportament «histèric» i les seves inclinacions sexuals clarament «aberrants».

A nivell plàstic, una de les representacions femenines que millor encarnen la relació entre a dona i la bèstia, ja ho hem assenyalat amb anterioritat, és una de les il·lustracions que va

¹⁸⁸⁶ SOLDEVILA, LL., "Pròleg", dins *Una Cleo i altres narracions*, Barcelona: Ed. 62, 1978, p. 14.

¹⁸⁸⁷ ZANNÉ, J., *El meu viatge a l'illa de Lesbos. Memòries d'un ex seminarista*, op. cit.

realitzar A. Gual per a la *Salomé* d'O. Wilde [fig. 244]. Talment com féu F. Von Stuck a nombroses de les seves pintures, com ara *Die Sinnlichkeit (Sensualitat)* (1891) o *Die Sünde (El Pecat)* (1893) [fig. 248], en què una *femme fatale* nua i d'expressió luxuriosa apareix abraçada a una enorme serp,



Fig. 248
F. VON STUCK
Die Sünde (El pecat) 1893
Oli sobre tela.
Munic: Bayerische
Staatsgemäldesammlungen, Neue
Pinakothek..

l'artista català va representar igualment Salomé emmarcada per la silueta d'aquest animal; sens dubte, aquell que amb més freqüència apareix relacionat amb la dona. Cal tenir present en aquest sentit, l'associació, per part de la tradició juevocrisiana, de la serp amb el dimoni - i, per tant, amb tot allò maligne o diabòlic -; o altrament, segons diferents mitologies com ara l'egípcia, la identificació d'aquest animal amb les forces primigènies de la natura¹⁸⁸⁸. Per aquest motiu, la dona, en tant que ésser primitiu i malèfic, acostuma a aparèixer acompanyada per aquest rèptil, o, si més no, a adoptar la seva forma. Com per exemple veiem en el cas de la jove model d' A. Maseras, a "Esther", posseïdora d' «un cos d'anguila» que «serpenteja»¹⁸⁸⁹, o bé de la "Verge bruna" de J. Zanné, de la qual, «com negres serps» les seves tresses semblen vives¹⁸⁹⁰.

¹⁸⁸⁸ CIRLOT, E., *Diccionario de símbolos...*, op. cit., p. 407.

¹⁸⁸⁹ MASERAS, A., "Esther", *Auba*, , núm. 5-6, 3/4-1902, pp.72-74 (72-73).

J. Triadó, per la seva banda, també ens ofereix en un dels seus ex-libris (1905) [fig. 250], dedicat al farmacèutic J. Morelló, una de les mostres plàstiques més agosarades del decadentisme a Catalunya. En aquest podem veure una dona nua de mirada desfiant amb una enorme serp enroscada pels seus braços. Pel seu cos llisca de manera liquidiscent una cabellera negra que es confon amb la foscor abismàtica del fons. A l'igual que la Salomé d'A. Gual, aquesta representació ens fa recordar sens dubte algunes de les *femmes fatales* més destacades del panorama europeu. De fet, si observem una de les il·lustracions de l'austriac E. Stöhr (1899) [fig. 249], on una jove també nua apareix en idèntica posició, constatarem la font d'inspiració de l'artista català¹⁸⁹¹. Tanmateix cal tenir en compte, com molt bé observa J.-LL. Yebra, que la serp fa referència a la professió del propietari¹⁸⁹². Tot i així, és innegable el potencial sexual que aquest element confereix a la imatge, i del qual J. Triadó n'ha tret profit per tal d'endinsar-se en aquest tipus de temàtica.



Fig. 249
E. STÖHR
Ex-libris 1899
Sense referència de la tècnica.
Sense referència de la localització.

¹⁸⁹⁰ ZANNÉ, J., "La verge bruna", dins *Assaigs estètics*, op. cit., p. 90 [vegeu el frag. VI. 2. 8].

¹⁸⁹¹ Vegeu *Exlibris modernistes*, Barcelona: Fundació "La Caixa", 1996, p. 26. YEBRA, J.-LL., a *Els Ex-libris dibuixats per Josep Triadó i Mayol*, op. cit., parla fins i tot de plagi.

¹⁸⁹² YEBRA, J.-LL., a *Els ex-libris dibuixats per Josep Triadó i Mayol*, op. cit.

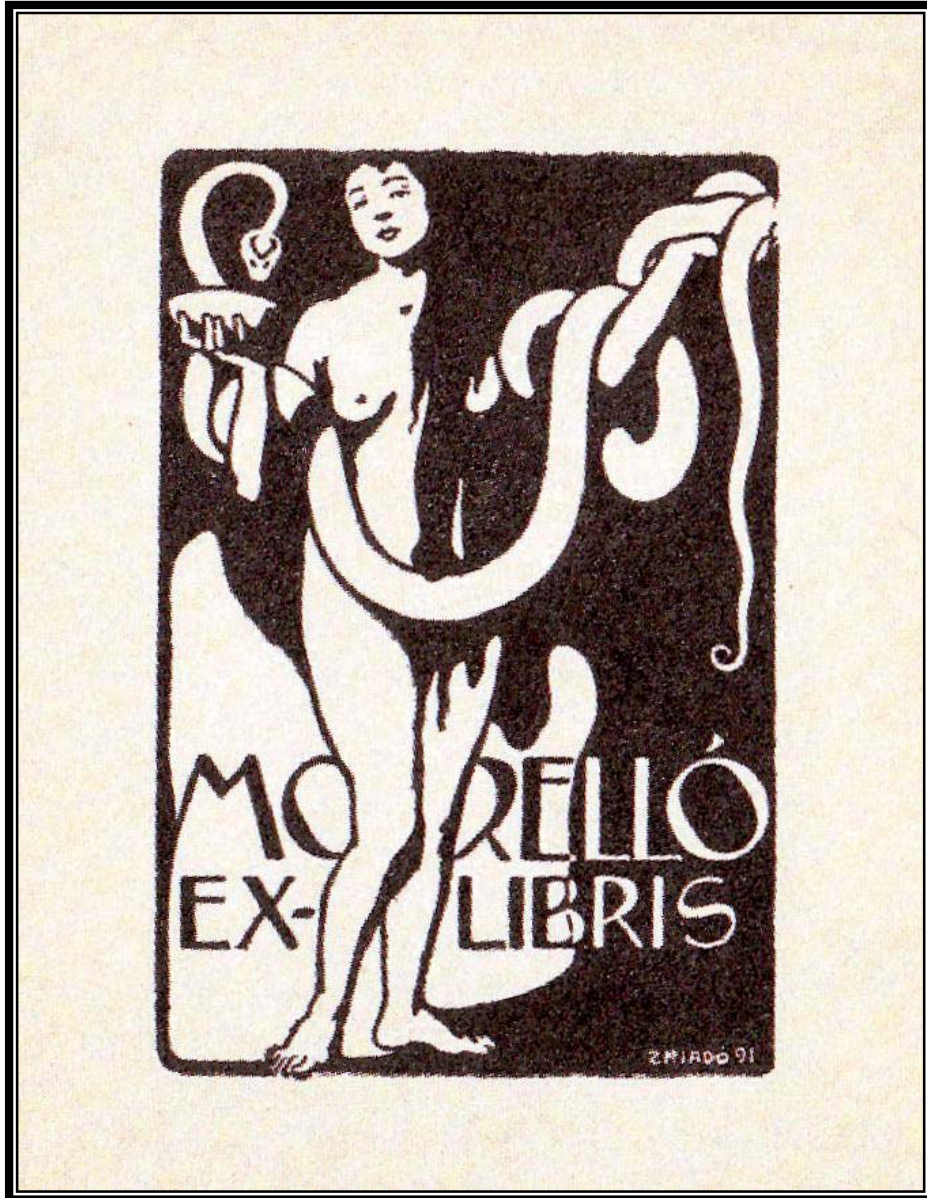


Fig. 250
J. TRIADÓ
Exlibris 1905
"Morelló ex-libris"
Fotogravat a una tinta.
Col·lecció particular.

Per acabar podríem fer esment encara d'un altre tipus de dona associada a la bestialitat: la figura mitològica de la sirena, meitat dona, meitat peix, que amb els seus cants encisadors arrossega els homes cap als abismes marins. El protagonista masculí de la llegenda d'Herus i Leandre n'és una de les seves víctimes, tal com narra X. Viura:

«...las bellas y trayedoras sirenas, enamoradas del héroe, feyan sentir entorn d'ell sos cants temptadors; fent destellar d'en tant en tant alguns claps de la blancor de son pit entre mitj de l'aygua, y fent nedar á flor de mar sas bellas cabelleras ondulants, y li destriavan quasi á cau d'orella la més bressadora cansó, á fi de ferlo abandonar en las sevas abressadas matadoras.»¹⁸⁹³

Els següents versos de J. Zanné, autor fascinat per l'esmentat tema, expressen clarament l'ambivalència d'aquesta dona fatal:

«Só blanca com l'argent, rossa com l'or;
en mos braços de dona hi ha la vida
i en ma cua de peix floreix la mort.
Vida i mort, què vols més, carn dolorida?»¹⁸⁹⁴

A nivell plàstic M. Utrillo va il·lustrar una de les *Oracions* (1897) de S. Rusiñol, dedicada "Al Mar", amb la imatge de diverses sirenes jaient edormiscades sobre algues i coralls. Els llargs cabells, ornats amb conxes i estels de mar, es confonen entre sí. Aquest aire d'abandonament acentua la sensualitat que emana del moviment ondulant dels cossos. El posat d'aquestes sirenes no és pas agressiu, sinó passiu: en la seva inactivitat l'espectador pot gaudir de la seva nuesa com un *voyeur*, sense temor a ser captivat pels seus cants malèfics. M. Utrillo recrea amb aquest motiu fent-se ressò de les paraules de S. Rusiñol, qui ens parla de les sirenes dormint en un món de somni, on hi regna la «sorda pau absoluta»¹⁸⁹⁵.

¹⁸⁹³ VIURA, X., "Herus y Leandre", *Joventut*, núm. 81, 29-8-1901, pp. 582-584 (582).

¹⁸⁹⁴ ZANNÉ, J., "Sirena", dins *Poemes*, Buenos Aires: Revista de Catalunya, 1934, p. 15. Vegeu també, del mateix escriptor, "A les sirenes", dins *Ritmes*, op. cit., p. 51 [frag. VI. 2. 12] o "Les serenes", dins *Assaigs estètics*, op. cit., p. 33 [frag. VI. 2. 4].

¹⁸⁹⁵ RUSIÑOL, S., "Al mar", dins *Oracions*, op. cit., p. 38.

III. 6. 2. 7 «Flor de la luxúria»¹⁸⁹⁶

Finalment caldria fer referència a la relació entre determinades flors i la figura corrupte i malèfica de la *femme fatale*, de clara inspiració baudeleriana, fruit de les connotacions sexuals associades a aquestes primeres. Per aquest motiu l'imaginari decadent es troba nodrit de veritables *fleurs du mal*, com són ara les dames elegants que circulen pel París nocturn i fosforecent d' H. Anglada Camarasa ¹⁸⁹⁷ o bé la jove que ens mostra J. M^a. Tamburini en el seu



Fig. 251
M. UTRILLO
Il. de RUSIÑOL, S., "Al Mar [II]",
dins *Oracions*, Barcelona: L'Avenc,
1897, p. 39.

¹⁸⁹⁶ Títol d'un relat de CATASÚS, T., "Flor de la luxúria", *Juventut*, núm. 328, 24-4-1906, p.330.

¹⁸⁹⁷ L'artista català té un quadre que en alguns catàlegs apareix intítulat precisament així, *Fleurs du mal* (1901-1902). Vegeu FONTBONA, F.; MIRALLES, F., *Hermen Anglada Camarasa, op. cit.*, núm. cat. 79.

quadre homònim [fig. 252]. Si recordem, és tracta d'una indubtable *flor maladive*¹⁸⁹⁸ que s'ofereix temptadora a l'espectador. Només tenim que parar atenció al posat lleugerament alçat del seu rostre, a l'expressió suggeridora dels seus ulls mig clucs, o a la nuesa incitadora del seu ampli escot.....A l'igual que la voluptuosa vermellor de les flors que estreny contra el seu pit - en un clar joc d'analogies simbòliques -, la cabellera de la noia posseeix el to ígne característic de nombroses *femmes fatales*, ateses les clares connotacions sexuals, i fins i tot demoníques, atribuïdes a aquest color¹⁸⁹⁹. Sens dubte, tota la composició exhala una atmosfera d'erotisme difícil de trobar habitualment a la plàstica de J. M^a. Tamburini, més inclinada cap a les figures melangioses de caràcter ideal. En tot cas, ens movem dins el terreny de l'ambigüitat: la potent sexualitat que emana de l'obra no és pas explícita sinó que únicament es suggereix...De fet, no sabem si la jove representada no és tracta d'una simple noia virginal. Tanmateix, els impulsos libidinosos que en ella bateguen són percebuts de manera clara per l'espectador¹⁹⁰⁰.

A. Casas, per la seva banda, també ens mostra una dona que du unes flors a la mà i un vestit tot decorat amb motius florals [fig. 253]. Aquest, però, d'ampli escot, deixa entreveure un pit generós. Ni el seu posat abandonat ni encara menys la seva expressió mostren cap decor. Els ulls ullerosos enfonsats en un rostre pàl·lid i demacrat adopten una mirada malèvola i són emmarcats per una cabellera roja. Aquesta jove perfectament podria ser una prostituta de ciutat, però l'artista ens la presenta enmig d'una clariana de caire idíl·lic. Estilísticament, de fet, l'obra s'acosta força a l'*art nouveau*, de manera que un cop més cal parlar de l'ambivalència de la imatge.

Novament tot és pura suggestió, com finalment l'expressada per una de les representacions femenines realitzades per J. Triadó per a una postal publicitària de tabac (c.1902) [fig. 254]. De la noia només veiem el seu cap surant en l'aire, amb els negres cabells lliscant cap avall talment com si fossin a punt de desfer-se. Sembla més aviat un cap degollat regalimant sang com ara el de San Joan Baptista, o el de la Medusa, amb les negres serps penjant de la seva testa.

¹⁸⁹⁸ Aquesta fou l'expressió emprada per Ch. Baudelaire al dedicar *Les Fleurs du Mal* a T. Gautier [BAUDELAIRE, Ch., *Oeuvres Complètes. I. Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 77].

¹⁸⁹⁹ Vegeu el capítol "La cabellera ígnea" de BORNAY, E., *La cabellera femenina. Un diàleg entre poesia y pintura*, Madrid: Cátedra, 1994, pp. 103-108.

¹⁹⁰⁰ Vegeu DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad...op. cit.*, pp. 250-251.

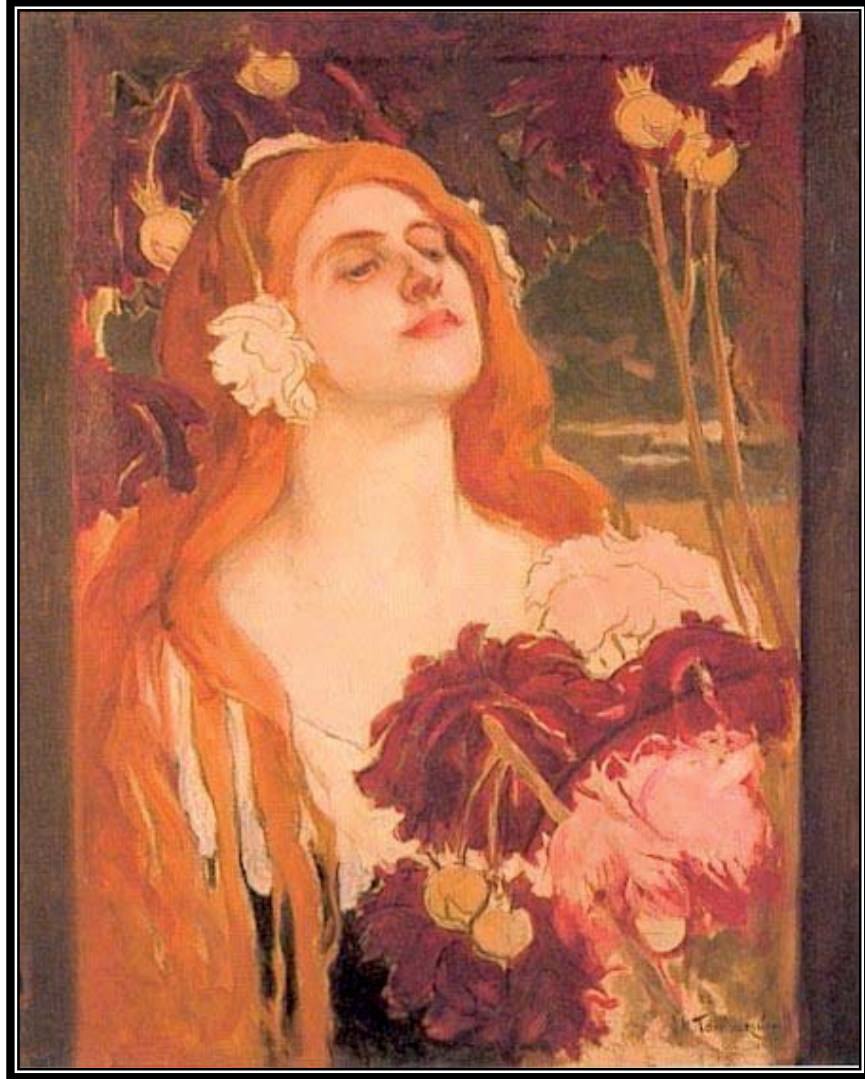


Fig. 252
J. M.^a. TAMBURINI
Flors del Mal 1907
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

Com a motiu ornamental, una enorme flor, que recorda força les del quadre de J. M^a. Tamburini, decora la seva cabellera liquidiscent. En tot cas, novament és l'expressió dels ulls de la dona, pel seu caràcter misteriós i al·lucinat, allò que contribueix de manera significativa a accentuar l'atmosfera de perversitat que envaeix tota la composició.

Pel que fa a l'àmbit de la literatura, són nombroses igualment les expressions emprades pels escriptors a l'hora de qualificar les seves pròpies flors malsanes, com per exemple les de C. Comabella a "Somni d'una nit de tardor", en què l'heroi masculí percep al seu costat «el cos uberrim (...) de la flor lasciva, del capoll de pecat, del vici»¹⁹⁰¹, o bé la de J. Zanné a "Rosa d'infern"¹⁹⁰².

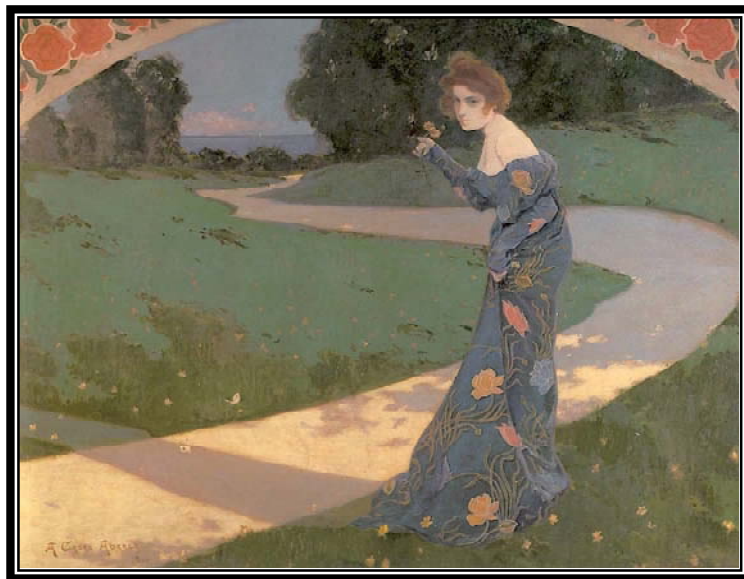


Fig. 253
A. CASAS
La belle andalouse 1901
Oli sobre tela.
Col·lecció particular.

¹⁹⁰¹ COMABELLA, C., "Somni d'una nit de tardor", *Juventut*, núm. 196, 12-11-1903, p. 744.

¹⁹⁰² ZANNÉ RODRÍGUEZ, G., "Rosa d'infern", dins *Assaigs estètics*, Barcelona, L'Avenç, 1905, p. 45.

III. 6. 3 Annex

“Desvari de verge”

Frag. VI. 1. 1

CASELLAS, R., “La damisel·la santa”, dins *Festa Modernista al Cau Ferrat. Tercer any. Certamen literari celebrat a Sitges el 4 novembre de 1894*, Barcelona: L’Avenç, pp. 37-91 (87).

«Tota la vida de la multitud se concentrava en la vista, afamada de gaudir l’esplendor d’una nuesa misteriosa, que, segons com, semblava casta com la d’un angel, i, segons com, temptadora com un pecat carnal. Tot-hom sospirava amb ansies, com flairant el perfum de carn de dòna, qu’encare feia olor de pubertat. Els ulls de la gent se pasejaven frenetics per les curves d’aquell cos, al mateix temps incitants i pures. (...) la damisela tenia consciència de seu afront, de la cremor lasciva d’aquelles mirades que li corrien amunt i avall del cos, i que’s sentia lliscar per la pell, com salamandries, calentes de luxuria, que li llepressin les carns virginals.»

Frag. VI. 1. 2

PÉREZ-JORBA, J., “Dominació”, *Catalònia*, 31-5-1898, pp. 119- 122 (119 i 121).

«Algunes donzelles portaven clavades en els llurs cabells, com un símbol de puresa i de virginitat, unes roses blanques encara no ben esbadellades; n’hi havia que n rumbejaven elegantment d’envermellides que ls donaven el posat místic i sensual de verges misterioses. (...) I heus-aquí que jo posseïa aquelles verges sense posseir-les.

Quantes varen esser, després, les donzelles que idealment
vaig desflorar?”»

Frag. VI. 1. 3

ZANNÉ, J., "Bianca Maria degli Angeli", *Joventut*, núm. 41, 22-11-1900, pp. 651-656 (653-654).

«Era rossa com l'or, blanca com la neu i un xic rosada. Els seus ulls eren negres i divins. El seu oval era perfecte i les seves faccions més pures i armonioses que'ls rostres de les santes verges prerafeliques. (...) Però oblideu ara'l retrat juvenivol que us he fet d'aquesta dóna. (...) Esborreu la primera visió de verge prerafelica i mística. (...)...vos presentaré la Bianca. Sigueu fort contra les temptacions. El seu encís es extraordinari, i pocs poden resistir-lo. (...) Bianca Maria va observar desseguida 'l pregon encís que exercia sobre aquest, encís que creixia rapidament, qui s'apoderava del seu esser i el dominava. I somreia mentre'ls seus llavis s'envoltaven carinyosament d'una melodia puríssima i alora tiranica. Una teranyina suau i perfumada's formava entorn del comte, teixida amb les paraules de Bianca: li oprimia els memebres, li destruïa la voluntat, l'ofegava. I, a través d'ella, uns ulls negres i profundes brillant dessota uns cabells d'or, i uns llavis vermells i sensuals entreobrint-se sobre un rostre de neu, l'atreien i l'adormien.»

Frag. VI. 1. 4

FOLCH I TORRES, J. M^a, "Desilusió del goig", *Joventut*, núm. 69, 6-6-1901, p. 391.

«Era una verge. Anyorava'ls petons del amor, y tremolava al pressentir la xardor dels llabis d'un home. (...) Sas carns somrosadas y tendrissimas, verges de tot contacte material s'estremian y palpitavan ab la febre ardenta del dessitj no assolit.»

Frag. VI. 1. 6

PAHISSA, J., "A unes mans blanques", *Pèl & Ploma*, núm. 79, 8-1901, p. 92.

«Mans hermoses de verge bizantina,
mans oloroses com jardins de roses
d'olors suaus i alenades lluminoses
com clarors de l'estrella vespertina.
Mans de real majestat, d'aura regina

ignorada en riberes silencioses,
mans que brillen per sobre de les coses
com per sobre 'l mar blau vela llatina.
Qui no os creuaría nau de proa fina
navegant á les platjes amoroses!
Mes ai, que sempre que os veig, mans adorables,
en les hores nosturnes de mas fevres,
rigidament esteses é implacables
senyalantme'l camí de les tenebres.»

Frag. VI. 1. 7

ORS, E. DE, "A Madona Blanca María", *Pèl & Ploma*, núm. 79, 8-1901, p. 79.

«Madona de cos d'estàtua vestit amb biçantina opulència, de noble rostre pàlid i veu suavíssima i llavis menyspreadors i verda i misteriosa mirada d'esphinx, á qui relligiosament ador, á qui prec en oracions de silenci, á qui recullidament ofresc en sacrifici, abrusant-se en les flames de l'altar, l'anyell sens mácula de ma interna vida.»

Frag. VI. 1. 8

MASERAS, A., "Esther", *Auba*, , núm. 5-6, 3/4-1902, pp.72-74 (72-73).

«Esther tenia tota la sublimitat del pudor, tota la senzilles de l'ignocència, tota la candorositat d'una verge, (...) I Esther i el meu amic jugaven am els ulls i am els braços i am els cossos, i els gestos silenciosos prenien un aire de luxuria ardenta i els ulls del artista s'encenien grossament á la contemplació d'aquell cos d'anguila que nuament serpentejava per ser retratat am ma d'habil pintor.»

Frag. VI. 1. 9

PALOL, M. DE, "Desvari de verge", *Joventut*, núm. 142, 30-10-1902, p. 708.

«Rublerta d'ilusions y de desitjos
la verge delirava.
Pels seus carnats contorns de feblas corvas

estranyas sensacions serpentejavan.

(...)

Y l'home la besá.

Voluptuosa

va arrupirse prop seu,

(...)

L'últim petó de verge qu'agonitza

entre ensomnis del cel.»

Frag. VI. 1. 10

VERGÉS, J., "Sonets", *Joventut*, núm.147, 4-12-1902, p. 779.

«Y solitaria y trista la donzella,
la verge hermosa del amor privada,
desclóu sa boca impúdica y vermella
aspirant la xardor d'una besada
entre la llum inquieta d'una estrella
y una flor en sa falda desfullada.

La lluna ab sa claror esmortuhida
embolcalla sas formas voluptuosa;
la brisa, entre'l fullatge remorosa
arrossegantse, de lascivia crida.

(...)

Y la verge tremola conmoguda
per foll desitj que sos sentits ubriaga
per una aroma suau que ve perduda:
un ambient d'erotisme, que's propaga
portant la sensació desconeguda
d'un infinit d'amor que l'afalaga.»

Frag. VI. 1. 11

ZANNÉ, J., "Segle XVII", dins *Imatges i melodies*, Barcelona, L'Avenç, 1906, p. 16.

«Dama gentil de majestuosa testa,
d'ulls negres, vius encar; l'única flama
qui encén la blavor palida del rostre,
fred com la neu;
dama gentil qui duus la roba rigida
com una monja; qui la forma ocultes
de tes linies harmoniques d'estatua,
noble i suau;
dama gentil de llavis qui mormolen
una pregaria, al temps que ls ulls indiquen
misteris baquics i esgarips de menades,
quelcom monstruós;»

Ídols de perversitat

Frag. VI. 2. 1

COMABELLA, C., "Fidelitat", *Joventut*, núm. 189, 24-9-1903, pp.636- 638 (638).

«El desitjava; tenia fam d'ell, fam de sa carn, de sa sanch y sos nirvis(...) jo, decadenta refinada, volia que trigués a arribar, volia glatir y que' ll glatis esperant sa arribada, volia sufrir el dols sufrir de la eterna espera. Pensar en possehirlo y may estrényel, may gaudir de sa carn y sas besadas intimas, voluptuosas, excitantas. Vetaqui mon ideal, ma ilusió: desitjarlo sempre y may gaudirlo.»

Frag. VI. 2. 2

COMABELLA, C., "Somni d'una nit de tardor", *Joventut*, núm. 196, 12-11-1903, p. 744.

«Y en Pere Serra sentia vora seu el cos uberrim de la dona ardenta, de la refinada passional, del simbol luxuriós per exelencia, de la flor lasciva, del capoll de pecat, del vici viu; sentia vora seu el cos magnífich de bellesa clàssica, y'ls dos ulls qu'eran dos pous de miradas, y'l nas com dit de tisica, y la boca com badat llombrigol; sentia al seu costat un cos viciós, desitjós de fruïr y d'entregarse, de riure bojament y de rendirse.»

Frag. VI. 2. 3

ARRO, C., "Confessió", *Joventut*, núm. 305, 14-12-1905, pp. 800-801 (801).

«Jo volia dirli que l'aymava, però tenia por: sos ulls grans y sedosos m'espantaven. Eren uns ulls estranys, esmeragdins. Jo endevinava en ells fondes tragedies, (...) tan grans, tan verts, que florien esguarts tan enigmàtichs, esguarts d'esfinx!...»

Frag. VI. 2. 4.

ZANNÉ, J., "Les serenes", dins *Assaigs estètis*, Barcelona, L'Avenç, 1905, p. 33.

«Y deixen les Serenes els misteriosos llits
nacrats de les fondaries verdoses i amagades;
fins a flors d'aigua munten y neden extasiades,
mentre que l'ona besa l'evori de llurs pits.
El jove nauta ovira- la nit es tebia i dolça-
reflexs de cabelleres més flonges que la molça
i vinclaments de còssos on l'alegria riu...»

Frag. VI. 2. 5

ZANNÉ, J., "Rosa d'infern", dins *Assaigs estètis*, Barcelona, L'Avenç, 1905, p. 45.

«Com una immensa rosa d'humida carn impura,

del negre infern la filla soperba s'espandeix:
somriu, i, al seu somriure, de foc un riu fulgura
i una alenada forta del món s'enseyoreix.

Ella es la dea roja, l'horrible criatura
qui dóna als cossos tristos dionisiac panteix;
ella té'l cor de mosntre, de Venus la figura,
i du en sos flancs, la joia, la joia que afebleix!

I l'hom qui un colp l'esguarda trontolla estabornit,
s'empedreeix qui escolta sa tendra veu d'alosa,
qui toca sa carn blanca per sempre es malehit.

I ab son posat impudic, l'estranya flor desclosa
els homs qui la desitgen sels guaita fit a fit.
I els homs vençuts tremolen davant l'impura rosa.»

Frag. VI. 2. 6

ZANNÉ, J., "Esfinx imperial", dins *Assaigs estètics*, Barcelona, L'Avenç, 1905, p. 54.

«Com nit d'hivern són bruns els rulls del seu capet.
Rosada morenor cobreix son oval fi.
Si am resplendors de l'infern sos ulls solen lluí,
bentost es son esguard més aspre que un calfret.

Més freda es que la neu, més dura que l Destí.
Jamai del dolç amor son còs sent l'alta set;
ni un pensament li naix dessota'l front estret
que pugui a un ideal de l'ànima obeï.»

Frag. VI. 2. 7

ZANNÉ, J., "Encís", dins *Assaigs estètics*, Barcelona, L'Avenç, 1905, pp. 76-77.

«En mon cabell d'un roig llampant,
mon rostre es prim, blanc com la gebra;
mons ulls son verds, d'esuard brillant;
vestida vaig de seda negra.

(...)

Quan m'arreboço l llarg vestit,
dibuixo corbes temptadores;
a l'ensenyar mon peu petit,
escampo flaires moridores.

(...)

Jo sóc la dea del plaê,
de Venus tinc la sang bullenta.

Fins la mort adoraré
d'Adonis bell la visió ardenta.»

Frag. VI. 2. 8

ZANNÉ, J., "La verge bruna", dins *Assaigs estètics*, Barcelona, L'Avenç, 1905, p. 90.

«Té transparències d'ambre fugitives,
desmais d'amor ses galtes esgrogueixen,
com l'encens i la mirra es olorosa.

Com negres serps ses trenes semblen vives,
i en sos llavis les porpres resplandeixen
de l'aubada d'Orient meravellosa.»

Frag. VI. 2. 9

MONTSALVATJE, X., "Miniatures. Recorts", *Joventut*, núm. 350, 25-10-1906, p. 677.

«La meva desitjada tenia'ls ulls negres, la boca molçada, la cabellera ondejada,
el cos esllanguit...Promeses misterioses, ferides sagnantes, cadenes daurades, carícies
de febre...

Nit calurosa, nit estival, clara: tu m'ensenyares a entregar totes les meves
energies a la bellesa de la carn.»

Frag. VI. 2. 10

BERTRANA, J., *Josafat*, Palafrugell: Joanola i Ribas, 1906, pp. 28-29 i 66.

«...fent contrats amb ella havia entrat una jove de poca estatura ciutadana
feble, malaltica. (...) sos llavis petits, desperfilats per innumbrables besades, aixafats
per la continuada impressió d'altres llavis sedents i lubrics, es contreien amb expressió
laçada; i son nasset delicat i eslàstic de badius impetuosos semblava rastrejar de
contínuu sentors de luxuria. (...) ella desitjava fosc, brutalitat, grapades de fera,
dureses de granet, flaires de cova, tot un deliri d'amir antihumà, horren, que logrés
commoure ses entranyeses perverses, fartes d'amor de tota mena. (...) Aquestes orgies
íntimes atuíen al campaner llevant-li tota l'energía, convertint-lo en un joguet de la
Fineta que, de día en día, li feia apendre un nou refinament, el convidava a una nova
aberració.

- Pega-m, Josafat - i ell la petaquejava am ses manasses, sens mirament,
contaminat d'aquella voluptositat insana.»

Frag. VI. 2. 11

ZANNÉ, J., "Parisenca", dins *Imatges i melodies*, Barcelona: L' Avenç, 1906, p. 84.

«Del gran llac de Paris magica nimfea.

(...)

El cos magnífic té majestats de dea,
ondulacions de serp, erotics tremolòs,
i l'aire passional i alhora misteriós
remembra l fort encís de Venus i Asartea.

(...)

Quan Eros apareix desperta la bacant,

i vibra pel bell cos un ritme bategant:
amb la crinera al vent, apar lleona roja.»

Frag. VI. 2. 12

MASERAS, A., "XVII", dins *Delirium*, Barcelona: L'Avenç, 1907, [p.32.]

«Ton rostre es de fera,
tos ulls de falcó,
ta llengua emmetzina,
metzina l teu cos,
que l va parí un monstre
prenyat de dragons.

El meu rostre es rostre
de butxí insadoll,
mos ulls són satànics,
i ma llengua s mou
partida en set llengues,
serpents de Plutô.

I el meu cos, un monstre
lo més horrorós.»

Frag. VI. 2. 13

MASERAS, A., *L'adolescent*, Barcelona: L'Avenç, 1909, pp. 56-58.

«Mylitta era representada per un bloc de pedra informe, ajeguda sobre un pedestal d'estuc, la testa i les extremitats rudimentaries, el rostre estrafalariament pintat i un solc immens, un solc brutal, omnidevorador, dividia en dos, de dalt a baix, el ventre. La multitud adorava, en la deessa, l'orgue sexual femení. (...) Aixís, donada la perversió en que vivia la metropoli i la devoció que inspiraven els sacrificis, aquella festa fecondanta havia dut al parc a tot un poble sedent de luxuria, que convertia'l precepte sagrat en un instrument de plaer. Cortisanes i matrones, donzelles i

meretrius, seguides totes per homes delirants de desig, vells i joves libidinosos, esperaven amb ansia brutal el començament de la cerimònia.»

Frag. VI. 2. 14

ZANNÉ, J., "A les sirenes", dins *Ritmes*, Barcelona, 1909, p. 51.

«Sirenes d'ulls glaucis, de cues de peix,
qui sabeu el cant litúrgic dels abims y les fondaries,
sirenes d'ulls glaucis y caltes, veniu.

Pregona sapiesncia té'l vostre mirar:
vostres llavis són carboncles de xuclar la sang dels nautes,
dels nautes qui escolten els vostres sospirs.

Digueu-me què tenen els vostres cabells
quan ressolen damunt l'aigua, com frisança dionisiaca,
com rulls d'una furia, com crins de lleó.

Digueu-me com moren oint-vos contar,
sobre'ls vostres pits erotics, blancs com gebre, forts com marbre,
els nautes miserrims vençuts per l'amor

(...)

Digueu-me com mata, verí delitós!
-vostres llavis són els beires- la música inexpressable
de l'ànima verda qui omplena la mar!»

Frag. VI. 2. 15

MASERAS, A., "Metoposcopia", dins *Contes fatídics*, Barcelona: L'Avenç, 1911, pp. 20-21.

«Els cabells d'aquella testa (...) queien en trenes gracils, entre diademes i flors que cobrien lur misteri luxuriant; els llavis, carnals i enigmatics, s'entreobrien amb un somriure temptador; l'oval del rostre, d'una finesa florentina, tenia la palidesa dels desig i el lleu prognatismo de la perversitat; (...) Ets la fermosor mateixa, la que temptà

el primer home sota l'arbre funest, la que se sadollà de sang i de perfums en les ares dels déus innobles de l'Orient, (...) Tens balsem d'opi en els llavis, i també dards roents. (...) Tu tens aquest poder perquè guardes el crisol on l'humanitat germina. (...) I ell -[l'home]- se perpetua en tu, sentin-se viure gloriósament.»

Frag. VI. 2. 16

MASERAS, A., "An Te Hai", dins *Contes fatídics*, Barcelona: L'Avenç, 1911, pp.76-77.

«T'Seu Hi, l'emperadriu, apareix sota un kiosk. (...) en les mans, fines i llargues, l'or i el coure sostenen camafeus irisats i pedres multicolors, qui semblen insectes de la jungla. Les arracades de l'emperadriu són dos minúsculs dragons, d'urpes ferotges i d'ulls fosforescents, qui vetllen la faç augusta, lluenta d'olis i fards. El nas de T'Seu Hi riu enigmàticament, les finestres obertes; el front, implacablement llis, té la crudeltat de les coses inexpugnables; (...) i els ulls, grotescs, nedant en l'ambre aglutinant d'uns parpres hidropics, darden un esguard llunyà, un esguard qui afronta totes les vergonyes, se plau a tots els suplicis, desprecia tots els homenatges.»

Frag. VI. 2. 17

ZANNÉ, J., "A Madona Luxuria", dins *Oda a Salomé, Poemes menors. Sonets*, Barcelona, Fidel Giró, 1911, pp. 68-69.

«Tes carns tenen cremors de diablesa
y tos cabells reflexes d'or y eram,
pel teu còs serpeja l'igni flam
qui arbora'l món en tragica impuresa.

Metalliques blavors d'aigües profundes,
sota l'or de tes celles, resplandeixen
en dos estels d'horror y de beutat:

(...)

Y, entre sospirs, dels llavis se't desgrana
l'himne furial de l'Assarté assiriana
com xiulet de la serp del Paradís.»

Frag. VI. 2. 18

ZANNÉ, J., *Súcube*. Fons Jeroni Zanné de l'Arxiu Nacional de Sant Cugat, núm. 58/6

«...hi ha una mena de flor qui no creix sinó en les molleses de les grans ciutats, qui és ornada amb tots els refinaments i elegàncies del luxe i de la moda, qui no difon el perfum sanitos de les arbrades immenses, sinó les flaires artificials (...) alta i esvelta amb turgències dignes de la deessa Diana. Ulls sultànics, immensos, negres i dolços, qui irradiaven càlides voluptats d'Orient. Ulls qui eren fonts d'esgarriances i desvaris... (...) Una mà de delicat aristocratism (..) Oh voluptat de voluptats! (...)Oh dona temptadora, fuet de la carn adormida, esperó de la pau de l'ànima, glòria del món! Per què pertorbaves la gelada solitud del vicari? Per què li trasbalsaves l'energia física, les pregoneses morals, en una tromba roja de carnalitats, suspenent sobre l'abisme de les passions un cos qui les havia defugides? Oh dona, misteri eternal, incògnita meravellosa..(...) T'alçaves davant l'infeliç sacerdot com una visió satànica! Oh dona qui estens llits de porpra amb fragàncies afrodisíiques, jaços de misèria amb ferum d'abominació! (...) ...a l'hora benvolguda dels romàntics, hi hagué a la rectoria de Sant Felix una escena espantosa, demoníaca: malefici, sortilegi, possessió infernal de súcube. (...) Aparegué la femella de un angel, damnat, evocadora de mals, de llàgrimes i de trastorns: la dona perduda qui convida a la perdició. Mossen Oriol la dugué a la seva cambra. Com va apareixer? Per que?Mossen Oriol no va saber-ho mai.

I l'estre esbojarrat del deliri trasmudà la humil estança del vicari en sumptuós palau d'Orient, ple d'almes brunes i de baiaderes negres... Doncs no era un palau. Era la platja d'una mar blavíssima, plena de sol; sirenes, nereides i occianides eixien de la mar...Tampoc era una platja: era un bosc d'arbres altíssims coronats d'hamadriades; les nàiades brollaven de les fonts; de las valls; muntaven les aulònides. . . Oh, no: tampoc era un bosc; era un abisme negre, de negror hiperbòlica, ple de flames roges, on ballaven les fúries escabellades i els espectres de l'orc una dança macabra... Tampoc. . . Era un estany fangós on s'arrossegaven viscosos i ventruts gripaus, serps repugnants, dracs escatosos...

No era palau, ni platja. ni bosc, ni abisme, ni estany... , Ho era tot i no era res d'açò...

Voltada de roges alimaries arribà la sacra Astarté, la deïtat siríaca de l'amor malaltíca i frenètica. La deessa abraça el cos amagrit del vicari; l'abracada fou tan forta Que se sentiren cruïxideres d'ossos. Brunas carns d'impúdica turgència s'amostraren nues: carns de fei xuguesa enfatica. dures com basalt, vellutades i suaues com la molsa de les fontanelles...

Quins petons! Petons ardents com brases, petons eixamorosos com cadències moribundes, petons lleugers com aures matutines. petons inflamats com espurnes volcàniques, petons devoradors com mossec de lleona, petons xucladors com. fiblada de sangonera... Petons proteics qui eren alhora visó paradiola, flamareig infernal. baf d'allesc, perfum de viola boscana...Astarté anava nua i ballava. esperitadament, una dansa en llaor d'ella mateixa. Dança de foc ballada per una dea de color d'argila, amb el desori en els ulls i la furor convulsiva en el cos. (...) I l'estança humil del vicari devenia de nou palau, platja, bosc, abisme, estany. Les almes brunas i les baiaderes negres ballaven sobre el cos del vicari dances extravagants i contraposades, sense compàs ni to, ni ritme, descrivint amb els llurs cossos moviments absurds, passant de la immobilitat hieràtica a la torçor més violenta, amb convulsions frenètiques de membres desllorigats... Les sirenes, les nereides, i les occianides, perleiant-els-hi els cossos gotes d'aigua iritzades com diamants, el bressaren amb cançons qui tenien llefiscositats d'algues i brillanteses de corals, ajaçant-se-li bumides a sobre... Les bamadriades, les naiades i les aulonides s'adormiren feixugament sobre el cos del vicari, amb remoreigs d'arbres, murmuris de fonts i silencis de valls... Les fúries descabellades i els espectres de l'orc estraferen sobre el cos del vicari la follia infernal del tartre encenent-el amb ullades de foc qui feien eixir de les seves pobres carns flamarades negres i roges...»