

## LA RECEPCIÓN DE ÉMILE VERHAEREN EN EL ARTE Y EN LA LITERATURA DE LA CATALUÑA DE FINALES DE SIGLO

IRENE GRAS VALERO

Émile Verhaeren (Saint-Amand 1855-Rouen 1916) fue uno de los escritores belgas que, juntamente con Maurice Maeterlinck, gozó de mayor aceptación en la Cataluña de finales del siglo XIX. La presente comunicación tiene como objetivo llevar a cabo un recorrido por el arte, la literatura y la prensa de la época a fin mostrar el interés que la obra de dicho escritor suscitó en el panorama cultural catalán.

Antes, sin embargo, es preciso hablar brevemente de la significación de la obra de Verhaeren en el ámbito europeo. En ese sentido, cabe señalar 1887 como una fecha significativa en la trayectoria literaria del escritor belga. Es entonces cuando el escritor publica la primera monografía consagrada a un pintor simbolista, Fernand Khnopff<sup>1</sup>, a partir de los diferentes artículos aparecidos en la revista *L'Art Moderne*, entre 1886 y 1887, dedicados a la figura de dicho artista<sup>2</sup>. A través de ésta, Verhaeren formula una teoría en torno al simbolismo que muestra la adhesión del escritor al nuevo movimiento estético: «Finalement, il [Khnopff] a bien dû en arriver au symbole, ce sublime creuset dans lequel sensation et sentiment fusionnent», declara<sup>3</sup>. Un año más tarde, además, aparece publicada la primera de las obras que forman parte de la llamada «trilogía negra» del escritor, *Les Soirs*, imbuida de un profundo pesimismo de influencia schopenhauriana<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> VERHAEREN, É., *Quelques notes sur l'oeuvre de Fernand Khnopff*, 1887.

<sup>2</sup> VERHAEREN, É., «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff», *L'Art Moderne*, 12 de septiembre de 1886, p. 289; «Le symbolisme», *L'Art Moderne*, 3 de octubre de 1886, pp. 313-315; «Les symbolistes», *L'Art Moderne*, 10 de octubre de 1886, pp. 323-324; «Un peintre symboliste», *L'Art moderne*, 24 de abril de 1887, pp. 284-285.

<sup>3</sup> VERHAEREN, É., «Silhouettes d'artistes. Fernand Khnopff», *op. cit.* Cita recogida por LEEN, F., «Fernand Khnopff et le symbolisme», en *Fernand Khnopff (1858-1921)*. Bruselas, Musées royaux des Beaux-Arts, pp. 13-24 (13).

<sup>4</sup> Las otras dos obras son: *Les Dêbâcles* (1888) y *Les Flambeaux Noirs* (1891). Sobre el tema del pesimismo en Verhaeren, véase: BERG, CH., «Se torturer savamment»: une lecture schopenhaurienne de la trilogía noire», en *Emile. Poete-Dramaturgue-Critique*. Bruselas, Editions de l'Université de Bruxelles, 1984, pp. 49-52.

El papel de crítico ejercido por Verhaeren, no sólo a través de *L'Art Moderne* sino también de otras publicaciones periódicas como *Le Jeune Belgique*, fue ciertamente relevante en el panorama cultural de la Bélgica de finales de siglo. De hecho, cuando el escritor pasó a formar parte del comité de *L'Art Moderne*, junto con Edmond Picard y Octave Maus, el 1888, la revista reforzaría su colaboración con el grupo artístico de *Les XX*, hasta el punto de convertirse en su órgano oficial<sup>5</sup>. Dicho grupo había sido fundado años antes, durante el otoño de 1883, por el mismo Maus, y entre sus filas se llegaron a contar artistas tan destacados como Khnopff, Félicien Rops, James Ensor, Théo van Rysselberghe, Henry van de Velde, William Degouve de Nuncques y el pintor asturiano Darío de Regoyos<sup>6</sup>, sobre el cual hablaremos ampliamente más adelante, a propósito de su relación con Verhaeren. Además de los citados artistas belgas, diversos autores extranjeros fueron invitados a participar en las exposiciones organizadas por *Les XX*, como es el caso de Odilon Redon, Jan Toorop, Henri de Toulouse-Lautrec o James McNeill Whistler. Como podemos comprobar, el grupo no poseía una única orientación estética<sup>7</sup>: ante todo, su propósito era formular y defender un arte independiente y combativo con el objetivo de renovar la cultura desde todos sus ámbitos, no sólo el pictórico, sino también el escultórico, el literario y el musical. De aquí, por ejemplo, que a sus certámenes y reuniones fueran invitados escritores como Villiers de l'Isle Adams, Paul Verlaine o Stéphane Mallarmé, y compositores como Vincent d'Indy y Ernest Chausson<sup>8</sup>. En el panorama catalán cabe destacar la participación en el grupo de los músicos Isaac Albéniz y Enric Morera, mediante la cual, como veremos, se intensificarían las relaciones entre Bélgica y Cataluña<sup>9</sup>. En definitiva, podemos decir que la participación en *Les XX* por parte de artistas como Regoyos o de músicos como Albéniz y Morera, contribuiría notablemente al conocimiento de la cultura belga por parte de los modernistas catalanes, y, de igual modo, al de la obra específicamente verhariana, tal como a continuación tendremos ocasión de comprobar.

<sup>5</sup> SAN NICOLÁS, J., «Darío de Regoyos: un español en los orígenes del arte moderno en Europa», en *Los XX. El nacimiento de la pintura moderna en Bélgica*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001, pp. 91-135 (118).

<sup>6</sup> Sobre *Les XX*, véase BLOCK, J., «Los XX: «Los portadores de lo nuevo» y el nacimiento del arte moderno en Bélgica», en *Los XX...*, *op. cit.*, pp. 55- 89, y ROBERT-JONES, P. (ed.), *Brussels Fin de siècle*. Benedikt Taschen Verlag, 1999, pp. 68-72.

<sup>7</sup> En todo caso, a raíz del análisis de las obras expuestas en sus certámenes, COLL, I., *Rusiñol*. Sant Sadurní d'Anoia, Flama, 1990, p. 52, al hablar sobre «La influencia del Grupo de los XX» en la obra de Rusiñol, apunta dos tendencias entre las cuales se mueve la pintura de dicho grupo: una formada por pintores «que tenían como principal preocupación captar la naturaleza sin artificios ni convencionalismos, a la vez que evidenciaban una gran preocupación técnica» y otra más subjetiva, de carácter simbolista.

<sup>8</sup> BLOCK, J., *op. cit.*, p. 57.

<sup>9</sup> COLL, I., *op. cit.*, p. 53.

La figura de Verhaeren irrumpe en Cataluña en el momento en que lo hace, en palabras de Alexandre Cortada, director de la revista *L'Avenç*, «el moderno simbolismo franco-belga»<sup>10</sup>. Nos encontramos en agosto de 1893. Pocos días después tendrá lugar el acontecimiento que marcará una fecha culminante en el proceso de desarrollo del Modernismo y que permitirá la penetración en éste de las tendencias de carácter simbolista y decadente: la celebración de la II Fiesta de Sitges, con la representación de *La Intrusa* de Maeterlinck. De este modo podemos considerar 1893 como el año de inicio del decadentismo en Cataluña, aunque antes ya hubiesen aparecido sus primeras manifestaciones<sup>11</sup>. Igualmente cabe señalar, como buena muestra del interés que dicha tendencia suscitaba, las reproducciones de artistas como Khnopff, Gustave Moreau o Puvis de Chavannes, que Alfred Opisso, desde *La Ilustración Ibérica*, dio a conocer a finales de la década de los años 80 y principios de los 90<sup>12</sup>.

En el mencionado artículo de *L'Avenç*, Cortada califica a Verhaeren como «el poeta de les realitats crues i dels idealismes allucinats»<sup>13</sup>, poniendo de relieve una de las principales características de su obra: la dualidad. Ciertamente, como apunta Nachtergaele, la mayor parte de la poesía verhariana «est polarisée par l'antinomie entre les forces de la vie et de la mort»<sup>14</sup>, alternándose un naturalismo crudo y descarnado con un simbolismo decadente de carácter enfermizo y visionario. Esta peculiaridad, sin embargo, como señala Cortada, es propia de toda la nueva literatura belga en general, «moderna» y «vigorosa» a la par que «mística», «fantástica» y «nebulosa».

Poco después de la aparición del analizado artículo, *L'Avenç*, como muestra indiscutible de modernidad, reproduciría íntegramente en francés uno de los poemas que Verhaeren había recogido y publicado ese mismo año en *Les Campagnes Hallucinées*, titulado «La Ville»<sup>15</sup>. Dicho poema trata el tema de la ciudad tentacular, la cual, como un enorme pulpo, extiende desordenadamen-

<sup>10</sup> CORTADA, A., «Maurice Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga», *L'Avenç*, 2.ª época, any V, núms. 15-16, 15/31 de agosto de 1893, pp. 243-248.

<sup>11</sup> Buena parte de las cuestiones relacionadas con el decadentismo en Cataluña, como por ejemplo la definición del término o su cronología, son tratadas en profundidad en la tesis doctoral en curso titulada «El decadentisme a Catalunya: interrelacions entre art i literatura», a cargo de Irene Gras Valero.

<sup>12</sup> Véase: «Nuestros grabados: "La cabeza de Orfeo.-David". Cuadros de G. Moreau», *La Ilustración Ibérica*, Año III, núm. 140, 5 de septiembre de 1885, p. 574; «Nuestros grabados: Puvis de Chavannes», *La Ilustración Ibérica*, Año IV, núm. 203, 20 de noviembre de 1886, p.751; y «Nuestros grabados: Obras de Fernando Khnopff», *La Ilustración Ibérica*, Año IX, núm. 457, 3 de octubre de 1891, p. 627.

<sup>13</sup> CORTADA, A., *op. cit.*, p. 243.

<sup>14</sup> NACHTERGAELE, V., *Le monde imaginaire dans la triologie des Soirs d'Emile Verhaeren*. Kortrijk, Katholieke universiteit Leuven, 1976, p. 3.

<sup>15</sup> VERHAEREN, E., «El moviment poètic contemporani. "La ville"», *L'Avenç*, 2.ª época, Any V, núms. 20-21, 31 de octubre y 15 de noviembre de 1893, pp. 322-323.

te sus articulaciones –vías, caminos y cables–, y devora ávidamente la naturaleza circundante<sup>16</sup>. De hecho, *Les Campagnes Hallucinées* (1893) forman parte de una trilogía completada con *Les Villes tentaculaires* (1895) y *Les Aubes* (1898). Pompeu Gener, años más tarde, publicaría en *Juventut* una narración titulada, precisamente, «La coronada villa tentacular», de inspiración claramente verhariana:

«Somniava que'm trobava en una vila gran, qu'era coronada y era tentacular com si fos un pop. Estava situada en un pla de dalt, dalt d'una altura; la rodejavan estepas y terrenos mitj deserts, y desd'allí estenia'ls seus tentaculs pera xuclar el such vital á las hermosas y fértiles comarcas de las voras, que banyavan dos mars: el mar gran y el mar llatí»<sup>17</sup>.

Rusiñol, por su parte, en el campo de la plástica, también tenía presente los escritos del autor belga a la hora de realizar diversos de sus cuadros intimistas de 1894 y 1895, como es el caso del titulado *Rêverie* (1894) (fig. 1), inspirado, según Isabel Coll, en el poema «La dame en noir», que Verhaeren recoge en *Les Flambeaux noirs* (1891)<sup>18</sup>. La mencionada obra de Rusiñol muestra, como es habitual en este tipo de composiciones realizadas en el *Quai de Bourbon* de París, la representación de una figura enlutada y melancólica, que, lejos de mantener un contacto visual con el espectador, se encuentra sumida en su propio mundo interior. Reproducimos a continuación un fragmento del citado poema, recogido por Coll:

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

La autora señala igualmente destacadas convergencias entre varios de los poemas recogidos en *Les Moines* (1886) de Verhaeren y la serie de *Novicis* de Rusiñol, compuesta por *Un novici (Mansuetud)* (fig. 2), *Paroxisme* y *Êxtasi*, que el pintor realizó entre 1896 y 1897<sup>19</sup>. En todos ellos el protagonista es el mismo: un novicio benedictino consumido por el fervor religioso, inspirado claramente en la pintura de El Greco, en la cual Rusiñol encontró un rico modelo

<sup>16</sup> Sobre el tema de la ciudad tentacular y otros modelos de ciudad decadente, véase: GRAS VALERO, I., *La ciutat decadent*, trabajo de DEA, Universitat de Barcelona, 2001.

<sup>17</sup> GENER, P., «La coronada vila tentacular», *Juventut*, Any I, núm. 13, 10 de mayo de 1900, p. 198. A fin de comprobar las afinidades con la obra de Verhaeren, reproducimos a continuación un fragmento de otro de los poemas recogidos en *Les Campagnes Hallucinées*, titulado del mismo modo que aquél recogido en *L' Avenç*, «La ville»: «Tandis qu'au loin, là-bas,/A l'occident, sous des cieus gras,/ Avec son souffle et son haleine /Espars et aspirant les quatre loins des plaines,/C'est la ville que le jour plombe et que seule la nuit éclaire./La ville en plâtre, en stuc, en bois, en marbre, en fer, en or,/ - Tentaculaire.» [VERHAEREN, E., «La ville», *Les Campagnes Hallucinées*. Bruselas, E. Deman, 1893, p. 85].

<sup>18</sup> COLL, I., *Rusiñol i la pintura europea*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, p. 115.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 155-159. A fin de mostrar tales correspondencias, Coll reproduce fragmentos diversos de los poemas de *Les Moines*.



Figura 1: Santiago Rusiñol. *Rêverie* 1894. Óleo sobre tela. 100 x 81 cm. «S. Rusiñol» (a.i.d.). Museu Cau Ferrat de Sitges.

de subjetivismo y espiritualidad<sup>20</sup>. De hecho, los monjes de Verhaeren evocan de igual modo el misticismo de la pintura tenebrista española de los siglos XVI y XVII, principalmente de El Greco, Ribera y Zurbarán, mostrándonos el gusto del escritor por el paroxismo, la alucinación y los contrastes violentos<sup>21</sup>. Es el caso, entre otros, del poema titulado *Les Moines*:

«Je vous invoque ici, Moines apostoliques,  
Chandeliers d'or, flambeaux de foi, porteurs de feu,  
Astres versant le jour aux siècles catholiques,  
Constructeurs éblouis de la maison de Dieu;( ... )  
Voyants dont l'âme était la mystique habitante,  
Longtemps avant la mort, d'un monde extra-humain»<sup>22</sup>.

Recordemos que faltan sólo dos años para que Verhaeren empiece a publicar las obras de su trilogía negra, acusadamente pesimista, y que Rusiñol, a su vez, se encontraba inmerso de lleno en el decadentismo. Dejando de lado su

<sup>20</sup> Sobre el tema de la influencia de El Greco en el arte de Rusiñol y en el Modernismo en general, véase: *El Greco. La seva revaloració pel Modernisme català*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996.

<sup>21</sup> MARX, J., *Verhaeren. Biographie d'une oeuvre*. Bruselas, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1996, p. 223.

<sup>22</sup> VERHAEREN, E., «Les moines», en *Les moines*. París, Alphonse Lemerre, 1886. Recogido por COLL, I., *op. cit.*, p. 157.



Figura 2: Santiago Rusiñol.  
*Un novici. Mansuetud* 1897.  
Óleo sobre tela. 200 x 88 cm.  
«S. Rusiñol» (a.i.d.).  
Museu Cau Ferrat de Sitges.

naturaleza melancólica y la atracción que por sí misma pudiera suscitar en su sensibilidad dicha tendencia, lo cierto es que fueron diversos los hechos personales que lo condujeron hacia el decadentismo. Nos referimos a la muerte de sus amigos Ramon Canudas y Josep Ixart, acaecida en 1892 y en 1895, respectivamente; al atentado de la bomba del Liceo, en 1893, que casi acaba con la vida de su mujer y de su hermano; y a los devastadores efectos que su adicción a la morfina estaba provocando en su alma y en su cuerpo<sup>23</sup>.

Cabe recordar, asimismo, que cuando Rusiñol pinta las series del *Quai de Bourbon* y de los *Novicis*, Verhaeren ya se había dado a conocer en 1893 a través de las páginas de *L'Avenç*, aunque es probable que el artista catalán conociera la obra de éste con anterioridad. En este sentido, hemos de tener presente las estancias realizadas por Rusiñol en París, donde éste tenía acceso a las últimas tendencias artísticas y literarias del momento y donde, además, tendría ocasión de conocer a un artista español que por entonces ya había trabado amistad con Verhaeren: Darío de Regoyos<sup>24</sup>. El pintor asturiano había conocido a Verhaeren el 1881, cuando ya hacía dos años que había viajado a Bruselas por primera vez. Lo hizo en una de las reuniones artísticas organizadas en casa de Edmond Picard, cofundador de *L'Art Moderne*<sup>25</sup>, iniciándose a partir de entonces una estrecha colaboración entre ambos. Cuando, en abril de 1883, Regoyos participó en la exposición celebrada en el Salón de Gante, Verhaeren se quedó vivamente impresionado por los efectos lumínicos de sus cuadros y dedicó al pintor asturiano una crítica en *L'Art Moderne*<sup>26</sup>.

Retomaremos la relación entre Regoyos y Verhaeren un poco más adelante. Ahora, sin embargo, debemos volver nuevamente a Cataluña, concretamente al 1898. Es entonces cuando el escritor belga vuelve a irrumpir en el panorama cultural catalán; en esta ocasión de la mano de Joan Pérez Jorba, quien, desde las páginas de *Catalònia*, dedicará a Verhaeren un extenso estudio crítico que acompañará con fragmentos de diversas de sus obras<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Sobre la vida de Rusiñol, véase de LAPLANA, J. de C., *Santiago Rusiñol: el pintor, l'home*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995 y el más reciente LAPLANA, J. de C., PALAU-RIBES, O. y CALLAGHAN, M., *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*. Barcelona, Mediterrània, 2004; así como PANYELLA, V., *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona, Ed. 62, 2003.

<sup>24</sup> Como explican LAPLANA, PALAU-RIBES y CALLAGHAN, *op. cit.*, p. 52. Regoyos fue presentado a Rusiñol por el pintor Ignacio Zuloaga, durante la primera de las tres etapas que el artista catalán realizó en la capital francesa (1889-1890).

<sup>25</sup> SAN NICOLÁS, J., *op. cit.*, p. 105.

<sup>26</sup> VERHAEREN, E., «Th. Van Rysselberghe, F. Charlet, Regoyos», *L'art moderne*, núm. 14, 8 de abril de 1883, p. 12 [MARX, J., *Verbaeren. Biographie d'une oeuvre*. Bruselas, Académie Royale de Langue et de Littérature Françaises, 1996, p. 245].

<sup>27</sup> PÉREZ JORBA, J., «E. Verhaeren», *Catalònia*, 1ª serie, núm. 2, 10 de marzo de 1898, pp. 19-24.

El crítico catalán empieza su artículo alabando la figura del escritor belga, dado que éste es considerado una de las personalidades más «enérgicas» y «originales» que intervienen en el movimiento poético del momento. Un poco más adelante, sin embargo, Pérez Jorba pone de relieve –como en su momento ya lo había hecho Cortada– la dualidad inherente en Verhaeren, esta vez haciendo referencia a su personalidad, que el crítico califica de «robusta» y de «enferma» a la vez. El primer aspecto de dicha sensibilidad se manifiesta en una representación de la naturaleza «exhuberante» y «realista», así como en una profundización en su lado más brutal, sórdido e instintivo, que liga la obra verhariiana al naturalismo propio de Zola. Es el caso, por ejemplo, de los primeros poemas de Verhaeren, como aquellos de *Les Flamandes* (1883). Sin embargo, incluso en éstos se hace patente un espíritu enfermizo que queda reflejado en la recreación de un tipo de paisaje fúnebre, delirante y oscuro, repleto de contrastes violentos. Esto convierte a Verhaeren en un poeta que se place en inspeccionar los «males» a fin de provocar una «voluptuosidad» de la enfermedad que, no obstante, no es «refinada» sino «ideal». De aquí que Pérez Jorba diferencie a Verhaeren de los autores «neurasténicos», «egotistas» y defensores de la reprochable «delicuescencia individual» que también sufren de su misma enfermedad interna, dado que el poeta belga, a diferencia de estos últimos, no se complace en describir morbosamente sus emociones más íntimas sino que, frecuentemente de manera objetiva, se inclina por recrear las emociones de los otros.

Incluso en una de sus obras más decididamente decadentistas, *Les Campagnes hallucinées* (1893), el crítico catalán percibe un contrapunto naturalista que acentúa el carácter dual de la obra verhariiana y le permite efectuar una valoración positiva. Como señala Pérez Jorba:

«En aquelles descripcions crudels, brutals i realistes s'hi confon una imaginació vident i simbolista que reproduïx visionariament espectacles de la vida i mostra un panteisme grandios en la naturalesa. Molts condemnen, per grolleres i naturalistes, imatges com la de boites d'un sou, però, com en Zola, en Verhaeren dóna an aqueixes brutalitats un caracter d'humana i artistica bellesa, que en aquest ultim s'augmenta pel simbolisme lluminós am que l'informa»<sup>28</sup>.

Este delicado equilibrio entre la observación naturalista y las recreaciones propias de la vaguedad simbolista, sin embargo, a veces se rompe, y el talento del escritor «decae» visiblemente. Es el caso de *Les Villes tentaculaires* (1895), que Pérez Jorba encuentra carente de «orden» y de «armonía» por su exceso de artificialidad, de delirio y de enervamiento sensual. En dichos poemas, pues, se pone de manifiesto, a ojos del crítico catalán, la «descomposición» de un espíritu «robusto».

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 24.



Esta posición ante Verhaeren, que, por un lado, exalta su figura en tanto que símbolo de modernidad y, por otro, crítica los aspectos de su obra y de su personalidad más decadentes, no es propia solo de Pérez Jorba sino de buena parte de la intelectualidad catalana del momento, cuya postura hacia las manifestaciones europeas de tendencia simbolista y decadente es más bien de carácter ecléctico: de aceptación y de rechazo a la vez. De este modo, si revistas como *L'Avenç*, *Catalònia* o *Juventut* aceptan en sus páginas escritos orientados hacia dicha tendencia es por su obertura hacia la modernidad y el cosmopolitismo, pero en numerosos artículos críticos queda bien claro que sus preferencias se inclinan hacia el vitalismo. De hecho, el Modernismo en general, pese a aglutinar en su seno todo tipo de corrientes –incluso el decadentismo– es de carácter marcadamente vitalista<sup>29</sup>.

El mismo año en que Pérez Jorba publicaba su artículo en *Catalònia*, Darío de Regoyos reproducía en la revista *Luz*, traducidas al castellano, las notas que Verhaeren había tomado durante el viaje por España que ambos habían realizado durante los meses de junio y de julio de 1888. Dicho viaje, transcurrido por el País Vasco, Navarra, Aragón y Castilla, fue propuesto por el mismo Regoyos con el ánimo de conseguir reconfortar a su amigo, deprimido ante la reciente muerte de su padre<sup>30</sup>. Las notas publicadas en *Luz*, a cargo de Regoyos, aparecieron por entregas y acompañadas por una serie de ilustraciones que el artista ya había empezado a realizar incluso antes de empezar el mencionado viaje, bajo el título de *España negra*<sup>31</sup> (fig. 3). Aún así, Regoyos no pudo completar el texto, a causa de la súbita desaparición de la revista, a finales de ese mismo año, y solamente fueron reproducidos tres de los diversos capítulos que luego pasarían a formar parte de la edición definitiva de *España negra*, en 1899, a cargo del mismo Regoyos<sup>32</sup> (fig. 4).

Cuando Regoyos y Verhaeren inician su viaje, no es el conocimiento de la España tradicional, festiva y folclórica aquello en lo que están interesados. Con el deseo –de factura romántica– de encontrar en las raíces populares lo esen-

<sup>29</sup> Véase MARFANY, J. Ll., «Modernisme català i final de segle europeu: Algunes reflexions», en *El Modernisme*, vol. I. Barcelona, Olímpia Cultural, Lunwerg, 1990, pp. 33-44.

<sup>30</sup> MARX, *op. cit.* Véanse especialmente las páginas 246-254.

<sup>31</sup> VERHAEREN, E., «España negra» (trad. D. de Regoyos), *Luz*, Any II, núms. 8-12, diciembre de 1898.

<sup>32</sup> VERHAEREN, E. y REGOYOS, D. de, *España negra*. Barcelona, Pedro Ortega, 1899. Cabe señalar, no obstante, que las notas de viaje de Verhaeren ya habían sido publicadas con anterioridad: primero en VERHAEREN, E., «Impressions d'artiste. À Darío de Regoyos», *L'Art moderne*, 17 de junio de 1888, pp. 196-7; 8 de julio de 1888, pp. 221-222 y 5 de agosto de 1888, pp. 250-252; y más tarde en VERHAEREN, E., «En Espagne», *Impressions*, 1ère série, París, Mercure de France, 1926, pp. 195-226. Sobre el tema de las ediciones, véase igualmente SAN NICOLÁS, J., *Darío de Regoyos. 1857-1913*, vol. I. Barcelona, Diccionari Ràfols, Edicions Catalanes, 1990, pp. 125-137 y WARMOES, J., *Émile Verhaeren «El Flamenco español»*. Bruselas, Europalia, 1985, pp. 127-129.



Figura 3: Darío de Regoyos. Ilustración para *España negra* de E. Verhaeren. *Luz*, Año II, núm. 10, diciembre de 1898.

cial y primitivo de los pueblos perdidos, la España que les atraerá será, por el contrario, «une Espagne vieille, primitive, taillée à coups de ciseaux, obscure et mélancolique»<sup>33</sup>. En definitiva, «una España moralmente negra», como señala Regoyos en el prólogo de la edición de 1899<sup>34</sup>.

Esta visión enlaza perfectamente, de hecho, con la concepción miserabilista y marginal que muestra la nueva generación de pintores a los cuales *Luz* ofrece soporte en su última etapa –Nonell, Canals, Regoyos...– y que la alejan del simbolismo decadente hacia el cual había tendido hasta entonces. Aun así hemos

<sup>33</sup> WARMOES, *op. cit.*, p. 15.

<sup>34</sup> VERHAEREN y REGOYOS, *op. cit.*, p. 3. MARX, *op. cit.*, pp. 252-253, detalla muy bien como se manifiesta en el transcurso del viaje esta atracción por los aspectos más tenebrosos de la España profunda. Ciertamente, Verhaeren ya había visto la España oscura de pintores como Ribera, Berruguete o Zurbarán, y en dicho viaje buscaba la confirmación de esta imagen. Por este motivo, explica Marx, los dos amigos entraban en los pueblos por la noche, asistían a funerales y a sangrientas corridas de toros, y visitaban lúgubres santuarios.



Figura 4: Darío de Regoyos. Cubierta de la primera edición de *España negra* de E. Verhaeren 1899. Colección particular.

de tener en cuenta lo siguiente: cuando *Luz*, publica el 1898 la *España negra* de Verhaeren, con el ánimo de alejarse del decadentismo, el escritor belga, en el momento de escribirla, en 1888, todavía tenía que entrar de lleno en él. En todo caso, el Verhaeren de la *España negra* es un escritor ligado todavía al naturalismo –tal como muestra su interés por aquello costumbrista y pintoresco– y por ello encaja más en la revista que el Verhaeren más reciente, autor de *Les Villes tentaculaires* (1895), cuyo decadentismo había denunciado Pérez Jorba.

Poco después, sin embargo, el aspecto más decadente de la obra verhaeriana será puesto nuevamente de relieve, esta vez por parte de Jeroni Zanné, en *Juventut*. Será en 1901, a través de la publicación del artículo redactado con motivo del estreno en París de la obra teatral *Le Cloître* (1899), que Verhaeren había representado por primera vez el 1 de marzo de 1900, en Bruselas<sup>35</sup>. Para Zanné, Verhaeren es, sin duda, «el poeta qu'ha expressat amb més fidelitat els estats inquietos, alucinats y neguitosos dels esperits malaltissos». Y, sin dejar de señalar el carácter dual de sus poesías –como hemos visto que hacían Cortada y Pérez Jorba–, Zanné incide, no obstante, en su aspecto más enfermizo. De este modo, afirma el crítico, si bien el escritor belga se deja llevar por un «rea-

<sup>35</sup> ZANNÉ, G., «Le Cloître», *Juventut*, Any II, núm. 60, 4 de abril de 1901, pp. 236-238.

lismo crudo» y «poético», a veces sus descripciones, «ens fan sufrir amb desitjos monstruosos de boig, ab somnis de mortificació horrorosa, de tortura y de martiris», al ser fruto de una imaginación «sobreecitada».

Con todo, Zanné establece una diferencia substancial entre el Verhaeren dramaturgo y el poeta, al considerar que la imaginación «febril», «nerviosa» y «exaltada» que caracteriza al segundo, resulta mucho más tranquila y sosegada en el primero. El tono general del artículo es, con todo, bastante neutral, dado que Zanné se dedica principalmente a elaborar una detallada descripción del desarrollo de la obra teatral. Cabe destacar, sin embargo, la comparación que el crítico realiza entre la dramaturgia de Verhaeren y la de Maeterlinck, considerando superior la del primero en cuanto a «conciación dramática», y exaltando la del segundo por su «belleza», «profundidad» y «sentimiento poético».

Dos años más tarde, nuevamente en *Juventut*, Zanné volvería a hacer referencia a los dos escritores belgas. Esta vez, no obstante, de manera negativa. Sería en la crítica de la obra *A la Gloire de la Luxure*, d'Eugène Vaillé<sup>36</sup>. En ésta, Zanné sitúa en un mismo grupo a Vaillé, Maeterlinck y Verhaeren por ser todos ellos partidarios del «descuido» de la forma y de la libertad rítmica del verso, e incide en la excesiva imaginación del tercero, la cual, señala, lo induce a deformar las cosas que percibe «...donántlashi enormes relleus, épicas apariencias, destruhint l'armonia poética que presideix sempre a tota realitat y la realitat que dona vida a tota armonia poética».

Hemos de tener presente, sin embargo, que esta valoración negativa de Verhaeren por parte del crítico catalán coincide con el incipiente acercamiento de éste último al Parnasianismo y su consiguiente rechazo de la espontaneidad literaria, tal como quedará de manifiesto en los diversos artículos que redactará, pocos años después, en la misma *Juventut* y en *El Poble Català*<sup>37</sup>.

Volviendo de nuevo al campo de la plástica, cabe señalar el retrato que Eugeni d'Ors dedicó a Verhaeren, entre el 1903 y el 1905 (fig. 5), y que actualmente conserva el Museu Nacional d'Art de Catalunya.

<sup>36</sup> ZANNÉ, G. «Notas bibliográficas: Eugène Vaillé.—A la Gloire de la Luxure», *Juventut*, Any IV, núm. 177, 2 de julio de 1903, p. 442.

<sup>37</sup> En el citado artículo de *Juventut*, Zanné ya confronta el grupo de Villé, Maeterlinck y Verhaeren con el de Leconte de Lisle, Théophile Gautier o José María de Heredia, todos ellos «poetas cultes y quasi perfectes de la literatura francesa». Asimismo, dos años más tarde, Zanné publicará en la misma revista dos artículos sobre escritores parnasianos: ZANNÉ, J., «Un poeta piemontès», *Juventut*, Any VI, núm. 285, 27 de julio de 1905, pp. 479-480 y «José María de Heredia», *Juventut*, Any VI, núm. 296, 12 de octubre de 1905, pp. 651-653. En 1906 hará lo propio en *El Poble Català*: ZANNÉ, G., «Reflexions sobre les Horacianes», *El Poble Català*, núm. 88, 12 de mayo de 1906. Sobre Zanné y el parnasianismo, véase CAMPS I OLIVÉ, A., *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*. Barcelona, Curial Edicions Catalanes, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, pp. 120-132.



Figura 5: Eugeni d'Ors. *Retrato de Émile Verhaeren*. Tinta sobre papel. 5'5 x 4'5 cm. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Gabinet de Dibuixos i Gravats.

Finalmente, cabe decir que, pese a la atracción ejercida por Verhaeren, lo cierto es que son escasas las traducciones al catalán que se publicaron del escritor belga. Tan sólo encontramos una traducción de un poema aparecido en *Juventut*, el 1903, bajo el título de *Novembre*<sup>38</sup>, y la transcripción al catalán de la obra teatral *Le Cloître* (1899), a cargo de Carles Capdevila, hacia el 1919<sup>39</sup>. En todo caso, es indudable la fuerza de dicha fascinación. Ante todo, Verhaeren era considerado un símbolo de modernidad. Y además, como sucedía en el caso de Gabrielle D'Annunzio, uno de los escritores foráneos con mayor proyección en Cataluña<sup>40</sup>, en la obra verhariana se daba una mezcla entre vitalismo y decadentismo que atrajo poderosamente la sensibilidad de numerosos artistas y escritores de la época.

<sup>38</sup> VERHAEREN, E., «Novembre» (trad. E. Guanyabéns), *Juventut*, Any IV, núm. 197, 26 de noviembre de 1903, p. 760.

<sup>39</sup> VERHAEREN, E. (trad. C. Capdevila), *El Claustre*. Barcelona, Impr. Ràfols, ¿1919?

<sup>40</sup> Véase CAMPS I OLIVÉ, *op. cit.*