

La poesia de Zanné i el modernisme ibèric: influències i relacions

Treball de fi de màster en Literatures hispàniques comparades en el context
europeu

Enric Bergadà Martínez

Tutor: Dr. Miquel Marco Artigas

Facultat de Filologia

UNED

Curs 2016-2017

Convocatòria de setembre



DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Fecha: 16/09/2017

Quien suscribe:

Apellidos y nombre:

Bergadà Martínez, Enric

D.N.I.:

38148454X

Hace constar que es el autor del trabajo:

Título completo del trabajo

La poesia de Zanné i el modernisme ibèric: influències i relacions.

Y manifiesta su responsabilidad en la realización del mismo, en la interpretación de datos y en la elaboración de conclusiones. Manifiesta asimismo que las aportaciones intelectuales de otros autores utilizados en el texto se han citado debidamente.

En este sentido,

DECLARA:

- ✓ Que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ Que el abajo firmante es públicamente responsable de sus contenidos y elaboración, y que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ Que si se demostrara lo contrario, el abajo firmante aceptará las medidas disciplinarias o sancionadoras que correspondan.

Fdo.



Enric Bergadà Martínez

Resumen:

En el trabajo se analiza la poesía del poeta modernista catalán Jeroni Zanné comparativamente con otros autores de la península ibérica. También se analizan las influencias del autor catalán en relación con otros autores del periodo. En cada uno de los apartados se profundiza en los diferentes aspectos de la poesía de Zanné, como son el gusto por lo exótico, la relación con el parnasianismo, el policromatismo, el erotismo, la imagen de la mujer y la evasión de la realidad.

Índex

Introducció	3
Jeroni Zanné	6
Enyorances de germanor	8
La viventa fredor dels marbres del Pentèlic	18
Dins la cambra esmaragdina, canta la flama omnipotent	33
Fortors de voluptat i lassituds carnals	38
Pels llavis roigs de la ferida	50
El present és un hoste qui no es cansa	58
Conclusions	65
Bibliografia	73

Introducció

La idea d'aquest treball de final de màster parteix d'un altre treball anterior que vaig fer per a l'assignatura *Modernismo y novecentismo en la literatura española: «Poesías de Jeroni Zanné en el contexto del modernismo hispánico. Comparación con Soledades. Galerías. Otros poemas d'Antonio Machado»*. Em va semblar adequat fer una comparació entre aquests dos llibres perquè s'havien publicat amb un any de diferència i tots dos eren un recull de la producció poètica anterior amb alguns afegits. Malgrat les inevitables coincidències, tanmateix, l'obra d'aquest dos autors es va revelar força diferenciada. Com a conseqüència, em va quedar la recança de no haver pogut acarar l'obra del poeta català amb la d'altres autors, com Manuel Machado o Rubén Darío, ja que pensava que, en cas d'haver-ho fet, potser les conclusions haurien estat unes altres. I, sobretot, em va restar l'anhel d'aprofundir en la poesia de Zanné, potser encara no prou estudiada, i en l'època modernista en general.

A més de l'esmentada assignatura, el treball es relaciona amb altres assignatures que he cursat al màster, sobretot *Literatura catalana contemporànea (siglos XIX-XX)* i *Influjos y relaciones con la literatura española*. També, de manera més lateral, amb *Literatura gallega de los siglos XIX-XX y sus relaciones*.

L'objectiu d'aquest treball és posar l'obra poètica de Zanné -sobretot l'obra realitzada a Catalunya, dins del període modernista- en relació amb el context literari en què fou escrita. La comparació no serà només amb el context més immediat -l'ambient literari modernista català- sinó també amb la literatura feta a la península ibèrica durant el període i també amb els autors europeus precedents que van poder influir en la literatura modernista.

Per fer el treball, el primer procediment que em vaig plantejar és el de destriar els diferents temes de la poesia zanneniana i comprovar com els tractaven els diferents autors. La gran quantitat d'autors del període i l'extensió limitada del treball, tanmateix, em van fer pensar que no era el procediment adequat. Si volia comprovar com tractaven

cada tema la majoria dels autors modernistes, això em duria a treballar amb un gran nombre de cites -cosa que hauria allargat el treball més enllà dels límits previstos- o a limitar els temes o a analitzar de manera molt superficial el tractament que en feien els autors.

Finalment he optat per construir el treball a partir d'un seguit de monografies lleugerament enllaçades. En cada un d'aquests apartats s'analitza un dels temes de la poesia de Zanné i es posa en relació amb un autor o amb una tria d'autors adequats per situar la poesia del poeta català dins el context.

M'he pres la llibertat d'encapçalar cadascun d'aquests apartats amb una cita dels poemes de Zanné, empès per la convicció que no hi ha millor manera d'explicar la poesia que amb la mateixa poesia. Al primer apartat, «Enyorances de germanor», s'analitza la relació de la poesia de Zanné amb el mediterranisme, amb les cultures septentrionals i amb les tendències exotistes o indigenistes del modernisme. A «La viva fredor dels marbres del Pentèlic» s'examina la influència del parnassianisme i del classicisme en el modernisme i en el poeta català. «Dins la cambra esmaragdina, canta la flama omnipotent» descriu el gust zannenjà pel color i la sensació en contrast amb l'austeritat i la cerca de la nuesa d'alguns autors espanyols. A «Fortors de lassituds i voluptats carnals» s'analitza l'erotisme dins el modernisme i la poesia de Zanné. «Pels llavis roigs de la ferida» tracta l'habitual associació entre la dona i la mort en el poeta català. I, finalment, «El present és un hoste qui no es cansa» aborda la cerca de la bellesa i de l'ideal i la fugida de la realitat com a expressió d'inconformisme i com a mecanisme subversiu.

Els títols dels apartats s'han adaptat a la normativa fabriana -mai les cites dels poemes- però sense pervertir la mètrica ni la sonoritat de la poesia de Zanné.

Pel que fa a l'estat de la qüestió, el primer estudi significatiu sobre la figura de Zanné és la que fa Alexandre Cirici a *El arte modernista catalán*¹. La notícia més

1 CIRICI, Alexandre (1951), *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà.

acurada que tenim sobre la vida de Jeroni Zanné ens la proporcionen la tesina de llicenciatura que va fer Llorenç Soldevila² va fer el 1975 i el pròleg a *Una cleo i altres narracions*, de Jeroni Zanné, també de Soldevila³. Aquestes fonts són les que ha utilitzat com a base l'escassa bibliografia posterior sobre la figura del poeta, principalment *Els pre-rafaelites a Catalunya*, de Maria Àngela Cerdà⁴ i «La poesia modernista», de Jordi Castellanos⁵.

La tesina de Llorenç Soldevila té un caràcter sobretot descriptiu. Inclou una notícia de la vida de Zanné i descriu tota la seva obra publicada. També recull la crítica que en fan els seus coetanis i les escasses referències posteriors. Soldevila apunta que el seu treball és la base per tal que altres autors puguin estudiar els diferents aspectes de l'obra de Zanné amb més profunditat.

De la resta d'autors, qui intenta aprofundir més pregonament dins el sentit de la poesia zanneniana és amb diferència Maria Àngela Cerdà, que la posa en relació amb la poesia prerrafaelita i n'analitza el simbolisme.

No tinc constància de cap treball de caràcter comparatiu amb els seus coetanis.

2 SOLDEVILA, Llorenç (1975), *Introducció a l'obra de Jeroni Zanné i Rodríguez*. Barcelona: UAB.

3 SOLDEVILA, Llorenç (1978), «Pròleg» dins ZANNÉ, Jeroni, *Una cleo i altres narracions*. Barcelona: Ed. 62.

4 CERDÀ i SURROCA, Maria Àngela (1981), *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial.

5 CASTELLANOS, Jordi (1986), «La poesia modernista» dins RIQUER/COMAS/MOLAS (ed.), *Història de la literatura catalana*, v. 8. Barcelona: Ariel. Pàg. 247-377.

Jeroni Zanné

Tal com explica Soldevila, Zanné va néixer el 1873 i tant la seva família paterna com la materna tenien els orígens fora de Catalunya (tots menys la seva àvia paterna):

«Jeroni Zanné i Rodríguez nasqué a Barcelona el dia 27 de novembre de 1873. El seu pare, Francesc Zanné i Oliver, era natural de Barcelona i tenia arrels familiars gregues. A principis del segle XIX, els seus avantpassats s'havien establert a la localitat italiana de Pella, i Pau Zanné, que seria el seu avi patern, arran del moviment revolucionari de Garibaldi, vingué a Barcelona, on es casà amb Rosa Oliver, que pertanyia a una típica família de la menestralia barcelonina. La seva mare, María de la Encarnación Rodríguez Calero, havia nascut a Sevilla i era filla d'un notari que, per raons professionals, s'havia traslladat a viure a la capital catalana».

(Soldevila 1978: 5)

Sembla, doncs, paradigmàtic que Zanné, la poesia del qual està imbuïda de cosmopolitisme i d'influències de les més variades literatures, com veurem més endavant, provingui d'una progènie tan universal.

El 1899 Zanné va començar a col·laborar a la revista «Catalònia» i l'any següent a «Joventut», revista en la qual va participar fins al 1906, any en què va desaparèixer. El 1904 va recollir a *Riu amunt* alguns dels articles d'aquesta etapa. Les col·laboracions, tanmateix, incloïen, a més de la seva activitat com a crític literari, poemes i narracions. A partir dels articles a «Catalònia» i «Joventut», hom pot resseguir les afinitats estètiques de Zanné: la poesia prerafaelita de Rossetti i Patmore, els simbolistes francesos, l'escola parnassiana, la plèiade italiana, però també els clàssics universals (com Dant, Petrarca o Ausiàs March) i alguns poetes de la Renaixença com Verdaguer.

Pel que fa a la poesia, el 1905 publicà el seu primer llibre de poemes, *Assaigs*

estètics, que va ser seguit un any després per *Imatges i melodies* (1906). El 1908 va publicar *Poesies*, que recopilava aquests dos llibres i hi afegia poemes inèdits. El seu següent llibre de poemes, *Ritmes* (1909), marcaria per Soldevila una partió en la seva obra poètica, ja que Zanné abandonaria la tendència parnassiana i simbolista i es decantaria definitivament per una poesia de tall decididament classicista:

«Ritmes és un llibre totalment innovador, que adapta, possiblement per primera vegada, l'hexàmetre llatí a la nostra llengua i, també, el ritme del pentàmetre i una nova modalitat de l'estrofa alcaica».

(Soldevila 1978, 10)

Segons Soldevila, aquesta estètica es mantindrà durant els tres següents llibres de poemes: *Reialme d'Eros* (1910), *Oda a Salomé. Poemes menors. Sonets* (1911) i *Elegies australs* (1912).

El 1913, tanmateix, Zanné marxa a l'Argentina, país del qual ja no tornarà mai. Soldevila creu que, en major o menor mesura, la irrupció de l'estètica noucentista i la marginació de la qual foren objecte els autors modernistes va poder ser un dels desencadenants d'aquest fet. Però hi ha bastant consens entre la crítica -i els testimonis que en deixen els seus amics i coneguts sembla que al·ludeixen de manera implícita a aquesta circumstància- que va haver de marxar per una qüestió familiar, possiblement per problemes conjugals.

En tot cas, a partir d'aquest moment, Zanné va ser ràpidament oblidat a Catalunya i la qualitat de la seva literatura va patir una davallada. Fins a la seva mort el 1934 va publicar dos llibres de poemes més, *Aiguaforts i aigües vessants* (1921) i *Poemes de l'esperit i de la terra* (1934), així com una traducció dels poemes d'Horaci -*Llibre I de les Odes d'Horaci* (1926)- de la qual mai va publicar-se'n el segon volum.

Enric Bou (1989, 54) afirma que a Catalunya es produeix una inversió evolutiva: d'un primer estadi simbolista es passa a una segona època més influenciada pel parnassianisme. Per Bou, potser va influir en aquesta trajectòria les propostes de Jean Moréas i l'«École Romane», que tant va interessar als poetes noucentistes i postsimbolistes. Tanmateix, Moréas oposava la grisor i les bromes del Nord a la llum del món mediterrani, cosa que certament s'adeia amb l'esperit noucentista. Zanné, en canvi, s'apartava d'aquest exclusivisme mediterrani i era partidari de jutjar els autors per la seva obra més que no pas per la seva procedència, una opinió que deixava clara a l'article «Meridionals y septentrionals», recollit a *Riu Amunt*:

«Entre'l Nort y'l Mitjdia, artísticament y parlant en absolut, no hi ha barreras de cap mena. Existiràn diferencias, y moltas, entre'ls autors respectius, no hi ha dupte, però aquestas diferencias existeixen també entre'ls autors d'un mateix poble, y consisteixen en el temperament propi. Hi ha més distància del rus Tolstoï al rus Tourgueneff, que d'aquest al francès Daudet.(...)

¿Qui negarà la compenetració del alemany Goethe en la seva *Ifigenia* y en algunas escenas de la segona part del *Faust*, ab el món grech?

¿Qui negarà a Wagner la visió sublim d'Eskilos y del Dant?

¿Qui negarà en la poesia del italià Leopardi la essencia mateixa que informa la filosofia de Schopenhauer?

¿Qui negarà a Beethoven l'augusta majestat d'Homer?»

(Zanné 1904: 12-16)

En aquest mateix sentit, Zanné mantindria una polèmica amb Manuel de Montoliu sobre el concepte de llatinisme des de les pàgines de *El poble català*, perquè mentre Montoliu relacionava la cultura llatina amb l'ànima llatina -i situava els catalans com a llatins-, Zanné creia que sí que existia una cultura llatina però no una anima llatina i

que les cultures llatines no havien de menysprear les altres cultures més septentrionals⁶. Aquesta visió integradora i sintètica del modernisme és indubtable en Zanné; traductor dels sonets de Goethe, membre fundador de l'Associació Wagneriana de Barcelona i de l'Associació Wagneriana Argentina -quan emigrà al país Sud-Americà-, reivindicava constantment l'herència dels autors clàssics i parnassians dels poetes de la plèiade italiana. Dos dels seus poemes il·lustren perfectament aquesta dicotomia: «Theresia» -probablement parla de Therese Vogl, soprano que va interpretar moltes de les òperes de Wagner- i el final de «Barcelonina»:

<p>Es rossa com fil d'or: les seves trenes per sa espatlla rossolen. Sos ulls blaus són com les aigües dels grans llacs serenes. Ses galtes tenen vermellors suaus.</p>	<p>(...)Un gran silenci fred a la ciutat domina, un silenci ensopit, estrany i neguitós que va desfent els sons dins pluja de [negrós... Romp una extranya veu aguda, femenina,</p>
<p>Quan baixa els ulls es Gretchen; quan [els alça, Elisabeth; es Elsa quan somriu... Per xò Theresia l món llatí trasbalça: Holda li deixa l'amorós caliu.</p>	<p>del fons d'un trist cafè, de vicis cau impur, un cant meridional que omple de llum la [vista, que omple de grats records la fantasia trista, com s'omple de clarors un cel boirós i [obscur.</p>
<p>I l'oprimeix sovint tristesa extranya, un pes somort: anyora l cel ombrívol d'Alemanya i les fagedes solemniais del Nord. (Zanné 1905: 23. «Theresia»)</p>	<p>La veu du en sos gemecs colors del gai Mig- [dia, retalls d'un cel molt blau, aromes passionals i vibra refiletant: les boires hivernals s'esqueixen sota ls raigs del sol d'Andalusia. (Zanné 1905: 70. «Barcelonina», vv. 25.36)</p>

Mentre que a «Theresia», la protagonista 'trasbalsa' el món llatí i enyora el cel

6 Vg. SOLDEVILA, Llorenç (1975), *Introducció a l'obra de Jeroni Zanné i Rodríguez*. Barcelona: UAB, pàg. 12.

d'Alemanya, «Barcelonina» ens mostra una ciutat ombrívola sota un cel gris que de cop, gràcies a la calidesa d'un 'cant meridional', s'aclareix i mostra un sol resplendent. La mateixa idea de «Theresia» apareix a altres poemes, com "Invocació a Holda ("Venus te crida./Sent anyorances/de germanor") o a "A Richard Wagner" ("Renaix, com l'aucell Fenix, idilica y titanica/la Grecia en les boscuries de la beutat germanica.").

El bisbe de Vic, Josep Torras i Bages va ser un personatge fonamental del període i *La tradició catalana*, publicat el 1892, un dels llibres més influents del catalanisme. L'any següent, un grup d'artistes seguidors del bisbe, entre els quals hi havia Alexandre de Riquer, fundaria el Cercle Artístic de Sant Lluc, per tal de promoure els valors cristians en l'art. Aquest Cercle tingué força importància en l'evolució del modernisme i, sobretot, en el naixement del noucentisme. Si busquem les opinions de Torres i Bages sobre la poesia a *La tradició catalana* hi trobarem el següent:

Al respecte de l'Art, que és el nostre objecte del present, hi ha una tal relació i rep del lloc i de la raça una influència tan essencial, que bé es pot afirmar, particularment en la poesia, que tan sols guanya constant acceptació i obté l'amor dels homes aquella que pot caracteritzar-se pel poble que l'ha produïda. La poesia homèrica, els romanços castellans, el teatre anglès, etc., són ja no sols el preferit pel poble respectiu, sinó el més estudiat a l'estranger, i fins es pot dir que vénen a ésser una pedra fonamental en el bell edifici de la respectiva literatura. Les lletres humanes necessiten aquesta influència de la terra, beure l'esperit del poble, i quan la poesia es divorcia d'aquest i es vol fer massa senyora, i creu que pot viure de la substància que es troba en els llibres o de la doctrina que s'adquireix en les acadèmies, decau miserablement, s'estronca l'abundosa deu de la inspiració poètica, perd aquelles qualitats que la fan, i que per sa naturalesa deu posseir, general delícia de tot un poble, i acaba per ser un entreteniment de la gent sàvia, un joc d'artifici, sense influència en la massa de la població.

(Torras i Bages 1966: 73)

Veiem que les opinions estètiques de Torras i Bages són pràcticament oposades a les de Zanné. Un poeta que mantingué una estreta relació amb el bisbe de Vic fou Joan Maragall. Si bé és poc probable que Maragall donés suport a les teories llatinistes de Manuel de Montoliu -Maragall penetrà en la cultura clàssica, precisament, a través de Goethe- quan llegim les seves teories estètiques ens trobem que no són tan allunyades de les de Torras i Bages. A «Elogi de la poesia», afirma que la poesia popular -que considera el tipus superior de poesia- brolla a partir de la imitació i després, en anar passant de boca en boca, es va impregnant del caràcter i del geni del poble i va adquirint valor:

Bon exemple tenim d'això en la poesia popular, que per això mateix em sembla a mi la suprema escola.

La poesia popular no és un gènere sinó un estat de la poesia: com el poble no és aquesta o aquella gent, sinó un estat col·lectiu de l'esperit humà en què tots ens trobem una hora o altra.

Jo estic en que l'essència de la poesia popular consisteix, no en que el primer inventor d'una cançó, per exemple, sigui aquest o aquell, ni en que la seva inspiració hagi sigut més alta o més baixa, més culta o més grollera, sinó en que l'obra neixi per imitació d'altres semblants, i després vagi passant per tradició, de memòria, de boca en boca; i que així, pels oblits soferts i les noves inspiracions que van suplir-los, vagi adaptant-se a l'esperit comú del poble. Així cadascú hi posa quelcom de la inspiració del moment en què la canta, i aquells moments de geni poètic que no hi ha home que no tingui, van aglutinant-se en la cançó i, pel contrari, va caient-ne en oblit el que no és fort, el que no és or de poesia, que va oblidant-se i va variant fins que ve un d'aquells moments de gràcia a omplir per sempre aquell

lloc; i així, aglutinant-se l'or, hi ha cançó que amb segles de córrer pel poble arriba a ser com una barra d'or pur.

(Maragall 1960: 678-679)

No cal dir que Goethe fou una influència decisiva per a Maragall i que, a més, era un wagnerià convençut. Però la seva poesia -exceptuant-ne les traduccions- és sempre de tema català; ja sigui sobre el paisatge, sobre les tradicions i els fets històrics o sobre el caràcter de la nació. És una característica que també observem en els poetes del *modernismo* espanyol, sobretot els germans Machado. No cal parlar ja de *Campos de Castilla*, llibre paradigmàtic de la poesia de tema espanyol; si observem la poesia de Manuel Machado -tradicionalment considerat més parnassià i més estrangeritzant que el seu germà- seguim trobant que, al costat d'algunes notes exòtiques, la temàtica és gairebé sempre espanyola. Per bé que hi ha alguns poemes com «Versailles», «Oriente», «Wagner» o «Fantasia de Puck» -el follet de *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare- que donen un cert aire foraster als llibres de Machado -principalment als primers-, el tema espanyol ja es persistent des de la seva poesia primerenca -«Castilla», «Felipe IV»- i va augmentant a mesura que avança la seva carrera literària. Aviat ja publicarà llibres de temàtica completament espanyola -i popularitzant- com *La fiesta nacional* (1906) o *Cante hondo* (1912). A «Retrato», poema inclòs dins de *El mal poema* (1909) expressa la seva voluntat de fusionar el que és cosmopolita amb el que és autòcton i la superació del parnassianisme així com la preferència per una poesia de tall més popular -més alineat, per tant, amb les opinions de Maragall a «Elogi de la poesia» que no pas amb el cultisme classicista de Zanné:

(...)Mi elegancia es buscada, rebuscada. Prefiero
a lo helénico y puro lo chic y lo torero.
Un destello de sol y una risa oportuna
amo más que las languideces de la luna.
Medio gitano y medio parisién -dice el vulgo-,
con Montmartre y con la Macarena comulgo...
Y, antes que un tal poeta, mi deseo primero

hubiera sido ser un buen banderillero(...).

(Machado M. 2001: 139-140. «Retrato», vv. 17-24)

Recordem que Juan Ramon Jiménez afirmava que Darío els havia influït en la forma i Unamuno en '*lo inferior*'. Entenem per inferior, per tant, tot el que rau darrere la forma: la idea i la temàtica del poema. Un dels llibres fonamentals d'Unamuno en aquest sentit és *En torno al casticismo* (1902), que recollia un conjunt d'articles publicats a la revista *La España Moderna* el 1895. El llibre, que fou comentat per Maragall, critica el casticisme com a moviment de reclusió, d'involució, de recloure's en si mateix i de rebutjar qualsevol inferència externa. Unamuno, però, critica tant els que rebutgen qualsevol inferència exterior per por de perdre l'essència pròpia com els que menyspreen el que es propi i esperen que les idees foranes substitueixin les del país:

‘¡Mi yo, que me arrancan mi yo!’, gritaba Michelet, y una cosa análoga gritan los que, con el agua al cuello, se lamentan de la crecida del río. De cuando en cuando, agarrándose á una mata de la orilla, lanza algún rehacio conminaciones en esa lengua de largos y ampulosos ritmos oratorios que parece se hizo de encargo para celebrar las venerandas tradiciones de nuestros mayores, la alianza del altar y el trono y las glorias de Numancia, de las Navas, de Granada, de Lepanto, de Otumba y de Bailén.

Más bajo, mucho más bajo y no en tono oratorio, no deja de oírse á las veces el murmullo de los despreciadores sistemáticos de lo castizo y propio. No faltan entre nosotros quienes, en el seno de la confianza, revelan hiperbólicamente sus deseos manifestando un voto análogo al que dicen expresó Renán cuando iban los alemanes sobre París, exclamando: ‘¡que nos conquisten!’»

(Unamuno 1968: 16)

Per Unamuno, el progrés es produeix com un moviment d'anada i tornada. Quan

la influència del que és exterior es fusiona amb l'ànima del poble i es capaç de trobar el que hi rau d'universal i immutable es produeixen les grans obres de la humanitat i les grans obres literàries:

Nuestra literatura clásica castiza brotó cuando se había iniciado la decadencia de la casa de Austria, al recogerse la idea castellana, fatigada de luchar y derrotada en parte, al recogerse en sí y conocerse, como nos conocemos todos, por lo que había hecho, en el espejo de sus obras; al volver a sí del choque con la realidad externa que la había rechazado después de recibir señal y efecto de ella. Y así la vemos que después de haber intentado en vano ahogar 'la barbarie septentrional' y el renacer de otros espíritus, torna á sí con la austera gravedad de la madurez, se percata de que la vida es sueño, piensa reportarse por si despierta un día (...)

(...)La idea castellana, que de encarnar en la acción pasó á revelarse en el verbo literario, engendró nuestra literatura castiza clásica, decimos. Castiza y clásica, con fondo histórico fondo intra-histórico, el uno temporal y pasajero, eterno y permanente el otro. Y está tan ligado lo uno á lo otro, de tal modo se enlazan y confunden que es tarea difícil siempre distinguir lo castizo de lo clásico y marcar sus conjunciones, y aquello en que se confunden, y aquello en que se separan, y como lo uno brota de lo otro y lo determina y limita y acaba por ahogarlo pocas veces.

El casticismo castellano es lo que tenemos que examinar, lo que en España se llama castizo, flor del espíritu de Castilla. Examinar digo, y mejor diría dejar que examine el lector presentándole indicaciones y puntos de vista para que saque de ellos consecuencias, sean las que fuesen».

(Unamuno 1968: 50-51)

Les poètiques d'Unamuno i de Maragall semblen anar en un mateix sentit -així com les poesia dels Machado. Dificilment, però, els podríem alinear amb l'École Romane de Moréas: recordem que Manuel Machado afirmava que preferia «a lo helénico y lo puro, lo chic y lo torero». Zanné, en canvi, no pertany a cap d'aquestes dues tradicions. No es pot dir que sigui una poesia arrelada a la terra, i no perquè defugi totalment la tradició catalana: cita Ausiàs March, dedica un poema a la Mare de Déu de Montserrat («La verge bruna») i també parla del castell d'Eramprunyà, de les catedrals catalanes i, almenys en un parell de poemes, de Barcelona. Però no és el que hi predomina. Si acarem els seus poemes amb els de Maragall, veurem de seguida la distància: lluny del popularisme, la poesia de Zanné és profundament llibresca, una poesia que, fent allò que tant desplaïa al bisbe Torras i Bages, «creu que pot viure de la substància que es troba en els llibres». Així mateix, com ja hem vist, la poesia de Zanné tampoc opta per un mediterranisme excloent i abraça una idea més transigent del que és el classicisme. Tots aquest trets queden prou exemplificats a «Invocació a Holda»:

(...); Per què t'amagues
en les cendroses
boires feixugues,
y en els boscatges
d'abets y roures
del septentrió?

Guaita la Venus
mediterrania
de cabells rossos,
blanca y humida
com una perla
del blau Orient;(...)

(...)Holda, davalla:
adins les verdes

frondes lesbianes

Venus te crida.

Sent anyorances

de germanor.

(Zanné 1908: 90-91. «Invocació a Holda», vv. 13-36)

Aquest mateix esperit sintètic també s'observa en un poema de Rubén Darío, «Divagación», de *Prosas profanas y otros poemas*, publicat el 1901.

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,

Un soplo de mágicas fragancias

Que hicieran los delirios de las liras

En las Grecias, las Romas y las Francias(...).

(Darío 2007: 163. «Divagación, vv. 1-4)

Al mateix poema, Darío reivindica la poesia francesa d'inspiració clàssica, però sense menysprear altres tradicions, com l'alemanya, l'espanyola o les diferents cultures orientals:

(...)Amo más que la Grecia de los griegos

La Grecia de la Francia, porque en Francia

El Eco de las risas y los juegos,

Su más dulce licor Venus escancia(...).

(Darío 2007, 165. «Divagación, vv. 41-44»)

(...)¿O un amor alemán?- que no han sentido

Jamás los alemanes-: la celeste

Gretchen; claro de luna; el aria; el nido

Del ruisenyor; y en una roca agreste,

La luz de nieve que del cielo llega

Y baña una hermosura que suspira,
La queja vaga que a la noche entrega
Loreley en la lengua de la lira(...)
(Darío 2007, 166. «Divagación», vv. 65-72)

Finalment, el poeta acaba demanant a la poesia que sigui capaç d'encloure totes aquestes tradicions («Amor, en fin, que todo diga y cante») y que esdevingui cosmopolita, universal i erudita:

(...)Amor, en fin, que todo diga y cante,
Amor que encante y deje sorprendida
A la serpiente de ojos de diamante
Que está enroscada al árbol de la vida.

Ámame así, fatal, cosmopolita,
Universal, inmensa, única, sola
Y todas; misteriosa y erudita:
Ámame mar y nube, espuma y ola.
Sé mi reina de Saba, mi tesoro;
Descansa en mis palacios solitarios(...).
(Darío 2007: 168. «Divagación», vv. 125-134)

Els adjectius que utilitza Darío (cosmopolita, universal, misteriosa, erudita...) s'haurien pogut utilitzar sense cap mena de dubte per parlar de la poesia de Zanné. Tenint en compte això, potser és significatiu que, entre les moltes citacions amb què encapçala els seus poemes el poeta català, només n'hi hagi dues en castellà: una és de Martínez de la Rosa -poeta i polític granadenc de principis del segle XIX- i l'altra és de Darío. I no n'hi ha cap dels poetes ibèrics contemporanis.

La viventa fredor dels marbres del Pentèlic

Jordi Castellanos (1986:308) defineix Zanné com «el representant més genuí i conscient dels corrents parnassians [dins les lletres catalanes]». Jordi Malé (2008: 39) també el cita com a introductor del parnassianisme a Catalunya, al costat de Guillem A. Tell i Lafont i Apel·les Mestres. Marco el situa inequívocament en les coordenades parnassianes⁷. Maria Àngela Cerdà, no obstant això, l'arreglera al costat dels preraphaelites. Alexandre Cirici, que va dedicar força espai a Zanné dins *El arte modernista catalán*, opinava que situar-lo com a poeta parnassià era un error:

Montoliu, en su estudio sobre Maragall, clasifica a Zanné como un poeta objetivo, al lado de Alomar, pero con ello se equivocaba. Realmente, Alomar sincela la visión del mundo exterior en perfectas estrofas parnasianas, desnudez de sentimiento, pero este no es el caso de Zanné, solicitado desde todos los extremos de la vida y de la cultura por su exquisita sensibilidad.

(Cirici 1951: 42)

Castellanos, per la seva banda, reconeix que per a Zanné el parnassianisme fou més un punt d'arribada que de partida. Però Soldevila, que sembla que ha sigut qui ha estudiat el poeta català amb més profunditat, diu que després de *Ritmes* ja no queda cap rastre de parnassianisme en la poesia de Zanné; per tant el parnassianisme seria més una fase que un punt d'arribada. En tot cas, el 1908, en un poema de *Poesia*, declarava obertament la seva militància parnassiana:

Dels nobles parnassians a l'Emfasi potent
-emfasi de claror, de gloria y d'armonia-
qui a nosaltres ens ve per helenica via,
magnific com el sol illuminant l'orient,

7 MARCO, Joaquim (1983), *El Modernisme literari i altres assaigs*. Barcelona: Edhasa. Pàg 60: «També en l'àmbit del parnassianisme cal situar Jeroni Zanné (1873-1933), traductor de Goethe i de les principals òperes wagnerianes».

salut! Y calma prest la negra melangia
dels poetes, llur dol, tristesa y marriment
ab ton lluminic gest, ton mot grandiloqüent,
ab tos dolls regalats de nectar y ambrosia.

Y l'Emfasi amarat de pompa y esplendô
davalla lentament, com un sacre paó
ab son mantell daurat, verdelós y blau celic.

Y sots la porpra, l'or, l'euritmia y la beutat,
l'Emfasi parnassià conjura ab ritme alat
la viventa fredor dels marbres del Pentelic.
(Zanné 1908: 142. «A l'èmfasi parnassià»)

El poema mostra molts dels trets de la poesia de Jeroni Zanné, pràcticament com un poema programàtic: l'ús del sonet i d'estructures regulars, la cerca de l'equilibri, l'evocació del món clàssic, el caràcter salvador de la poesia... Jordi Malé (2008: 39), a més, hi veu una crítica al simbolisme als primers versos de la segona estrofa, en què demana a l'èmfasi parnassià que calmi «la negra melangia dels poetes». Sembla que mentre altres poetes de la revista Joventut, com Tell i Lafont propugnaven una síntesi entre elements simbolistes i parnassians, Zanné era força crític amb alguns aspectes del simbolisme, sobretot en la indefinició i en la complaença en els estats de tristesa.

La separació entre simbolisme i parnassianisme pot ser, tanmateix, gairebé tan problemàtica com la separació entre simbolisme i decadentisme (que moltes vegades coincideixen en uns mateixos poetes). Pierre Martino, en aquest sentit, afirma que romanticisme, parnassianisme i simbolisme són, en realitat, una mateixa tradició poètica:

Romantisme, Parnasse, symbolisme, c'est en réalité una même

tradition poétique, un effort continu, malgré des piétinements et des retours, pour la réalisation d'une grande ambition d'art sans cesse élargie.

(Martino 1970: 4)

Alain Verjat, en canvi, veu el simbolisme com una escola que s'oposa al positivisme i al parnassianisme:

Así, después del materialismo, del positivismo, de la razón razonable, de la impasibilidad de los parnasianos, le tocó la hora al individualismo, al idealismo, a la intuición, la vacilación, la fantasía, la fluidez, y también a unas armonías más sutiles si no más logradas(...). Y si Simbolismo viene de símbolo, postula el manejo de un material atemporal en el que confluyen mitos y ritos, fábulas y leyendas, sueños y alucinaciones psíquicas, que hacen del poema el único medio viable para expresar estados de ánimo.

(Verjat 1994: 982)

Pero si tornem a Martino, veiem la contradicció que és el positivisme el que empeny els filòlegs -menats per l'ambició de convertir la filologia en 'una ciència dels fruits de l'esperit humà'- a l'estudi dels textos antics, cosa que els duu a la descoberta de les religions antigues i a la fascinació pel símbol i al naixement d'una nova espiritualitat. Són poetes parnassians com Leconte de Lisle i Menard els primers que sucumbeixen a aquesta fascinació:

Cette philologie nouvelle était ambitieuse: elle voulait être, non pas la simple recherche érudite, mais bien, selon l'expression de Renan, la «science des produits de l'esprit humain» (...). Les philologues, pour se rapprocher le plus possible des vrais origines, pour mieux envisager l'ensemble des évolutions furent poussés à étudier les langues les plus anciennes, les œuvres les plus primitives

(...). Plus encore que les littératures primitives, les religions anciennes, productions spontanées de l'esprit humain, hypnotisent les philologues et, après eux, les poètes (...) Alors on s'enthousiasme devant une doctrine qui voit dans tous les mythes une série d'images merveilleuses de la nature, telle que pouvaient la comprendre des esprits primitifs: tout est allégorie, tout est symbole, tout a un sens mystique et philosophique: les legendes les plus banales reçoivent une signification profonde: et, dans l'ensemble, la philosophie qui s'élève hors des symboles de la mythologie, ainsi expliquée, est assez belle pour trouver des adeptes en plein XIX^e siècle. Louis Ménard et Leconte de Lisle prétendent trouver dans la religion grecque bien comprise, la satisfaction de tous les besoins moraux et politiques de la France moderne.

(Martino 1970: 29-31)

El positivisme i el parnassianisme es troben, doncs, en l'embrió del simbolisme que s'hi oposaria. I fins i tot dins del simbolisme hi trobem divisions i diferents escoles. Jean Moréas, autor del manifest simbolista, fundaria cinc anys després l'École Romane i reivindicaria autors com Racine, La Fontaine i Ronsard (recordem que Machado a «Retrato» escrivia «corté las rosas del viejo huerto de Ronsard»). A Catalunya, Joan Cortada percebia la pluralitat del moviment simbolista, tal com ho expressa a l'article «Maurice Marterlinck i el modern simbolisme franco-belga» (citats per Enric Bou):

Desde el misticisme tendre, umà, naïf, ple de dolçura o d'amor, de Paul Verlaine; desde el simbolisme refinat i intel·lectual i de les fineses de matisació de Stefanne Mallarmé, a les brutalitats imaginades, incoerents o reals, a les recarregades eflorències de descripció, de color i de detall d'Huysmans i de Verhaerem, la distància és ja tant llunyana, que quasi signifiquen coses, en el fons, del tot contradictòries.»

(Bou 1989: 38-39)

En realitat, doncs, sembla que la poesia francesa de la segona meitat del segle XX no és tan fàcil de reduir a unes categories immutables: Baudelaire compartia plataformes amb els escriptors parnassians, el mateix Mallarmé fou parnassià en els seus inicis abans d'esdevenir un dels referents del simbolisme; autors parnassians com Heredia compartien tertúlies amb els autors simbolistes i dins mateix del simbolisme trobem poètiques tan diferents que, fins i tot -seguint les opinions de Cortada-, poden esdevenir contradictòries.

Per tant, aparentment, el trencaclosques estètic del modernisme català i espanyol no és més que una transposició de l'heterogeneïtat dels moviments en els quals s'inspira. El retard amb què aquest moviments penetren a la península es deu, probablement, a la industrialització tardana -fet que també explicaria que a Catalunya el modernisme tingués més força- i a la influència del krausisme, que hauria frenat l'influx del positivisme.

Dins d'aquest laberint, sabem del cert que Zanné optava per una poesia culta i preocupada per la forma. En la disputa que enfrontava els partidaris d'una poesia elaborada i preocupada per la forma i els espontaneïstes, va prendre partit decididament pels primers. A «Del llenguatge poètic», el pròleg d'*Imatges i melodies*, deixava clares les seves preferències estètiques:

Heus-aquí ben assenyalat el camí pera ennoblir la poesia, deslliurant-la de les mans pecadores dels poetes espontanis, rústics i selvàtics. Després del *Poèmes barbares* i dels *Poèmes antiques*, de Leconte de Lisle; després dels *Giambi ed Epodi*, de les *Rime nuove*, de les *Odi barbare*, de Carducci; després de l'*Issotéo*, de la *Chimera*, de l'*Intermezzo*, de *Le Città del Silenzio*, de D'Annunzio; després de *Les Trophées*, de l'Heredia, no es ja permès a cap poeta deixar córrer aixelbradament l'inspiració, com corren les aigües roges i revoltes d'un riu per damunt les planes inundades. Perquè així com en aquest darrer cas les cullites se perden i els camps devénen sorrals, també

l'aixelabrament i el desordre malmeten l'obra serena del poeta
conscient i sincer en el noble sentit de la paraula.

(Zanné 1906: 7-8)

És un dels fragments en què Zanné declara més nítidament les seves influències principals i, significativament, acaba citant *Les Trophées* de José-Maria de Heredia, poeta d'origen cubà que va escriure una poesia d'arrel parnassiana. Encara que tardana -*Les trophées* apareix trenta anys més tard que els *Poèmes barbares* de Leconte de Lisle-, la poesia d'Heredia assoleix un nivell de perfecció formal i una bellesa que van fer que es convertís en un dels principals models per als poetes modernistes. No és difícil trobar equivalències entre la poesia d'Heredia i la de Zanné, per exemple en aquests poemes:

C'est un vallon sauvage abrité de l'Euxin;	Per les aigües llustroses de l'estany
Au-dessus de la source un noir laurier se	[adormit
[penche,	passa una vibració com el batec d'una [ala.
Et la Nymphe, riant, suspendue à la	Respon un eco bla pel fullatge ensopit
[branche,	i sospèn sa canturia la bronzenta cigala.
Frôle d'un pied craintif l'eau froide du	
[bassin.	Oint dolces rialles s'entreobre la verneda;
Ses compagnes, d'un bond, à l'appel du	de nimfes un estol en mig de les verdors
[buccin,	am taques apareix de carn trèmola i freda.
Dans l'onde jaillissante où s'ébat leur chair	I van caient els cossos de l'aigua en les
[blanche	[blavors.
Plongent, et de l'écume émergent une	
[hanche,	Hi ha nimfes qui teixeixen ballades
De clairs cheveux, un torse ou la rose d'un	[harmonioses;
[sein.	les altres han d'hajar peixos vermells i
Une gaîté divine emplit le grand bois	[grocs;
[sombre.	n'hi ha qui en mig dels joncs s'extenen
Mais deux yeux, brusquement, ont	[tremoloses,

[illumine l'ombre.	laçades de carícies, de besos i de
Le Satyre!... Son rire épouvante leurs jeux; [jocs.	
Elles s'élancent. Tel, lorsqu'un corbeau	Una nimfa galana d'ulls felins burletes,
[sinistre	retreu d'un jovincel, pastoret d'un ramat,
Croasse, sur le fleuve éperdument neigeux	el torç blanc i robust, mirall d'heroes i
S'effarouche le vol des cygnes du Caÿstre.	[atletes.
(Heredia 1990: 33. «Le bain des	Encén les aigües fresques un llamp de
nymphes»)	[voluptat.
	(Zanné 1906: 90. «El bany de les nimfes»)

Tot i les diferències (al poema d'Heredia és el sàtir el que mira les nimfes, mentre que al de Zanné és la nimfa la que observa un jovencell), les dues escenes presenten moltes similituds: l'erotisme, la plasticitat, els sons de la natura. Hem de passar per alt, això sí, que, mentre el poema d'Heredia és un sonet -com tots els de *Les Trophées*-, el de Zanné està compost per quatre quartetes.

Zanné, a més, demostra la seva devoció per Heredia traduint un dels seus sonets («El Daimio», dins *Assaigs estètics*). Podem trobar dins els primers llibres del poeta català molts altres poemes en què hi apareix aquesta voluntat objectivitzadora: el poeta és un mer observador. De vegades, com a «Le bain des nymphes» o a «El bany de les nimfes», hi apareix aquest joc de les caixes xineses en què el poeta és un observador que observa un altre observador -el sàtir, la nimfa... Però si mirem aquests llibres en conjunt veiem que les diferències són més importants que no pas si ens fixem en poemes aïllats. Al poemari d'Heredia el punt de vista personal hi és pràcticament absent. Només apareix tímidament en uns quants poemes al final del llibre, per exemple a «Mer montante», que va ser el primer poema de «Les trophées» que escrigué:

Et j'ai laissé courir le flot de ma pensée
(Heredia 1990:111. «Mer montante», v. 9)

La resta del poemari està escrit pràcticament en tercera persona. Quan hi apareix

la primera persona sempre és per utilitzar la prosopopeia, com a «Hortorum deus», en què qui parla és Príap, déu protector dels jardins⁸:

Contre les marauders je défends cet enclos»
(Heredia 1990: 52. «Hortorum deus», v. 13)

En canvi, en Zanné són molt presents la primera persona i el punt de vista personal. Els exemples són tants que no es poden citar tots:

Me trobo a dalt del puig, segut devora l'era
d'una blanca masia. S'ajoquen els aucells(...)
(Zanné 1906: 52. «Blanes», vv. 1-2)

Si un jorn reveig les verdes prades
am llur dolcíssima quietut,
hostatge antic d'elfs i de fades
on regna avui la solitut:

remembraré les anyorades
visions d'amor que el vent s'ha endut(...)
(Zanné 1906: 86. «Elegia», vv. 1-6)

(...)M'aixeco foll, i l'oval trist
amb un esguard com mai s'ha vist
un món m'evoca de gaubança:(...)
(Zanné 1905: 22. «Amor», vv. 9-11)

8 Zanné també publicarà, en una etapa posterior, un poema al déu Príap («Priapus», dins Zanné (1911: 65). El poema de Zanné no sembla directament inspirat pels d'Heredia, perquè Príap apareix més com a fecundador de la natura que com a protector dels jardins i, a més, utilitza la tercera persona. Si que s'observa, en canvi, molta més relació entre els sonets d'Heredia i «Advertiments del Príap d'una torreta» de Carner (1992: 197), publicat per primer cop amb el nom «Advertiments del Príap d'una quinta d'arrabal» dins *Segon llibre de sonets* (1907).

Caminavem pel bosc. L'airet d'Abril
petonejant els arbres s'esmunyia.
Dels nius baixava tendra simfonia.
La verge, davant meu, reia gentil(...).
(Zanné 1906: 29, «Relat», vv. 1-4)

Aquests dos tipus de poemes -els objectivadors i els subjectivadors- s'alternen en els dos primers llibres de Zanné, de manera que no podem deduir que siguin la conseqüència d'una evolució o d'un canvi en les idees estètiques. És significatiu, però, que «A l'èmfasi parnassià», el poema en el qual declara la seva militància parnassiana, no aparegui publicat fins al 1908, en el recull *Poesia*.

Un autor en què sí que es pot observar una clara evolució cap al parnassianisme és Alexandre de Riquer. L'any 1902 publicava *Anyorances* i ja des de la dedicatòria a la seva difunta esposa deixava clar el caràcter profundament íntim i confessional del llibre. Si alguna cosa predomina en els poemes és el decadentisme:

Com dins d'un test, en mon cor
va florir la rosa-vera;
vaig viure per uns quants anys
d'un perfum de primavera.

Arrelà tan fundament
com arrela'l penical:
la flor s'es morta y l'arrel
m'estreny lo cor y'm fa mal!(...)
(Riquer 1902: 13. «I», vv. 1-8)

Temps enrere, quant vivías
lo bell encant que tenías

de veu dolça i de posat:
aquella harmonia pura
del gesto teu, la hermosura
ingènua de ta bondat;
la claror de ta mirada;
de ta boca humitejada
lo petó ferm i serè;
la encantadora dolsura
de ignoscenta criatura,
me donavan fortaleza
per sostenir ab fermesa
l'impuls del aspre combat(...)
(Riquer 1902: 21. «XI» vv. 1-14)

L'any 1906 Alexandre de Riquer publica el seu següent llibre i el canvi que s'ha produït en la seva poesia és evident. *Aplech de sonets* és un llibre heterogeni que aplega, dividits en seccions, materials dels quatre anys transcorreguts entre els dos llibres. L'última part, «Poema d'amor», recull sonets escrits el 1903 i segueixen la mateixa línia d'*Anyorances*, amb un profund to intimista. Les tres primeres parts del llibre («Etat antiga», «Etat mitjana i Renaxament» i «Temps moderns»), en canvi, remetent directament a «Les Trophées» d'Heredia, que també divideix les primeres parts del seu llibre de sonets segons les diferents èpoques històriques. Durant aquestes tres parts, els poemes de Riquer fugen gairebé totalment de la primera persona i l'empremta del poeta cubà és manifesta, tot i que els temes només coincideixin en pocs sonets, com el de Perseu i l'alliberament d'Andròmeda, un tema força representat per l'art:

Noble fill de Danae, després de conquerir
el cap de la Gorgona, per los deus protegit,
cavaller de Pegàs, el vares traspasar
fins a la Mauritania, l'espai indefinit.
Al inhospitalari Atlàs, quan va fixar

el cap de la Medusa, lo dexes convertit
en ferestes montanyes. Vencedor, vas entrar
per l'Etiopie costa hont lo monstre enardit
a llensarse's prepara sobre'l cos d'Andromeda
lligat en l'aspra roca que la mar inclement
trontolleja espurnantla ab volves d'aygua freda.

Sempre dalt del Pegàs, en combat violent
mates el monstre y t'alses ab la princesa hermosa,
presentantla a la Grecia absorta, com esposa.
(Riquer 1906: 26. «Perseu»)

Au milieu de l'écume arrêtant son essor
Le Cavalier vainqueur du monstre et de Meduse,
Ruisselant d'une bave horrible où le sang fuse,
Emporte entre ses bras la vierge aux cheveux d'or.
(Heredia 1990: 38. «Persée et Andromède», vv. 1-4)

El poema d'Alexandre de Riquer descriu el moment del combat en què Perseu rescata Andròmeda. Heredia fa una sèrie de tres poemes sobre aquest tema i curiosament cap retrata el moment exacte del combat. En el primer poema apareix Andròmeda captiva que veu aparèixer al lluny Perseu cavalcant damunt Pegàs; aquest segon poema descriu el moment immediat del rescat, un cop Perseu ha vençut el monstre; i el tercer poema relata l'enamorament de Perseu i Andròmeda. El d'Alexandre de Riquer sembla inspirat en una síntesi d'aquests tres poemes: les referències geogràfiques, presents al tercer poema d'Heredia, els epítets familiars -Pegàs és 'germà de Crisaor' per a Heredia i Perseu 'fill de Danae' per a Alexandre de Riquer- i, sobretot, l'al·lusió a les espurnes de la mar inclement:

(...)L'océan monstrueux que la tempête évente
Crache à ses pieds glacés l'âtre bave des flots(...).

(Heredia 1990: 37. «Andròmede au monstre», vv. 5-6)

El poema d'Heredia és més suggestiu que el d'Alexandre de Riquer: les espurnes d'aigua freda són per al poeta cubà 'l'agra bava de l'onatge que esclata als seus peus glaçats'. De la mateixa manera, els sonets d'Heredia defugen qualsevol dinamisme, però estan infosos d'una gran plasticitat i fulgor pictòric.

En una altra de les parts del llibre, 'Les cullites', els sonets de Riquer prenen un aire més personal i l'objectivitat parnassiana es fonrà amb un mediterranisme idíl·lic que ens porta pràcticament fins a *Els fruits saborosos* de Carner, que es publicaria aquell mateix any -fins i tot sembla que cerqui, sense tanta subtileza, la fina ironia tan característica del *princep dels poetes*.

Prop la llar que flameja, la gent de la masia,
esperen pacientment havérs reunit,
y parlen del treball fatigós d'aquell dia.
S'escalfa'l gos, el gat ronca bo y adormit;

han dat grana a les mules, y lo que pertanyia
a berres y porcells, ho mengem ab dalit.
Tothom es al ascó, puix qu'ara ja venia
fent ressonà'ls esclòps, donant la bona nit,

el vell pastor qu'espolsa la neu y'ls fa fe'enllà.
L'avi treu els rosaris i comensa a resà';
devotament?... tan sols quan diu en acabant:

«per que'ns dongui cullita, un Parenostre a Sant
Isidro llaurador y'ns siga bon estel,
ara y sempre: Par'nostre, Vos qu'estau en lo cel...»
(Riquer 1906: 100. «Laus deo»)

Hem vist, per tant, que l'evolució d'Alexandre de Riquer es pot delimitar cronològicament i el mateix poeta percep el caràcter divers d'aquest poemes i en funció d'això els organitza en diferents parts -que, aparentment, es corresponen amb diferents períodes de composició.

En els dos primers poemaris de Zanné, en canvi, no s'aprecia cap mena d'esforç per organitzar els poemes (més enllà dels primers i últims poemes, que a *Assaigs estètics* es diuen «Pròleg» i «Epíleg» i a *Imatges i melodies*, «Preludi» i «Comiat». A *Poesia*, en canvi, els poemes es divideixen en tres seccions: «Odes y elegies», «Sonets» i «Traduccions».

A partir de *Ritmes* l'heterogeneïtat de la poesia zanneniana desapareix. Llorenç Soldevila fa notar que la poesia de Zanné s'imbueix d'un nou classicisme i que trasllada l'hexàmetre llatí per primer cop a les lletres catalanes. Per Soldevila, Zanné abandona a *Ritmes* no sols el simbolisme sinó també l'objectivitat parnassiana:

Tant l'èmfasi objectivista dels parnassians com l'experiència estètica i la intimitat afectiva dels simbolistes perden vigència i del món romàntic de Goethe i Wagner, només en tornarà a fer una nova utilització vers el 1920.

(Soldevila 1978: 10)

Certament, *Ritmes* és el llibre més personal de Zanné i el llibre en el qual potser aconsegueix distanciar-se més dels seus models per trobar una veu poètica pròpia. Mentre veiem que als seus llibres anteriors hi havia una presència del jo poètic dispar (absent en alguns poemes, omnipresent en uns altres), a *Ritmes* és una presència esmorteïda durant tot el llibre, que apareix de manera implícita en un o dos versos en el gruix dels poemes, però que es manifesta la majoria de les vegades a partir de vocatius i preguntes retòriques. Contemplant el llibre en conjunt, s'observa que la influència fonamental són les *Odi barbare* de Carducci, tant pel que fa a l'adaptació dels metres

clàssics a les llengües romàniques, a les tries estròfiques -en estrofes de dos i quatre versos, principalment-, com a l'ús de la segona persona i dels vocatius:

(...)Salve, dea Roma! Chinato a i ruderi
Del Fòro, io seguo con dolci lacrime
E adoro i tuoi sparsi vestigi,
Patria, diva, santa genitrice(...)
(Carducci 1998: 450, «Nell'annuale della fondazione di Roma», vv. 21-24)

Salve, Mar lluminosa qui escampes ta blava crinera
de verge qui renova ses altres virtuts cada dia(...)
(Zanné 1909: 31. «Salutació a la mar», vv. 1-2)

No és casual que el primer poema del llibre s'iniciï, doncs, amb una citació de les *Odi barbare* i que més endavant, en un altre poema, n'hi hagi una altra. A *Ritmes*, a més, Zanné hi dedica un dels poemes al poeta italià, «A Giosué Carducci»:

(...)oh tu, Carducci, poeta y heroe,
esclat esplendit de llum italica;
dóna força, potència, armonia,
als deixebles fervents qui't veneren!
(Zanné 1909: 58. «A Giossué Carducci», vv. 33-36)

Al poemari s'observa més voluntat de coherència i d'ordre que en els seus llibres anteriors. Els primers poemes són gairebé tots de tema romà o mitològic, mentre que als últims hi predomina la relació amb la música («Schumann», «Nocturn vora una esglesia», «Noctuns entre'ls albers», «Exequies de Wagner»). El llibre es clou amb «Comiat a la bellesa antiga». *Ritmes* també inclou una sèrie de poemes temàtics sobre el déu Pan: «L'esclavatge de Pan», «La victòria de Pan», «La mort de Pan» i «La resurrecció de Pan».

Si bé, com hem vist, l'experiència estètica de les *Odi barbare* sobrevola tot el

llibre de Zanné, hi ha un aspecte, que no és menor, que l'allunya de l'obra de Carducci: la intenció. El poeta italià dedica poemes a Garibaldi, a la reina d'Itàlia, a Napoleó Eugeni en la seva mort... A més, el classicisme carduccià pot inserir-se en el context del *Risorgimento* i de la recerca de legitimitat de la nova Itàlia. En canvi, a *Ritmes*, l'esteticisme de Zanné és més net que mai, allunyat de qualsevol intencionalitat política: un artefacte de cultura pura.

Parlar de la relació de Zanné amb el parnassianisme és complex. No pocs autors -Castellanos, però també Assumpta Camps⁹, per exemple- l'han situat com el principal representant del parnassianisme a Catalunya. No obstant això, el seu afany culturalista així com una visió oberta i integradora de la cultura fan que Zanné abracci moltes altres tradicions. La seva oposició a l'espontaneisme és força clara, així com una aposta per una forma treballada i per certes estructures rígides com el sonet. Els seus primers llibres inclouen poemes que es poden encabir perfectament dins la tradició parnassiana, però també molts altres impregnats de subjectivisme. Quan la seva poesia assoleix la seva veu més personal, a *Ritmes*, el jo poètic hi apareix -més implícit o més explícit- en gairebé tots els poemes. Però, tanmateix, no podem afirmar rotundament que a partir d'aquest punt la poesia de Zanné es distancii definitivament de l'escola parnassiana: el culturalisme, el classicisme, la depuració mètrica i, sobretot, l'art per l'art hi apareixen de manera més contundent que en la seva poesia anterior. És evident el contrast amb altres opcions estètiques que estaven començant a prendre forma a partir de la segona meitat de la primera dècada del segle XX, molt influïdes pel parnassianisme, amb una gran voluntat objectivista però, en canvi, molt vinculades a una ideologia conservadora i a les teories del bisbe Torras i Bages. L'aposta radical de Zanné per una poesia desvinculada de qualsevol utilitarisme i per un culturalisme extrem són molt més fidels als principis originals de l'escola parnassiana.

9 Vg. CAMPS (1996: 121): «Zanné és, de fet, el representant més clar del parnassianisme a casa nostra».

Dins la cambra esmaragdina, canta la flama omnipotent

L'any 1907 Unamuno publicava *Poesías*, recull en el qual hi havia el poema titulat «Credo poético», en què l'escriptor bilbaí expressava en quartets les seves idees estètiques sobre poesia. El poema remarca la importància de la idea per damunt de la forma i prescriu la senzillesa poètica:

No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor, no de sastre es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.

(Unamuno 1987: 53. «Credo poético», vv. 13-16)

La idea de la nuesa no era nova: Verlaine ja l'havia expressat a la seva «Art poétique», composició en la qual s'inspira de manera inequívoca la d'Unamuno:

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh ! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

(Verlaine 1902: 311-312. «Art poétique», vv. 13-16)

Un altre poeta espanyol en qui Verlaine va influir de manera decisiva fou Antonio Machado. No només és un dels tres poetes que cita a *Soledades. Galerías. Otros poemas*, sinó que també titula «Nevermore» un dels poemes del llibre, el mateix títol que tenen dues de les composicions dels *Poèmes saturniens* verlainians. Demés, els poemes de Machado reflecteixen aquest esperit de depuració, de cerca de la nuesa, de l'austeritat cromàtica. El poeta andalús, comentant la relació de la seva poesia amb la de Darío, incidia en aquesta idea:

“Por aquellos años, Rubén Darío, combatido hasta el

escarnio por la crítica al uso, era el ídolo de una selecta minoría. Yo también admiraba al autor de *Prosas profanas*, el maestro incomparable de la forma y de la sensación, que más tarde nos reveló la hondura de su alma en *Cantos de vida y esperanza*. Pero yo pretendí -y reparad en que no me jacto de éxitos sino de propósitos- seguir camino bien distinto. Pensaba yo que el elemento poético no era la palabra por su valor fónico, ni el color ni la línea, ni un complejo de sensaciones, sino una honda palpitación del espíritu; lo que pone el alma, si es que algo pone, o lo que dice, si es que algo dice, con voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo.”

(Machado, A. 1997: 271)

La poesia de Zanné, en canvi, a més del palès interès per la forma, es llança sovint a la persecució del que és sensual, esclata en imatges de mil colors, es deixa seduir per tot allò que Martino¹⁰ anomena la «poesia visible». En una de les estrofes de «A l'èmfasi parnassià» hi apareixen sintetitzats tots aquests trets:

(...)Y l'Emfasi amarat de pompa y esplendô
davalla lentament, com un sacre paó
ab son mantell daurat, verdelós y blau celic(...).

(Zanné 1908: 142. «A l'èmfasi parnassià», vv. 9-11)

Aparentment, les idees estètiques de Zanné no podrien estar més allunyades de les de Verlaine, Unamuno o Antonio Machado. Però una de les composicions de *Poesia* està encapçalada per uns versos del poeta francès, concretament del poema «Nevermore», el mateix en el qual s'inspira Machado per titular la seva composició i alguns dels temes de la poesia de Zanné parteixen de la poesia de Verlaine. Quan la

¹⁰ Vg. MARTINO (1970: 3-10). Pierre Martino explica que d'ençà de la publicació de *Les orientales* (1829) de Victor Hugo apareix en la poesia romàntica una altra tendència: la poesia visible -per oposició a la poesia íntima predominant fins a aquell moment. La poesia visible no només mostrarà més preocupació per la forma i per l'estil; també mostrarà als joves poetes la bellesa del món exterior i esdevindrà l'embrió de l'art per l'art.

poesia del poeta català s'acosta a Verlaine, veiem que, en definitiva, no s'allunya tant de la de Machado:

¡Tenue rumor de túnicas que pasan
sobre la infértil tierra!
¡Y lágrimas sonoras
de las campanas viejas!

Las ascuas mortecinas
del horizonte humean...
Blancos fantasmas lares
van encendiendo estrellas.

-Abre el balcón. La hora
de una ilusión se acerca...
La tarde se ha dormido,
y las campanas sueñan.
(Machado, A. 1997: 120. «XXV»)

El sol s'ha post. Les llunyanies
fonen ab pausa llurs colòs.
El camp es ple de melodies.

L'antic recort vibra confós:
no es cap imatge, es una idea
qui vol eixir vers les negròs:

la vida física menysprea,
car viure pot en sa substança;
enlaira, occeix, enfonsa, crea.

Es el desitg séns esperança,
es l'agonia del present,
es la punyenta remembrança.

L'antic recort omnipotent
per la boirosa cap-vesprada
ses ales magiques esten
y empren sa tetrica volada.
(Zanné 1908: 97. «Posta de sol»)

En tots dos poemes, l'arribada del capvespre es relaciona amb alguna cosa intangible: un «antic recort» (sic.) o «una idea/qui vol eixir vers les negròs» per Zanné, «una ilusión» per Machado. A més, s'associa a diferents sonoritats («rumor de túnicas»/ «lágrimas sonoras»/ «el camp es ple de melodies». L'influx de Verlaine és prominent, com podem comprovar llegint «Soleils couchants»:

Un aube affaiblie
Verse par les champs
La mélancolie

Des soleils couchants.
La mélancolie
Berse de doux chants
Mon coeur qui s'oublie
Aux soleils couchants.
Et d'étranges rêves,
Comme des soleils
Couchants sur les grèves,
Fantômes vermeils,
Défilent sans trêves,
Defilent, pareils
A de grands soleils
Couchants sur les grèves.
(Verlaine 1902: 26-27. «Soleils couchants»)

Moltes de les característiques compartides entre els dos poemes ho són també amb el de Verlaine, com l'associació del capvespre amb elements sonors. «L'«antic record» de Zanné, a més, és perfectament equiparable als «étranges rêves» de Verlaine, i els «blancos fantasmas lares» de Machado als «fantômes vermeils». Es poden trobar més correspondències entre Machado i Zanné, com per exemple en els poemes en què s'equipara la dona amb l'arribada de la primavera i amb les roses, unes imatges que sembla que parteixin novament de Verlaine¹¹:

11 Vegeu, per exemple, el poema «Printemps», inclòs dins el recull *Parallèlement*:

«Tendre, la jeune femme rousse,
Que tant d'innocence émoustille,
Dit à la blonde jeune fille
Ces mots, tout bas, d'une voix douce:
«Sève qui monte et fleur qui pousse,
Ton enfance est une charmille:
Laisse errer mes doigts dans la mousse
Où le bouton de rose brille,
Laisse-moi, parmi l'herbe claire,
Boire les gouttes de rosée
Dont la fleur tendre est arrosée, –
«Afin que le plaisir, ma chère,
Illumine ton front candide
Comme l'aube l'azur timide.»»
(Verlaine 1905: 223. «Printemps»)

(...) Me apartaré. No quiero
llamar a tu ventana... Primavera
viene -su veste blanca
flota en el aire de la plaza muerta-;
viene a encender las rosas
rojas de tus rosales... Quiero verla...
(Machado, A. 1997: 98. «X», vv. 11-16)

Dóna'm semblaves com les altres són,
car ton encís encara no sentia;
més davallà la Primavera al món
ab sa força potentia qui bullia.

La Primavera coronà'l teu front
de roses, y una magica alegria(...)
(Zanné 1908: 138. «A un somni», vv. 1-6)

Malgrat la influència de Verlaine en l'obra de Zanné -de qui lloava, per exemple al pròleg d'*Assaigs estètics*, el do de la concentració poètica-, el poeta català va mostrar en moltes ocasions la seva predilecció per l'obra de José María de Heredia. En una nota necrològica dedicada al poeta cubà, Zanné destacava com el seu estil s'apartava del de Verlaine i altres poetes («José María de Heredia», citat per Bou):

No es un poeta de nuances l'Heredia com en Mallarmé, en Verlaine o en Dierx, sinó un poeta quals visions són de línies ben dibuixades, fermes i arrodonides.
(Bou 1989: 60)

De la mateixa manera, podríem afirmar de Zanné que no era un poeta de nuses, sinó de colors i subtileses, que es complaïa en la descripció acurada dels detalls i de les escenes, com la de la galera de Cleòpatra arribant a Roma:

Les veles són de porpra,
y l'onatge turquí de les aigües
blanqueja sota'ls remes d'argent macís(...).
(Zanné 1909: 69. «A Marc Antoni, triomvir», vv. 3-5)

Fortors de voluptat i lassituds carnals

L'escola parnassiana s'ha associat sempre amb la impassibilitat, la indiferència i, en definitiva, amb la fredor del marbre. És lícit que ens preguntem si aquesta associació no és del tot justa, ja que els poetes que es reunien a l'entorn de Le Parnasse contemporain pregonaven l'objectivitat poètica i defugien la primera persona mitjançant la utilització de formes impersonals. No obstant això, quan deixem de banda els prejudicis i anem directament als textos, ens trobem amb unes escenes plenes de colors, de plasticitat, d'imatges evocadores i, també, de sensualitat. Recordem, si no, els magnífics versos d'Heredia:

Au choc clair et vibrant des cymbales d'arain,
Nue, allongée au dos d'un gran tigre, la Reine
Regarde, avec l'Orgie immense qu'il entraîne,
Iacchos s'avancer sur le sable marin(...).
(Heredia 1990: 34, «Ariane», vv. 1-4)

Miguel Ángel Feria (2016) explica que els parnassians -i, sobretot, Leconte de Lisle- veien la Grècia clàssica com una edat d'or i tota la història posterior se'ls apareixia salvatge i grotesca. En aquesta convicció hi rau el fet que decidís titular *Poèmes barbares* un dels seus poemaris, com a referència al fet que tot el que era aliè a aquella època daurada fos considerat una barbàrie. Aquesta fascinació derivaria en una crítica del cristianisme monoteista i a la manera com la moral havia pervertit la bellesa clàssica. El culte a la bellesa, alliberat finalment de la castedat cristiana, va provocar que els parnassians volguessin retratar el cos femení amb tota la seva esplendor i que l'erotisme s'infiltrés en els seus poemes:

Sacralizado el arte y sacralizada su máxima aspiración, la pura Belleza material, ¿qué mejor representación empírica de la misma que el cuerpo femenino, encarnación atemporal de la Venus pagana? El Parnaso, como hicieran los antiguos griegos, celebró el desnudo en su

pura dignidad estética y ética, libre de las hojas de parra del pecado original, en plena comunión con los dioses y las fuerzas de la naturaleza

(Feria 2016: 80)

Els parnassians, d'aquesta manera, es van veure seduïts pels personatges femenins de l'antiguitat, especialment per tots aquells que traspuaven un aire d'erotisme i fatalitat. Una bona mostra n'és el llibre *Les princesses* (1874) de Theodore de Banville, en què l'anomenat *poeta de la felicitat* exalça la figura de diferents dones de la història o de la mitologia, com la reina de Saba, Helena de Troia o Maria Estuard. I entre els personatges de l'antiguitat, n'hi ha pocs de més suggeridors que Cleòpatra:

(...)Et tandis qu'elle dort, délices et bourreau
Du monde, un dieu de jaspe à tête de taureau
Se penche, et voit son sein où la clarté se pose(...).

(Banville 1874: 48. «Cléopâtre», vv. 9-11)

Cleòpatra és alhora plaer i botxí del món; un caràcter dual de la dona que també és molt present en altres literatures del període -com la preraphaelita- i que heretarà el modernisme. En tot cas, el caràcter eròtic de l'escena és innegable; la faraona dormint tota nua mentre en la seva pell resplendeixen «tots els focs amagats dins la seva sang». Manuel Machado, per exemple, utilitzarà també el personatge de Cleòpatra a «Orient» -dins *Alma* (1902)- amb aquest caràcter ambivalent. La reina enverina la copa d'Antoni, però a l'últim moment decideix besar-lo i atansa la copa a un esclau, que mor en tastar-la. Novament, la descendent dels Ptolomeus encarna l'amor i la mort:

(...)Después, siempre a los ojos del guerrero asomada,
sella sus gruesos labios con un beso sonoro...
Y da la copa a un siervo, que la bebe y expira...

(Machado, M. 1995: 117, «Orient», vv. 12-14)

Leconte de Lisle a «Pan» -poema inclòs dins *Poèmes antiques* (1852)- ofereix una altra de les imatges característiques de l'erotisme parnassià: el paisatge idíl·lic de l'Arcàdia habitat per les nimfes, que el faune persegueix embriagat per l'apetit sexual:

Pan d'Arcadie, aux pieds de chèvre, au front armé
De deux cornes, bruyant, et des pasteurs aimé,
Emplit les verts roseaux d'une amoureuse haleine.
Dès que l'aube a doré la montagne et la plaine,
Vagabond, il se plaît aux jeux, aux chœurs dansants
Des Nymphes, sur la mousse et les gazons naissants.
La peau du lynx revêt son dos; sa tête est ceinte
De l'agreste safran, de la molle hyacinthe;
Et d'un rire sonore il éveille les bois.
Les Nymphes aux pieds nus accourent à sa voix,
Et légères, auprès des fontaines limpides,
Elles entourent Pan de leurs rondes rapides.
Dans les grottes de pampre, au creux des antres frais,
Le long des cours d'eau vive échappés des forêts,
Sous le dôme touffu des épaisses yeuses,
Le Dieu fuit de midi les ardeurs radieuses;
Il s'endort et les bois, respectant son sommeil,
Gardent le divin Pan des flèches du Soleil.
Mais sitôt que la Nuit, calme et ceinte d'étoiles,
Déploie aux cieux muets les longs plis de ses voiles,
Pan, d'amour enflammé, dans les bois familiers
Poursuit la vierge errante à l'ombre des halliers,
La saisit au passage; et, transporté de joie,
Aux clartés de la lune, il emporte sa proie.
(Lisle 1852: 130-132. «Pan»)

Aquesta imatge és la que reproduiran, com hem vist abans, poetes com Heredia o el Zanné de «El bany de les nimfes» o «Cant del faune».

Canteu, fontanes; refileu, aucells;
omple-t de llum, oh misteriosa ubaga;
enlaireu vostres branques, roures vells:
ma nimfa dels ulls blaus ja sé on s'amaga.

Es vinguda amb el sol, folla, ubriaga,
coronada de roses i clavells,
com un missatge de plaers novells,
com un astre gentil qui mai s'apaga.

En les aigües de clara fontanella
he vist emmirallar-s'hi la femella
qui'am fort desdeny mos besos rebutjà...

...Al punt que trenqui l'auga matinera,
jo m veuré en sa daurada cabellera
i en la clara verdô del seu mirâ.
(Zanné 1906: 101. «Cant del faune»)

Rubén Darío, un dels poetes modernistes que més va explorar el camp de l'erotisme, també es va deixar seduir per la imatgeria bucòlica de Leconte de Lisle:

(...)Allá hay una clara fuente
que brota de una caverna,
donde se bañan desnudas
las blancas nimfas que juegan.
Rien al son de la espuma,
hienden la linfa serena,

entre el polvo cristalino
esponjan sus cabelleras,
y saben himnos de amores
en hermosa lengua griega,
que en glorioso tiempo antiguo
Pan inventó en las florestas(...).
(Darío 2007: 127. «Primaveral», vv. 39-50)

Veiem que les «fontaines limpides» de Leconte de Lisle esdevenen «una clara fuente» en Rubén Darío i una «clara fontanella» en Jeroni Zanné. També, al poema del poeta francès, les nimfes juguen ‘sur le mouse’ i al de Darío riuen ‘al son de la espuma’. La intertextualitat entre els tres poemes és evident, però el poeta nicaragüenc s’aparta en un aspecte del model de Leconte de Lisle que després seguiran Heredia, Zanné i altres poetes: la violència sexual exercida per Pan. Tot el poema de Leconte de Lisle acaba desembocant en el moment en què Pan s’endú ‘la seva presa’; Zanné especifica que la nimfa que persegueix el faune ja ha rebutjat els seus besos; en els poemes d’Heredia l’aparició del sàtir interromp els jocs de les nimfes. Per Darío, en canvi, Pan és l’inventor de la llengua grega en què després les nimfes canten ‘himnos de amores’. El poeta nicaragüenc prioritza a «Primaveral» una versió bucòlica de l’Arcàdia, però no sempre és així. A «Pórtico», poema inclòs dins *Prosas profanas*, ens retrobem amb el faune perseguidor de les muses:

(...)Mientras se enlaza en un bajorrelieve
A una dríada ceñida de hiedra

Un joven fauno robusto y violento,
Dulce terror de las nimfas incautas,
Al son triunfante que lanzan al viento
Tímpanos, liras y sistros y flautas.
(Darío, 2007: 198. «Pórtico», vv. 105-110)

Aquesta mateixa imatge apareix en altres poemes com «Leto» o «Los cisnes», tots dos de *Cantos de vida y esperanza*. En altres poemes, no obstant això, Darío inverteix la imatge: ja no seran els éssers femenins els que es veuran amenaçats per la masculinitat, sinó que seran els homes els que patiran el poder destructor de la sexualitat femenina. A «Canción de otoño en primavera», el poeta lamenta la pèrdua de la joventut i evoca els amors passats, sempre associant-los a imatges de violència:

(...)Yo era tímido como un niño.

Ella naturalmente, fue,
Para mi amor hecho de armiño,
Herodías y Salomé...(…)

(Darío 2007: 279. «Canción de otoño en primavera», vv. 13-16)

(...)En brazos tomó mi ensueño

Y lo arrulló como a un bebé...
Y le mató, triste y pequeño,
Falto de luz, falta de fe...(…)

(Darío 2007: 279. «Canción de otoño en primavera», vv. 29-32)

(...)Otra juzgó que era mi boca

El estuche de su pasión;
Y que me roería loca,
Com sus dientes el corazón(…).

(Darío 2007: 279. «Canción de otoño en primavera», vv. 37-40)

En un altre dels poemes de *Cantos de vida y esperanza* torna a aparèixer la imatge de Salomé:

En el país de las Alegorías
Salomé siempre danza,
Ante el tiarado Herodes,

Eternamente,
Y la cabeza de Juan el Bautista,
Ante quien tiemblan los leones,
Cae al hachazo. Sangre llueve.
Pues la rosa sexual
Al entreabrirse
Conmueve todo lo que existe,
Con su efluvio carnal
Y con su enigma espiritual.
(Darío 2007: 295-296. «XXIII»)

Personatge característic de l'època, Oscar Wilde va dedicar-li una de les seves tragèdies més cèlebres. Theodore de Banville, així mateix, inclou Heròdies, la mare de Salomé, entre *Les princesses*. Jeroni Zanné, per la seva banda, també va escriure una «Oda a Salomé» -dins *Oda a Salomé. Poemes menors. Sonets* (1911). En el seu poema, Zanné oposa els amors purs de l'antiguitat clàssica a la sexualitat corrupta de Salomé:

(...)Quin goig feien les nimfes
quan de la font en les cerulies limfes,
del satirus immune s'amagaven,
y els arriços erotics de les crines
en clapoteig de perles se mesclaven
a través de les aigües cristallines!(...)
(Zanné 1911: 9 «Oda a Salomé, vv. 79-83)

(...)Tetric reboll de Bacus y Astartea,
verge de cos, impura malaltiça,
profetessa opertania,
esclava del desir
no devingut jamai ni fosca idea,
tenuu com el sospir,

lleu com la melopea
qui environa la palma vincladiça
prop la llunyana mar mediterrania
que no han vista tos ulls, oh verge asiatica,
acompara la teva greu passió
monstruosa y enigmàtica,
ab l'amor dels olimpics immortals
y ab son palit reflexe
qui de la vida dels humans es nexa,
y sabras que'l rosec qui ara't tortura
estat no hauria sinó goigs triumpfals
a l'ombra benefactora d'Apol·ló,
joi del Parnas y llum de la Natura!(...)
(Zanné 1911.«Oda a Salomé, vv. 96-114)

En certa manera, el poema contrasta una antiga edat d'or en què l'amor era 'sacra' i 'pura' (sorpren que utilitzi la forma femenina, com en la literatura provençal) amb una edat de ferro 'infesta' en què la sexualitat s'ha embrutat per l'activitat material dels humans. En aquesta edat d'or, tanmateix, també hi ha algun element de distorsió, com el 'sàtirus immunde'. Significativament, per Zanné, Salomé és un rebrot de 'Bacus i Astartea; d'aquesta manera s'estableix una oposició entre el que és apol·lini i el que és dionisiac, en què el poeta català pren partit pel primer. Astarte és un dels altres símbols habituals dins la poesia zanneniana. La deessa mesopotàmica dóna títol a un poema inspirat en una pintura de Dante Gabriel Rossetti, «Astarte syriaca»:

(...)El seu diví perfum escampa'l Bé y el Mal,
car es diva del goig, solemniat diablesa(...).
(Zanné 1908: 164. «Astarte syriaca», vv. 7-8)

Com la Cleòpatra de Theodore de Banville -que era 'plaer i botxí del món-, l'Astarte de Zanne té un caràcter ambivalent: proporciona plaer, però finalment s'acaba

associant amb la mort -de la mateixa manera que passa amb Salomé. De la mateixa manera, les sirenes, també molt presents en els poemes de Zanné, relacionen el desig sexual amb la mort:

(...)Digueu-me com moren, oint-vos cantar,
sobre'ls vostres pits eròtics, blancs com gebre, forts com marbre,
els nautes misserrims vençuts per l'amor(...).
(Zanné 1909: 53. «A les sirenes», vv. 10-13)

Maria Àngels Cerda explica el sentit d'aquest tipus de personatges femenins que apareixen als poemes de Zanné:

Originàriament la sirena tenia cos d'ocell depredador amb urpes, i així la dona-ocell, oposada a la dona-àngel, té les connotacions negatives d'animal de presa i l'imperi de la nocturnitat i, a més, del sexe, perquè l'ocell n'és un símbol universal del masculí.

També reflecteix una tensió entre Naturalitat/Artifici, que sovinteja dins l'obra zanneniana, quan hi tracta la Bellesa, com a do diví i que és lamentablement profanada en la dona caiguda, convertida en joguina abjecta de la societat que ella vol desafiar.
(Cerdà 1981: 395)

En la poesia de Zanné hi conviuen aquests dos arquetips de dona, que en les seves composicions descriu com a 'àvol fembra' i 'donzella benaurada'. Però, tot i que aquesta segona imatge de la dona apareix vinculada a una imatge de puresa, no es vincula amb una moralisme basat en la pudicícia i la castedat. Molts cops, les verges són descrites de manera eròtica, com a «El poeta a la verge» i «Lliri de voluptat», poemes inclosos dins *Assaigs estètics*, o a «Les verges qui dancen», traducció del poeta italià Arturo Graf inclòs dins *Imatges i melodies*:

(...)I et torbaran deliris
i dolços tremolôs...
Havent cremat tos lliris
el bés, triomfal, joiós(...).

(Zanné 1906: 15. «El poeta a la verge», vv. 21-24)

(...)I al vinclar-se la mistica vergeta
dibuixa als bells contorns esculpturals
que tanquen la blancor de sa animeta(...).

(Zanné 1906: 41. «Lliri de voluptat», vv. 9-11)

Damunt la prada verda clapejada
per les ombres del bosc alt i sonor,
les verges, ostentant ramells de llor,
descapdellen erotica ballada(...).

(Zanné 1905, «Les verges qui dancen», vv. 1-4)

Aquesta relació entre la verge i la sexualitat no era inèdita al modernisme. Manuel Machado, a «Antífona» -inclòs dins *Alma* (1902)- s'adreça a una hetera -una cortesana de l'antiga Grècia- amb l'apel·latiu de 'verge impura':

(...)Yo no te ofrezco amores que tú no quieres;
conozco tu secreto, virgen impura;
Amor es enemigo de los placeres
en que los dos ahogamos nuestra amargura(...).

(Machado M. 1995: 99, «Antífona», vv. 5-8)

Juan Ramón Jiménez a «La canción de la carne» -inclòs dins *Nimfeas* (1900)-, lloa la pèrdua de la virginitat de manera explícita i vincula la puresa amb la carn -i no, per tant, amb la pudicitat, com semblaria natural- amb els magnífics versos «la carne es un ángel/que bate sus alas»:

«(...)El día más grande de la vida lúgubre,
es el rojo día de la Desposada,
de la pura vírgen
que en delirios locos gozará una dicha lujuriosa y lánguida...:(...)»
«En aquel Ensueño
de la niña ardiente
de la niña ardiente que siente en sus venas la sangre inflamada:
en aquel Ensueño que lleva en sus brumas
brazos amorosos y lechos nupciales y fusión hirviente de
[cuerpos y almas.
la carne es un ángel
que bate sus alas»
(Jiménez 1993: 113-114. «Canción de la carne», vv. 57-77)

Podem suposar que aquesta erotització de la verge i de la virginitat no devia semblar gaire plaent al bisbe Torres i Bages, ni als seus deixebles del Cercle Artístic de Sant Lluç, ni als poetes que es reunien a l'estudi del molt devot Alexandre de Riquer per llegir la *Commedia* de Dant. Malgrat la cultura i el classicisme de Zanné i de compartir-hi molts referents, és fàcil d'entendre, també, que els autors noucentistes no tinguessin cap interès a reivindicar Zanné, encara que alguns n'haguessin pogut rebre la influència. El 1911, en plena puixança del noucentisme, Zanné abandona de manera sorprenent la seva impassibilitat habitual per denunciar en un poema el puritanisme asfixiant que impregnava l'ambient:

(...)Imbecil purità! La natura es més forta
que l'homeier desitg de ton ànima morta(...).
(...)Maleït siguis sempre, hipocrit purità:
eterna negació del viure, fes-te enllà!
A malgrat el torment, la foguera y la forca,
res no servarà'l món de ta prèdica xorca!...

(Zanné 1911: 29, «Diatriba», vv. 25-46)

Entre les múltiples cares de la sexualitat de la dona que apareixen en els poemes de Zanné n'hi ha una, tanmateix, que crida l'atenció especialment. És quan Zanné inverteix el tradicional esquema de Leconte de Lisle en què les nimfes són assetjades pel faune; en molts poemes del poeta barceloní són les nimfes o altres personatges femenins les que expressen la seva sexualitat de manera lliure i desacomplexada. A «El bany de les nimfes» és la nimfa qui encén les aigües fresques del llac 'amb un llamp de voluptats' en veure un jovencell. A «El faune i la naiada», la naiada va deixant per la ribera 'fortors de voluptat i lassituds carnals'. Però és a *Ritmes* el llibre en què Zanné inverteix de manera més conscient aquest esquema: a «L'esclavatge de Pan», el faune apareix retut i sumís a la voluntat de la nimfa, que el cavalca arrapada 'als corns de la testa'. En aquest cas, és la sexualitat femenina que s'alça vencedora i majestuosa damunt d'una virilitat joiosament subjugada:

(...)Damunt el déu palpita la carn dura i fresca:
les cuixes poderoses apreten el coll de la víctima.

com jois y prometences y ofrenes bestials del goig maxim;
son convulsions enormes de plers i deliquis.

El nemorós silenci s'omplena de l'avit
panteig del déu. Com riuen les gaies aulonides!

El cel es blau: la terra de flors s'engalana.
Y Pan, vençut, adora les carns de la nimfa.

(Zanné 1909: 11-12. «L'esclavatge de Pan», vv. 15-22)

Pels llavis roigs de la ferida

Hem vist el caràcter dual de la sexualitat i de la feminitat en els poemes parnassians i modernistes. Tenim, per exemple, la Cleòpatra de Théodore de Banville, que és alhora «plaer i botxí del món» . O la Salomé de Wilde, Darío o Zanné, aquella ‘joguina abjecta de la societat’ -en paraules de Maria Àngela Cerdà- que és una víctima i una executora al mateix temps. En altres ocasions, però, la dona apareix senzillament com a víctima indefensa, com a símbol de la bellesa agredida per les diferents expressions de la masculinitat.

Un dels poemes en què la mort i la feminitat apareixen lligades és «Estival» de Rubén Darío, una de les quatre parts de «El año lírico» dins *Azul*. En primer lloc, el poema ens presenta una tigressa de Bengala, un d’aquells personatges femenins sobirans que expressen la seva sexualitat de manera desacomplexada, tan del gust modernista:

La tigre de Bengala
con su lustrosa piel manchada a trechos
está alegre y gentil, está de gala.
Salta de los repechos
de un ribazo al tupido
carrizal de un bambú; luego a la roca
que se yergue a la entrada de su gruta.
Allí lanza un rugido,
se agita como una loca
y eriza de placer su piel hirsuta(...).
(Darío 2007: 129, «Estival», vv. 1–10)

La tigressa veu aleshores un tigre, que Darío descriu com ‘un don Juan felino’, i comencen un idil·li salvatge. Però, mentre estan distrets amb els seus amors, els veu el Príncep de Gal·les, que ha sortit de cacera, i mata la tigressa:

(...)El tigre sale huyendo
y la hembra se queda, el vientre desgarrado.
¡Oh, va a morir!... Pero antes, débil, yerta,
chorreando sangre por la herida abierta,
con ojo dolorido
miró a aquel cazador, lanzó un gemido
como un ¡ay! de mujer... y cayó muerta(...).
(Darío 2007: 133. «Estival», vv. 131-137)

El poema recull molts dels trets que després trobarem en els poemes de Zanné: la femella -o la dona- morta a mans d'un home, la crueltat dels poderosos, la destrucció del món natural per part de la civilització... A «Venus tràgica», per exemple, el poeta català fa un sonet per descriure la mort de Venus a causa de la sageta d'un caçador:

Pels llavis roigs de la ferida
brolla de Venus la sang forta:
la dea plora dolorida,
y el bosc, oint-la, es desconorta.

Prova d'alçar-se; pren branzida,
prô defalleix y cau somorta:
damunt l'herbei apar séns vida
Venus magnífica retorta.

Quan la vegé'l bon caçador
flairà del mar la salabor,
torbà'l seu cap sensual boirina...

A Sant Martí s'encomanà.
Y la sageta traspasà

la blanca pell de la Divina.

(Zanné 1908: 109. «Venus tràgica»)

Amb la suggerent imatge dels «llavis roigs de la ferida», Zanné lliga de manera magnífica la mort i la sensualitat. Al poema, així mateix, hi trobem les mateixes idees que hi ha darrere del de Darío: la bellesa occida pel caçador, la feminitat malmesa a mans de la masculinitat... A «Escena romana», la protagonista és una esclava que balla davant del cèsar; al final cau i trepitja l'emperador i el *dispensator* – que habitualment també era un esclau- la mata:

(...)Després salta, s'esmuny, desfà ls daurats cabells,
se torç i s'ofereix, esplèndida i febrosa...

I passen per davant del monstre llums vermells...

La ballarina cau, laçada i neguitosa.

Al caure ha trepitjat la cama de l'August,
qui llença estrany udol, com fera malferida.

El dispensator ve. Un cop de glavi, just.

Així l'esclava perd sa miserable vida.

(Zanné 1906: 57. «Escena romana», vv. 23-30)

Un altre cop la bellesa occida per part de la masculinitat. En aquest cas, a més, amb l'afegit de l'abús de poder i amb una execució que es produeix sense cap afectació i amb displicència.

Un poeta espanyol en el qual la feminitat i la mort apareixen relacionades és Manuel Reina Montilla, un autor que -tal com passa amb Zanné- normalment és situat en les coordenades parnassianes. Alguns exemples en poden ser «El sauce y la flor», «María Stuart» o «El entierro de Ofelia»:

Al lado de la fosa

de la preciosa joven ha brotado
una encendida rosa;
y junto a la hermosura está enterrado
su amante enamorado.
Sobre esta tumba un sauce corpulento
su triste frente inclina,
y a veces, agitado por el viento,
besa la flor divina.

(Reina 1928: 49. «El sauce y la flor»)

(...)Así María Stuart camina lenta,
el pudoroso pecho destrozado,
a la picota lúgubre y sangrienta;

y al rodar su cabeza en el tablado,
rodó en el suelo, para eterna afrenta,
el nombre de su prima deshonrado.

(Reina 1928: 47. «María Stuart», vv. 9-14)

(...)Aquella clara noche de estío,
junto a reciente tumba entreabierta,
Hamlet, el príncipe pálido y frío,
derrama, presa del desvarío,
llanto de sangre por su hada muerta(...).

(Reina 1906: 28. «El entierro de Ofelia», vv. 16-20)

Podem observar que, malgrat l'alenada decadentista, en els poemes de Reina no hi apareix una confrontació entre la masculinitat i el poder amb la feminitat, ni entre la civilització i la natura. L'únic cop que apareix un responsable per la mort de la dona –«A María Stuart»- és precisament una altra dona, la seva cosina, que la va fer executar perquè sospitava que conspirava en contra seva. La intencionalitat que hi ha darrere la

imatge de la feminitat que projecta Zanné en els seus poemes també es pot comprovar, en canvi, en els articles que va recollir a *Riu amunt*. A «Psicologia elemental de la guerra», el poeta català es lamenta per l'esclat de la guerra russojaponesa, n'enumera les calamitats i denuncia els interessos espuris que s'hi aboquen. En un dels paràgrafs, Zanné contraposa la masculinitat, origen dels desastres de la guerra, amb la feminitat, representada per les mares que ploren els fills que han perdut en una guerra que els era del tot aliena:

Solsament les mares, ab llurs llàgrimas i sanglots, venen a donar la nota afemellada en mitj dels mascles cants de la victoria, y si se las hi perdona llur antipatriòtica conducta, es porque'l vencedor, sempre generós y magnanim, sap excusar las feblesas.

(Zanné 1904: 61)

Per contrast, en canvi, trobem un poema de Manuel Reina en què el poeta cordovès canta exaltat a la legió sagrada, el cos d'elit de l'exèrcit cartaginès:

Espléndida legión de paladines
cruza por la ancha vía;
resuenan en los aires sus clarines
con mágica armonía.

Alados son sus ágiles corceles
de crines desatadas;
bajo lluvia de flores y laureles
relumbran sus espadas.

A la lid va el ejercito brillante
con noble gentileza,
luciendo esta divisa fulgurante:
«Ideal y belleza.»

(Reina 1894: 35-36. «La legión sagrada», vv. 1-12)

Els materials amb què treballa Reina no són tan diferents dels que utilitza Zanné. L'escriptor i polític espanyol també fa una poesia elaborada, culta i preciosista, inspirada en els fets i en els mites del passat. Malgrat el caràcter emfàtic de la composició, que traspua un cert bel·licisme, hom podria aduir que no parla de fets del present, sinó que, a la manera parnassiana, descriu la plasticitat d'una escena remota de la història. Demés, amb la divisa «Ideal y belleza», Reina situa el seu poema en un marc més artístic que bèl·lic. En altres poemes de Reina, tanmateix, el bel·licisme hi apareix de manera més explícita:

Cuando á la guerra al español valiente
llama el clarín sonoro,
la Patria rompe el dique á su torrente
de heroica sangre y oro (...)
(Reina 1897: 33. «Sangre y oro», vv. 1-4)

A «Marxa guerrera», com a «La legión sagrada» i com a «Sangre y oro», també hi apareix el so del clarí, però podem observar que la intenció i el to del poeta català és ben diferent:

(...)El camp s'alça depressa
a un toc d'agut clarí,
y, entre colps de metall, renills y crits, se vessa
damunt l'ample camí(...).
(Zanné 1908: 79. «Marxa guerrera», vv. 25-28)

Al poema de Zanné, els clarins no ressonen en els aires «con mágica armonía», sinó que és un toc agut que marca l'inici de tot un seguit de cacofonies i estridències que pertorben la tranquil·litat del bosc i el cant de l'alosa. De nou, trobem la civilització contraposada a la natura.

(...)Un clamoreig horrible,
brunzent, vibra insensat,
S'apaga de la vall el murmuri apacible
y comença'l combat(...).
(Zanné 1908: 80. «Marxa guerrera», vv. 53-56)

A *Ritmes*, Zanné dedica una sèrie de dos poemes a Anníbal i l'exercit cartaginès, tal com fa Reina a «La legión sagrada»: «Hanníbal vençut per Venus» i «Vae Capuae». Al primer poema, Zanné poetitza l'episodi de les 'delícies de Càpua», els tres mesos durant els quals la ciutat italiana va obrir les portes a l'exercit cartaginès i va canviar de bàndol. En el segon poema, descriu la represàlia dels romans un cop la van haver reconquerit:

(...)Adéu, oh Capua, femella erotica,
folla Medea, Dido tristissima,
t'abandona'l gegant de Cartago
a l'espòs qui implacable s'atança!(...)
(Zanné 1909: 40. «Vae Capuae», vv. 21-24)

Càpua és una 'femella eròtica', mentre que Roma és 'l'espòs implacable' disposat a castigar-la. Novament, la bellesa i la sensualitat s'associen amb la feminitat i la masculinitat amb el poder inclement que la destrueix.

Tots aquests exemples ens permeten observar que les imatges que provenen del parnassianisme i del decadentisme són compartides per diversos autors, però no tots les utilitzen amb la mateixa intencionalitat. Hom pot considerar si l'antibel·licisme palès de Zanné no compromet el compromís del poeta amb la teoria de l'art per l'art. Però la renúncia a una realitat cruel i ferotge i la persecució incansable de la bellesa, així com la utilització d'uns codis cultes a l'abast només dels escollits, s'inscriuen de ple en les pautes de l'escola parnassiana, tal com explica Miguel Ángel Feria:

El más puro idealismo romántico encontraba así un asilo seguro en la torre de marfil de la doctrina del Arte por el Arte. La nueva poesía repudia la naturaleza prosaica de la sociedad coetánea, las leyes del mercado literario y, consecuentemente, el éxito burgués, pues, a ojos del parnasiano, la multitud no poseía cultura, finura de juicio ni tiempo para adquirirlas.

(Feria, 2016: 45)

Els autors que, com Reina o Alexandre de Riquer, suavitzen els postulats de l'escola parnassiana per fer-los més adients per a la societat burgesa s'allunyen, en canvi, de la proposta radical de l'art per l'art.

El present és un hoste qui no es cansa

En la poesia de Zanné s'observa constantment la voluntat de transmutar el present, de convertir la realitat en una cosa diversa del que és en aquell moment: de vegades això es tradueix en una fugida cap al passat històric o mitològic; en altres ocasions la natura es converteix en el refugi contra la quotidianitat inclement de la ciutat; les referències llibresques i artístiques, no obstant això, són el mecanisme evasiu més utilitzat.

(...)Als mons marxar me plau on magnes floresquen
els heroes qui no han mort perquè jamai visqueren,
y els encisers rebolls de Venus, sers divins,

qui ab la claror dels ulls y la cremor dels llavis
domptaven el voler dels heroes y dels savis...
M'ensenya d'eixos mons la nit els blancs camins.
(Zanné 1908: 161. «Nocturn», vv. 9-14)

Anem's-en lluny de la Ciutat malalta,
on les ànimes moren de tristor:
eixa montanya que ací veus tan alta,
per nostre mal serà'l remei millor(...)
(Zanné 1908: 13. «Himne a la núvia», vv. 1-4)

(...)Al lluny les boires ab pietós posat
amaguen els horrors de la ciutat,
on ma vida, com nau en gran tempesta,

'esberla tristament... Mes ve la nit...
Un món de moixonets canta ab delit
sobre'l baume que exala la ginesta.

(Zanné 1908: 126. «Aurea mediocritas», vv. 9-14)

(...)Y Goethe aguilenc y el dolç Heine
omplenen els cants sèns paraules
d'esprits misteriosos y eterns:

les aigües li donen cadencies,
els boscos misteri inefable
y els astres serena claror(...).

(Zanné 1909: 91. «Robert Schumann», vv. 13-18)

Aquesta fugida de la realitat, no obstant això, no s'ha d'entendre com un mer conformisme; ans al contrari. El poeta modernista -i Zanné no n'és una excepció- sovint se sent fastiguejat pel món que l'envolta i, en aquest sentit, l'evocació de realitats alternatives és una actitud subversiva -i només cal pensar, si no, en els autors noucentistes que miraven al Mediterrani en el seu projecte de reacció burgesa. Aquest capteniment d'evasió és el que tradicionalment s'ha considerat l'exotisme dins la literatura modernista, que Ricardo Gullón descriu amb total precisió:

El poeta vive en la realidad y se nutre de cuanto en ella crece; si la niega es por no encontrarla según la desea, por hallarla desustanciada, exhausta, sin vitalidad (hablo, claro está, de realidad social). Antes que aceptar el simulacro, lo ficticio, señalará las limitaciones completando la creación en su obra personal, a la que incorporará lo que su medio no puede proporcionarle; buscará la armonía y la gracia en algún lugar remoto -y cuanto más lejano mejor-, pues la distancia hará más improbable la decepción. Las imágenes de lo remoto -en el espacio como en el tiempo- pueden soportar una carga mítica muy rica.

(Gullón 1990: 78)

Basta con reconocer la diferencia existente entre 'aquello' y esto, pues no importan tanto los detalles del mundo distante, su forma concreta, como el hecho de que contradiga la vulgaridad y chabacanería del propio; da lo mismo refugiarse en las brumas del Norte -como Ricardo Jaimes Freyre-, en el Versalles rubeniano o en las chinoserías de Julián del Casal.

(Gullón 1990: 80)

Rubén Darío explicita aquesta voluntat al pròleg («Palabras liminares») de *Prosas profanas y otros poemas*:

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués: más he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer.

(Darío 2007: 158)

I més endavant, a «Epístola» -poema inclòs dins *El canto errante* (1907)- torna a mostrar explícitament, amb un to confessional, el seu allunyament de la vida activa:

(...)Por eso los astutos, los listos, dicen que
no conozco el valor del dinero. ¡Lo sé!
Que ando, nefelibata, por las nubes... Entiendo
Que no soy hombre práctico en la vida... ¡Estupendo!
Sí, lo confieso: soy inútil, No trabajo
por arrancar a otro su pitanza; no bajo
a hacer la vida sórdida de ciertos previsores (...).

(Darío 2007: 379. «Epístola, vv. 77-83)

Darío demostra que la seva actitud no és casual, ni respon a una característica del seu temperament, sinó que és una tria ideològica ben conscient («No trabajo/por arrancar a otro su pitanza»). Darío també utilitza l'adjectiu *nefelibata*, que prové del grec i que significa 'aquell que camina sobre els núvols'. Simptomàticament, *nefelibata* va ser la paraula que es va utilitzar per qualificar els poetes portuguesos d'inspiració simbolista que escrivien cap al tombant de segle, encapçalats per Eugenio de Castro -que Darío havia inclòs a *Los raros*-, el qual ja utilitzava l'adjectiu en un poema de 1891:

(...)Fujamos do mundo nefando,
Onde os amores metaphisicos
Pobres Amores! Vão murchando
Como pallidos noivos thysicos: (...)
(...)Subamos ás illusões gratas
N'um vêo de nephelibatas.
(Castro 1912: 40-41. «A epiphania dos licornes», vv. 140-155)

Antonio Machado, en canvi, també utilitzaria la paraula, però novament seria per mostrar la seva distància amb l'estètica de Darío:

Sube, sube, pero ten
cuidado, Nefelibata,
que entre las nubes también
se pude meter la pata.
(Machado, A. 1957: 65)

Certament, la tendència *nefelibata* és més explícita en els poetes llatinoamericans que en els espanyols. Entre els modernistes espanyols d'expressió castellana, el Manuel Machado d'*Alma* és qui més mostra una propensió a l'exotisme. A «Antífona», expressa el seu menyspreu del món i la natura i la bellesa com a alternativa:

(...)Así, los dos: tú, amores, yo poesía,
damos por oro a un mundo que despreciamos...
¡Tú, tu cuerpo de diosa; yo, el alma mía!...
Ven y reiremos juntos mientras lloramos.

Joven quiere en nosotros Naturaleza
hacer, entre poemas y bacanales,
el imperial regalo de la belleza,
luz, a la oscura senda de los mortales(...).
(Machado, M. 1995: 99-100, «Antífona», vv. 17-24)

Alma és ple de referències exotistes: des dels misteris d'Eleusis fins a la cort de Felip IV, passant pels jardins de Versailles. Uns anys més tard, tanmateix, a *El mal poema*, Machado ja optava definitivament per unes altres poètiques menys idealistes:

(...)Y es absurdo,
y es antipático y zurdo
complicarla
con un ansia de verdad
duradera
y expectante.
¿Luego?... ¡Ya!
La verdad será cualquiera.
Lo precioso es el instante
que se va.
(Machado, M. 2001: 149. «La canción del presente», vv. 11-20)

Zanné, en un dels seus poemes, també aixeca el vel exotista per mostrar la realitat. La intenció del poeta català, tanmateix, és contrària a la de Machado, ja que vol incidir, precisament, en la vulgaritat del present comparada amb l'esplendor dels mons distants:

Si fossis nada al temps de l'Antigò,
quan les nimfes corrien per les prades
dels satirs escoltant les riallades,
t'hauria Bacus dat son bes millô.

Si fossis nada quan la Redempció
vers l'Orient empenyia les Creuades,
cantat hauria tes blancors rosades
algun Dant Allighier ple de dolô.

L'antic Amor avui es d'altra mena:
ab ell viuras molt be: no't faci pena
que rebregui un burgès tos membres fins.

Alluna'ls somnis de color de rosa,
car demà al dematí seras l'esposa
d'un ric marxant de fustes y de vins.
(Zanné 1908: 214. «Madrigal»)

El xoc violent entre la realitat i l'ideal no fa, tanmateix, que Zanné abandoni la seva persecució tenaç. Damunt tota la seva poesia plana un menyspreu pel món material que gairebé recorda el catarisme, un refús que s'expressa tant en la idealització del passat com en la descripció de paratges de l'Arcàdia plens de nimfes i faunes. És la denúncia d'un món imperfecte en el qual el poeta no acaba de trobar el seu lloc, de la mateixa manera que l'albatros baudelerià. Però, tot i que sovint l'art i la literatura es presenten en Zanné com un refugi, la bellesa esdevé sempre per al poeta barceloní una energia transformadora de la realitat, més que no pas una fugida; no un impossible sinó quelcom que cal abastar. Un programa regenerador que es concreta en «Convit a l'Arcàdia»:

(...)Guaita: ja som ben a prop de la terra del goig.

Es finat el nocturn y l'orient es ben roig.

Ja verdegen els pins de l'Arcadia futura.

(Zanné 1908: 189. «Convit a l'Arcàdia», vv. 12-14)

Conclusions

A l'hora d'analitzar la poesia de Jeroni Zanné ens trobem amb la inevitable incertesa de saber què fou el modernisme, tant a Catalunya com a la península ibèrica. Una de les complexitats, com afirma Joan-Lluís Marfany, és destriar el que forma part del modernisme com a actitud i el que forma part del modernisme com a procés -que inclouria, també, actituds antimodernistes¹².

Aquesta dicotomia arriba fins al punt que alguns autors -sobretot Alexandre de Riquer i els artistes i autors del Cercle Artístic de Sant Lluc- amb una estètica inequívocament modernista segueixin els preceptes i les ensenyances d'un personatge tan antimodernista com el bisbe Torras i Bages (que fins i tot declamava invectives contra el modernisme). El cas de Maragall és fins i tot més complex: propagandista del modernisme en els seus inicis des del «Brusi», diari d'ideologia clarament conservadora, amic de Torras i Bages, amb qui mantenia correspondència regularment, poeta modernista per excel·lència i, en part, continuador de la Renaixença.

Als territoris ibèrics de parla castellana, apareix la problemàtica de l'oposició entre *modernismo* i *generación del 98*, que Marfany ha qualificat com a galimaties conceptual:

Això deixant de banda que -penso, per exemple, en Guillem Díaz-Plaja- també ens ha arribat poc o molt els esquixos del galimaties conceptual que la crítica hispànica i hispanística ha organitzat a l'entorn del Modernismo i de la Generación del 98
(Marfany, 1975, 13)

12 Vg. MARFANY (1986: 77): «Cal, però, prevenir contra una perillosa temptació: la de reificar aquest procés. Les conseqüències d'aquesta reificació, d'altra banda molt freqüent són dues: una, convertir, implícitament aquest procés en una mena d'agent de la història, atribuint-li abusivament consciència i voluntat; l'altra, designar com a «modernista» tot allò que formi part del procés, tant si va en el seu mateix sentit mateix (i es doncs pròpiament modernista) com si, de fet, s'hi oposa (i és, doncs, exactament antimodernista) o no és ni una cosa ni l'altra (però no deixa pas per això de formar part del procés)».

Efectivament, tot aquest equívoc neix de l'assaig «El problema del *modernismo* en España, o un conflicto entre dos espíritus»¹³, de Pedro Salinas, i del llibre *Modernismo frente a 98* de Díaz Plaja¹⁴. Díaz-Plaja contraposa els preceptes estètics de diferents autors espanyols (i també de Rubén Darío) i els divideix en dos grups. Altres autors han seguit aquesta teoria, però han variat les adscripcions dels autors a un o altre grup. En canvi, crítics com Rafael Ferreres¹⁵ o Ricardo Gullón¹⁶ neguen que modernisme i 98 es puguin considerar coses diferents. Gullón considera que les preocupacions vinculades a la Generació del 98 és un dels trets que presenten alguns autors modernistes.

A Portugal i a Galícia, la situació no és menys complexa. Els moviments europeus hi entren de manera molt prematura -Pondal, per exemple, rep influències parnassianes i Cesário Verde, ja el 1887, fa entrar Baudelaire per primer cop en la literatura portuguesa. Però aquests poetes -penso en els portuguesos i no, evidentment, en Pondal- tenen molt poca transcendència social. A més, la majoria acaben virant cap a formes literàries menys conservadores.

Dins aquest context, no és difícil trobar autors que reben les mateixes influències però que produeixen artefactes literaris ben diversos. Així mateix, podem identificar molts trets compartits entre l'obra d'autors que provenen de cercles literaris ben diferenciats.

La poesia de Jeroni Zanné s'inscriu plenament en el moment i el context en què escriu. Després d'un primer moment de bastanta bel·ligerància, l'atemptat del Liceu fa que molts autors provinents de la burgesia s'espantin i es posicionin en paràmetres més esteticistes i espirituals. Cap al tombant de segle, tanmateix, es produeix una reacció vitalista i el modernisme conflueix amb el catalanisme. La revista «Joventut», en la qual

13 SALINAS (1949).

14 DÍAZ-PLAJA (1951).

15 FERRERES (1955: 66-84).

16 GULLÓN (1990).

s'inicia literàriament Jeroni Zanné, és un mitjà en la línia política de la Unió Catalanista¹⁷ que és llegit per les classes menestrals i pels estudiants de la burgesia. La revista recull totes les tendències que formen part del modernisme, des del preraphaelisme fins al vitalisme ibseniano-nitzcheà. El mateix Zanné, home apassionat per tot el que estigui relacionat amb l'art i la literatura, recull totes aquestes tendències i mostra interès per totes les manifestacions culturals. La seva poesia, així mateix, integra diferents tradicions poètiques de manera consistent. També és inqüestionable el seu catalanisme: les cròniques del seu enterrament a Buenos Aires relaten com el seu taüt fou cobert amb la senyera. Però en la seva poesia no trobarem abrandades exaltacions patriòtiques, el seu catalanisme hi apareix d'una manera natural, amb les referències a March o Eramprunyà o amb descripcions del paisatge català. Només a *Oda a Salomé. Poemes menors. Sonets* trobem un poema d'aquestes característiques -en Maragall, en canvi, en trobem moltíssims. Es tracta d'«Himne a la senyera», un poema de circumstàncies -fou escrit per ser l'himne de l'Orfeó de Sants- inclòs significativament dins la secció Poemes menors:

(...)Seny diví de promissió:
benhaurats els qui't segueixen
a la mística regió,
ont els cors pregant s'uneixen

per la força de l'encís
que sent l'ànima qui canta...
Obre-ns pas al Paradís,
oh Senyera sacressanta!

(Zanné 1911: 30-31. «Himne a la senyera», vv. 17-24)

És evident que la qüestió no és que Zanné fos menys catalanista que altres poetes, sinó que la seva estètica és una altra. El poeta barceloní opta per una poesia més

17 MARFANY, (1986: 127).

cosmopolita, en certa manera la crist·lització literària del que Jaume Brossa demanava el 1892 a «Viure del passat»:

D'una literatura que sols avia de tenir per inspiradora l'anima del poble, sos costums i sos alegries i ses tristeses, s'en va fer un conreu d'invernacul, la major part deguda a la llavor qu'ens donà el romanticisme francès.

(Brossa 1892: 261)

Un dels principals lemes de la nova generació literaria i científica es no admetre cap limit en la concepció de l'obra artistica i no acatar cap autoritat d'un modo incondicional quand se tracti de l'investigació imparcial i desinteressada.

(Brossa 1892: 261)

És cert que tant els seus articles com els seus poemes trasllueixen lípidament uns ideals de progrés, però això no es tradueix en un pla d'acció, sinó en una persecució quimèrica de la bellesa i de l'evasió en la natura i en la cultura a la recerca d'una realitat més satisfactòria. El resultat és una poesia plenament modernista, molt més que la majoria dels seus coetanis, no només a Catalunya, sinó també a la península ibèrica. Més que a Maragall, més que als germans Machado o a Unamuno, la poesia de Zanné ens remet directament a Rubén Darío o al primer Juan Ramón Jiménez.

El resultat, tanmateix, no és una poesia innòcua i inofensiva, ans al contrari. Mentre alguns autors, com Manuel Reina, agafen les característiques de la nova estètica per fer una poesia conformista i adequada als gustos de la societat burgesa, el compromís de Zanné amb la bellesa és una aposta radical. Tal com explica Ricardo Gullón, no hi havia cosa que creés més contrarietat a la burgesia que la bellesa sense filtres:

«La sola presentación de la belleza puede ser un acto subversivo y, como apunté en un capítulo anterior, los airados burgueses de París, que poco antes del estallido modernista quisieron destrozar la Olimpia de Manet, sabían donde les apretaba el zapato y cuál era la raíz del peligro que les amenazaba. Su instinto les servía bien. La belleza era el enemigo; crear la imagen de un universo armónico es levantar acta de acusación contra los responsables de la desarmonía vigente.

(Gullón 1990: 66)

Un dels debats més habituals a l'hora d'abordar la figura de Jeroni Zanné és el d'escatir el seu grau de parnassianisme o si es tracta d'un poeta més parnassià o més preraphaelita. En realitat qualsevol d'aquestes etiquetes és ja un anacronisme en el segle XX -i fins i tot en el segle XIX el fet que un autor sigui qualificat com a simbolista o com a preraphaelita pot dependre del fet que es tracti d'un escriptor francès o anglès. Sí que podem analitzar, tanmateix, quins autors han tingut més influx sobre el nostre poeta i fins a quin nivell. Juan Ramón Jiménez, per exemple, parlant de la poesia dels modernistes espanyols, deia que havien rebut una doble influència, la formal, de Darío, i la ideològica, d'Unamuno:

«(...)y este fenómeno da lugar a un paralelismo que se nota más en España, en ese momento, que en Hispanoamérica. Esto es, los poetas que venimos después de Darío y Unamuno tenemos la influencia doble. Los Machado, por ejemplo, muy acusadamente; era una influencia formal de Darío: alejandrinos pareados, alejandrinos estróficos de cuartetas, sonetos alejandrinos, etc... Es decir, que Rubén Darío influye en lo formal y Unamuno en lo inferior, de modo que nosotros empezamos por una doble línea, una doble línea de influencia modernista: una ideológica y otra estética».

(Jiménez 1962: 233)

En Zanné no s'observa aquesta disjuntiva i, significativament, la seva poesia s'assembla més a la de Darío que no pas la dels poetes espanyols que en reberen la influència directa. El poeta català abraça completament la idea de l'art per l'art compartida per parnassians i preraphaelites, però només en alguns poemes la fal·lera objectivitzadora dels deixebles de Gautier i, en canvi, gairebé no trobem cap rastre del puritanisme de Ruskin o de Dante Gabriel Rossetti.

Ja des de la publicació de *Los raros* de Darío, un dels personatges més característics del modernisme són els bohemis i els poetes maleïts. El mateix poeta nicaragüenc, abocat a l'alcoholisme, voltant incansablement per Europa i Amèrica lliurat als capricis del destí, n'és un exemple paradigmàtic. En Zanné, en canvi, no coneixem cap passió pels excessos ni cap forma de rebel·lia antisocial, més enllà de la seva passió frenètica per qualsevol forma d'art. Llorenç Soldevila descriu el poeta català com una persona de costums més aviat moderats:

Zanné no era un home de penyes ni de tertúlies, tan freqüents en l'època, però sí que tingué fermes amitats que les substituïren. Lluís Via ens ho confirma: «Era gran amic d'en Pin i Soler, amb el qual feia els escacs moltes migdiades. Solia acompanyar-los Pere Riera i Riquer, devot dels mateixos cànons estètics que Zanné».

(Soldevila 1975: 52)

Però sí que hi ha un fet dins la biografia de Zanné que li infon aquest halo tràgic tan característic dels modernistes hispanoamericans: és la seva partença, probablement forçada, a l'Argentina, que els seus amics descriuen com una tragèdia personal:

Joan B. Llonch s'expressa més o menys en termes semblants: «Era un home descentrat, arribat ací a la deriva, no pas vingut a aquesta urbs tant-se-me'n-dóna per la seva expressa determinació». Resumeix també els sentiments més íntims del poeta: «Tot ens feia pensar si aquella no era una vida desastrosa, malmesa, vençuda,

sacsejada fortament per les punyides i ventades furioses d'algun drama íntim».

(Soldevila 1975: 55)

Alguns escriptors modernistes, com Alejandro Sawa, van morir empassats per la bohèmia, uns altres, com Jaume Brossa o molts dels llatinoamericans, es van veure empesos a l'exili. Uns altres van poder trobar el seu encaix dins la societat fins a l'esclat de la Guerra Civil, en què uns es van exiliar o van morir tràgicament, com Ramiro de Maetzu, o es van integrar dins l'aparell cultural franquista -qui sap si en exili interior- com Manuel Machado.

A Catalunya, l'única via de professionalització passava per la submissió als interessos de la burgesia. Aquest és un dels grans fracassos del modernisme i el que converteix Zanné, també, en un escriptor especialment significatiu. Després d'una prolífica activitat durant els últims anys del modernisme, es va veure aïllat en un país estrany, separat de la vida pública i de la seva terra, desencisat de la literatura que tant l'havia omplert i bandejat del relat de la literatura catalana que escriuriien les properes generacions noucentistes.

El fracàs de Zanné -el fracàs del modernisme- ja l'havia anticipat, tanmateix, Cesario Verde abans, fins i tot, que Rubén Darío publicqués el seu *Azul*:

Eu nunca dediquei poemas às fortunas,
Mas sim, por deferência, a amigos ou artistas.
Independiente! Só por isso os jornalistas
Me negam as colunas.

Receian que o assinante ingénuo os abandone,
Se forem publicar tais cosas, tais autores.
Arte? Não lhes convém, visto que os seus leitores

Deliram por Zaccone¹⁸.

(Verde 1997: 58. «Contrariedades», vv. 33-40)¹⁹

Anys més tard, el crític Jaume Bofill i Ferro parlava de Zanné com si només hagués escrit un sol llibre, mentre restava importància a la seva poesia, una mostra de fins a quin punt fou exclòs del relat del modernisme per les generacions posteriors:

“Va publicar, si no m'erro, un sol llibre de poemes, molt desigual, però en alguns instants amb un llampec de poesia. En aquell moment Zanné va donar una impressió de fascinant modernitat. El contingut real d'aquella poesia fou ben escàs i no va trigar gaire a quedar totalment oblidada. Fou Zanné una personalitat misteriosa, probablement solitària, que s'eclipsà ràpidament. No se'n sabé mai més res. Crec que va morir a l'Argentina passats molts anys del seu llibre de versos. De la meva generació ningú no el coneixia. No tinc la menor idea de quin home era, de quines eren les seves activitats. Fins el seu cognom té una cosa d'arbitrari, ens fóra difícil precisar de quin país prové”.

(Bofill i Ferro, 1986: 73)

Tot i que aquest treball m'ha permès de situar l'obra del poeta català en el seu context i de comprovar les similituds i diferències amb altres poetes coetanis o anteriors, queden moltes qüestions pendents d'analitzar-se detingudament. El gran nombre de referents literaris que utilitza Zanné -només a *Poesia* ja hi ha traduccions de 18 poetes diferents- ha provocat que no pogués analitzar totes aquestes relacions de forma exhaustiva. També han quedat pendents altres qüestions com la comparació amb els poetes de la Nova Plèiade o els poetes noucentistes. Finalment, una altra de les qüestions que no he pogut tractar és la comparació entre els boscos i les catedrals (en

18 Pierre Zaccone fou un escriptor popular francès d'estil fulletonesc, autor de novel·les serials, generalment de tema detectivesc.

19 VERDE, Cesàrio (1997), *El libro de Cesàrio Verde. Traducción, prólogo y notas de Amador Palacios*. Madrid: Hiperión.

Zanné, per exemple, a «La seu barcelonina»), que prové de Baudelaire i que també utilitzen els poetes saudasistes portuguesos²⁰.

20 Vg. LOURENÇO (2000: 497-513).

Bibliografia

- BANVILLE, Théodore de (1874), *Les princesses*. París: Alphonse Lemerre.
- BOFILL i FERRO, Jaume (1986), *Poetes catalans moderns*. Barcelona: Columna.
- BOU, Enric (1989), *Poesia i sistema*. Barcelona: Empúries.
- BROSSA, Jaume (1892), «Viure del passat», dins *L'avenç, 2a època.*, 9. Barcelona.
- CAMPS i OLIVÉ, Assumpta (1996), *La recepció de Gabriele d'Annunzió a Catalunya*. Barcelona; Curial.
- CARDUCCI, Giosuè (1998), *Tutte le poesie*. A cura di Pietro Gibellini. Milano: Newton.
- CARNER, Josep (1992), *Poesia*. Barcelona: Quaderns Crema.
- CASTELLANOS, Jordi (1986), «La poesia modernista» dins RIQUER/ COMAS/ MOLAS (ed.), *Història de la literatura catalana*, v. 8. Barcelona: Ariel.
- CASTELLANOS, Jordi (1995), *Antologia de la poesia modernista*. Barcelona: Ed. 62.
- CASTRO, Eugenio de (1912), *Horas*. Coimbra: F. França Amado.
- CERDÀ i SURROCA, Maria Àngela (1981), *Els pre-rafaelites a Catalunya*. Barcelona: Curial.
- CIRICI, Alexandre (1951), *El arte modernista catalán*. Barcelona: Aymà.

DARÍO, Rubén (2007), *Poesía. Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1951), *Modernismo frente a noventa y ocho: una introducción a la literatura española del siglo XX*. Madrid: Espasa Calpe.

FERIA. Miguel Ángel (ed.) (2016), *Antología de la poesía parnasiana*. Madrid: Cátedra.

FERRERES, Rafael (1955), «Los límites del Modernismo y la Generación del 98» dins *Cuadernos Hispanoamericanos*, 73. Madrid, pàg, 66-84.

GULLÓN, Ricardo (1990), *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.

HEREDIA, José-Maria de (1990), *Les trophées. Choix et présentation par Pierre Feuga*. París: La Différence.

JIMÉNEZ, Juan Ramón (1993), *Antología poética*. Madrid: Cátedra. Pàg, 113-114.

LISLE, Leconte de (1852), *Poèmes antiques*. París: Marc Ducloux.

LOURENÇO, António Apolinário (2000), «Fin de siglo, Simbolismo y Decadentismo» dins GAVILANES LASO, José Luis (ed.), *Historia de la literatura portuguesa*. Madrid: Cátedra. Pàg. 497-513.

MACHADO, Antonio (1957), *Los complementarios*. Buenos Aires: Losada.

MACHADO, Antonio, (1997), *Soledades. Galerías. Otros poemas. Edición de Geoffrey Ribbans*. Madrid: Cátedra.

MACHADO, Manuel (1995), *Alma. Ars moriendi*. Madrid: Cátedra.

MACHADO, Manuel (2001), *Del arte largo. Edición a cargo de Luisa Cotoner*. Barcelona: Lumen.

MALÉ, Jordi (2008), «Joan Alcover» dins BORRÀS, Laura/MALÉ, Jordi (ed.), *Poètiques catalanes del segle XX*. Barcelona: Editorial UOC.

MARAGALL, Joan (1960), *Obres completes, I*. Barcelona: Ed. Selecta.

MARCO, Joaquim (1983), *El Modernisme literari i altres assaigs*. Barcelona: Edhasa.

MARFANY, Joan-Lluís (1986), «El modernisme», dins RIQUER, COMAS, MOLAS (ed.), *Història de la literatura catalana, 8*. Barcelona: Ariel.

MARFANY, Joan Lluís (1990), “Problemes del modernisme” dins MARFANY, Joan Lluís, *Aspectes del modernisme*. Barcelona: Curial.

MARTINO, Pierre (1970), *Parnasse et symbolisme*. París: Armand Colin.

REINA, Manuel (1894), *La vida inquieta*. Madrid: Librería de Fernando Fé.

REINA, Manuel (1897), *Rayo de sol: poema y otras composiciones*. Madrid: Hijos de M.G. Hernández.

REINA, Manuel (1906), *Robles de la Selva Sagrada. Poesías póstumas*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

REINA, Manuel (1928), *Manuel Reina. Sus mejores versos*. Madrid: Gráfica Unión.

RIQUER, Alexandre de (1902), *Anyoranses*. Barcelona: A. Verdaguer.

RIQUER, Alexandre de (1906), *Aplech de sonets: les cullites, un poema d'amor*. Barcelona: A. Verdaguer.

SALINAS, Pedro (1949), «El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus», dins SALINAS, Pedro, *Literatura española del siglo XX*, 2a edició, Mèxic.

SOLDEVILA, Llorenç (1975), *Introducció a l'obra de Jeroni Zanné i Rodríguez*. Barcelona: UAB.

SOLDEVILA, Llorenç (1978), «Pròleg» dins ZANNÉ, Jeroni, *Una cleo i altres narracions*. Barcelona: Ed. 62.

TELL LAFONT, Guillem (1971). *Poesies*. Barcelona: Altés.

TORRAS i BAGES, Josep (1966), *La tradició catalana*. Barcelona: Selecta.

UNAMUNO, Miguel de (1968), *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe.

UNAMUNO, Miguel de (1987), *Poesía completa, I*. Madrid: Alianza Editorial.

VERDE, Cesário (1997), *El libro de Cesário Verde. Traducción, prólogo y notas de Amador Palacios*. Madrid: Hiperión.

VERJAT; Alain (1994). «La lírica» dins DEL PRADO, Javier (ed.), *Historia de la literatura francesa*. Madrid: Cátedra.

VERLAINE, Paul (1902), *Oeuvres complètes. Tome I*. París: Varnier.

VERLAINE, Paul (1905), *Oeuvres complètes. Tome II*. París: Varnier

ZANNÉ, Jeroni (1904), *Riu amunt*. Barcelona: Fidel Giró Impressor.

ZANNÉ, Jeroni (1905), *Assaigs estètics*. Barcelona: L'Avenç.

ZANNÉ, Jeroni (1906), *Imatges i melodies*. Barcelona: L'Avenç,

ZANNÉ, Jeroni (1908), *Poesies. . Odes y elegies. Sonets. Traduccions*. Barcelona: Fidel Giró.

ZANNÉ, Jeroni (1909), *Ritmes*. Barcelona: Fidel Giró.

ZANNÉ, Jeroni (1911), *Oda a Salomé. Poemes menors. Sonets*. Barcelona: Fidel Giró.

ZANNÉ, Jeroni (1912), *Elegies australs*. Barcelona:Fidel Giró.