

Els «museus imaginaris» de Rusiñol i Picasso: entre el mirall imaginari i el mausoleu de l'artista modern

MARGARIDA CASACUBERTA

Sobre el concepte de «museu imaginari»

Poc després de la mort de Picasso, André Malraux va acudir amatent al requeriment que li va fer la seva vídua, Jacqueline, per uns problemes en la transmissió del llegat testamentari de l'artista a favor de l'Estat francès. La trobada a Mougins i el recorregut que Jacqueline li va proposar per les dependències de la que havia estat l'última casa-taller de Picasso, Notre-Dame-de-Vie, per tal de mostrar-li els quadres més antics de l'artista aplegats per ell mateix, es converteixen en el fil conductor de l'assaig que Malraux dedicarà a l'obra picassiana amb el títol de *La Tête d'obsidienne*.¹ Més que no pas el desenllaç del contenciós —que va acabar bé perquè les pintures a què Malraux fa referència es poden veure al Musée national Picasso de París—, el que ens interessa d'aquest text és que Malraux hi aplica el concepte que ell mateix havia forjat en un altre assaig, *Le Musée imaginaire* (1947),² al cas particular de la col·lecció personal de l'artista més remarcable del segle XX.

El concepte «museu imaginari» té a veure amb el conjunt d'obres d'art que formen part d'una tradició, en un sentit extraordinàriament mal·leable del terme, tant des del punt de vista temporal com cultural. El «museu imaginari» és un concepte indestruïble de l'art i de l'artista moderns, capaç d'integrar totes aquelles obres d'art susceptibles

de ser interpretades com a obres d'art i no com a representacions de la natura, de la divinitat o de la història. La primera característica de l'art modern, afirma Malraux, és no explicar; després segueixen la llibertat de l'acte creatiu, el rebuig del caràcter finit de l'obra d'art i el refús de la imitació o de la submissió a cap sistema ideològic. En aquest sentit, qualsevol objecte que, per l'acció del temps, ha perdut la seva condició pràctica o la seva relació amb un determinat sistema simbòlic esdevé susceptible de formar part d'aquest vast museu si la mirada de l'artista el rescata dels llimbs a través de la pròpia creació i de les afinitats que en condicionen l'elecció. El cap d'obsidiana que serveix de títol a la biografia artística de Picasso és incorporat al museu imaginari de l'artista i, en general, al museu imaginari global per la força de la creació picassiana. I no necessàriament s'ha d'haver produït un contacte directe entre l'artista i l'objecte, sinó que l'adveniment de la fotografia, un dels llenguatges de la modernitat, propicia les correspondències entre l'un i l'altre, fragmenta l'objecte, en destaca un detall, el reinterpreta i li atorga la categoria d'obra artística. Alhora, la fotografia permet a l'artista ser conscient d'aquestes afinitats i establir un diàleg amb les obres del passat. D'aquesta manera, André Malraux fa una defensa de la reproductibilitat tècnica de l'obra d'art:

1. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*. París, Gallimard, 1974. [Ed. en castellà: *La cabeza de obsidiana*. Buenos Aires, Sur, 1974.]

2. Vegeu-lo en segona edició a A. Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*. París, Gallimard, 1952. [Ed. en castellà: *Las voces del silencio*, (i) *El museo imaginario*. Buenos Aires, Emecé, 1965.]

la fotografia, escriu, «revela unes obres singulars al marge de la seva pròpia civilització. Perdudes en els museus, en les col·leccions, tenien aspecte de curiositats. Isolades, estudiades, esdevenen interrogants.»³ I l'interrogant és, precisament, allò que marca la diferència entre el museu diguem-ne convencional, que és una afirmació, i el «museu imaginari», un «espai mental» on es produeix el diàleg entre passat i present i on, com a resultat d'aquest diàleg, ressusciten, actualitzades, les obres del passat. I l'interrogant és a la mateixa base de l'art modern.

Diu també Malraux que les obres ressuscitades no són necessàriament immortals, que estan sotmeses a modificacions i metamorfosis constants, com un eco que respon als segles amb veus successives, d'acord amb les circumstàncies del món present. El «museu imaginari» només pot existir en la nostra memòria. Res més lluny d'una institució o d'un recinte tancat, geogràficament determinat i conceptualment limitat. No és un Louvre: el «museu imaginari» és un espai mental susceptible de ser ampliat mitjançant les obres que s'hi van afegint gràcies també a les noves formes de reproductibilitat tècnica o tecnològica de l'obra d'art, que permeten accedir-hi a través d'una experiència de coneixement. Hi ha un «museu imaginari» que és compendi de totes les obres que constitueixen la història de l'art, un museu ideal, utòpic, al quan van a parar tots aquells objectes que accedeixen a la categoria d'obra d'art a partir d'aquest diàleg amb l'artista modern i la metamorfosi que

en segueix. La metamorfosi, afirma encara Malraux, és l'ànima del «museu imaginari» i, puntualitza, «la munió d'obres de totes les civilitzacions no enriqueix pas el Louvre, sinó que el posa en qüestió».⁴ L'espai últim del «museu imaginari» és «l'esperit» dels artistes i el conjunt de la tria amb què cadascun d'ells, individualment, poua les obres de les runes de la mort. Individualment: dintre el magne conjunt del «museu imaginari» hi ha els museus imaginaris de cada individualitat, les obres amb les quals cada artista estableix un diàleg des de la pròpia creació, les obres que l'impacten i que passen a formar part del seu *background* més recòndit, tant si la precedeixen com si són coetànies a la seva pràctica artística.

André Malraux inventaria a *La Tête d'obsidienne* el «museu imaginari» de Picasso, des dels Matisse que l'artista guardava amb zel en la seva col·lecció particular fins al remot cap d'obsidiana a què remeten les modernes *Demoiselles d'Avignon*. No ho diu Malraux, però ho apunten Alexandre Cirici i Josep Palau i Fabre, ho corroboren els fons del Museu Picasso i ho argumenta Eduard Vallès,⁵ que l'obra pictòrica i literària i, sobretot, la imatge de Rusiñol formen també part del «museu imaginari» picassià a través dels diferents retrats que li va fer entre 1898 i 1901, la recreació de temes i motius tractats prèviament per Rusiñol i la recuperació per part de Picasso, a començament de la dècada dels seixanta, de la iconografia del burgès europeu a partir dels protagonistes de *L'auca del senyor Esteve*, l'obra per antonomàsia de Rusiñol.⁶

3. André Malraux, *Le Musée imaginaire...*, op. cit., p. 98.

4. André Malraux, *La Tête d'obsidienne*, op. cit., p. 104-105.

5. Vegeu Alexandre Cirici Pellicer, «Converses amb Picasso», *Serra d'Or*, any V, núm. 2, febrer del 1963, p. 47-51; «Picasso i Catalunya», *Serra d'Or*, any VIII, núm. 12, desembre del 1966, p. 966-977; Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona, Aedos, 1971; «Influències de Rusiñol sobre Picasso», *Serra d'Or*, núm. 265, octubre del 1981, p. 660-662; *Picasso. Les noces de Pierrette*. 1905. Tori, Binoche et Godeau, 1985;

Estimat Picasso: 35 obres i 14 documents inèdits. Barcelona, Destino, 1997; i Eduard Vallès, *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008.

6. Sobre la importància del personatge del senyor Esteve en l'obra de Rusiñol, vegeu M. Casacuberta, «Les auques del senyor Esteve», Santiago Rusiñol, *L'auca del senyor Esteve*. Barcelona, Edicions del Teatre Nacional, 1997, p. 29-52, i «El senyor Esteve», M. Casacuberta, *Els noms de Rusiñol*. Barcelona, Quaderns Crema, 1999, p. 179-187.

Picasso en el «museu imaginari» de Santiago Rusiñol

Malgrat ser molt més jove, Picasso també forma part del «museu imaginari» de Santiago Rusiñol a través dels cinc dibuixos que pengen en una de les parets de la planta baixa del Cau Ferrat (p. 62-63).

Aquestes cinc obres de petit format que Rusiñol va comprar per no res als *Quatre Gats*⁷ ens parlen del diàleg entre tots dos artistes i de la presència, en l'obra de Rusiñol, de la llavor que germinarà en la pintura de Picasso. No podem parlar, en el cas del «museu imaginari» de Rusiñol, de cap testa d'obsidiana. L'obra dels pintors anteriors a Rafael, la revaloració de la pintura d'El Greco o la col·lecció de forja catalana antiga aplegada pel capdavanter del Modernisme i conservada al Cau Ferrat hi remetent necessàriament. Sense Rusiñol, el Cau, ni el que Rusiñol i el Cau simbolitzen, Picasso, tal com el coneixem, potser no existiria. El «museu imaginari», per tant, planteja un diàleg entre passat, present i futur que ens interessa resseguir.

Poc després de la primera estada de Rusiñol a Granada, el periodista Francisco de Paula Valladar publicava aquesta descripció de la casa taller que l'artista s'havia construït fora de Barcelona:

«Ya está instalado en Sitges, en su querido “Cau Ferrat”, rodeado de cuadros antiguos, de hierros artísticos, de tablas góticas, de esculturas raras y libros de arte; en su deliciosa casa museo, por el que han pasado en devota peregrinación literatos y artistas, arqueólogos y anticuarios, poetas y músicos.

En aquella mansión del arte, pasa Santiago Rusiñol los meses del año que no dedica a sus viajes por el extranjero y por España, siempre productivos para la pintura de su país, pues de sus impresiones en todas partes por donde va tiene la excelente costumbre de escribir mucho y bien y de publicarlo en periódico tan simpático y leído como *La Vanguardia* de Barcelona, que dedica casi a diario una buena parte de sus ocho grandes páginas a asuntos de historia, de literatura y arte, con primorosas ilustraciones de buenos pintores y dibujantes.

Hace dos años, nos contó Rusiñol en varias cartas, ciertamente primorosas por la originalidad del estilo, la franqueza de apreciación y lo colorista de las descripciones, su viaje a Florencia, la artística ciudad en que se elaboró el Renacimiento italiano, y si dispusiéramos de espacio, copiaríamos íntegra la misiva en que describe su paseo nocturno, primera exploración de aquel grandioso museo del arte italiano, y que es uno de los escritos del distinguido literato, pintor y arqueólogo, más dignos de ser leídos y saboreados. Después, su viaje por Italia; sus excursiones a Francia, especialmente a París; sus visitas a algunas regiones españolas, le han proporcionado ocasión de emitir opiniones vehementes, entusiastas, vigorosas y enérgicas, pero siempre atinadas, ciertas, reveladoras de sentimientos nobles y sinceros, de amor a España, de deseos de engrandecimiento y de justicia para todo lo que es arte español y que forma terrible contraste, en cuanto a mérito e interés, con el abandono y el desprecio en que generalmente tenemos lo poco que nos queda, de la gran herencia artística que nos legaron nuestros antepasados.»⁸

7. Sobre «els Picassos del Cau Ferrat», vegeu Eduard Vallès, *Picasso i Rusiñol...*, op. cit., p. 143-160.

8. Francisco de P. Valladar, «Santiago Rusiñol», *El Popular* (Granada), 27 de febrer del 1896.

El Cau Ferrat de Sitges és, per damunt de qualsevol altra cosa, més enllà del temple de l'art i de l'artista modern, de la Meca del Modernisme o de focus d'activitat cultural, la materialització del «museu imaginari» de Santiago Rusiñol. A les parets, exteriors i interiors, als armaris, calaixos i prestatgeries del Cau Ferrat, s'hi conserven les traces d'aquest museu imaginari peculiar, els rastres d'una vida abocada a la creació i entesa com una obra d'art en ella mateixa. Ferros, vidres, ceràmica, terrissa, teles, escultures, dibuixos, «àlbums recordatori», fotografies, targetes postals, cartes, fulls manuscrits, llibres, revistes, diplomes, medalles, pengen a les parets del Cau Ferrat o reposen, actualment, en el fons de la Biblioteca Santiago Rusiñol i al magatzem del Consorci del Patrimoni de Sitges. No és cap casualitat que les obres sens dubte més interessants i compromeses de l'artista —també, naturalment, les menys comercials: el cementiri de Montmartre, les dues morfines, els novicis, els primers jardins abandonats, els primers patis sitgetans, els retrats amb ressons d'El Greco— comparteixin l'espai amb les còpies que Santiago Rusiñol i els seus amics van fer als museus «no imaginaris» d'Itàlia, França i Espanya que van visitar en els seus pelegrinatges artístics. D'aquests «temples moderns», en van tornar carregats d'imatges: la *Venus* de Botticelli, l'*Eva* de Lucas Cranach, la *Coronació de la Verge* del Beato Angelico, el *El cavaller de la mà al pit* d'El Greco, el *Crist* d'Alonso Cano o les *Meninas* de Velázquez. Moltes d'aquestes còpies són al pis de dalt del Cau, col·locades a la

part superior de les parets, per damunt de l'estesa de ferros; d'altres han passat a formar part d'articles de diari i, posteriorment, s'han salvat d'un oblit pràcticament segur a causa de la condició efimera de la premsa periòdica en les pàgines del llibre *Impresiones de arte* (1898). Algunes altres es conserven com a dibuixos originals a la reserva del Cau Ferrat i han ressuscitat en exposicions com «Estètica per als ulls, poesia per a la vida» o «Rusiñol desconegut».⁹ Totes aquestes imatges són indestriables i, fins a un cert punt, poc comprensibles o no prou comprensibles, sense la literatura que s'hi relaciona íntimament i que també té el seu lloc en el temple de l'art on oficia, entre 1892 i 1899, el sacerdot de l'art que s'encarna en Santiago Rusiñol.¹⁰

El llibre *Impresiones de arte* és un compendi de les cròniques escrites per Santiago Rusiñol i il·lustrades per ell mateix i els seus amics —Miquel Utrillo, Arcadi Mas i Fondevila, Macari Oller, Ignacio Zuloaga, Pablo de Uranga— durant les diferents estades artístiques a París, Andalusia, Madrid i Florència, entre 1894 i 1897. Publicades a *La Vanguardia* dirigida per Modesto Sánchez Ortiz —el retrat del qual és al pis de dalt del Cau Ferrat (p. 91)— i lloada, com a model de publicació diària, per la intel·lectualitat espanyola més progressista, perduren en forma de llibre. A *Impresiones de arte*, hi trobem el reflex literari i, en certa manera, teòric del «museu imaginari» de Santiago Rusiñol, que comparteixen, en aquesta circumstància concreta, un grup molt més ampli d'artistes i intel·lectuals el projecte estètic, cultural i ideològic dels quals

9. Vegeu-ne els catàlegs respectius a *Estètica per als ulls, poesia per a la vida. El llegat de Santiago Rusiñol al Cau Ferrat*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2001, i *Rusiñol desconegut* [cat. expo.]. Sitges, Ajuntament de Sitges/Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006.

10. El procés de construcció de la imatge de l'artista modern sobre l'autobiografia de Santiago Rusiñol és analitzat a M. Casacuberta, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

continua present i, per tant, viu, dins aquestes parets. Hi ha tota una teoria sobre l'art i l'artista moderns exposada a les parets del Cau Ferrat i a les pàgines d'*Impresiones de arte*, la mateixa que Santiago Rusiñol, durant aquells anys, va verbalitzar en reiterades ocasions i que podríem resumir en aquestes frases, extretes d'un dels discursos més coneguts pronunciats durant les festes modernistes, en concret la tercera, celebrada l'estiu del 1894:

«Treballem a cops de petons i de martells; i en tant aquí tots junts, tots dels nostres, sense por d'orelles forasteres a l'art i a la poesia, podem esbravar-nos cridant lo que no gosem dir moltes vegades rodejats del gran ramat: que volem ser poetes i que despreciam i planyem an els que no sentin la poesia; que estimem més un Leonard de Vinci o un Dant que una província o un poble; que preferim ser simbolistes, i desequilibrats, i fins bojós i decadents, a decaiguts i mansos; que el sentit comú ens ofega; que, de prudència, a la nostra terra en sobra; que no hi fa res passar per Don Quixots allí on hi ha tants Sancho Panzas que pasturen, ni llegir llibres d'encantats on no se'n lleixen de cap mena.»¹¹

El model d'artista que permeten reconstruir les parets del Cau Ferrat i les pàgines d'*Impresiones de arte*, d'*Oracions* (1897) i de *Fulls de la vida* (1898), constitueix l'opció defensada per una part molt significativa del moviment modernista i és una síntesi del que representen El Greco i els primitius italians, els artesans forjadors de ferro durant l'edat mitjana, els «artistes desconeguts», els místics visionaris

representats en els retrats dels monjos de Montserrat, els saltimbanquis que caminen per la terra i els bohemis que emmalalteixen i moren per la seva mateixa fidelitat a la vocació artística. A tots ells dirigeix el Rusiñol senyor del Cau Ferrat, compromès amb aquesta mateixa vocació fins a les últimes conseqüències i encarnació de la síntesi de les diferents tipologies de l'artista modern, les *Oracions* que publica el 1897 il·lustrades amb gravats de Miquel Utrillo i música d'Enric Morera. «Als primitius» és una de les oracions més emblemàtiques en aquest sentit:

«Pintors del claustre, ànimes místiques planant per sobre dels núvols, poetes del cel treballant en els codis de la fe, potser heu sigut els únics que, en l'allunyament del món, heu poblat eixa terra amb les visions d'altres regnes. Les figures que pintàreu i esculpíreu són figures immortals. Les santes dones que creàreu són alades i vagament vaporoses; sos cabells són de clar color de lluna, sos fronts són copes de calzes, i els seus cossos són columnes que s'estiren. La bellesa que mostràreu és la bellesa que baixa del foc d'or dels finestrals, robant a aquelles flames la corona d'aurèoles, el color blau pels seus ulls, i les tintes místiques pels llavis. L'expressió que reflexàreu és la llum de seràfica mirada; la innocència de la boca que perfuma, l'encens de mirra dels salms, i el bany de la vaguetat; i l'art que ensenyàreu als homes fou un trosset de la glòria descuidat aquí a la terra per santa misericòrdia. Oh, seràfics primitius! L'oració a vostra memòria és un bes a la memòria de l'art; és un crit a vostra ombra, demanant consol i empar; és súplica al vostre exemple

11. Santiago Rusiñol, «Discurs llegit a Sitges en la tercera festa modernista», *Anant pel món* (1896). Vegeu-lo publicat dins *Obres completes*, vol. II. Barcelona, Selecta, 1976, p. 609-612.

que guïï la nostra vida, perduda i extraviada en les bardisses del dubte.

Tu dolçíssim Beat Angèlic, coloma divinitzada, explica'ns on t'inspiraves, quins serafins et dictaven, quins arrobaments senties, quins misticismes ploraves, quins èxtasis t'enlairaven per donar la santa vida a les beatífiques figures que amb tant d'enamorament brodaves en tos retaules.

Tu, Leonard, pintor i poeta alhora, arquitecte i músic a la vegada, digue'ns d'on treies la mirada de tes verges, plenes del gris de la terra i del blau hermós del cel; de tes verges que suplicaven, donant, com si son cor perlegés en la dolçor de ses nines i el somriure de sos llavis tingués l'atracció del bes i el temor de la virtut; de les verges modelades i brunyides amb pensaments amorosos, sense plecs de sofriments ni boires de desenganys. Digue'ns d'on era aquella hermosa Gioconda, inspirant la confiança d'un amic i el respecte d'un confés; imatge casta i serena per a buidar els secrets del cor, núvol fet dona per gràcia misteriosa, i dona ideal per virtut del teu poder. Digue'ns d'on treies els paisatges, aurèoles voltant tes visions serenes, vels suavíssims amanyagant la teva obra; i digue'ns lo que resaves, per resar tes oracions i esperar- nos resant-les.

Tu, enigmàtic Botticelli, lira dels boscos, poeta dels mitjos tons i de les línies perdudes, simbolista enamorat de les flors esgrogueïdes, de les plantes malaltisses, de les curves modelades i de les mirades blaves; digue'ns on és la grisenca primavera que trobares i fruïres, la flairosa primavera convallescent de l'hivern i coberta de rosada. Digue'ns on cau aquella pluja de flors com papallones del cel; aquells lliris de blancura mitigada,

digue'ns on són, i aquells llorers de les artèries daurades, i els arbres envellutats, i les planes d'harmonia. Digue'ns quin oreig sentien aquelles gases finíssimes, deixant veure les curves més virginals de les dones més somniades; quin encens duia el teu art, quins salms de color cantaven, quines espirals de mirra, quines harmonies d'orgue, quina cantúria d'ocells i quin cor celestial t'ajudaven en tos somnis, per dir-nos lo que ens has dit en tes subtilitzades obres.»

«Als primitius» és inseparable de la recuperació que fa el Modernisme català de la pintura renaixentista italiana i, en general, de la tradició cultural de l'Europa moderna. Una relectura d'aquesta pintura fonamentalment decorativa, que fa sentit en un espai arquitectònic perfectament definit, és el que trobem en els tres plafons al·legòrics pintats pel mateix Rusiñol que presideixen la sala gran del Cau Ferrat (*La Poesia, La Pintura i La Música*), però també té alguna cosa a veure amb l'estratègia formulada per Raimon Casellas de corregir, a final del segle XIX, la manca d'un Renaixement del nivell de l'italià i retornar Catalunya a l'òrbita europea.¹² La presència del Beato Angelico al Cau Ferrat té molt a veure, per altra banda, amb el component religiós de la imatge de l'artista que encarna Santiago Rusiñol a partir del 1894. De *La coronació de la Verge* és interessant remarcar no només la importància des del punt de vista iconogràfic de l'assumpció de la *donna angelicata* com a arquetipus femení (en oposició al component sensual de la Venus botticelliana i

12. Raimon Casellas, «Les pintures simbòlico-decoratives», *Etapas estètiques*, vol. II. Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916, p. 147-167. Vegeu Jordi Castellanos, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I. Barcelona, Curial, 1983, p. 154-159.

gairebé diabòlic de l'Eva de Cranach), sinó també la identificació de l'artista amb un sacerdot. La còpia inacabada (dibuix) i més o menys aconseguida que en va fer Rusiñol i que es conserva a la reserva del Cau, permet afegir una lectura contemporània, finisecular, a les moltes lectures que se n'han fet al llarg de la història de l'art europeu. Santiago Rusiñol, fortament impactat per la bellesa ingènua d'aquesta composició contemplada en directe, se n'emporta una reproducció fotogràfica comercial com a record. Podia haver anat a parar, aquesta reproducció, a l'*Àlbum recordatori* corresponent, o haver-se quedat, com tantes altres, entre els papers solts, autobiogràfics, de l'artista. Però sabem que Rusiñol va enviar a Jacint Verdaguer una carta agraïnt-li un llibre que el poeta li havia enviat —i que el pintor havia tingut temps de llegir, entre viatge i viatge— i mostrant-se entusiasmat amb el viatge a Egipte que hi evoca el poeta. En aquesta carta, que no es troba al fons del Cau Ferrat sinó entre els papers del poeta que custodiat la Biblioteca de Catalunya, Rusiñol s'identifica amb el sacerdot-poeta i li inclou, simbòlicament, la fotografia esmentada:

«Molt senyor meu i estimadíssim amic: he rebut lo seu llibre i l'he llegit d'un sol glop. Si vostè fos un altre li parlaria de lo moltíssim que m'ha agradat i l'he admirat, però el conec i em callaré aquest punt, pensant per mi lo que li diria a vostè.

Lo que sí que no em callaré és lo molt que li agraeixo aquella dedicatòria que em posa an el començament. Recordar-me dos coses que tant m'agraden, l'una en

somnis com lo Nil, i l'altra en records com lo Ter, prova lo carinyós pensament de qui hau envia i sap triar lo que més ha de satisfer l'esperit de qui hau rep. ¡Ditxós vostè, oh ermità d'aquesta Gleva que sap contentar-se tan sols del paisatge! i pobres de nosaltres, que necessitem d'aquest bullici i de les grans ciutats per viure! Cada dia crec més en l'hermosura de la soledat, tenint la fe i el pensament per companyia, i cada dia voldria anar-me'n a un rasser de món ben solitari i em quedo cada dia. ¡Som tants los que ens falta una empenta! Sempre en dient demà i aquest demà mai arriba. Espero que arribarà el dia d'arraconar-me en un racó de tants que n'hi ha d'hermosos en la meva terra i potser aquell viatge a Egipte de què li parlava en aquella plasant terrassa de la Gleva i que tan bé em recordo serà el meu últim viatge.

Molt m'hi ha fet pensar lo seu llibre i molt lo tindrè present i molt m'ha impressionat, molt més de lo que vostè es pensa.

No puc resistir la temptació d'enviar-li una fotografia del famós quadro del Louvre *La coronació de la Verge* de Beato Angelico. És de les obres que més estimo, per no dir la que estimo més. A la fotografia hi falta el gran encant del color, que és preciosíssim i d'una idealitat asombrosa. Visc a l'isla Sant Lluís, a on és a casa seva, prop del Louvre i de Notre Dame, dos obres que en tant que espero fan de bon contemplar i a les quals faig molt sovint una excursió d'home que admira.»¹³

Rusiñol parla, en aquesta carta, de la solitud de l'artista, de la renúncia a la societat i, en certa manera, a la vida —entesa en termes convencionals,

13. Carta de Santiago Rusiñol a Jacint Verdaguer (53 Quai Bourbon, Île St. Louis Paris), Ms. 1198 (100) Biblioteca de Catalunya.

quotidians—, com a condició *sine qua non* per a la creació. Hi parla, també, significativament, de l'últim viatge que està disposat a emprendre i que veu imminent mentre satisfà «les ànsies de l'esperit» a través de la seva pròpia creació artística. Tal com rebla en un dels primers relats de *Fulls de la vida* (1898), «[a]quests progressos pràctics no consolen ni un moment les ànsies de l'esperit; i en tant que esperem el progrés moral que té d'ésser el verdader, tant com pugui m'embarcaré sense rems i jugaré a l'aventura.»¹⁴ El sacerdot de l'art emprèn un viatge personal, absolutament interior, per explorar els abismes de l'ànima: el dolor, el terror, el misteri, la mort, l'èxtasi. Es tracta de superar les fronteres de la realitat aprehensible a través dels sentits corporals i connectar, com l'avi cec de *La intrusa*,¹⁵ amb les realitats més ocultes. L'estètica simbolista que adopta Rusiñol en aquest estadi de la seva trajectòria artística l'hi ajuda tant a través del llenguatge plàstic com a través del literari. Les seves obres mantenen entre elles correspondències constants: patis blaus, jardins abandonats, espais desolats, carreteres solitàries, personatges desarrelats, malalts, marginats, bojós i *clowns* apareixen a les teles i als relats, generalment breus, de l'artista que aspira a la puresa. Els llibres que edita a la tipografia de L'Avenç —refinats i cars— responen a la idea de l'art total que es correspon amb la imatge de l'artista total, que no és ni pintor, ni escultor, ni escriptor, sinó que entén l'art com una forma de vida i converteix la seva imatge en la seva principal i més preada

creació. Rusiñol, al mateix temps que oficia al Cau Ferrat de cara al públic que assisteix a les festes modernistes, se serveix de la morfina per culminar l'experiència profunda de la realitat. Pintures com *La morfina* (p. 260) o *Rêverie* testimonien aquesta relació, com també d'altres no tan explícites: alguns dels retrats que Rusiñol pinta durant la dècada dels noranta —els monjos de Montserrat, el retrat de Carles Mani o el ja esmentat de Modesto Sánchez Ortiz, a la manera d'El Greco—¹⁶ penetren la vida interior dels personatges, els quals perden la seva identitat «social», «circumstancial», i esdevenen forces incontrolables de la natura —bojos, genis, místics, al·lucinats— que l'artista és capaç de captar per afinitat, com un mirall, abans que no s'hi reintegrin irremissiblement; o el retrat al carbó que Ramon Pichot va fer d'un Rusiñol encara jove, amb els cabells negres i ondulats, una barba que es confon amb el llaç que tot just s'insinua sota l'abric cordat fins al darrer botó, la mà esquerra dins la butxaca i la dreta —el polze amagat entre els botons de l'abric— damunt del pit. Ja s'ha dit: com el famós retrat d'El Greco que Rusiñol havia copiat no feia gaire al Museo del Prado i que es conserva també al pis superior del Cau Ferrat (p. 200). Del carbó de Pichot destaca la mirada del model: els ulls ullerosos són d'una tristesa infinita, com els d'*El cavaller de la mà al pit*, els de Modesto Sánchez Ortiz o els dels novicis de Montserrat; són uns ulls líquids, espurnejants, febrosos i desenfocats. Profundament inquietants, atreuen

14. Vegeu S. Rusiñol, «A l'aventura», *Fulls de la vida* (1898), *Obres completes*, vol. II, op. cit., p. 64.

15. L'estrena de *La intrusa*, del simbolista belga Maurice Maeterlinck, va constituir el plat fort de la segona festa modernista de Sitges, celebrada l'estiu del 1893, que va suposar una mena d'acta fundacional del grup modernista. Vegeu J. Castellanos, *Raimon Casellas...*, op. cit., vol. I, p. 123 i ss.

i rebutgen alhora l'espectador, li xuclen l'enteniment i al mateix temps el converteixen en un intrús. Representen alhora la temptació i la por de l'abisme, de la *chute*, és a dir, del viatge sense retorn. És aquest model d'artista el que interessa a Picasso poc abans de marxar a París, com ho demostra el retrat a la manera d'El Greco, amb una ineludible picada d'ullet a Pichot (p. 199), que Picasso va dedicar a Rusiñol al mateix temps que Rusiñol eixamplava el seu «museu imaginari» amb una mostra representativa de l'obra primerenca del jove pintor.

Museus imaginaris, miralls imaginaris?

Tothom sap que, per a Rusiñol, no hi va haver «últim viatge» en el sentit que insinua la seva lletra a Jacint Verdaguer, però també que aquest viatge sí que havia d'arribar, i ben aviat, al seu interlocutor. I no hauria d'estranyar gens que Rusiñol fos plenament conscient, a l'hora de prendre la decisió, que abandonar la via de la solitud implicava traïr la concepció de l'art com a religió i de l'artista com a sacerdot que li havia permès identificar-se en un moment determinat amb Verdaguer. Al seu «calvari», que és el de l'artista, i a la seva mort conflictiva, va dedicar Santiago Rusiñol *El místic*, un dels seus drames més controvertits i, alhora, més populars. Això passava, però, l'any 1903. Rusiñol ja pràcticament no posava els peus al Cau Ferrat i corria esperitat per la terra a la recerca de jardins abandonats i dels aplaudiments multitudinaris, tal com Picasso va

deixar contundentment representat, el mateix any, en el dibuix «*Glòria-Crítico/a*» (*Santiago Rusiñol sodomitzat*) exhumat per Eduard Vallès (p. 305). A Sitges, hi va deixar el seu «museu imaginari» juntament amb la imatge de l'artista que, durant deu anys intensos, havia aconseguit de ser. El Cau Ferrat conserva les traces d'aquest artista, que es va convertir, per al mateix Santiago Rusiñol, en part de la seva col·lecció.

S'ha remarcat en algun moment que Santiago Rusiñol gairebé no va pintar autoretrats i, en realitat, potser es podria afirmar que Rusiñol no pinta més que autoretrats, sobretot a partir del moment que connecta amb el que serà el motiu, el correlat objectiu, de la seva obra: el jardí abandonat. L'impacte que li produeixen els jardins del Generalife i de l'Alhambra de Granada com a espai simbòlic de la destrucció i de la regeneració, de la vida i de la mort, de la lluita entre la natura i la cultura, explica l'obsessió de Rusiñol pels jardins, correlat objectiu dels jardins de l'ànima de l'artista disposat a penetrar-ne el misteri i a oferir-lo com a sacrifici personal. En aquest sentit, el llibre-àlbum *Jardins d'Espanya* (1903), amb quaranta làmines acolorides de pintures de jardins de Rusiñol acompanyades d'un pròleg de l'autor i dels poemes dels seus poetes (catalans i mallorquins) preferits, representa un mausoleu. Les tapes blanques de l'àlbum, segellat amb lletres verdes, tanquen l'ànima d'un artista que ha arribat a besllumar a través de la seva particular recerca interior el camí cap al més enllà, el trànsit de la mort. L'última

16. Sobre la pintura de Santiago Rusiñol en general, vegeu especialment Josep de C. Laplana, Mercedes Palau-Ribes, *La pintura de Santiago Rusiñol: obra completa*, 3 vols. Barcelona, Mediterrània, 2004, i Isabel Coll i Mirabent, *Rusiñol i la pintura europea*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006. Pel que fa a la relació específica de Santiago Rusiñol amb la pintura d'El Greco, vegeu Francesc Fontbona, «La recuperació d'El Greco per part dels modernistes catalans», José Milicua (ed.), *El Greco: la seva revaloració pel modernisme català*. Barcelona,

Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1996, p. 44-51, i Isabel Coll i Mirabent, *El Greco i la seva influència en les obres del Museu del Cau Ferrat*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 1998.

d'aquestes làmines reproduceix una tela que convida l'espectador a entrar en el forat negre de la mort. Si aquest llibre hagués estat una obra pòstuma, probablement ara parlariem de Rusiñol en uns altres termes. Però Rusiñol va fer marxa enrere en l'últim moment i es va retirar del caire de l'abisme a temps per poder explicar la seva aventura i dissenyar ell mateix, fora ja de perill, el mausoleu del seu ideal artístic. I no només a través de l'àlbum, sinó de tres obres literàries —un quadre poemàtic en un acte, *El jardí abandonat* (1900), i dos relats breus, un en primera persona, «La casa del silenci» (1901), i l'altre en tercera persona, «El morfiníac» (1905)—¹⁷ que constitueixen el punt àlgid d'una producció literària que girarà, a partir d'aquests moments i d'una manera obsessiva, a l'entorn del conflicte entre l'artista i la societat.¹⁸

Aquestes tres obres van ser escrites i publicades immediatament després de la cura de desmorfinització a què Rusiñol es va sotmetre l'any 1899 en un sanatori prop de París. Amb la recuperació de la salut, l'artista retorna simbòlicament a l'ordre. Personalment, refà els llaços familiars romputs deu anys abans; com a artista, inicia a Mallorca una nova etapa pictòrica presidida pels jardins —abandonats o no— i una nova etapa literària protagonitzada per la recerca del gran públic a través del conreu de la novel·la, del periodisme i, sobretot, del teatre. L'artista-sacerdot ha deixat pas a l'artista revulsiu que arremet contra la hipocresia de la «bona gent» amb totes les armes literàries que té a l'abast, especialment la ironia.

La crítica contra el senyor Esteve s'accentua en articles com «El burgès» (1899) o «El sanxopanaxisme» (1905) i culmina en la novel·la *L'auca del senyor Esteve* (1907). Entre la publicació d'aquesta novel·la i l'estrena de la versió teatral la primavera del 1917, hi ha dos moments que provoquen la progressiva i inexorable mitificació del senyor Esteve i dels valors que, segons aquest «nou» Rusiñol, el personatge representa: el seny i el liberalisme. Els fets de la Setmana Tràgica, el 1909, i l'esclat de la Primera Guerra Mundial, el 1914, converteixen irremissiblement la ironia subversiva del senyor del Cau Ferrat en el sarcasme propi de l'individu del XIX que ha perdut tots els referents i que ha vist com la idea de cultura i el progrés moral a què aspirava s'esfondra.

«Els que busquen la veritat mereixen el càstig de trobar-la» fa una de les *Màximes i mals pensaments* que Rusiñol va publicar el 1927 i que Josep Pla va interpretar com l'«esquema» de l'«escepticisme» de l'autor de *L'auca del senyor Esteve*.¹⁹ Si tenim present el conjunt de la literatura de Rusiñol, *Màximes i mals pensaments* és l'última gran *boutade* que l'escriptor dedica al seu públic, la construcció d'un mirall de fira on l'únic que hi queda reflectit és un mateix, cara a cara amb la pròpia vanitat, amb la pròpia misogínia, amb la pròpia hipocresia, amb les pròpies pors, amb la pròpia intolerància i amb la pròpia incertesa. En aquest sentit, *Màximes i mals pensaments* aconsegueix el caràcter universal de la literatura moralista, però no en relació amb una veritat sinó amb la invalidació de la mateixa existència d'aquesta

17. S. Rusiñol, *El jardí abandonat*. Barcelona, Tip. L'Avenç, 1900. Vegeu-lo publicat dins *Obres completes*, vol. I. Barcelona, Selecta, 1973 (3a ed.), p. 437-447; «La casa del silenci», *Pel & Ploma*, núm. 80, setembre 1901, p. 103-107, i «El morfiníac», *El Poble Català*, núm. 15, 18 de febrer del 1905, p. 1-2. Vegeu-lo recollit a *Ocells de fang* (1905), *Obres completes*, vol. II, op. cit., p. 199-203.

18. Vaig plantejar aquesta hipòtesi a M. Casacuberta, «Santiago Rusiñol, hombre de letras», Daniel Giralt-Miracle, *Santiago*

Rusiñol, arquetipo de artista moderno. Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2009, p. 145-163.

19. Vegeu José Pla, *Rusiñol y su tiempo*. Barcelona, Barna, 1942, p. 349.

veritat. No és patrimoni del Rusiñol vell, aquesta manera d'entendre el món: és patrimoni del nou Rusiñol que sorgeix de les cures de desmorfinització i de la intervenció quirúrgica que el retorna a la vida amb el naixement del nou segle, de l'artista que ha tancat en un mausoleu el seu ideal i que provoca la crua decepció del jove Picasso. No es corresponen amb la mirada del sacerdot de l'art, ni del Jueu Errant, ni del senyor del Cau Ferrat, les sentències de *Màximes i mals pensaments*: són el reflex del malestar d'un artista que, sortit del clos del jardí abandonat, espai de la creació i alhora de la mort, pinta durant trenta anys seguits el mateix jardí; de la reacció de l'intel·lectual del XIX que es veu en el cas d'assistir en directe a l'esfondrament de l'ideal que suposa la liquidació del mite de l'Europa culta i civilitzada amb l'esclat de la Primera Guerra Mundial, i, en definitiva, de les limitacions del Modernisme davant dels embats de la modernitat.

Què significa que Picasso, al final de la seva vida, coincidint amb l'exposició del 1962 a la Sala Gaspar i amb les negociacions per a la fundació d'un Museu Picasso a Barcelona, recuperi per al seu «museu imaginari» la iconografia de *L'auca del senyor Esteve*? És un homenatge a Barcelona, amb tot el que comporta d'assumpció, per part de l'artista, de les contradiccions de la ciutat del senyor Esteve? O torna a ser, com les *Màximes i mals pensaments* de Rusiñol, un mirall de fira que deforma i desmitifica la imatge de l'artista reflectida en el mirall també idealitzador del «museu imaginari» picassià?