

Rusiñol i la pintura europea

ELISEU TRENC

Université de Reims

El naturalisme

Abans de l'any 1889, la pintura de Rusiñol era realista, derivava clarament del realisme català, de Joaquim Vayreda i de l'escola d'Olot pel que fa al paisatgisme (l'artista va pintar-hi la tardor del 1888 alguns dels seus millors paisatges rurals, com *Font de Sant Roc*, *El mirador de l'ermita*, *Bosc de Cuni*), i del mateix Vayreda i d'altres pintors realistes, com ara Dionís Baixeras per a les figures de camperoles, filadores i pagesos. Malgrat tot, hi ha uns aspectes de la seva obra d'ençà del 1886 que indiquen una orientació naturalista, més trivial que el realisme anterior, i que probablement, com diu Isabel Coll,¹ es deuen al seu viatge de nuvis a París el juny del 1886, durant el qual visità el Salon de París, i admirà els paisatgistes suecs i els nord-americans. Dues temàtiques semblen adequades, per llur trivialitat i pobresa, al naturalisme. Primer, el món del treball, que atreia particularment Rusiñol, els telers, els interiors de fàbrica, de tintoreria, tots pintats del natural i ben catalans; i segon, uns paisatges intranscendents de zones suburbanes amb gent del poble o petits menestrals com a protagonistes (*Font de Montjuïc*, 1886-1887, *La cargolada*, 1887, etc.). També s'hi pot veure la influència de la seva amistat amb els escriptors «naturalistes» catalans Joan Sardà, Josep Yxart i Narcís Oller, com pensa Josep de C. Laplana.²

Amb motiu de l'exposició de Nadal del 1889 a la Sala Parés, quan Rusiñol ja residia a París, el naturalisme pictòric va aparèixer com una nova escola amb Baixeras, Joan Llimona, Casas i Rusiñol com a figures principals. Amb tot això vull dir que, quan Rusiñol arribà a París el setembre del 1889, ja era un pintor naturalista. A nivell temàtic, en comptes de retratar els ravals barcelonins, va pintar vistes malenconioses dels patis i dels carrers de Montmartre, que podien tenir un cert parentesc amb els primers. A nivell estilístic, com veurem, els canvis van ésser més fonamentals. Abans però, hom s'ha de demanar per què Rusiñol no va sentir-se atret per la pintura clara de l'impressionisme. Crec que la seva educació artística catalana un xic tradicional, amb la influència del seu mestre Moragas (deixeble de Fortuny que havia estudiat a Roma) i, sobretot, amb l'exemple de Ramon Casas (que havia estudiat al taller del prestigiós retratista Carolus-Duran d'ençà de l'any 1881, el qual havia transmès la seva admiració per Velázquez als seus deixebles, al mateix Casas o al gran retratista americà John Singer Sargent), van apartar Rusiñol de la pintura clara i desdibuixada de l'impressionisme i el van refermar en la pintura naturalista, que tenia aleshores a França un doble vessant: el ruralista, amb la pintura del *plenairisme* i Bastien-Lepage com a gran figura, i el suburbial, amb pintors com Jean-François Raffaëlli.

1. Isabel Coll, *Rusiñol i la pintura europea*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006, p. 35.

2. Josep de C. Laplana, *Santiago Rusiñol. El pintor, l'home*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, p. 44-46.

Recordem que el setembre del 1889, Casas no es trobava a París, i que ràpidament una mena de falansteri català, compost per Rusiñol, Miquel Utrillo, Enric Clarasó i Ramon Canudas, s'instal·là a Montmartre en un casalot del carrer de l'Orient. Rusiñol es matriculà aviat en una acadèmia de dibuix anomenada La Palette, el mestre de la qual era Henri Gervex, que tenia com a ajudant Ferdinand Humbert. Més que no pas Gervex (tot i que tenia una tècnica en què es veia la influència de la pintura esbossada i clara de l'impressionisme, era un pintor mundà especialista en nus i retrats femenins, que no podia influir en el pintor naturalista que era el nostre artista quan arribà a París), penso que van ésser més importants per a l'orientació artística de Rusiñol alguns dels seus condeixebles de l'acadèmia que cita Miquel Utrillo,³ com Maxime Dethomas o Joseph Engel-Garry. Dethomas era un amic íntim de Toulouse-Lautrec, a qui acompanyava en les seves rondes nocturnes pels cafès i cabarets de Pigalle i Montmartre, la qual cosa em fa pensar que, juntament amb Miquel Utrillo, gran coneixedor també d'aquest món, va ésser un dels introductors de Rusiñol a la vida nocturna parisenca. Però Dethomas era, sobretot, un gran dibuixant d'estil esquemàtic i potent —que fa pensar una mica en el de Forain— i de temàtica naturalista, i dibuixava amb una gran sinceritat els tipus de la vida de Montmartre que l'envoltaven. Malgrat que el seu art és molt personal i diferent del de Rusiñol, el dibuix de Dethomas, que esdevindrà uns anys més tard el cunyat de Zuloaga i continuarà veient sovint Rusiñol,

podia haver estat un incentiu per tal que l'artista barceloní es mantingués en el corrent naturalista. Quant a Engel —fill del tenor Pierre-Émile Engel, que havia actuat a Barcelona—, va presentar al Salon del 1890 del Champ-de-Mars⁴ el retrat d'un vell, *Le père François*, representat a l'aire lliure, assegut en un banc en una mena de pati; un retrat que sembla bastant pròxim d'esperit a les figures aïllades de Rusiñol, com les dels quadres *Hort amb un vell i una nena* (1891) o *Moulin de la Galette*, amb un Utrillo vist d'esquena, pensarós i solitari.

Ja és hora de parlar de la Société nationale des beaux-arts, coneguda també com la del Champ-de-Mars, que fou una escissió del saló oficial de la Société des artistes français. Casas i Rusiñol hi van participar d'ençà del primer any, el 1890, cosa que no ens ha d'estranyar si pensem que tant Carolus-Duran, el mestre de Casas, com Gervex formaven part dels vuit membres fundadors. Laplana⁵ ens aclareix que va ésser Utrillo qui va convèncer Rusiñol d'adherir-se al nou saló que representava per a ell l'art modern, és a dir, el naturalisme en el camp pictòric, com es pot comprovar clarament en les seves cròniques publicades a *La Vanguardia* el 1890. La consulta dels catàlegs oficials il·lustrats dels Salons du Champ-de-Mars dels anys 1890, 1891 i 1892 ens fa adonar que existia un grup de pintors que practicava un art naturalista centrat en temes parisencs pròxim al de Rusiñol i al de Casas, sense que es pugui parlar, a parer meu, d'influències dels uns sobre els altres, sinó més aviat d'uns interessos comuns i d'un parentesc estètic.

3. Miquel Utrillo, *Història anecdòtica del Cau Ferrat*. Sitges, Grup d'Estudis Sitgetans, 1989, p. 60.

4. *Catalogue officiel illustré de la Société nationale des beaux-arts*. París, 1890, p. 104.

5. J. de C. Laplana, *Santiago...*, op. cit., n. 3, p. 136.

En la llista de la gent que va conèixer Rusiñol a París, Utrillo⁶ cita en nota alguns pintors que exposaven a la Société nationale des beaux-arts, com Alfred Roll, René Billotte i el suec Anders Zorn, que va ésser amic de Sorolla. Segurament, Roll va influir Rusiñol en l'art del retrat; a més, sabem que aquest l'admirava, com també admirava l'obra de Cazin i de Besnard.⁷ Tots tres van ser, d'altra banda, membres fundadors del Salon du Champ-de-Mars, i els dos últims es poden arreglerar dins del corrent naturalista. René Billotte ens interessa perquè es tracta d'un dels millors paisatgistes parisencs del seu temps. Es va especialitzar en vistes emboirades del Sena, pintades des del nivell de l'aigua amb els molls a primer terme i el fum de les barcasses; en són bons exemples *El Sena al Quai d'Orsay*, que presentà al Salon du Champ-de-Mars l'any 1892 i *Les dernières brumes, Notre Dame*, present al del 1893 i que recorda molt un quadre del mateix tema de Rusiñol, *Notre Dame. París*, del 1895. Amb aquest exemple vull només insinuar que la referència a Whistler quan es parla dels aspectes boirosos de les vistes de París, tant de Casas com de Rusiñol, no és necessària sinó més aviat equivocada, ja que els artistes catalans no arriben mai al nivell d'abstracció i de musicalitat del paisatge boirós del pintor americà. Encara que força oblidats avui, d'altres pintors del Salon du Champ-de-Mars que tenen un parentesc amb la pintura parisenca de Rusiñol són Norbert Goeneutte, que pintà el món de la bohèmia de Montmartre, i els germans Victor i Adolphe Binet, que pintaren jardins dels suburbis i bugaderes en

uns patis que demostren que al costat del naturalisme camperol fundat per Jean-François Millet i seguit per Bastien-Lepage, hi havia, en aquesta gairebé tercera generació naturalista dels primers anys noranta, un naturalisme ciutadà i suburbial en el qual s'integraren Casas i Rusiñol.

Una altra probable influència en l'obra de costums i escenaris bohemis i satírics de Montmartre de Rusiñol, a més d'aquesta pintura naturalista del Salon du Champ-de-Mars, és la dels dibuixants de les revistes parisenes, com ho ha apuntat Isabel Coll.⁸ Al costat de la revista *Le Courrier français*, amb els dibuixos de Heidbrinck i Lucien Pissarro, que esmenta Isabel Coll, jo hi afegiria d'altres revistes de Montmartre que els catalans del Moulin de La Galette forçosament havien de conèixer, com *Le Chat Noir* o *Le Divan japonais*, que emanaven dels cèlebres cabarets que freqüentaven, per no parlar de les partitures de cançons, particularment de les d'Aristide Bruant, il·lustrades per Steinlen i reunides en un llibre en dos volums, *Dans la rue*, publicat entre 1889 i 1894. Steinlen dibuixava el món miserable dels marginats i dels bergants que cantava Bruant en un estil de dibuix sintètic molt pròxim al de Casas o Rusiñol.

El suposat «impressionisme» dels nostres artistes catalans ha fet córrer molta tinta. S'ha de descartar, d'entrada, el paisatgisme impressionista que ni Rusiñol ni Casas no van practicar. No van emprar mai la tècnica impressionista de barreja òptica de tons purs, ni els colors primaris, ni van rebutjar el negre, ben al contrari, com veurem en estudiar la

6. M. Utrillo, *Història...*, op. cit., n. 4, p. 65.

7. J. de C. Laplana, *Santiago...*, op. cit., n. 3, p. 134.

8. I. Coll, *Rusiñol...*, op. cit., n. 2, p. 67.

segona etapa parisenca de Rusiñol, la de l'illa de Saint -Louis. El que sí que hi ha és un parentesc amb la pintura de figura de l'impressionisme, particularment de Degas. Utrillo⁹ ens explica que gràcies a la seva amistat amb el pintor venecià Zandomenighi —veí i amic de Suzanne Valadon, que coneixia tots els impressionistes i era íntim amic de Degas— podia contar a la colla catalana del carrer de L'Orient tota la història de la pintura francesa de la segona meitat del segle XIX. Rusiñol coneixia, doncs, l'obra de Degas i aquest, conjuntament amb Whistler, el va influir en el japonisme de la composició. En els olis parisencs del nostre pintor, l'enquadrament és molt lliure: objectes i personatges són tallats, generalment descentrats, asimètrics, vistos de dalt a baix i molt sovint de tres quarts, amb importants espais lliures en primer terme; esquemes compositius en diagonal més dinàmics que l'esquema frontal, simètric i estàtic. La suggestió de l'espai no s'aconsegueix sempre mitjançant la perspectiva lineal, sinó mitjançant plans superposats i la perspectiva atmosfèrica. Tot això dóna aquesta sensació de naturalesa sorpresa instantàniament i de vida en moviment, que era la gran lliçó de l'estampa japonesa que Rusiñol va rebre, a parer meu, a través del filtre de Whistler, de Degas i, segurament, de Toulouse-Lautrec i dels seus cèlebres cartells d'espectacles de Montmartre.

Entre el 1889 i el 1892, Rusiñol va trobar el seu lloc en el Salon du Champ-de-Mars on, malgrat haver-hi pintors força acadèmics, com Meissonier i el mateix Gervex, es pot dir que es concentraven

els pintors naturalistes, tant francesos com estrangers. Utrillo es va adonar perfectament d'aquest fet i així ho explica en una de les seves cròniques: «[...] porque tanto Casas como su inseparable amigo Rusiñol están muy en su lugar entre los pintores reunidos en el Palacio de Bellas Artes [Salon du Champ-de-Mars], cuya divisa es *el arte por el arte*, y cuyos ideales, muchos más vastos y generosos que los de los académicos, admiten la belleza en las más humildes manifestaciones de todo lo que, por el mero hecho de existir, es interesante.»¹⁰

La història de la introducció i de l'aclimatació d'aquesta pintura naturalista a Barcelona, i de la lluita contra l'art i la crítica burgesa i moralista, és ben coneguda a través de la recepció de les grans exposicions col·lectives del trio Casas, Rusiñol, Clarasó a la Sala Parés els anys 1890, 1891 i 1892. Josep Maria Jordà ho resumeix molt bé: «Allò del realisme, del verisme, del *plein air*, de la fidel evocació de la naturalesa sense embellir-la, sense desfigurar-la amb l'excusa precisament d'embellir-la, allò de què vinguessin de França volent-nos fer comprendre un nou concepte de l'art [els crítics], no podíem perdonar-ho.»¹¹

Malgrat l'oposició de la crítica antiquada i rànica barcelonina —de la qual Miquel i Badia, el crític del *Brusi*, era el gran representant—, aquesta pintura naturalista de temàtica vulgar, que traspuava el fi agrisament montmartrià i que representava aleshores una modernització i europeïtzació del panorama de l'art català, va acabar imposant-se, en gran part, gràcies al suport de *La Vanguardia*, que, amb

9. M. Utrillo, *Història...*, op. cit., n. 4, p. 60-61.

10. Miquel Utrillo, «Desde París. En el Salón de 1890.

Campo de Marte», *La Vanguardia*, 14 de maig del 1890.

11. Josep Maria Jordà, *Ramon Casas, pintor*. Barcelona, Llibreria Catalònia, 1931, p. 25.

l'intel·ligent director Modesto Sánchez Ortiz al capdavant i els crítics Miquel Utrillo —corresponsal a París— i, sobretot, Raimon Casellas, era des del punt de vista artístic, un diari realment avantguardista.

Es pot fer un aclaridor paral·lelisme amb l'art basc coetani, i particularment amb la renovació d'aquest que va representar la figura d'Adolfo Guiard,¹² nat l'any 1860 —contemporani, doncs, de Rusiñol—, que va estudiar a París entre 1878 i 1886, i que va ésser influït per Degas i per alguns pintors que n'eren afins i seguidors, com Zandomeneghi o Raffaelli, i que, i això no es fortuït, retrobem en els artistes admirats pels catalans de Montmartre, Utrillo, Casas i Rusiñol. El gran crític i historiador de l'art Juan de la Encina va sintetitzar perfectament el paper de Guiard en l'art basc, i penso que el que diu es podria aplicar perfectament al paper que van jugar Rusiñol i Casas en l'art català a finals del segle XIX: «Guiard representó también en esto a su pueblo, y al traernos el arte y las tendencias artísticas que en un tiempo privaron en París, nos trajo con ellas las apetencias de nuevas formas de arte. Abrió con ello en nuestro pequeño medio artístico perspectivas hacia todos los rumbos. Todos los artistas que vinieron tras él [...] siguieron las rutas modernas que Guiard estableció en Bilbao [...], así él nos puso en relación continua con el foco moderno más intenso y variado de producción artística. Desde entonces, el llamado arte vasco está sellado de la influencia del moderno arte francés.»¹³

És evident que la segona generació modernista, la diguem-ne postimpressionista dels Nonell, Mir,

Pidelaserra i el joveníssim Picasso, va ésser molt més revolucionària i va anar molt més lluny que el tàndem Casas-Rusiñol. Però també penso que sense llur exemple, sense la sòlida orientació cap a l'art francès renovador i el focus artístic que van crear a l'entorn dels Quatre Gats d'ençà de l'any 1897 —mena de transposició *montmartroise* al cor de la Barcelona burgesa— el camí dels joves artistes no hauria estat tan fàcil i diàfan.

Aquesta connexió amb la pintura francesa naturalista va ésser molt important. Rusiñol, però, va anar encara més lluny, ja no solament com a pintor sinó també com a escriptor, artista total i intel·lectual, quan realment va sintonitzar amb la cultura europea de la seva època, de fi de segle, amb l'adopció de l'estètica simbolista.

El simbolisme

El novembre del 1893 Rusiñol, després del descobriment de Sitges i Mallorca, va tornar a París i el desembre va llogar un pis burgès de l'illa de Saint-Louis amb Jordà i els pintors bascos Zuloaga i Uranga. Va pintar sobretot escenes intimistes —un precedent de les quals seria *La nena de la clavellina*, realitzat a Sitges uns mesos abans—, retrats de dones joves generalment vestides de negre, com de dol —*Novel·la romàntica*, *La senyoreta Nantas*, *Retrat de dona*— que ens fan la impressió d'estar absents, perdudes en uns somiejos misteriosos. Aquest art suggestiu, que només deixa entreveure el que vol expressar, trenca netament amb el llenguatge del naturalisme. Rusiñol s'endinsa en la psicologia, vol captar les

12. Vegeu Javier González de Durana, *Adolfo Guiard*. Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1984.

13. Juan de la Encina, «Adolfo Guiard», *Hermes*, Bilbao, maig del 1918.

subtilitats dels sentiments i s'allunya, aleshores, del realisme objectiu dels seus inicis. Més enllà del retrat que només és una aparença, el pintor vol suggerir un estat d'ànim que en realitat és el seu, aquesta malenconia vital que el caracteritza, la seva coneguda tristesa, la sensació de soledat, que és també el mal de la fi de segle, aquest nihilisme expressat per Nietzsche i per Schopenhauer. Una mica abans, d'ençà dels anys 1891-1892, Rusiñol s'havia endinsat en el tema dels malalts i les malalties amb diversos quadres —*Una malalta* (1891), *Ramon Canudas, malalt* (1892), *La convalescent* (1893)—, tema que culminaria amb *La morfina* (1894) on, mitjançant el retrat d'una «[...] mujer histérica desvanecida en la cama, hundida la cabeza en la gran almohada y apretando convulsa con las manos crispadas las sábanas [...]»,¹⁴ Rusiñol al·ludia a la seva pròpia addicció. L'artista català comparteix aquesta sensibilitat fi de segle, morbosa i decadent, que es va complaure en la representació de la malaltia, de la mort i de la solitud humana. Convé recordar que quan Rusiñol va arribar a París l'any 1889, el simbolisme s'anava expandint en l'ambient artístic parisenc. El nostre artista havia llegit a J.-K. Huysmans, autor de la primera gran novel·la simbolista decadentista *À Rebours* (1884),¹⁵ admirava profundament Maeterlinck, com ho prova l'estrena de *La intrusa*, que va constituir el plat fort de la segona festa modernista de Sitges el 10 de setembre del 1893, i estava impregnat de la pintura simbolista de Puvis de Chavannes i de l'art sentimental, malaltís, dolorós d'Eugène Carrière; influències

que li revelaren un món nou, un canvi de registre estètic de la realitat cap al somni, un món que Rusiñol qualificava de «somni negre» al seu llibre *Fulls de la vida* (1898).

A aquesta influència del simbolisme francobelga, cal afegir-hi la dels preraphaelites anglesos. Rusiñol sentia la mateixa incompatibilitat que els preraphaelites entre l'art tal com el concebia i la nova civilització positivista, materialista, de la societat industrial de la segona meitat del segle XIX; no es trobava a gust en la seva època, s'hi sentia inadaptat, desfasat. Per això, com els preraphaelites, va tornar a les fonts primitives de l'art anterior a Rafael, a l'art espiritual dels grans artistes místics italians, com ho proven, d'una banda, la crònica de les seves visites al Louvre, on va admirar la sala dels primitius italians¹⁶ i, d'altra banda, les seves pròpies còpies de Benozzo Gozzoli, de l'escola pisana, de Pietro Gerini, de Giotto, de Botticelli, etc., pintades durant el seu viatge a la Toscana amb Zuloaga a la primavera del 1894. Aquestes còpies anaven destinades al nou Cau Ferrat de Sitges, que pensava ampliar, cosa que va poder fer a l'estiu d'aquell mateix any. Precisament per decorar la seva casa-museu del Cau Ferrat —que concebia com un temple-refugi per a les arts, un santuari per als adeptes de la religió de l'art, el Bayreuth, la Meca dels modernistes—, Rusiñol pintà l'any 1895 els tres plafons ogivals simbolistes de la Pintura, la Poesia i la Música; les tres arts germanes que havien de regnar al si del Cau Ferrat i que, amb la fusió del personatge al·legòric i del paisatge idíl·lic, representen segurament aquest paradís encantat del

14. Josep Maria Jordà, *La publicidad*, 19 d'octubre del 1894.

15. Santiago Rusiñol cita a Huysmans quan parla dels primitius a *Impresiones de arte. Obres completes*. Barcelona, Selecta, 1956 (2a ed.), p. 1.814.

16. S. Rusiñol, «La oración del domingo», *ibídem*, p. 1.814-1.815.

jardí, tan freqüent en la pintura simbolista francesa i britànica; i amb l'evasió cap a temps remots, l'Edat Mitjana o el Renaixement, l'obra més tòpicament simbolista de Rusiñol. Les al·legories de la Poesia, la Pintura i la Música són corrents en l'art simbolista, i potser encara més en l'escultura, les arts decoratives o les arts gràfiques —als ex-libris, per exemple— que en la pintura. I sense que hi hagi ni imitació ni influència directa amb els plafons del Cau Ferrat, podem citar com a obres pictòriques una al·legoria de la Música de Hébert amb el motiu iconogràfic de l'arpa; dues pintures decoratives, *La Poesia* i *La Música* de Raphaël Collin (1899); i a Catalunya mateix, els dos plafons, *Poesia* i *Música*, d'Alexandre de Riquer de l'any 1897. Atesos els paral·lelismes amb el que passava alhora a Europa, hi ha una coincidència cronològica interessant entre l'ampliació i la transformació del Cau Ferrat en casa-museu i la decisió de Gustave Moreau de transformar casa seva en museu; precisament els treballs d'habilitació començaren el 1895. Amb això només vull subratllar com la personalitat artística de Rusiñol sintonitza amb el món del simbolisme, com la casa de l'artista es transforma en refugi i temple de l'art, i això d'ençà de la paradigmàtica casa-refugi de Des Esseintes, el protagonista neurastènic de la novel·la *À rebours* de Huysmans, fins a les cases de Gustave Moreau o de Fernand Khnopff, entre moltes d'altres.

Hi va haver, però, un altre aspecte del viatge a Itàlia que va tenir finalment més transcendència, i va ésser la visita al turó de Fiesole, la terra de Fra Angelico, de la qual es conserven diversos dibuixos i un relat.¹⁷

Estic totalment d'acord amb Guillermo Solana¹⁸ respecte a la importància del descobriment, durant aquesta visita, del tema iconogràfic i simbòlic del xiprer, on s'ajunten el culte a la pintura primitiva de Fra Angelico, l'espiritualitat de l'arbre —el xiprer com a arbre dels morts—, i el decadentisme del tombant de segle. El motiu de l'avinguda de xiprers esdevindrà un *leitmotiv* de l'obra posterior de Rusiñol i tindrà sempre un caràcter espiritual. L'any 1896 va pintar a Montserrat un dels seus quadres més reeixits, *Paisatge místic* (p. 236), on associa la jove somniadora vestida de negre de la seva època intimista de París a una avinguda de xiprers vista en perspectiva. És força interessant constatar que la figura femenina —que per a mi seria més aviat una imatge de la solitud i de la tristesa— sembla, com els altres retrats de dones pintats a l'illa de Saint-Louis, associada per la crítica de l'època a la neurastènia, i és descrita per Roviralta com una malalta: «Rusiñol [...] nos ha entusiasmado con el n.º 95, que representa una avenida de cipreses de Montserrat, y en primer término aparece sentada en un banco con un libro en la mano una mujer, la mujer de siempre, la enferma de Rusiñol».¹⁹ En l'avinguda de xiprers, Guillermo Solana²⁰ hi veu una imatge de doble sentit, alhora una necròpolis esquemàtica, un *memento mori*, i també una aspiració cap a l'ideal, un camí de perfecció i una promesa d'immortalitat. Rusiñol escriu alhora el seu recull de poemes en prosa *Oracions*, on ens explica què són els xiprers per a ell: «Les siluetes dels xiprers són les làpides

17. S. Rusiñol, «El monte de los cipreses», *Ibidem*, p. 1.838-1.841.

18. Guillermo Solana, «El camino de los cipreses», *Los pintores del alma*. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2000, p. 61-62.

19. Josep Maria Roviralta, «Salón Parés», *Luz*, any II, núm. 6, 31 de gener del 1898, p. 10.

20. G. Solana, «El camino...», *op. cit.*, n. 17, p. 65.

dels pobres; són els records dels humils; són l'essència que l'esperit ha deixat al despedir-se del món fent reviure la matèria; són el sepulcre vivent dels últims secrets de la vida; l'arbre sagrat, fill dels últims sospirs de l'home.»²¹

I també és significatiu que, segons la tradició recollida per Miquel Utrillo i repetida per Josep Pla,²² va ésser la placeta del Realejo a Granada, vista al clar de lluna, amb la seva glorieta de xiprers, la mare dels jardins d'Espanya. Això va ocórrer a la tardor del 1895 en un memorable sojorn de Rusiñol a Granada, quan es pot dir que s'endinsà en el tema pictòric dels jardins. Abans, però, en el camp del cartell, amb la col·laboració del seu amic i company de tantes aventures intel·lectuals, Miquel Utrillo, va dissenyar el formós cartell per al seu llibre *Fulls de la vida* (1898), que resumeix perfectament l'estètica simbolista de Rusiñol, per a qui l'art ha de revelar-nos l'ànima, l'essència dels éssers i de les coses mitjançant correspondències visuals. A la delicada i elegant silueta de la noia fullejant el llibre dels seus records, la lectora que s'evadeix del món de la realitat gràcies a la poesia i que ja no va vestida de negre, respon harmònicament l'atmosfera elegíaca del jardí a la francesa, on murmura la font de la vida, ombrejada per la glorieta de xiprers, ací més decorativa que fúnebre; jardí que no és altra cosa que el reflex de la set de bellesa de l'ànima de la lectora i de l'esperit de Rusiñol. L'altra obra que es relaciona amb el simbolisme europeu, especialment el belga, és el cartell per a la representació de l'obra teatral *Interior* de Maeterlinck al Teatro Artístico

(1898, p. 286), on el nostre artista torna al tema del parc, en una visió nocturna dinàmica, perquè es basa en un joc de corbes. La de l'estany i de la font en primer terme, la del camí que ondula a través dels arbres, formen una composició arremolinada per la qual suren personatges fantasmagòrics. A més a més, hi ha la reunió dels motius iconogràfics més característics del simbolisme —la font, el paó, el lliri— en una composició de tonalitat blava, el color del somieig, que enclou tota la poesia de la nit. El motiu de la finestra groga il·luminada que es reflecteix en l'estany ha portat Isabel Coll²³ a relacionar aquest cartell amb *La casa misteriosa* o *La casa rosa* (1892) del pintor simbolista belga Degouve de Nuncques, on trobem el mateix efecte d'una finestra il·luminada, però amb un aspecte molt més misteriós, ja que són les parets exteriors roses de la casa les més il·luminades. No estic segur que el pintor català i el pintor belga es coneguessin els darrers anys de la dècada del 1890, ja que la coneixença i l'amistat sí que existiren quan tots dos van viure a Mallorca els anys 1901-1902. El que sí que és cert és que Degouve de Nuncques havia esdevingut el pintor de la nit i de la seva misteriosa poesia amb, per exemple, *Parc de Milà* (1895) o *El cigne negre* (1896), on retrobem la mateixa gamma cromàtica blava del cartell de Rusiñol.

Un altre episodi d'aquests anys del tombant del segle XIX, de curta durada, va ésser el dels quadres místics dels monjos benedictins de Montserrat pintats el 1897 —*Èxtasi*, *Paroxisme d'un novici* (p. 264), *Un novici*, *Estudi per a un novici*—, que es poden relacionar

21. S. Rusiñol, *Oracions. Obres completes*. Barcelona, Selecta, 1956 (2a ed.), p. 108.

22. José Pla, *Rusiñol y su tiempo*. Barcelona, Barna, 1942, p. 179.

23. I. Coll, *Rusiñol...*, op. cit., n. 2, p. 163.

amb el moviment idealista, antipositivista del simbolisme i amb el retorn a un catolicisme místic molt de l'època (amb el Sâr Péladan o Huysmans, que acabava de convertir-se), lligat també al redescobriment d'El Greco, del qual Rusiñol, com és ben sabut, fou un dels grans protagonistes (que culminarà amb la publicació del llibre *Le Gréco ou le secret de Tolède*, l'any 1911, del gran escriptor catòlic Maurice Barrès). Més que anar a buscar paral·lelismes amb d'altres quadres de l'època, crec que cal relacionar aquestes obres amb els pintors espanyols del Segle d'Or, Zurbarán, Murillo i sobretot El Greco.

D'ençà del seu segon sojorn l'any 1898 a Granada, es pot dir que Rusiñol es dedicà a la temàtica dels «Les Jardins d'Espagne», títol de l'exposició del novembre del 1899 a la prestigiosa galeria parisenc L'Art Nouveau, del marxant Samuel Bing, que va repetir l'any següent, el mes de novembre, a Barcelona, a la Sala Parés, i que serà la base de la formosa i monumental edició el 1903 del llibre amb planxes en color *Jardins d'Espanya*.²⁴ L'exposició de París fou, en conjunt, ben rebuda per la crítica artística francesa. El jove crític de la petita revista *La Revue d'art*, Léon David,²⁵ que esdevindria uns anys més tard el gran poeta Max Jacob, sense conèixer personalment ni el pintor, ni la literatura modernista catalana i castellana, va saber captar l'atmosfera de misteri, de mort, de silenci i de solitud d'aquests primers jardins d'Espanya pintats a Granada, a La Granja, i a Aranjuez entre 1895 i 1899. No cal dir que

l'exposició a la Sala Parés el 1900 fou un gran èxit. *Pèl & Ploma* dedicà el seu número 65 de desembre al pintor-poeta. L'edició del 1903 té una introducció del mateix Rusiñol que és una font imprescindible per entendre allò que representà per a ell el tema del jardí. Hi ha una frase repetida després per tota la crítica —«[...] i és que els jardins són el paisatge posat en vers»— en la qual expressa que la seva idea de bellesa, de felicitat, no es fonamenta en la natura salvatge, sinó en un espai construït, compost com el del poema i on impera la llei de l'harmonia, de l'equilibri. Allò que domina, però, en aquest pròleg és una evocació nostàlgica del passat gloriós dels jardins d'Espanya i una inquietud molt forta davant de llur desistiment actual i de llur possible desaparició, que té quelcom a veure amb el sentiment de decadència del 98 a Espanya.

És important subratllar aquesta peculiar visió *passéiste* [nostàlgica] que té Rusiñol del jardí que sembla una ruïna, un temple, un vestigi a punt de desaparèixer. D'ací una impressió de decadència que molts poetes catalans i castellans van confondre amb la decadència d'Espanya i la crisi del 1898, quan en realitat es tractava d'una cosa molt personal, inherent al caràcter de l'home Rusiñol i al seu simbolisme esteticista. Aquesta confusió perjudicà molt el poeta-pintor fins avui, tot transformant el seu intent de reproducció simbòlica d'un món on havia de regnar la bellesa i la felicitat —un paradís— en una imatge de la decadència d'Espanya. A més a més, vuit poemes

24. S. Rusiñol, *Jardins d'Espanya*. Barcelona, Graf. Thomas, 1903.

25. Vegeu Eliseu Trenc, «Una crítica artística dels "Jardins d'Espanya" de Santiago Rusiñol per Max Jacob», *Revista de Catalunya*, Barcelona, núm. 174, 2002, p. 53-63.

d'escriptors mallorquins i catalans van ésser reunits i publicats en el llibre *Jardins d'Espanya* i segueixen acompanyant per sempre més les reproduccions dels quadres de Rusiñol. Només el jove Ramón Pérez de Ayala i Juan Ramón Jiménez van copsar la dimensió simbolista d'aquesta pintura. Pérez de Ayala²⁶ va veure de forma clarivident que per a Rusiñol el jardí era el paradigma de la interioritat del subjecte tancat en la seva solitud i el silenci de la seva estança interior. Juan Ramón Jiménez²⁷ va oferir al poeta-pintor català un jardí de versos com si fossin un facsímil dels jardins pintats per l'artista. El jardí rusiñolià apareix reflectit en el poema com en un mirall: solitari, sense presència humana, amb llum de capvespre, cova que goteja, font que raja, galeria de murta, glorieta de xiprers, i l'element central que és una rosa que enclou l'essència femenina de la nit, ja pròxima, mentre canta un rossinyol, clara al·lusió al cognom del pintor català.

Tot això demostra la dimensió simbolista d'aquesta pintura de jardins de Santiago Rusiñol, que sintonitza amb el simbolisme europeu del moment sense ser, en cap moment, còpia dels seus coetanis. Es podrien fer uns paral·lelismes amb pintors paisatgistes simbolistes com Le Sidaner, Ménard o Degouve de Nuncques; cap d'ells, però, es va dedicar exclusivament al jardí com ho va fer el poeta-pintor català. Ell va trobar en aquesta temàtica l'expressió pictòrica més adient a la seva personalitat anímica, un gènere de pintura que, com va veure Miquel dels Sants Oliver, sense

deixar d'ésser pintura, es resol en literatura, en espiritualitat: «Es un vago lirismo a lo Sully Prudhomme, a lo Verlaine...»

Conclusions

El paper de modernitzadors que van tenir Rusiñol i Casas els primers anys noranta com a introductors del naturalisme pictòric, paral·lel al naturalisme literari —que, com va explicar ja fa anys Eduard Valentí,²⁸ fou el primer modernisme literari—, va ser fonamental per a la futura evolució de la pintura catalana, ja que va marcar l'esfondrament de l'art acadèmic a Catalunya —ja erosionat per la pintura realista de la generació anterior, la de Joaquim Vayreda i Martí i Alsina— i va obrir la via cap a la pintura postimpressionista de la segona generació dels artistes modernistes, els que Francesc Fontbona va anomenar els «postmodernistes», entre els quals, Mir, Nonell i el jove Picasso. Ara bé, a nivell europeu, la situació de Rusiñol i de Casas era inversa a la del nivell català, en lloc d'ésser capdavanters i introductors de novetats, van anar a remolc de la modernització de la pintura europea que s'inventà a París, on van viure junts del 1890 al 1893. Van ser seguidors d'un dels corrents pictòrics de la pintura francesa, el naturalisme, que si havia representat un trencament molt fort a nivell temàtic amb l'academicisme, a nivell formal no havia adoptat l'aleshores tècnica revolucionària de l'impressionisme, i per això fou anomenat en francès, *le juste milieu*: que va quedar, doncs, a mig camí entre l'academicisme i l'impressionisme.

26. Ramón Pérez de Ayala, *Poesías completas*. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1951 (4a ed.), p. 89.

27. Juan Ramón Jiménez, «A Santiago Rusiñol, Por cierta rosa (En su libro "Jardines de España")», *Segunda antología poética: 1898-1918*. Madrid, Calpe, 1920-1922.

28. Eduard Valentí, *El primer modernismo literario catalán y sus fundamentos ideológicos*. Barcelona, Ariel, 1973.

Santiago Rusiñol, però, anà més lluny que Ramon Casas i ja no solament com a pintor, sinó també com a artista total, poeta, intel·lectual, dinamitzador cultural. Amb Raimon Casellas, fou un dels grans protagonistes a nivell teòric de la introducció del simbolisme franco-belga a Catalunya, que conegué de primera mà a París, que va trasplantar amb molta originalitat i que —i ací rau el gran mèrit i la modernitat de Rusiñol— era el moviment cultural que representava millor i de forma més exacta la societat del tombant de segle. Els seus llibres *Oracions* i *Fulls de la vida*, el quadre poemàtic *El jardí abandonat*, i la seva pintura —primer de retrats parisencs de dones solitàries, malaltes, neurastèniques, perdudes en uns somiejos misteriosos, i després dels jardins d'Espanya—, conformen una de les visions més reeixides i més autèntiques del simbolisme català, juntament amb la de dos altres poetes pintors com ell, Adrià Gual i Alexandre de Riquer.