

Passatges d'influències i de modernitat: El Greco, Rusiñol, Picasso

VINYET PANYELLA

La relació entre Rusiñol i Picasso s'estableix en uns moments en què el primer assoleix el lideratge del Modernisme mentre que Picasso és encara l'aprenent d'artista meravellat, apassionat i rebel fins que pren l'embranchada que el situarà definitivament com a capdavanter de la modernitat artística al París de la primera dècada del segle XX.

Aquest passatge de biografia artística segueix un cicle cronològic marcat successivament per la curiositat, l'admiració i la visió crítica que Picasso manifesta vers Rusiñol al llarg de les diverses etapes del seu relatiu tracte personal. Les dates primordials d'aquesta relació se situen entre 1896, amb la coincidència de tots dos artistes a la Exposición General de Bellas Artes y Industrias Artísticas de Barcelona —Picasso amb *La Primera Comunió* (p. 45), pintada sota la plena influència d'Arcadi Mas i Fondevila, i Rusiñol imbuït del simbolisme dels primitius contemplats al viatge a Itàlia del 1894, presentant les al·legories a *La Poesia* (1895) i *La Música* (1895)— i el 1903, data en què Picasso realitza una cruel caricatura d'un Rusiñol sodomitzat per la crítica a canvi de la glòria. Són els anys de la màxima eclosió i influència del Modernisme en la pintura de Picasso. Val a dir que, per bé que l'artista incideix posteriorment en el tractament pictòric de la temàtica rusiñoliana d'*El senyor Esteve* —la novel·la de Rusiñol data del 1907— i que a París freqüenta

anteriorment amistats rusiñolianes, com Erik Satie, el nucli dur de la relació i, per tant, d'influència de l'obra de Rusiñol en la de Picasso es correspon al període esmentat.

M'hi vaig referir en l'article sobre la relació artística entre Santiago Rusiñol i Picasso¹ en què plantejava, amb les corresponents referències, la influència de Rusiñol en la temàtica pictòrica picassiana (paisatges, retrats, la malaltia i la mort, la misèria i la pobresa, nocturns en blau, París com a escenari, pallassos i saltimbanquis); també la influència d'El Greco en l'obra de Picasso; la relació entre ambdós artistes als *Quatre Gats*; l'itinerari iconogràfic de Rusiñol en l'obra picassiana i el Rusiñol col·leccionista dels Picassos del Cau Ferrat. Hi vaig tornar en altres estudis, com el de la relació de Picasso amb els pintors catalans i en la biografia de Santiago Rusiñol.² Dins d'aquests contextos, la influència d'El Greco en la pintura de Picasso es perfila com a un dels més interessants nexes entre aquest i Rusiñol, més enllà de l'itinerari iconogràfic i retratista del llavors jove pintor, ja que és Rusiñol qui fa de nexes entre tots dos.

El traç d'El Greco. Sitges, Madrid, Barcelona
És Rusiñol, sense cap dubte, qui contribueix a valorar l'obra d'El Greco a principis de la darrera dècada del segle XIX, quan n'adquireix a París dos

1. Vinyet Panyella, «D'Els Quatre Gats al Cau Ferrat: La relació artística entre Santiago Rusiñol i Picasso (1896-1903)», *Picasso i els 4 Gats. La clau de la modernitat* [cat. expo.]. Barcelona, Museu Picasso/Lunwerg, 1995, p. 237-249.
2. Vinyet Panyella, *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona, Edicions 62, 2003 (Biografies i memòries; 51).

quadres, *Les llàgrimes de sant Pere i Magdalena penitent amb la creu* (p. 194-195). Des de llavors El Greco esdevé un dels màxim exponents de la modernitat i un dels principals actius del Modernisme; Rusiñol n'esdevé, alhora, el més important promotor. L'artista encomana el seu entusiasme a un determinat públic de lectors i d'artistes que segueixen les cròniques que envia de París estant; a «El Greco en casa»³ es palesa l'entusiasme que ell i Zuloaga —amb qui comparteix l'estança parisenca al Quai de Bourbon— senten vers les obres d'El Greco que tenen a tocar. Mesos més tard, amb el trasllat dels quadres al Cau Ferrat coincidint amb la tercera festa modernista, se n'acompleix l'entronització fins i tot materialment, portats en processó pels artistes a través dels carrers de Sitges. L'admiració s'encomana a Miquel Utrillo —que recalca a Sitges l'estiu del 1895 per primera vegada i es converteix, al seu torn, en un dels més actius propagadors de l'artista—, i a personalitats com Emilia Pardo Bazán o Ángel Ganivet que, en el seu pas pel Cau Ferrat el 1895 i el 1897, respectivament, es deixen seduir tant per l'obra de l'artista com per l'entusiasme de Rusiñol.

Més enllà de la passió artística, s'esdevé, a més, la influència estètica i ideològica d'El Greco sobre Rusiñol. D'una banda, aquest li encomana la gamma cromàtica dels grocs, visibles en obres com *La morfina* (p. 260) i *La medalla* (1894-1895) o el rerefons del *Retrat de Carles Mani* (p. 77). D'altra, un sentiment de malenconia que aboca l'artista a la pintura del cicle dels místics (estiu-tardor del 1897) i respon tant a l'estat anímic del pintor, en plena dependència

morfíniaca deguda al dolor que li produïa un ronyó necròtic que no es va detectar fins al 1901, com a un determinat sentit d'espiritualitat directament encomanada d'El Greco. En tercer lloc, encara, la còpia d'*El cavaller de la mà al pit*, que Rusiñol va efectuar el desembre del 1897 al Museo del Prado camí del tercer viatge a Granada i que posteriorment va penjar a les parets del Cau Ferrat, indica un cert sentit d'emulació i d'admiració vers «el gran Greco». Més enllà de la influència estètica, la personalitat d'El Greco és profundament admirada per Rusiñol. Tant és així que, de retorn del segon viatge a Granada el febrer del 1896, recalant a Madrid camí de Sitges, s'esdevé la gran aposta de l'artista en anunciar a la Cervecería Inglesa la seva intenció d'aixecar un monument a l'artista; Utrillo, que l'hi acompanyava, en va narrar el passatge anys a venir. La subscripció popular per al monument, encarregat a Josep Reynés, s'obre el 1896 i la gesta culmina amb la realització de l'escultura que Rusiñol promou. Amb motiu de l'acte de la primera pedra (agost del 1897) i de la inauguració del monument (25 d'agost del 1898) (p. 202), els discursos de l'artista mostren fins a quin punt l'exemplaritat de la vocació, la dedicació i l'obra d'El Greco constitueixen un dels fonaments de la modernitat de l'art i, alhora, un dels paradigmes del regeneracionisme per la via artística.

Des d'aquesta atmosfera, artística Picasso es trasllada a Madrid la tardor del 1897. Per a ell l'artista és un inequívoc atractiu de modernitat, tant pel que tenia de reacció en contra de la pintura

3. Santiago Rusiñol, «El Greco en casa», *La Vanguardia*, 8 de març del 1894; vegeu també p. 196 d'aquest catàleg.

acadèmica —de la que don José Ruiz Blasco, pare de l'artista i professor a l'Escola de Llotja de Barcelona, n'és defensor i representant com també el professorat de l'acadèmia madrilenya: Moreno Carbonero o Muñoz Degrain— com per la capacitat compositiva i expressiva de les obres. Li criden l'atenció «uns caps magnífics» d'El Greco al Museo del Prado, tal com escriu a Joaquim Bas el novembre del 1897. El pintor Francisco Bernareggi, company dels dies madrilenys, recorda que la gent els deia «modernistes» quan els veien copiar El Greco al Prado, mentre que el pare de l'artista els amonesta quan se n'assabenta: «Aneu pel mal camí!». Per a l'acadèmia El Greco encara no és un valor. A Toledo, Bernareggi recorda les hores que es van passar estudiant *L'enterrament del comte d'Orgaz*,⁴ malgrat les bromes de composició que Picasso porta a terme. Aquesta és una de les obres que més l'influeixen, tant pel que fa a la composició com al concepte, palès no solament a les escenes de l'enterrament de Carles Casagemas (1901) sinó molt més endavant, al llibre il·lustrat *El entierro del conde de Orgaz* (1957-1959) i en una «làmina sacrilega» homònima (1968).

Quan, de retorn a Barcelona, Picasso comença a freqüentar els Quatre Gats i té Rusiñol a l'abast, li dedica un conjunt de retrats que van des de l'admiració a la sàtira. Un d'ells, però, és especialment significatiu. El bust de Rusiñol, en posició frontal, mostra l'artista cofat amb barret tou, cabellera i barba profusament llarga, severament seriós malgrat el puro encastat a la pipa i amb la mà damunt del pit, talment una transposició del

cavaller grequià. Malgrat les dimensions de l'apunt (p. 199) i els retrats i caricatures que l'envolten —amb alguns caps de traç grequià, per cert—, es tracta d'una volguda i assolida precisió picassiana amb la voluntat d'identificar l'artista retratat amb qui ha promogut com a exemple d'autenticitat i modernitat. Al costat d'aquesta imatge de Rusiñol, Picasso fa diversos croquis i retrats seguint les línies compositives d'El Greco: rostres allargats i severs, que aplica tant a persones conegudes, com el seu propi pare, com a personatges esdevinguts anònims, bona part dels quals es conserven al Museu Picasso de Barcelona.

Un element d'influència grequiana comuna entre Rusiñol i Picasso és la utilització de la gamma cromàtica dels grocs. En el cas de Picasso, la seva aplicació potser no és tan freqüent com succeeix en Rusiñol, en bona part per la temàtica desenvolupada entre 1899 i 1900, però cal tenir en compte *La cursa de braus (El quite)* (p. 63), i alguns rerefons de retrats o escenes parisenques.

Del traç a la composició

La influència plàstica d'El Greco es revela del traç a la composició en altres passatges picassians, com també en l'expressió de les figures representades i en el rerefons de les obres que s'inclouen en l'època blava, fins i tot més enllà. Dos retrats de desconeguts, ambdós del 1899, constitueixen precedents de l'època blava pel rerefons que envolta els rostres masculins però també pel deix de malenconia que traspuen. La severitat i la

4. Vegeu, en aquest catàleg, E. Vallés, «El Greco, Rusiñol i Picasso», p. 189, notes 12 i 13.

malenconia impregnen bona part de les obres d'aquells anys, des del canvi de segle fins a *La parella* (*Els miserables*) (1904) i les diverses variants dels arlequins i saltimbanquis com *Acròbata i jove arlequí* i *Dos acròbates* (1905).

La influència compositiva d'El Greco es fa evident en obres com *Les dues germanes* (1902), realitzada pel pintor en uns moments en què disposava de llicència per visitar la presó de Saint-Lazare, destinada a dones bona part de les quals patien malalties de transmissió sexual; un motiu pictòric que Toulouse-Lautrec i altres havien practicat anteriorment. L'obra en qüestió correspon a «una mare i una puta de Saint-Lazare», tal com l'artista va escriure al seu amic Max Jacob el juliol del 1902, i el model compositiu és una de les obres religioses amb més càrrega femenina, com *La visitació* d'El Greco. La forma compositiva és gairebé calcada: dues figures de perfil enllaçant els braços, una de les quals (la presa malalta) es mostra amb un posat més submís que l'altra. La mescla temàtica no deixava de ser una mena de provocació, però, segons Richardson, en aquests moments Picasso se sent més immers en una mena «d'agonia romàntica» que no pas en la crítica social.

Les narracions del suïcidi del seu amic de joventut Carles Casagemas constitueixen un dels més grans exponents de la influència conceptual i estructural d'El Greco en la pintura picassiana del moment. Aquesta tragèdia, que Picasso no va presenciar, al contrari que Manolo Hugué, el va perseguir durant uns anys, en què la figura de Casagemas

va apareixent en diverses obres que Picasso li dedica, des de l'evocació fins a l'al·legoria (*La vida*). I, per bé que ni la forma de morir ni la idiosincràsia dels personatges no presenten analogies, la impressió que la mort de Ramon Canudas i Carles Casagemas va obrar en l'ànim de Santiago Rusiñol i Picasso va marcar la fita de la fi de la seva primera joventut o, si més no, va irrompre i va deixar petja en les respectives biografies artístiques.

Les tres versions del *Retrat de Casagemas, mort* són un dels millors exemples dels límits de l'expressivitat d'un rostre que «tenia l'aspecte d'un deteriorat sant del Greco». Picasso juga amb l'aparent serenitat del rostre —com fa El Greco amb alguns dels seus protagonistes *ad hoc*— i el rerefons descriptiu de l'esperit turmentat de Casagemas (*Casagemas mort*, p. 267) per mostrar, de la manera més gràfica i sense estalvi de detalls, l'horror de la mort per suïcidi.

L'escena de l'enterrament, descrita en dues obres [*Evocació* (*L'enterrament de Casagemas*) (p. 213) i *Les Pleureuses* (*La vetlla*), ambdues del 1901] presenta similituds estructurals i divergències conceptuals amb *L'enterrament del comte d'Orgaz*. En la primera, la composició marca amb claredat tres plànols; l'inferior, que evoca l'enterrament i la solució compositiva d'El Greco amb el cos estès d'esquerra a dreta i el grup del dol que l'envolta, i l'immediatament superior, una irrupció de clara ascendència profana i al·legòrica on es barreja la idea del paradís amb la del plaer sexual i la procreació —dos dels condicionants negats en vida

al difunt. El plànol superior, configurat per un celatge de clarobscur, retorna a la imatge dels celatges i rerefons grequians. L'altra obra, *La vetlla*, s'acull encara més a la composició en la qual s'inspira. Disposada en un sol plànol frontal, la figura del difunt es troba pràcticament encerclada per una massa coral compacta que permet visualitzar la idea de dol i de recolliment compartit per personatges de diverses edats, el gest dels quals remarca el caràcter de malenconia, tristesa i gravetat. *L'enterrament del comte d'Orgaz* ha estat la principal font d'inspiració compositiva però no l'única, ja que la criatura que surt representada al costat dret, aferrada a una maternitat dempeus amb el nen als braços, és una transposició del petit sant Joan pintat per El Greco a *La Sagrada Família amb santa Anna i sant Joanet*, del Museo del Prado.

L'obra pictòrica de Picasso va conservant o incorporant altres influències plàstiques o estructurals d'El Greco que, amb els anys, desapareixen o reapareixen, com succeeix amb *Home amb gorgera*, segons *El Greco* (p. 208). Amb tot, cal constatar que també amb els anys El Greco es consolida com a un dels valors inqüestionables de la pintura universal i, com a tal, esdevé lloc de retorn i cita comuna dels artistes del segle XX. El mèrit, primigeni, de Picasso rau en haver-lo incorporat conceptualment i plàsticament en la seva obra des de que el seu esperit jove, apassionat i rebel el va descobrir gràcies a l'entusiasme i la convicció de Santiago Rusiñol quan era líder del Modernisme.