

Margarida CASACUBERTA i ROCAROLS

SANTIAGO RUSIÑOL: VIDA, LITERATURA I MITE



Dirigida per Jordi Castellanos i Vila

*Departament de Filologia Catalana
Facultat de Lletres
Universitat Autònoma de Barcelona
1993*

Margarida CASACUBERTA i ROCAROLS

SANTIAGO RUSIÑOL: VIDA, LITERATURA I MITE

VOLUM I



"Mossèn Jaume Rusiñol, pintor molt gornit de cebes, amb cara de pomes agres. Llarg de cos i amb ossada cantelluda, estima el rovell dels ferros molt més que el rovell de l'ou. És home que s'encaparra per les coses d'altre temps i per les coses que vindran. Molts li diuen modernista, i quan l'hi han dit el renyen; però ell té molta paciència, va a la seva, i no escolta els que motegen i tan sols els que aconsellen, car les bones paraules diu que fan menjar als malalts, i la salut és molt amable."

Santiago Rusiñol, *Fulls de la vida.*

SUMARI

Sumari	I
Quatre paraules	IX
Capítol I: Santiago Rusiñol i els inicis del modernisme	1
1. Cap a la creació de la imatge de l'artista modern	3
Les tres exposicions de 1888	5
El ball del Círculo Artístico	15
Una nova <i>Vanguardia</i>	20
Els inicis literaris de Santiago Rusiñol	22
Rusiñol-Casas-Clarassó	31
L'entrada al món del teatre: <i>L'home de l'orgue</i>	38
Les cartes <i>Desde el Molino</i>	45
2. Confluència d'actituds	67
Raimon Casellas, el teòric	67
Rusiñol, entre <i>L'Avenç</i> i <i>La Vanguardia</i>	80
Sitges o la "Blanca Subur"	85
1892: l'Exposició de Belles Arts a Sitges	92
1892: l'Exposició de Belles Arts a Madrid	103
3. La constitució del moviment modernista	112
Una aliança a diversos fronts	112
<i>Mis hierros viejos</i> a l'Ateneu	121
Divergències fonamentals	127
El Cercle Artístico de Sant Lluç	133
La festa de 1893 a Sitges	143
A propòsit de <i>La intrusa</i> : les limitacions del modernisme	156
Capítol II: L'intel·lectual, redemptor de la societat (1894-1898)	181
1. El triomf del decadentisme	183
<i>Anant pel món</i> , el llibre d'un refinat	183
L'artista, caminant de la terra	192
L'exposició del consens	197
Un modernisme de "bona mena"?	201
La Tercera festa modernista de Sitges	213

2. El pontífex del modernisme	225
La gent del Camp de Tarragona	226
La pasta hidràulica	238
La "Blanca Subur", Meca del modernisme	242
3. Modernisme, catalanisme, regeneracionisme (I)	252
La modernització de la tradició	253
La invenció de la tradició o el teatre líric català: <i>La fada</i>	265
El decadentisme, pot ser regeneracionista? <i>D'Anant pel món a Oracions</i>	273
L'apostolat fora de Catalunya	296
4. Modernisme, catalanisme, regeneracionisme (II)	323
El Monument al Greco i el conflicte colonial <i>Fulls de la vida</i> , un clàssic entre el regeneracionisme, el decadentisme i el sentimentalisme	323
"Modernisme", un terme en crisi	350
"Modernisme", un terme en crisi	375
Capítol III: Santiago Rusiñol en el tombant de segle: de modernista a autor de moda (1899-1903)	385
1. Del Teatre Intim al Teatre Líric Català: <i>L'alegria que passa i Cigales i formigues</i>	387
Una obra simbòlica	387
Sobre el decadentisme de <i>L'alegria que passa</i>	397
Del llibret a la primera representació	402
"... teatre nou, però no Teatre Intim"	405
<i>L'alegria que passa</i> a la V Festa Modernista de Sitges	408
El Teatre Líric Català, un projecte polèmic	411
<i>Pel & Ploma</i> i <i>Joventut</i> , dos fronts dins el modernisme	416
<i>L'alegria que passa</i> , un model de renovació teatral	422
<i>Cigales i formigues</i> , una proposta fallida	424
2. Els jardins de Santiago Rusiñol	440
L'obra personal definitiva: <i>El jardí abandonat</i>	440
Teatre nou, teatre íntim i teatre simbolista	442
L'ànima dels <i>Jardins d'Espanya</i>	452
Una lectura regeneracionista dels jardins russinyolians	457
Els jardins de Mallorca	464
Santiago Rusiñol a Mallorca	468
3. Cap a la conquesta del gran públic: <i>Llibertat!</i>	479
<i>Llibertat!</i> , una aproximació al teatre d'idees	483
De la narració a la comèdia	485

Una versió lliure de l'individualisme	490
<i>Llibertat!</i> en el centre del debat polític del tombant de segle	494
Una interpretació catalanista de <i>Llibertat!</i>	499
4. "Els Jocs Florals de Can Poesia" i els <i>Jocs Florals de Canprosa</i>	505
El triomf del costumisme	507
Poetes contra versaires	508
El llenguatge de l'antifloralisme: catalanistes, anticatalanistes i <i>Els Jocs Florals de Canprosa</i>	512
L'agudització de la polèmica: la suspensió dels Jocs Florals de Barcelona	521
La resposta de Santiago Rusiñol	527
<i>Els Jocs Florals de Canprosa</i> i els Jocs Florals de Girona	532
5. La prehistòria novel·lística de Santiago Rusiñol: <i>El poble gris</i>	539
Reciclar la pròpia obra: de l'adaptació a la paròdia	543
<i>El poble gris</i> i el ciutadanisme	559
L'escepticisme en el punt de vista narratiu d' <i>El poble gris</i>	565
<i>El poble gris</i> , un primer pas cap a la novel·la	575
6. <i>L'hèroe</i> o el distanciament del modernisme	585
<i>El malalt crònic</i> , una joguina entre el costumisme i l'estirabot	586
<i>L'hèroe</i> , una obra regeneracionista	592
Efectivament, pròfug del modernisme	596
L'odissea de <i>L'hèroe</i>	602
7. Del simbolisme al sentimentalisme: <i>El pati blau</i>	610
Una relectura del conte	612
D' <i>El jardí abandonat</i> a <i>El pati blau</i> : la superació definitiva del simbolisme	616
L'"americano"	618
En defensa pròpia	623
8. <i>El místic</i>	628
Per damunt de tot, un model d'intel·lectual	633
L'"autor de moda"	637
Capítol IV: La vulnerabilitat d'una imatge (1904-1907)	649
1. Introducció	651
Catalans a Madrid: Enric Borràs i Santiago Rusiñol a la recerca d'un nou públic	651

De l'èxit apoteòsic a un fracàs estrepitós: Santiago Rusiñol, víctima de la guerra intel·lectual contra la Solidaritat	657
Les escomeses dels joves: Santiago Rusiñol, un antimodel per al noucentisme	663
2. La degradació d'una imatge: un procés irreversible	672
Les concessions al gran públic: <i>El punxa-sàrries</i> o l'humor per l'humor	673
Més concessions: <i>La nit de l'amor</i> o el melodrama	681
Encara més concessions: <i>Un segon Malalt crònic</i> o el final feliç	685
La crisi del teatre català: un problema de professionalització	687
<i>La lletja</i> o l'escàndol	698
<i>El bon policia</i> i la paròdia	706
3. L'assumpció de la nova imatge: entre el victimisme i la coherència personal	719
<i>Aucells de fang</i> , un llibre programàtic	719
L'entrada al món de l'editor Antoni Lòpez	729
4. La recreació dels propis orígens	736
La nova imatge de l'artista a <i>La bona gent</i> i <i>La cançó de sempre</i>	736
<i>La bona gent</i> a l'avantsala de <i>L'auca del senyor Esteve</i>	750
<i>L'auca del senyor Esteve</i> i el <i>Tartari</i> d'Alphonse Daudet	757
El senyor Esteve de Rusiñol, una reinvenció	761
La imatge de Barcelona	766
<i>La mare</i> o la defensa de l'emoció	777
Per concloure	788
Capítol V: Santiago Rusiñol contra el noucentisme. Tres variacions i un epíleg	797
1. El <i>Glosari</i> de Xarau	799
L'antiorsianisme del <i>Glosari</i>	807
La cosmovisió russinyoliana a través del <i>Glosari</i> de Xarau	821
Xarau, francòfil	842
Rusiñol, Xarau i el senyor Esteve	868
2. El teatre i la novel·la, al capdavant d'una jerarquitzaó de gèneres alternativa al noucentisme	890
<i>L'auca del senyor Esteve</i> , una història de despropòsits	890
La polèmica al voltant del teatre	905
Visva el <i>vaudeville</i> !	910
Santiago Rusiñol, un novel·lista de la "generació sense novel·la"	930
<i>En Josepet de Sant Celoni</i>	966
3. L'època dels homenatges	970

4. A manera d'epíleg: l'estrena d' <i>El jardí abandonat</i>	1006
VI. Apèndixs	1011
Apèndix I: 1888-1893	1013
1. Articles de Santiago Rusiñol a <i>La Vanguardia</i>	1013
El flamenquismo en las fiestas mayores	1013
Salón de 1889. Delegación central de <i>La Vanguardia</i>	1021
En la Cerdaña	1027
En la Cerdaña. La fiesta del estanque	1032
Pedro Barroco	1037
Aves de verano	1043
La guerra de Calaf!!! Memorias de una víctima	1050
¡La guerra de Calaf!!! Más memorias de una víctima	1055
El tonto y el sabio	1061
La nostalgia de dos patrias	1067
Desde el Molino. La orden de la <i>Rose + Croix</i>	1073
Cavilaciones de verano	1078
Dos maneras de aburrirse	1083
Otra vez desde el carro. De Manlleu a San Feliu	1088
Otra vez en el carro. De Manlleu a San Feliu (II)	1092
Otra vez desde el carro. De Manlleu a San Feliu (III)	1097
Filosofías que como a tales no han de servir de gran cosa	1101
Un viaje ignorado de Colón	1105
Montserrat reformado y corregido	1110
Habilidades de salón	1114
Una silueta	1119
El guardapaseos	1124
Desde una isla. El viaje	1128
Desde una isla. Palma	1133
Desde una isla. En busca de un istmo	1138
Desde una isla. En busca de salida	1143
Desde una isla. Más cuevas	1148
Desde una isla. La enfermedad del país	1154
Desde una isla. La despedida	1159
Los aficionados	1163
2. Altres articles de Santiago Rusiñol	1168
Els caminants de la terra	1168
La colla dels de Sant Lluç	1172
Desde Mallorca	1177
La copla del <i>Pensil</i>	1180
Apèndix II: 1894-1898	1184
1. Articles de Santiago Rusiñol	1184
La venda del Museu-Armeria Estruch	1184

La cogida del Mancheguito	1186
El Burgès	1190
2. Discursos de Santiago Rusiñol	1194
Discurs pronunciat amb motiu de la col·locació de la primera pedra al monument del Greco	1194
Discurs pronunciat amb motiu de la inauguració del monument del Greco	1197
Apèndix III: 1899-1903	1200
1. Articles de Santiago Rusiñol	1200
La vida de paisatgista	1200
Itàlia Vitaliani	1204
Pizà	1207
2. Discursos de Santiago Rusiñol	1210
Presentació de <i>L'adoració dels pastors</i> de Jacint Verdaguer en la quarta sessió del Teatre Líric Català	1210
Apèndix IV: 1904-1907	1212
1. Articles de Santiago Rusiñol	1212
El suïcida aficionat	1212
Els vicis venials	1218
El Sanxopanxisme	1223
2. Polèmiques	1226
Carta a Gelabert (I)	1226
Nova carta (II)	1228
Última carta (III)	1231
3. Pròlegs de Santiago Rusiñol	1233
Pròleg de Santiago Rusiñol a <i>Cuentos Lírics</i> , per Eduardo L. Chavarri	1233
Apèndix V: 1908-1931	1236
1. El <i>Glosari</i> de Xarau a <i>L'Esquella de la Torratxa</i> (1907-1925). Index	1236
2. Articles de Santiago Rusiñol a <i>L'Esquella de la Torratxa</i>	1313
Lo del quadro de Van-der-Goes	1313
Crònica. "En defensa pròpia"	1315
Morfinomanies	1319

Coses de boig	1324
Els balnearis	1330
Els catalans de França	1333
L'Esquella de la Torratxa	1336
Del jardí dels humoristes...	1338
Deu jorns al front italià	1341
3. Gloses de Xarau	1385
Espurnes de la guerra	1385
Espurnes de la guerra	1388
4. Altres articles de Santiago Rusiñol	1390
Santiago Rusiñol	1390
Girona de pedra	1393
Coses de teatre. A l'amic Bonavia	1397
El nostre Soler	1399
En Joaquim Montero	1401
A propòsit de l'estrena de la meva <i>Auca</i>	1403
Eduardo Blasco	1405
La ciutat i el camp	1410
5. Discursos i presentacions de Santiago Rusiñol	1412
Exposició Rusiñol-Casas-Clarassó	1412
Apat d'homenatge an en Santiago Rusiñol. El seu parlament	1414
VII. Fonts i Bibliografia	1417
1. Biblioteques i Arxius	1419
2. Publicacions periòdiques	1420
3. Bibliografia	1426

QUATRE PARAULES

Un cop d'ull ràpid per la premsa de l'any 1931 posa de relleu dos fets importants i cronològicament molt propers: la proclamació de la Segona República, el 14 d'abril, i la mort, el 13 de juny, de Santiago Rusiñol a Aranjuez. Tots els diaris que es publicaven aleshores a Catalunya, sobretot a Barcelona, sense distincions de color, van dedicar gairebé tantes pàgines a la mort del popular artista com a l'efemèride política. Revistes literàries i artístiques, esportives i *magazines*, també van situar en un lloc d'honor la notícia del traspàs de l'autor de *L'auca del senyor Esteve* i van omplir columnes i més columnes amb comentaris sobre la vida i l'obra de l'artista. No cal dir que l'enterrament fou una apoteosi: amb Macià al capdavant del dol, el seguici fúnebre va anar acompanyat, des del Saló del Consell de Cent - on havia estat situada la capella ardent- fins al cementiri de Montjuïc, d'una multitud de persones que volien retre l'últim homenatge a Santiago Rusiñol. Era, molt probablement, un dels darrers enterraments massius que havia de veure la ciutat de Barcelona. I és que, com anteriorment Verdaguer o fins i tot Guimerà -per esmentar dues personalitats conegudes sobretot per la seva faceta literària-, havia mort un personatge emblemàtic, l'"últim patriarca"¹, un personatge que havia anat integrant en la seva vida i en la seva obra tota una sèrie d'elements que l'havien convertit, no ja en un autor de fama, sinó, ras i curt, en un mite.

Parlar de Santiago Rusiñol a la Catalunya de començament dels anys trenta era parlar d'èxit, d'humor, de teatre, de jardins, de tertúlies, d'acudits, de l'Arca de Noè, del Bar Olímpic i del Lyon d'Or, del Passeig de Gràcia, del Paral·lel i de la Rambla -de Barcelona, en definitiva-; volia dir parlar de Sitges, Aranjuez, Granada, València, Girona i Mallorca, d'homenatges i anècdotes -un

¹ Carles SOLDEVILA, "L'últim patriarca: La mort de Santiago Rusiñol", *D'Ací D'Allà*, núm. 163, 16-VI-1931, p. 233-234.

reclat viatge en carro, un famós trencament de terrissa i els no menys famosos "*duros a quatre pessetes*"-, però, sobretot, era parlar del senyor Esteve, la creació per antonomàsia de l'artista traspasat. Del senyor Esteve com a síntesi harmonitzadora de les virtuts i dels defectes característics de la idiosincràsia catalana, tant se val si es feia en termes positius -hom aprofitava per fer el panegíric de la perseverància, la voluntat, la capacitat d'estalvi i el seny, com a principals virtuts dels catalans-, com si es feia des del punt de vista oposat, perquè aleshores eren el fariseisme, la mesquinesa i el retrogradisme els inevitables fantasmes que sortien a la llum. El senyor Esteve s'havia convertit, en qualsevol cas, en una imatge dotada del tan cobejat sentit de la ubiqüitat, cosa que havia acabat de perfilar, en la figura del seu creador, l'aurèola pròpia del taumaturg.

Amb el protagonista de *L'auca*, doncs, Santiago Rusiñol havia aconseguit de fer realitat un dels principals objectius de la seva trajectòria artística: el reconeixement públic i generalitzat no només de la seva obra pictòrica, dramàtica i narrativa concreta, sinó, sobretot, d'una determinada concepció de l'artista, a la qual Rusiñol s'havia mantingut fidel des del precís instant que va decidir de dedicar-se professionalment al món de l'art. Els atributs que defineixen aquest "model" d'artista -individualisme, apoliticisme, marginalitat, superioritat moral- havien trobat en la figura de Santiago Rusiñol, personatge carismàtic i extrovertit, unes condicions idònies per al seu desenvolupament i, sobretot, per a la projecció programàtica d'una sèrie d'actituds pròpies de l'"artista modern". Però les tensions irreductibles entre l'artista i la societat, tema per excel·lència de la literatura russinyoliana i principal estratègia per a la consolidació d'aquesta imatge de l'artista, no sempre havien coincidit amb el model d'artista i d'intel·lectual que es propugnava des d'altres sectors del diversificat mapa cultural de la Catalunya del final del segle XIX i del primer quart del segle XX. Per això, per bé que el model d'artista al qual Santiago Rusiñol havia adequat la seva pròpia imatge va encaixar perfectament amb els pressupòsits del modernisme -en aquest sentit és lícit d'afirmar que l'artista modern a Catalunya neix amb el

modernisme-, determinats aspectes d'aquesta imatge van col·lisionar frontalment amb el prototipus d'intel·lectual aparegut amb el noucentisme. D'aquesta manera, els mateixos atributs que havien situat Santiago Rusiñol a la punta de llança del modernisme i l'havien convertit en el model d'intel·lectual per excel·lència del moviment, l'havien relegat posteriorment a la condició d'antimodel, representant per antonomàsia d'una sèrie de valors que suposaven l'entronització de la ignorància, de l'anquilosament, de la manca de qualitat i, en darrer terme, de la pura i simple improvisació.

Al darrera d'aquesta oposició irreductible hi havia dues maneres diferents d'entendre el paper de l'intel·lectual, dos punts de vista oposats pel que fa a les vies de professionalització de l'escriptor, però, sobretot, dues concepcions distintes de la cultura i, en general, del món. La irreductibilitat era, doncs, fonamentalment ideològica. Així, si, d'una banda, la figura de Santiago Rusiñol era anatematitzada com a símbol dels valors oposats al noucentisme, de l'altra, l'artista es convertia de forma paulatina però inexorable en el principal representant d'una tradició cultural plebea històricament refractària als models culturals que havia intentat d'implantar la burgesia impulsora del moviment de Renaixença. Rusiñol esdevenia, per tant, bandera de la cosmovisió dels sectors més populars de la Barcelona del començament de segle, de tradició republicana, que trobaven a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa* i *La Campana de Gràcia* la representació gràfica i humorística de la seva manera d'entendre el món.

La (re)creació del personatge del senyor Esteve per part de Santiago Rusiñol cal situar-la en aquestes coordenades concretes. L'autor s'havia proposat de convertir en protagonista d'una novel·la rebaixada a la categoria d'"auca" -un dels gèneres més característics de la literatura popular del Vuit-cents català- el prototipus del burgès, igualment rebaixat a la categoria de "vetes-i-fils". El que podia haver estat una crítica sagnant i despietada a una determinada classe social, portava també incorporats els estigmes de la possible redempció del personatge. L'ambigüitat, la versatilitat que

caracteritza bona part de la producció literària de Santiago Rusiñol, va aconseguir, a *L'auca del senyor Esteve*, de satisfer tothom. No pas en la versió de 1907, tanmateix, ja que la mirada escèptica de l'autor connectava encara primordialment amb la visió del món de *L'Esquella de la Torratxa*, però sí en l'adaptació teatral, estrenada el 1917 enmig de la sanció conjunta del gran públic català i dels intel·lectuals més conspicus. Amb aquesta obra, doncs, Santiago Rusiñol assolí, com he dit en començar, el reconeixement públic i notori de la seva trajectòria intel·lectual, de la seva producció literària en bloc i, sobretot, de la seva imatge d'artista. Una imatge inqüestionable, minuciosament elaborada i explotada amb intel·ligència: la imatge de l'artista pur, situat per damunt de la contingència històrica, venerat per alguns i respectat per tothom. L'home que va morir a Aranjuez el 16 de juny de 1931 i que va eclipsar per uns moments l'eufòrica proclamació de la Segona República era, doncs, no només un pintor, un dramaturg o un col·leccionista, sinó fonamentalment un mite.

El procés de mitificació que experimenta la figura de Santiago Rusiñol arrenca del precís instant que l'artista va decidir de convertir la seva dedicació a la pintura en una professió no només reconeguda entre el ventall de professions plenament burgeses, sinó fins i tot privilegiada. Aquesta decisió va anar acompanyada d'una adequació immediata de l'existència quotidiana de Santiago Rusiñol als esquemes típics de la "vida de l'artista", amb un interès especial a potenciar la idea de ruptura amb les convencions socials. Al mateix temps, tot el passat de l'artista quedava mediatitzat per aquests nous esquemes de comportament i era susceptible de ser reinterpretat d'acord amb la mirada esbiaixada pròpia d'aquell que es proposava de justificar la seva actitud per la via del sacrifici, del servei a la societat i per la presència d'una vocació imperiosa a la qual era impossible de sostreure's. De fet, bona part de l'obra literària de Santiago Rusiñol respon, com veurem tot seguit, a la reelaboració de la realitat a través d'aquesta perspectiva esbiaixada, una perspectiva que es manté curiosament constant tot al llarg de la seva vida d'escriptor.

A l'edificació del mite Santiago Rusiñol, d'altra banda, hi van contribuir activament la crítica de l'època i el joc d'adhesions i desautoritzacions que es va crear a l'entorn de la producció pictòrica, literària i, sobretot, dramàtica de l'artista. És prou sabuda la importància que adquireixen les relacions entre els diferents components de l'engranatge cultural (autor-crítica-públic) a l'hora d'analitzar la trajectòria intel·lectual i professional d'un personatge de les característiques de Santiago Rusiñol. Una anàlisi acurada d'aquestes relacions permet de reconstruir, a través de la focalització de l'autor i de la seva obra, no només la biobibliografia del personatge concret, sinó també les lluites internes d'una cultura en vies de construcció i de consolidació. Així, a partir del seguiment de l'obra i la vida pública i privada de l'autor, contrastat amb l'estudi de la recepció d'aquesta vida i aquesta obra, em proposo de reproduir, fins on sigui possible de destriar la història del mite, el procés de creació de la vida d'artista de Santiago Rusiñol i, paral·lelament, el procés que va seguir la mitificació de la seva figura. D'acord amb aquest punt de vista, l'estudi s'inicia en el moment d'arrencada de tots dos processos, l'any 1888, i finalitza el gener de 1926, data de l'homenatge amb què "la intel·lectualitat catalana" va atorgar, en el marc emblemàtic de la Blanca Subur, la categoria de "clàssic" a Santiago Rusiñol.

* * *

En els sis anys que fa que vaig començar aquesta recerca sobre Santiago Rusiñol, diverses institucions públiques i privades m'han ajudat a fer-la possible. En primer lloc, dins el programa d'estudis "Joan Maragall" de la Fundació Caixa de Barcelona i la Fundació Ortega y Gasset, vaig obtenir un ajut per portar a terme una part de la recerca a Madrid. Més endavant, l'any 1991, la Institució de les Lletres Catalanes em concedí un ajut per a la investigació literària. Finalment, el curs 1992-1993, va ser la Fundació Caixa de Catalunya qui em va becar en el marc del seu programa d'estudis sobre el Modernisme. A més, aquesta tesi doctoral ha estat elaborada en el marc del projecte de recerca DGICYT núm. PB91-0498.

Les institucions han estat importants, però encara més ho han estat les persones. En aquests moments, recordo amb complaença les moltes estones passades als arxius, biblioteques i hemeroteques on m'ha portat la petja de Santiago Rusiñol. Hi he rebut, en general, tota mena de facilitats i un tracte afable, de vegades fins i tot familiar, com a "l'Ardiaca" i a la Biblioteca de Sitges. Recordo també les múltiples converses que durant tots aquests anys ha monopolitzat Rusiñol: amb Josep M. Fradera, Enric Ucelay da Cal, Josep M. Balaguer, Jaume Aulet, Vinyet Panyella, Borja de Riquer, Manel Jorba, Maria Campillo, Modest Prats, Xavier Vall, Glòria Casals, David Martínez Fiol, Àngel Duarte, Isabel Griñó, Xavier Cercas, Carlos Serrano i Enric Gallén, molts dels quals m'han proporcionat, a més, materials per a l'elaboració del treball. Aquesta tesi, a més, m'ha permès de fer coneixences molt valuoses: Marina Gustà, amb qui he compartit, aquests darrers anys, el procés de finalització de tesi, amb la natural angoixa però també amb moments d'evasió culinària; Joan Lluís Marfany, que des de fa cinc o sis anys segueix religiosament l'evolució d'aquesta recerca i que, el curs passat, va tenir ocasió de viure-la de més a prop; i, finalment, Joaquim Molas, que ha estimulat, aquest darrer any, la concreció del treball. De tota manera, aquesta tesi doctoral no hauria estat possible sense el mestratge intel·lectual i l'amistat personal de Jordi Castellanos. A tots ells dec les aportacions positives que pugui fer aquest treball. En cap cas, però, se'ls pot atribuir les mancances que, a ben segur, presenta l'estudi.

No puc oblidar tampoc altres amics i els familiars. Tots plegats m'han ofert el suport necessari en els moments més escaients, però molt especialment recordo el de Bibiana Corominas, Enric Sagner, Lluís To i Sílvia, Teresa Cabruja i Mariàngela Vilallonga. De Jordi Canal, no és un record el que en tinc, sinó la presència constant i indispensable fins a l'últim moment.

CAPÍTOL I
SANTIAGO RUSIÑOL I ELS INICIS DEL MODERNISME

1. CAP A LA CREACIÓ DE LA IMATGE DE L'ARTISTA MODERN

Si alguna cosa cal reconèixer a Santiago Rusiñol és, sense cap mena de dubte, la seva peculiar contribució a la creació del perfil de l'artista modern a la Catalunya finisecular. Per què Rusiñol i no pas Ramon Casas -hom es podria lícitament demanar- si va ser aquest i no pas el seu amic qui va poder accedir primer i a la reculada edat de catorze anys a la capital per antonomàsia de l'art modern amb la intenció, clara i ferma, de dedicar-se a la pintura? Per què Rusiñol, si es va veure obligat a superar, com s'ha dit i repetit en in comptables ocasions, tants esculls abans no va aconseguir de separar el seu destí de l'empresa familiar i encaminar els seus passos cap al món de l'art, quan Casas en va tenir prou de formular un desig per tal que se li obrissin immediatament aquelles mateixes portes que havien barrat el pas a Rusiñol? De fet, cal tenir present que si bé hi ha un fons de veritat inqüestionable en les tensions familiars que va ocasionar la decisió de l'hereu d'una important filatura de Manlleu, Can Faluga, de dedicar-se a la pintura, també és cert que en aquest cas, com en molts d'altres, la literatura ha resultat molt més efectiva que la mateixa realitat i la imatge d'artista que Santiago Rusiñol va saber construir sobre si mateix a través de la seva actuació pública i de la seva obra artística i literària ha perdurat per damunt de la història estricta.

I és justament aquesta capacitat de recrear la pròpia existència en funció d'uns objectius concrets -en aquest cas, la dedicació professional a una tasca encara poc enlairada en l'escala de valors de la burgesia catalana de final de segle- i, en definitiva, la capacitat d'"inventar-se la pròpia vida d'artista", per utilitzar una expressió de Pierre Bourdieu¹, i convertir-la en model o, si res més no, en punt de referència indispensable en el procés de definició de la figura de

¹ Pierre BOURDIEU, "L'invention de la vie d'artiste", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, núm. 2, març 1975, p. 67-93.

l'intel·lectual a Catalunya, el que justifica la nostra anterior afirmació. Perquè Santiago Rusiñol, que als divuit anys es podia vantar de veure escrit el seu nom a la premsa pel fet de participar en exposicions col·lectives a la Sala Parés², que ben aviat va començar a publicar dibuixos a revistes de to humorístic i popular³, que l'any 1881 va publicar els seus primers textos, anava a dir literaris, al *Anuari de la Associació d'Excursions Catalana*⁴, que compartia taller amb l'escultor Enric Clarassó en uns baixos del començament del carrer Muntaner per on havia passat el bo i millor de la "intel·lectualitat" barcelonina del moment⁵, i s'havia fet, des de molt aviat, soci del Centro de Acuarelistas⁶, va dedicar més de mitja vida a plantejar el divorci entre l'artista i la societat i a presentar-se ell mateix com a víctima directa i sacrificada d'aquesta ruptura des dels mateixos inicis de la seva "vocació" artística. El colofó va ser la creació del personatge de Ramonet, de *L'auca del senyor Esteve*, fàcilment assimilable a un *alter ego* de Santiago Rusiñol, i, sobretot, la identificació explícita, l'any 1924!⁷, del propi

² Vegeu "Novas", *Lo Gay Saber*, II, Època II, núm. 1879, p. 150. Vegeu també "Novas", *Lo Gay Saber*, III, núm. 20, 15-X-1880, p. 234.

³ Vegeu els quatre gravats que Santiago Rusiñol va publicar, l'any 1883, a la revista satírica *Hipódromo Cómico*, exhumats per Francesc FONTBONA i reproduïts a "Uns dibuixos desconeguts de Santiago Rusiñol, a *Hipódromo Cómico* (1883)", *Revista de Llibreria Antiquària*, núm. 10, octubre 1985, p. 1-6.

⁴ S. RUSIÑOL, "Impressions d'una excursió al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll", dins *Anuari de la Associació d'Excursions Catalana*, I, 1881, p. 27-53. Al cap de poc temps, hi va publicar, "El castell de Centelles. Impressions i paisatges". L'artista, de fet, era membre de l'Associació. *Anuari...*, I, 1881, p. 575. Tots dos articles van ser exhumats, l'any 1931, amb motiu de la mort de l'artista. Vegeu F. B. V., "Santiago Rusiñol, excursionista", *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, núm. 435, agost 1931, p. 229-262.

⁵ "Aquell taller era un cau per on hi havien passat tots els artistes d'aquell temps. Tots hi eren amicalment acollits: músics, literats, crítics, actors, cantants, pintors, escultors i *amateurs*; tots els que sentien amor a les arts. / En aquelles íntimes reunions, tot era motiu per a celebrar una festa; un article publicat, una comèdia estrenada, una composició musical aplaudida, l'haver fet una exposició o l'haver tingut algun premi. Totes les obres eren ja conegudes en el taller, perquè abans d'ésser donades al públic, eren llegides, exposades i criticades entre els companys. Joves i vells, perquè de totes edats n'hi havia en el grup, es discutia amistosament encara que les tendències de cadascun i la manera de veure fossin diferents (...). / Els dissabtes al vespre, ens reuníem els amics més íntims, Rossinyol, Casas, jo, Ramon Canudes, Soler i Rovirosa, Joan Cerdà (sic), Frederic Rahola, Albert Llanas, Josep Ixart, Ramon (sic) Casellas, Sánchez Ortiz, Josep Coroleu, Pompeu Janer, que li dèiem Peyo, i altres." Vegeu les memòries d'Enric CLARASSÓ, *Notes viscudes*, Barcelona, 1931, p. 13-14.

⁶ Vegeu S. RUSIÑOL, "(Reproducció d'un dibuix al carbó)", dins *El Centro de Acuarelistas de Barcelona*, únic número, 28-VI-1887, p. 7. A la contraportada de la revista, Santiago Rusiñol apareix entre els "*señores socios de número*".

⁷ Vegeu Màrius AGUILAR, "Rusiñol hace la defensa del Señor Esteve", *La Noche*, 8-XI-1924.

senyor Esteve amb l'avi de l'autor. El mite, efectivament, havia aconseguit de superar amb escreix la realitat, ja que la veritable ruptura va venir més endavant i va tenir un Rusiñol proper a la trentena, ja madur i localment reconegut, com a protagonista gairebé exclusiu. Un Rusiñol que, a partir de 1888, es va proposar d'imprimir un gir important a la seva trajectòria artística i va començar a dedicar molts esforços a convertir la pròpia vida en una exemplificació dels atributs que havien de caracteritzar la imatge del veritable artista: una vida marcada per una vocació imperiosa que mena moltes vegades al sacrifici personal i pel culte fervorós a la bellesa en detriment del materialisme d'una vida quotidiana que el progrés indiscriminat de la civilització industrial havia anat degradant. D'acord amb aquest discurs, l'art esdevé una mena de bàlsam per als mals de la societat: una religió. L'artista n'és el sacerdot, una espècie d'il·luminat que no es pot humanament sostreure a la crida de la bellesa i ha de consagrar-li, per tant, l'existència. Independència, llibertat en relació amb la resta dels mortals i amb les convencions establertes són, juntament amb la incomprensió i el rebuig generalitzat per part de la societat, els altres trets distintius de la vida de l'artista, una vida que, d'altra banda, Santiago Rusiñol havia d'anar convertint, des de 1889, en tema redundant i gairebé obsessiu de la seva obra literària fins al punt d'edificar, de forma absolutament deliberada, sobre l'experiència viscuda, les "coses vistes" i el record personal el que s'ha anomenat la "llegenda de l'artista"⁸.

Les tres exposicions de 1888

Tot aquest procés que, ja ho he dit, arrenca de la dècada dels vuitanta, va

⁸ Pel que fa a la idea de la "llegenda de l'artista", vegeu Ernst KRIS-Otto KURZ, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A historical experiment*, Yale University, 1979 (traducció castellana: Ernst KRIS-Otto KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid, 1982). Vegeu també, en aquest mateix sentit, Francisco CALVO SERRALLER, *La novela del artista. Imágenes de ficción y de realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*, Madrid, 1990.

arribar a un punt àlgid al voltant d'una efemèride: l'Exposició Universal de 1888, celebrada a Barcelona. Fins aquell moment, Rusiñol, ja infatigable, accedia a la premsa a través de frases generalment laudatòries que la crítica o els reporters de societat li dedicaven sense gaire entusiasme, de forma bastant circumstancial, tal com corresponia, de fet, a un pintor principiant, membre del Círculo Artístico, que de vegades acaparava l'atenció amb alguna excentricitat però que en realitat no acabava d'interessar a l'oficialitat cultural de la Catalunya de l'època.

Tanmateix, a partir de 1888, i sobretot de l'any següent, es percep un canvi substancial⁹. El nom de Santiago Rusiñol va començar a aparèixer de forma ostensible en diverses publicacions amb motiu de la inauguració, l'any 1888, de tres exposicions considerablement importants: l'exposició del Círculo Artístico, la mostra de pintura que se celebrava dins dels actes organitzats amb motiu de l'Exposició Universal i una col·lectiva a la Sala Parés. A la primera, inaugurada a principi d'abril, l'artista hi va participar amb una sèrie d'apunts de figura i de paisatge, ja que l'objectiu de l'exposició no era tant mostrar obra feta com els apunts previs o d'altres procediments considerats de l'àmbit de les arts gràfiques¹⁰. Pel que fa a l'Exposició Universal, Rusiñol va ser notícia per partida doble: va exposar una tela de petites dimensions a la secció de pintura¹¹ i, sobretot, una mostra important de la seva col·lecció de ferros vells a la secció

⁹ És interessant d'assenyalar que la fita de 1888 és també abonada per l'existència dels tres volums de l'*Àlbum recordatori* que Santiago Rusiñol va començar a confeccionar, de manera sistemàtica, a partir d'aquest any i que es conserven a la Biblioteca Popular "Santiago Rusiñol" de Sitges. Es tracta de tres àlbums que apleguen totes aquelles referències a l'obra artística i literària de l'autor aparegudes a la premsa catalana, espanyola i francesa entre 1888 i 1898, a més d'altres documents -notes, invitacions, dibuixos, cartes, proves d'impremta, etc.- que il·lustren les activitats portades a terme per l'artista i el seu grup durant aquesta dècada. És, no cal dir-ho, un material preciós de cara a l'estudi de la trajectòria pública i personal de Santiago Rusiñol, però, sobretot, constitueix una prova irrefutable de la voluntat de situar el seu naixement artístic just en aquests moments, que són els que marquen també l'inici de la mitificació del personatge.

¹⁰ Vegeu, per exemple, Federico RAHOLA, "Una excursión artística", *La Vanguardia*, 2-IV-1888.

¹¹ Vegeu Pompeyo GENER, "Exposición Universal de Barcelona. Palacio de Bellas Artes. Pintura. Sección Española", *La Vanguardia*, 12-XII-1888, i P. DEL O., "Excursión per l'Exposició. XXI. Palau de Bellas Arts.- Pintura Nacional.- Pintors de casa", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 514, 17-XI-1888, p. 723-725.

arqueològica¹². La tercera, inaugurada a final d'any, suposà l'entronització del pintor.

En efecte, Rusiñol va penjar en aquesta ocasió a la Sala del carrer Petritxol vint-i-vuit teles sota el títol genèric de *Records d'Olot*, que motivaren els primers articles monogràfics que la crítica li va dedicar. De forma bastant unànime, Rusiñol hi era considerat un "*paisajista moderno*"¹³, fidel continuador, en definitiva, de l'escola olotina de paisatge, com sembla demostrar-ho el fet que el pintor es traslladés a Olot el 1887 per tal de conèixer Joaquim Vayreda i estudiar el natural en els mateixos paratges que havien servit de model al mestre¹⁴. Hi havia, això no obstant, un petit detall que un sector de la crítica no es va estar d'assenyalar com un defecte a corregir i que distanciava considerablement la pintura russinyoliana de la dels olotins: les "tendències naturalistes"¹⁵ perfectament i inquietantment visibles en el gust que demostrava Rusiñol pels tons grisos i cendrosos i per aspectes de la realitat no gaire falaguers, allò que en un futur molt proper havia d'esdevenir la principal carta de naturalesa de la seva pintura.

És interessant de destacar com aquestes exposicions col·lectives, que es

¹² Se'n van fer ressò, entre d'altres, F. MIQUEL Y BADIA, "Exposición Universal de Barcelona. Sección arqueológica. III. -Metalistería", *Diario de Barcelona*, 28-VIII-1888, i E. TÁMARO, "La Exposición Universal de Barcelona. Sección arqueológica (V)", *La Dinastía*, 9-IX-1888.

¹³ Federico RAHOLA, "Los paisajes de Rusiñol", *La Vanguardia*, 14-XII-1888. Vegeu també "La Exposición de la Galería Parés", *La Publicidad*, 25-XII-1888 i "Salón de Barcelona.- Galería Parés. *Recuerdo de Olot*, cuadro de Santiago Rusiñol", *La Ilustración*, núm. 426, 30-XII-1888, p. 841 (reproducció gràfica) i p. 847.

¹⁴ Sobre aquest episodi de la trajectòria artística i de la vida de Santiago Rusiñol vegeu la necrològica que l'artista va dedicar al pintor olotí. Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Recorts", *La Veu de Catalunya*, IV, núm. 47, 25-XI-1894, p. 541-542.

¹⁵ Vegeu, en aquest sentit, FRA JUNCOSA, "Bellas Arts. Lo Círcul Artístich", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 481, 21-IV-1888, p. 247-248, i "Crónica general", *La Renaixensa*, 13-XII-1888, a propòsit de l'exposició a la Sala Parés dels *Records d'Olot*. Els redactors d'*El Charlatán. Semanario festivo, político y literario* dirigit per Daniel Ortiz, també van fer notar aquesta tendència, però des d'un punt de vista negatiu: "*Sentimos decirlo, pero este Rusiñol se nos descompone. Así lo demuestra en su cuadro La cría, que además de no estar bien pintado, pertenece á un realismo con el cual no transigimos. De la única manera que se hubiese salvado un poco era estando admirablemente bien copiado del natural, cosa que no existe en este cuadro.*" Vegeu "Charla", *El Charlatán*, núm. 48, 10-II-1888. Per un intent d'aproximació al "naturalisme" russinyolià vegeu J. de C. LAPLANA, "La primera pintura naturalista de Santiago Rusiñol", *Revista de Catalunya*, Nova etapa, núm. 77, setembre 1993, p. 65-85.

caracteritzaven per una nova concepció del que era el quadre i la seva funció¹⁶, van servir a determinats crítics per establir una sèrie de diferències entre la pintura catalana i la que es feia a la resta de l'Estat espanyol, diferències que ben aviat havien d'acabar perfilant l'existència de dues escoles pictòriques independents l'una de l'altra¹⁷. Tanmateix, encara no s'arribava a interpretar ni a utilitzar aquesta diferència -sí que ho faria, en canvi, el modernisme- com un argument inequívocament nacionalista. Malgrat el to eufòric dels articles que un crític de l'alçada i la lucidesa de Josep Yxart va dedicar a l'Exposició Universal de Barcelona¹⁸ tot remarcant la modernitat que caracteritzava -a diferència de l'espanyola- la burgesia catalana i, de rebot, l'art, la literatura i les formes de vida en general de la societat catalana de l'època, en cap moment no trobem un discurs que depassés l'estricta regionalisme, és a dir, que anés més enllà de la consideració que la "modernitat" catalana era una simple qüestió de caràcter, original i independent¹⁹, que enriqueix la inqüestionable realitat de la "nació espanyola". Ni tan sols en les consideracions que el mateix Yxart, un any després, va dedicar a l'exposició artística anual de la Sala Parés, on apareixen una sèrie d'elements que havien de ser fonamentals en el discurs del modernisme i que podem descriure, com fa Jordi Castellanos²⁰, en cinc punts que van des

¹⁶ Aquesta nova concepció és indestruïble dels importants canvis que es produeixen en el terreny de la decoració de la casa burgesa i queda perfectament reflectida en les paraules que P. DEL O. (Josep Roca i Roca), des de les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa*, va dedicar als pintors catalans que participaven a l'Exposició Universal: "La majoria dels nostres artistes pintan per vendre, y per lo tant, no buscan l'aparato, ni's preocupan del tamanyo. Procuran que'ls seus quadros cápigan en las habitaciones del día, en los gabinetes y en los salons y omplan perfectament las necessitats del mercat. Si'ls assumptos de las sevas obras no son grandiosos, en cambi en lo que fan s'hi descubreix la deria de reproduhir la naturalesa sense exageracions ni artificis: son verdaderament catalans i franchs, prácticichs y amichs de la veritat." Vegeu P. DEL O., "Excursions per l'Exposició. XXI. Palau de Bellas Arts.- Pintura nacional. Pintors de casa", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 514, 17-XI-1888, p. 723-725.

¹⁷ D'altres sectors de la crítica, com és ara el que correspon al diari *La Dinastia*, són incapaços de veure en el nou estil res més que pintures inacabades, simples assaigs que han de menar necessàriament els artistes -en aquest cas Santiago Rusiñol- "*á pintar en grande, á toda luz y con asunto.*" Vegeu L. A., "Barcelona Artística. La exposició Parés", *La Dinastia*, 9-I-1888. La mateixa idea apareix a la ressenya de l'exposició dels *Records d'Olot, La Dinastia*, 12-XII-1888.

¹⁸ Vegeu-los recollits a Josep YXART, *El año pasado. Letras y artes en Barcelona*, Barcelona, Librería Española de López, 1889.

¹⁹ *Ibid.*, p. 164-167. És interessant de remarcar, en aquest mateix sentit, la conferència sobre "La crítica y el arte" que Yxart va pronunciar a l'Ateneu Barcelonès l'any 1888 dirigida als socis del Círculo Artístico.

²⁰ Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, Barcelona, 1983, p. 37-38.

del "sentiment", "*la poesía de lo íntimo de la vida, así en el autor como en el asunto*", fins a la "veracitat de l'execució", passant per l'"amor a la naturalesa", la "simplicitat" i la predilecció per la "vida humana a l'aire lliure", deixant de banda qualsevol tipus de situació dramàtica o anecdòtica. Aquests cinc punts, aplicats a pintors tan diferents com Llimona, Baixeras, Galwey, Rusiñol, Vayreda, Casas i Urgell, Yxart els explicava a través de l'afirmació de l'existència d'un temperament col·lectiu català que mantenia, a més, importants punts de contacte amb el caràcter nòrdic, cosa que apropava encara més el crític al discurs ideològic-estètic del primer modernisme.

Ara bé, ni Yxart va arribar mai a ser un crític modernista -per la mateixa incapacitat, individual i alhora col·lectiva, de transformar les seves innegables actituds modernitzadores i cosmopolites en un projecte que prengués la modernitat com a base de la ruptura amb els esquemes polítics, socials i culturals establerts-, ni tots els pintors suava esmentats poden ser considerats ni tan sols com a representants d'una certa actitud modernista. Una actitud que, en canvi, sí caracteritza un personatge com Santiago Rusiñol, seguidor empedernit de les palpitations del temps que, la tardor del 1889, amb vint-i-vuit anys, casat i pare d'una criatura de mesos, va decidir d'instal·lar-se a París per tal de perfeccionar la seva tècnica pictòrica i conèixer de primera mà tant les noves tendències en voga a la capital per excel·lència de l'art modern europeu com la vida bohèmia.

Aquest episodi de la vida de l'artista ha donat peu a una de les anècdotes que més han contribuït a popularitzar la seva imatge: la famosa anada del pintor a comprar tabac en un suposat estanc proper al domicili familiar. Sense tornada, naturalment, com a mínim fins al cap d'una bona temporada. El que primer se'ns podria acudir, davant d'aquesta actitud, és que Rusiñol, més que no pas el prototipus del "modernista" era el prototipus del, passeu-me el mot,

"bandarra"²¹. I que, en qualsevol cas, una escapada particular té molt poc a veure amb una situació cultural que exigeix explicacions molt més generals. Però la veritat és que no cal tibar gaire el fil per trobar aquestes explicacions, ja que Santiago Rusiñol, en darrer terme, el que va fer va ser trencar de forma bastant aparatosa, però alhora absolutament simbòlica i, no cal dir-ho, efectiva, amb tota una sèrie de responsabilitats, esquemes i tradicions -que van des de la fàbrica de Manlleu i el despatx del carrer de la Princesa fins a la família, passant per múltiples clixés culturals, polítics i ideològics²²- i va, per tant, optar clarament per una vida dedicada a l'art i a la legitimació social de la seva nova situació. La bohèmia, estretament lligada a la joventut²³, a la modernitat, però alhora a la

²¹ Cosa que no sembla compartir Maria RUSIÑOL, filla de l'artista, si hem de fer cas de les paraules que va escriure a propòsit d'aquest episodi concret de la vida de Santiago Rusiñol. Les paraules que segueixen demostren fins a quin punt arriba la força del mite Rusiñol: "El meu pare, casant-se, va fugir de la tirania de l'avi. Però es va trobar amb la tirania d'una muller enamorada i gelosa. L'avi no volia que fos pintor, la meua mare estava desesperada perquè, un cop va veure aquest ofici de prop, va creure que el seu espòs fatalment li havia de ser infidel. L'avi sabia que per culpa de l'art el meu pare no es volia ocupar del despatx. La meua mare va veure aviat que per culpa d'aquest mateix art el seu marit abandonava la família. Per a l'avi la vida de taller era una vida de pobres i de dropos; per a la meua mare era la temptació i el descarrilament tot alhora. L'avi el desheretava. La meua mare el perseguia i el vigilava. Va venir un moment que l'ocell que volia sortir de l'empresonament del despatx, estava més engabiat que mai per una muller que veia fantasmes pertot arreu, que no el deixava i que li seguia els passos." I continuava, encara: "Ella creia sentir la presència d'una rival poderosa i amb la seva ceguesa de dona enamorada i de poca experiència, imaginava que no podia ser sinó una dona o moltes dones. No podia capir ni entendre que el treball, solament el treball, que ja l'havia fet renyir amb l'avi, era la força avassalladora, la fal·lera irresistible que se l'enduaia. Era la pintura el que ell estimava per damunt de totes les coses i passaria per tot abans d'abandonar-la. Va venir un moment que aquell home que sempre havia fugit de les complicacions, en tenia tantes que no en podia tenir més. Es sentia impotent per a lluitar, atuït, encadenat, i aleshores va arribar l'inevitable. Un dia va obrir la gàbia i va aixecar el vol. Ja no topava amb barreres ni amb entrebancs. Podia viure al seu albir. Ningú l'espiaava ni el contradeia. S'havien acabat les discussions, els convencionalismes socials i fins els sentiments de debò que lliguen més que ells." Vegeu Maria RUSIÑOL, *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona, 1950, p. 61-62.

²² Les relacions que en tot moment va continuar mantenint Santiago Rusiñol amb el seu germà Albert, demostren que, en efecte, la ruptura va ser formal i que la burgesia catalana, representada en aquest personatge en el fons molt mal conegut, Albert Rusiñol, no solament tolerava sinó que va potenciar l'aparició d'elements com Santiago Rusiñol. Heus aquí una mostra ineludible de la modernització de la burgesia catalana del final de segle. Vegeu, en aquest sentit, les dues cartes que Albert Rusiñol va enviar al seu germà Santiago a Poblet en un moment delicat en les relacions d'aquest amb Lluïsa Denís, on no només l'informava de la situació de l'empresa familiar sinó que l'animava en la seva decisió. Albert Rusiñol a Santiago Rusiñol (Barcelona, 15 i 17 abril 1889) recollides per Vinyet PANYELLA a *Epistolari del Cau Ferrat (1889-1930)*, Sitges, 1981, p. 20-21.

²³ Rusiñol, molts anys després, reconeixia l'estret lligam existent entre joventut i bohèmia. Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Quatre paraules", dins E. MURGER, *Escenes de la vida bohèmia* (versió catalana d'Enric Lluelles), Barcelona, Antoni López, Llibreter, s.d. Sobre la relació joventut / modernisme, vegeu Joan Lluís MARFANY, "L'ànima jove del modernisme", dins *La joventut a Catalunya al segle XX*, Diputació de Barcelona, 1987, p. 58-73. També s'hi refereix Enric UCELAY DA CAL, "Joventut i nacionalisme radical català 1901-1987", *Ibid.*, p. 182-199. Pel que fa a la vida de bohèmia, entre molts altres, Luce ABÉLÈS-Guy COGEVAL, *La vie de bohème*, París, 1986 (Les Dossiers du Musée d'Orsay, núm. 6).

salvaguarda d'uns valors que l'evolució de la societat capitalista havia relegat a un terme secundari, era una de les vies més factibles que va trobar el pintor a l'hora de plantejar la seva ruptura amb la societat establerta. Una ruptura que ha estat revestida de llegenda, mistificada, fins i tot novel·lada²⁴, però que constitueix en definitiva la mostra inequívoca d'un canvi de sensibilitat en la classe de la qual prové.

La llegenda que es construeix a l'entorn de la figura de Santiago Rusiñol tanmateix no només arrenca de l'aventura bohèmia de París. Com ja he dit, l'any 1888 va veure la seva entronització en el món de la pintura, que es va anar afermant tot al llarg del 1889 gràcies a l'aportació personal de l'artista -sobta sobretot la seva gran capacitat de treball, que la crítica recordava amb insistència- i gràcies també al concurs de la premsa -sobretot barcelonina- del moment. Premsa de tots colors: des de *La Vanguardia* fins a *L'Esquella de la Torratxa*, sense oblidar publicacions de tendència tan diversa com *La Publicidad*, *La Renaixensa*, el *Diario de Barcelona*, el *Correo Catalán* o *La Dinastía*, i revistes especialitzades com *La Ilustración* o *La Ilustración Artística*. De fet, la personalitat extrovertida, carismàtica i, a partir d'aquests moments, polèmica de Rusiñol es va convertir en punt de referència indispensable de tota una sèrie de publicacions que es van convertir en una mena de dietari de la vida de l'artista, un dietari que s'havia d'anar ampliant a mesura que Santiago Rusiñol anés adquirint i augmentant la fama que encara avui dia li reconeixem.

Partint d'aquesta base, quina relació va mantenir Santiago Rusiñol amb la premsa? Aquests primers moments es caracteritzen per una gairebé completa harmonia. L'artista hi accedia amb molta assiduitat degut a les nombroses exposicions on participava i també a causa d'altres esdeveniments socials, relacionats normalment amb el món de l'art. L'any 1889, per exemple, abans de l'anada a París, Rusiñol va ser notícia el mes de gener amb motiu d'una exposició

²⁴ No té pèrdua la novel·la de Montserrat CORNET, "*Rusiñol*" que vas a França, Barcelona, 1987.

ordinària a la Sala Parés on exposava, entre d'altres pintures, *El bosc de Cun*²⁵. Però el febrer va ser decisiu perquè, amb motiu de la celebració d'una altra exposició ordinària de la mateixa galeria, Casas i Rusiñol van aconseguir d'acaparar tota l'atenció del món de l'art barceloní. Hi van presentar dues pintures on apareixien retratats tots dos artistes: Casas havia pintat Rusiñol, i aquest al seu torn havia pintat Casas. Els resultats quedaven perfectament palesos a les parets de la Sala Parés i la crítica aprofitava l'avinentsa per parlar de l'"originalitat" d'una tal iniciativa, i de la "rarsa" d'alguns dels trets que caracteritzaven la pintura dels dos amics. Sobretot de Casas, que havia pintat la figura de Rusiñol en una postura exageradament habitual, vulgar fins i tot, i l'havia decorada amb una sèrie de motius que defugien del tot la concepció tradicional de la "bellesa". ¿Com se li havia pogut acudir al "jove" Casas -heus aquí la principal raó amb què la crítica s'explicava i mig justificava l'actitud estètica del pintor²⁶- d'acompanyar la figura de Rusiñol amb un terra brut de burilles i d'haver deixat les mans i part de la vestimenta del retratat tot just esbossades? Encara sort que Rusiñol, deia el crític de *La Dinastía* que poc temps abans s'havia dirigit al pintor en uns termes semblants als que ara emprava per parlar de Casas²⁷, "*ha prescindido de extravagancias, ha dejado de pintar exclusivamente lo anti-pictórico, para que fuese más real, y ha entrado en la vía de lo sencillo y regular, que no es precisamente la vía de lo adocenado*"²⁸. Per la seva banda, Frederic Rahola, el crític d'art de *La Vanguardia* i amic personal de Rusiñol²⁹, va expressar una opinió idèntica, carregada d'advertències i de consells sobre la via que els pintors havien de seguir per tal de deixar

²⁵ Per referències més exactes sobre els quadres de l'exposició, vegeu *Diario de Barcelona*, 18-I-1889, i *La Vanguardia*, 13-I-1889: una ressenya interessant de Federico RAHOLA. Vegeu també de *La Ilustración Artística* (27-I-1889), la ressenya de *Beatitud*.

²⁶ Vegeu L. A., "Barcelona Artística. Una firma nueva y dos retratos en el Salón Parés.- Casas y Rusiñol", *La Dinastía*, 22-II-1889.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ Vegeu la carta de Frederic Rahola, assidu del Cau Ferrat del carrer Muntaner, que s'ha conservat entre els papers del Cau Ferrat de Sitges, dipositats a la Biblioteca Popular "Santiago Rusiñol" de Sitges. Frederic Rahola a Santiago Rusiñol (Barcelona, 27 setembre 1889), recollida a *Epistolari del Cau Ferrat*, p. 25-26. Vegeu també la ressenya F.R., "Exposición Parés", *La Vanguardia*, 24-II-1889.

definitivament l'estadi de joves promeses i passar a ser artistes consagrats. El crític, que remarcava en primer lloc la importància del fet que "*dos jóvenes que disfrutaban de envidiable posición en vez de entregarse al ocioso disfrute de su fortuna, se dediquen con tan ardiente vocación a la realización del arte, sin miras interesadas ni ansia de lucro, con verdadero anhelo artístico*", es va veure -deia- obligat a assenyalar l'existència d'una tendència perillosa que tot just apuntava en l'obra de Casas i Rusiñol, però que calia erradicar sense contemplacions de cap mena i que qualificava de "*naturalismo acanallado*"³⁰. Tant Rusiñol com Casas eren considerats, com hem vist més amunt, com a representants del "naturalisme" propi de l'escola d'Olot -entenent per "naturalisme" la pintura del natural i confonent el terme amb "realisme"-, la tendència antiacadèmica, anticonvencional i realista que constitueix la carta de presentació d'una pretesa escola pictòrica catalana. Per això, continuava Rahola, "*bueno es que sean realistas, que huyan de la manera, que se inspiren constantemente en el natural, pero no les lleve su afán a preferir lo vulgar á lo bello, á buscar lo extravagante en vez de lo natural, porque corren el peligro de convertirse en pintores escéntricos en lugar de pintores realistas*"³¹. Aquesta temença, tanmateix, sembla haver quedat conjurada una setmana després, quan Rusiñol va penjar a la Sala del carrer Petritxol una tela que combinava figura i paisatge titulada *La cosidora*³².

Mentrestant, un setmanari satíric com *L'Esquella de la Torratxa* convertia la figura de Santiago Rusiñol en un focus habitual d'atenció. Un focus, això no obstant, privilegiat, perquè, excepcionalment, ni la seva persona ni la seva obra van ser mai objecte de la sàtira o del sarcasme que els redactors de *L'Esquella* acostumaven a aplicar a la gran majoria dels protagonistes de les pàgines del setmanari. Malgrat la gairebé absoluta manca de referències a les activitats

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Vegeu L.A., "Barcelona Artística. En el Salón Parés", *La Dinastía*, 27-II-1889; i "Nuestros grabados. Salón de Barcelona.- Galería Parés.- Costurera.- Recuerdos de Olot, cuadros de Santiago Rusiñol", *La Ilustración*, núm. 439, 31-III-1889, p. 206-207 (amb reproducció gràfica).

artístiques de Rusiñol fins aquests moments³³, el 23 de febrer de 1889 *L'Esquella* sortia al carrer amb una portada especial: un gravat que representava un ocell amb cap de persona. No és gens difícil d'endevinar que es tractava d'una simpàtica "transanimalització" del pintor, acompanyada d'un poema³⁴, que iniciava una nova secció del setmanari titulada, significativament, "Caps de brot". A l'interior, en pàgines centrals, la reproducció d'una obra anterior de l'artista, *Una tarda al bosc*, de la qual encara devien conservar els clixés que havien utilitzat feia uns quant mesos quan va aparèixer en format petit a les pàgines del setmanari³⁵. Des d'aquests moments, *L'Esquella* es converteix en una de les principals i més efectives plataformes per a la projecció de la figura de l'artista cap a uns sectors socials que difícilment hi haurien accedit a través d'altres mitjans, més especialitzats o simplement situats en uns espais més propers a l'alta cultura. *L'Esquella*, que era un setmanari popular i republicà llegit per bona part de la menestralia barcelonina, va acollir i potenciar tots aquells trets russinyolians que es corresponien d'alguna manera amb la sensibilitat pròpia

³³ De l'any 1888 data una reproducció de la pintura de S. RUSIÑOL, "Una tarda al bosc", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 503, 1-IX-1888, p. 420 i 429 (comentari i reproducció gràfica), i alguna referència escadussera que hem esmentat més amunt.

³⁴ Vegeu "Caps de brot: Santiago Rusiñol", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 528, 23-II-1889, p. 113. Feia així:

"Color, frescura, poesia:
tot aixó's troba reunit
en los quadros admirables
d'aquest autor distingit.
Los seus paisatges ostentan
un encant tant especial,
que semblan inmensas páginas
robadas del natural.
La llum filtra en mitj dels arbres
dant á cada fulla un tó
just, exacte, matemátich,
que fa exclamá: -¡Es de debó!
L'oreig belluga las brancas
y acaricia dolsament
la sedosa alfombra d'herba
que davant dels ulls s'extén.
Es un Rusiñol que pinta
y ab tot y que no es auCELL,
coneix tan y tan bé'ls boscos,
que ningú no'ls pinta com ell."

³⁵ "Bellas Arts: Una tarde al bosch (Quadro de Santiago Rusiñol)", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 528, 23-II-1889, p. 120-121.

dels lectors de la revista, que eren molts: l'humor, la xefla, la celebració de totes les festes de tradició popular, el gust per una literatura de tipus costumista, per la paròdia, per un teatre de factura sainetesca, etc. Així, Santiago Rusiñol, tot i moure's en un àmbit social i cultural elevat -tinguem en compte que la legitimació burgesa de la professió de l'artista havia de passar necessàriament per un reconeixement de la funció d'aquest darrer en els estadis de l'alta cultura, mai no abandonà del tot una sensibilitat que gosaria d'anomenar "menestral", la qual cosa va contribuir sens cap mena de dubte a reforçar l'ambivalència de la seva imatge pública i, en darrer terme, a eixamplar enormement el seu radi d'influència. Vet aquí un fenomen que no és exclusiu del cas Rusiñol i que afecta, com veurem més endavant, la mateixa configuració social, ideològica i cultural del modernisme.

El ball del Círculo Artístico

Mentrestant, és interessant d'assenyalar com aquesta ambivalència es troba a la mateixa base dels primers intents conscients i programàtics de convertir l'artista català en un personatge reconegut socialment i professionalment per una burgesia que era incapaç de veure en l'art res més que una forma digna i refinada d'ocupar el temps de lleure que deixaven les ocupacions legítimament burgeses³⁶ -sobretot tenint en compte que l'alternativa més habitual solia ser el cafè-, o, en última instància, una simple ocupació artesanal i, per tant, menor.

En efecte, el Círculo Artístico, fundat el 1888 amb motiu de la transformació del Centro de Acuarelistas en una entitat destinada "*al fomento*

³⁶ Vegeu Joan Lluís MARFANY, *Cultura i societat: Els inicis del modernisme a Catalunya*, Tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona, 1982.

del arte catalán"³⁷ en aquest sentit concret de reconeixement del paper de l'artista dins la societat burgesa i que aplegava, d'altra banda, el bo i millor del món artístic barceloní, acostumava a celebrar de forma molt especial una de les festes més populars del calendari: el Carnestoltes. L'any 1889, el ball de Carnestoltes organitzat pel "Círcul" al Teatre Líric va adquirir una significació emblemàtica per la magnitud social de la festa: per primera vegada, l'alta burgesia barcelonina i els artistes compartien una forma de diversió que, paradoxalment, corresponia a una tradició popular el sentit genuí de la qual era explícitament rebutjat tant pels uns com pels altres³⁸:

"Conspira á la desaparición del Carnaval en todos los pueblos - escribía Frederic Rahola la vigília del ball³⁹-, la prensa y la industria. La primera, sirviendo de eco á todas las quejas, de arma á todos los oprimidos, impidiendo las tiranías, haciendo innecesario el Carnaval puesto que la opinión puede manifestarse sin el recurso de la careta. Por otra parte, la industria aprovecha el Carnaval para su anhelo inagotable de publicidad, y convierte los disfraces en reclamo de sus productos. Las cabalgatas sirven hoy para anunciar esta ó aquella industria, los carros alegóricos se han trocado en muestrario de géneros y muy pronto desviaremos los ojos de las máscaras como los apartamos de los anuncios y de los prospectos que nos salen al paso.

Hay algo del Carnaval que durará siempre y es su aspecto artístico. Está destinado á desaparecer el elemento grosero y soez, que sólo se compadece con las épocas de servidumbre y oprobio, pero no morirán nunca las manifestaciones de espiritualidad que han alentado en su seno, las creaciones artísticas á que ha dado origen. El Carnaval tiene de permanente, la tendencia a la realización de lo bello, y por esta causa subsistirán siempre los bailes de trajes, las cabalgatas históricas, las mascaradas de buen gusto que contribuyen a la difusión del arte y á la selección del buen gusto."

³⁷ Josep YXART, "La crítica y el arte. Conferencia celebrada en el Círculo Artístico", dins *El año pasado. Letras y Artes en Barcelona 1888*, Barcelona, Librería Española de López, 1889, p. 29-51.

³⁸ Pel que fa al sentit genuí del riure i de la festa popular, vegeu Mijail BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, 1971, especialment p. 110 i succ., per la interessant reflexió a l'entorn de la ironia a l'època moderna.

³⁹ Federico RAHOLA, "El carnaval de ayer y el carnaval de hoy", *La Vanguardia*, 3-III-1889.

I continuava:

"En cuanto al Carnaval vocinglero y licencioso, desordenado y agresivo, engendro del depotismo y de la falta de libertad, está dando las últimas boqueadas en el limo de la calle. Si fuese pintor, lo simbolizaría con la figura de un pobre inválido, vestido de andrajos y de anuncios tendiendo la mano implorando una limosna."

El Carnestoltes, desideologitzat i convertit, com es desprèn d'aquestes ratlles, en una manifestació lúdico-artística, refinada i moderna, resultava una excusa immillorable per tal de propiciar l'acostament de la burgesia catalana al món de l'art i demostrar, d'aquesta manera, la seva modernitat.

La modernitat: heus aquí l'esquer que el sector "intel·lectual" utilitzava per a obtenir el suport -gairebé gosaria dir la benedicció- de la seva pròpia classe. Un sector intel·lectual encara enlluernat per l'esplendor de l'Exposició Universal⁴⁰ i integrat per personatges de factura tan diversa com Frederic Rahola, Josep Yxart, Pompeu Gener, Josep Roca i Roca o Narcís Oller⁴¹, entre d'altres, que tenien en comú la confiança en el progrés i en la imminent entrada en la maduresa de la classe a la qual pertanyien, a més de la incapacitat de convertir el(s) seu(s) projecte(s) en un nacionalisme cultural com ho faria el modernisme. El reconeixement del paper de l'artista i de l'intel·lectual seria una mostra, segons els seus arguments, del definitiu anivellament de la burgesia barcelonina amb les modernes burgesies europees. Narcís Oller, per exemple, que va fer unes reflexions *a posteriori* sobre el ball⁴², no podia ser més explícit quan va afirmar que fins que no s'assolís la col·laboració intel·lectual / burgesia "*no seremos lo que podemos ser*" i que una primera mostra d'aquesta col·laboració l'havia aconseguida la iniciativa del Círculo Artístico. Ara bé, no es pot pas dir que la

⁴⁰ Vegeu P. G. (Pompeu Gener), "Los preparativos para el baile de los artistas", *La Vanguardia*, 4-III-1889.

⁴¹ Vegeu, per exemple, Narcís OLLER, "Más sobre el baile del Círculo Artístico", *La Vanguardia*, 9-III-1889; i P. DEL O., "Lo ball del Círcul Artístich", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 530, 9-III-1889, p. 146-147.

⁴² Narcís OLLER, "Más sobre el baile...".

iniciativa hagués sortit de la "*gente de buen tono*", incomprensiblement reàcia a barrejar-se amb la gent del Círculo. Com deia Oller,

"incomprensible aparecerá lo que digo, al mundo del buen tono de otras capitales, que respeta, admira y aun se disputa en sus salones á los artistas más ó menos renombrados de su país. Pero aquí ha vivido una parte de ese mundo en medio de la soserá más espantosa, la de la moda del figurín, bajo un cielo tachonado de onzas de oro ó de cruces, y sin cuidarse de un elemento tan civilizador como el arte".

L'artista, d'altra banda, no es podia considerar de cap manera un personatge inferior. Fer-ho equivalia situar-se a anys llum de la modernitat:

"El artista tiene también su nombre, su respetabilidad, su consideración, por lo menos tan seria y sólida dentro del mundo artístico y social, como cualquier banquero, hombre de bufete, político o de gobierno y no cree comprometer ninguno por el mero hecho de vestir un día como vistió su tatarabuelo ó como se atavían hoy los habitantes de la Meca. Bien es verdad que, sin que se ofendan aquellos señores, el artista, sin estudios tan profundos y por sola intuición, discierne en muchos casos más fácilmente lo que en realidad es serio y grave de lo que es sólo grave y serio dentro de puros convencionalismos."⁴³

Josep Roca i Roca, el conegut P. del O. de *L'Esquella de la Torratxa*, dedicà al ball del Círculo una de les seves populars cròniques, on repetia tots i cadascun dels arguments apareguts a les pàgines de *La Vanguardia*: des de la prova irrefutable de modernitat que suposava la introducció "a Espanya", per part dels artistes barcelonins, d'"una costum ja aclimatada en Roma, París, Viena y demás capitals ahont lo cultiu del art constituheix un verdader element de vida", fins a la desideologització i transformació del Carnaval, de diversió i "bromassa", en manifestació de bon gust i de riquesa -conseqüència necessària de la majoria d'edat a què hauria arribat la societat catalana-, sense oblidar la constatació que l'artista i la burgesia eren dos "sectors" socials que no es repel·lien, sinó que es necessitaven mútuament. L'"Art presentant lo Carnaval

⁴³ Ibid.

á la societat": heus aquí el lema sota el qual es va desenvolupar la festa dels artistes, caracteritzada, com la premsa no es va cansar de repetir⁴⁴, pel bon gust, per la riquesa de la decoració, per la capacitat de combinar objectes de diferents èpoques i estils i, en darrer terme, per l'intent de demostrar al burgès que l'art era una bona forma -sinó l'única- de reflectir la puixança i la modernitat de la seva classe.

Ara bé, totes aquestes declaracions programàtiques de modernitat no va impedir que, gràcies al concurs de determinats elements -entre els qual cal comptar-hi, no cal dir-ho, Rusiñol-, la festa dels artistes i de la burgesia esdevingués una mena d'homenatge al tipus d'humor que, paradoxalment, segons els mateixos Roca i Roca, Oller i companyia, aquesta festa de Carnestoltes es proposava -i teòricament aconseguia- de superar⁴⁵. Un homenatge que no tenia gaire res de pòstum, com tindrem ocasió de comprovar més endavant en parlar de les festes modernistes. En efecte, el xaronisme hi va ser elevat a la categoria de filosofia de la vida a través de la paròdia decorativa, enginyada per Rusiñol i d'altres membres del Círculo, que cobria totes les parets de la Sala Beethoven. Masriera, Riquer, Xumetra, Pellicer, Soler i Rovirosa, Rusiñol, Pascó, Chia, Labarta, Rogent, Vilumara, Clarassó, Casas, Llimona, entre d'altres, foren els factòtums -Rusiñol, l'ideador principal⁴⁶- d'un decorat que constava d'una sèrie de tapissos humorístics a imitació de les miniatures dels còdexs gòtics. Els lemes, també en lletra gòtica, tenien un to irònicament moralitzant, tal com corresponia, de fet, a refranys del tipus

"Lo que no vullas per tú, no vullas per ningú
Més val un moll que un aixut
Del ou al sou, del sou al bou y del bou á la forca
Cada casa es un món

⁴⁴ És interessant de remarcar l'atenció que hi va dedicar una publicació com *La Ilustración*, núm. 441, 14-IV-1889, p. 238, la qual va tenir únicament en compte el vessant artístic.

⁴⁵ Vegeu, pel que fa a la concepció del Carnestoltes que tenia Santiago RUSIÑOL, "La muerte del Carnaval", *La Vanguardia*, 18-II-1890 (article recollit a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, Barcelona, 1976 (3), p. 917-920).

⁴⁶ "Notas locales", *La Vanguardia*, 28-II-1889.

De riallas ne venen plorallas
No't fihis de l'aygua mansa, ni de poll que no piuli
Qui't vol bé't fará patir
Quan no las pot haver diu que son verdas"⁴⁷,

la qual cosa ens fa pensar que allò que anomenem "modernitat" a la Catalunya dels anys del final de segle no es pot entendre sense tenir en compte, malgrat tot, l'existència, sens dubte determinant, d'un substrat de diferents tradicions culturals que van ser, en definitiva, les que van evolucionar d'acord amb els canvis de tot tipus que experimentava la societat i les que van marcar les diverses formes que la "modernitat" va adoptar a Catalunya.

Una nova *Vanguardia*

Sembla inqüestionable que un dels principals òrgans periodístics que, durant aquests últims anys del segle, van fer de la "modernitat" el principal cavall de batalla de les seves pàgines va ser *La Vanguardia*. Ho acabem de comprovar ara mateix en relació amb el ball del Círculo Artístico, però aquesta és només una petita i primerenca mostra de la tendència que havia de caracteritzar aquest diari fins als anys del tombant de segle, quan la "modernitat" va passar a ser monopoli dels sectors més propers al catalanisme. *La Vanguardia* s'havia proposat, a partir de 1888, d'esdevenir el diari "modern" per excel·lència, l'òrgan d'expressió d'una "nova" burgesia de mentalitat més oberta i avançada que la que llegia el vell *Brusi*⁴⁸ i, per tant, del sector que podia oferir al diari la possibilitat d'un mercat dinàmic. Resulta prou significativa, en aquest sentit, la col·laboració assídua de personatges com Josep Yxart, Joan

⁴⁷ Vegeu "Lo ball del Círcul Artístich (Fac-símil dels tapissos cómichs)", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 530, 9-III-1889, p. 152-153. Josep Roca i Roca reconeixia, a l'article anteriorment citat, que, en efecte, els lectors de *L'Esquella* connectarien amb el ball del "Círcol Artístich" gràcies, precisament, a aquest vessant lúdico-humorístic.

⁴⁸ Ho remarca Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p. 108.

Sardà, Narcís Oller, Ramon D. Perés, Frederic Rahola, Pompeu Gener, Ezequiel Boixet, Apel·les Mestres, Josep Roca i Roca, Miquel Utrillo, Santiago Rusiñol i Raimon Casellas, que, sota la direcció de l'emprenedor Modesto Sánchez Ortiz, es proposaven de mantenir el lector puntualment informat sobre tot el que fes referència a les darreres manifestacions del món de les arts, les lletres, la ciència, els espectacles, la moda, a part d'orientar-lo sobre qüestions de caire polític, econòmic i social, tan nacionals com estatals i internacionals des d'un punt de vista que ells mateixos definien com a "liberal".

Aquesta voluntat modernitzadora i cosmopolita es concretava, tot just començat l'any 1890, en una sèrie d'importants reformes molt directament inspirades pel seu director, però molt difícilment assolibles sense el concurs d'un grup més o menys compacte de col·laboradors decidits a fer-li costat no només pel fet de contribuir al progrés del "país"⁴⁹, sinó també -i molt important- per la possibilitat de professionalització en l'àmbit periodístic que això els oferia⁵⁰. Les reformes de *La Vanguardia* afectaven la mateixa concepció del diari. Es tractava, de fet, de posar-lo en òrbita en relació amb els nous temps i en funció de les necessitats d'aquesta nova burgesia pretesament moderna, emprenedora i oberta a tots els estímuls del progrés. Pel que fa, en concret, al terreny cultural, que és el que més ens ocupa, el nou programa de *La Vanguardia* quedava formulat en els termes que segueixen:

⁴⁹ Llegiu Espanya. Vegeu, en aquest sentit, la utilització que en fa la Redacció de *La Vanguardia* a "Las reformas de *La Vanguardia*", 21-II-1890.

⁵⁰ La relació de redactors i col·laboradors del diari apareix reproduïda de forma exhaustiva en la declaració de principis i propòsits de la publicació ("Las reformas de *La Vanguardia*", 21-II-1890): Modesto Sánchez Ortiz, Conrado Monner, Juan Puiggarf de Cerveró, Joaquín Bordes, Juan Bautista Torres, Julio Santón, Augusto Riera, Octavio de Carreras, Arístides Mestres i Bartolomé Amengual eren els noms que conformaven el cos de Redacció. Com a autèntiques novetats, fins al moment col·laboradors habituals, van ser presentats Federico Rahola i Ezequiel Boixet. La col·laboració "*particular y diaria*" és la que segueix: José Zulueta, José Coroleu, José Yxart, Juan Sardá, Narciso Oller, Melitón González, Ramón D. Perés, Francisco Virella, Emilio Blanchet, Josefa Pujol de Colladó, E. Suñol, Rafael Puig y Valls, J. Vergés y Almar, José Passos, Doctor Xercavins, Santiago Rusiñol, Ramón Casas, José Lluís Pellicer i Felipe Pedrell. Feien col·laboracions més esporàdiques, entre d'altres, José Tutau, Joaquín Puigferrer, Santiago Boy, Víctor Rahola, Antonio Juliá, Doctor Sojo, J. Tamburini, Lluís de Llanas. Miguel Utrillo era presentat com a corresponsal de *La Vanguardia* a París, i de la corresponsalia de Madrid se n'encarregaven Manuel Quejarra, Federico Márquez i Gerardo Sánchez Ortiz. Raimon Casellas no es va incorporar al cos de Redacció fins més endavant. La seva primera col·laboració data del 17 de març de 1892.

*"Arte, letras y ciencia.- Barcelona, compendio de la cultura catalana, tiene en sus centros y sociedades muchos ilustres cultivadores del espíritu. Apenas hay rama de la ciencia, ni expresión del arte que no tenga en Barcelona ó en Cataluña uno ó muchos maestros con carácter propio. Dentro de la civilización nacional, existe vigorosamente dibujada y mantenida una civilización catalana y en su nombre, barcelonesa, que se crea en los cuatro vientos de Europa, y que por amor á la patria española, pugna por ensanchar los límites de la civilización catalana, se manifiesta en las ciencias, en las letras y en las artes. En todas ellas podríamos señalar el signo, la afirmación característica si fuera este nuestro objeto: hoy no queremos sino decir al lector que en las columnas de LA VANGUARDIA encontrará siempre palpitaciones de esta civilización nuestra; y decir á los que la cultivan, á esos hombres de ciencia que pululan por las academias y por los ateneos catalanes; á esa literatura y á esa crítica que edifica y pide que el arte en sus diversas expresiones edifique también sobre cimiento sólido, sobre la verdad humana; á ese ejército de artistas catalanes de todas las artes á quienes aguardan tantos días de gloria, decir á todos que en LA VANGUARDIA tiene el sentido científico-crítico y artístico de Cataluña un espositor y un defensor convencido, que por amor a la patria española y para vigorizar su civilización pide, aunque la petición no precise, voz y voto para la civilización catalana."*⁵¹

Els inicis literaris de Santiago Rusiñol

La primera col·laboració de Santiago Rusiñol a *La Vanguardia* va aparèixer el 6 de juny de 1889. Era el primer d'una sèrie de tres articles sobre el famós viatge per Catalunya amb carro que havia de fer passar l'artista a la posteritat per la via popular⁵². El 25 d'agost hi publicà "El Robinson del puerto. Entre bromas y veras", i el 8 i el 22 de setembre, respectivament, "Las torres de

⁵¹ Vegeu "Las reformas de *La Vanguardia*", *La Vanguardia*, 21-II-1890.

⁵² Santiago RUSIÑOL, "Impresiones de viaje", *La Vanguardia*, 6-VI-1889; "Por Cataluña: Desde mi carro", 30-VI-1889, i "Por Cataluña: Desde mi carro (II)", 14-VII-1889.

recreo" i "De Vich a Manresa en bicicleta"⁵³. A partir d'aquesta darrera data, les col·laboracions, les va continuar fent des de París, on es va instal·lar a final de setembre per tal de perfeccionar, com ja he dit anteriorment, els seus coneixements artístics i amb l'encàrrec explícit, per part de *La Vanguardia*, de trametre'n regularment les seves impressions⁵⁴. No en tenim cap mostra -pel cap baix al diari barceloní⁵⁵- fins al cap d'uns quants mesos, amb motiu de la celebració del *Salon de Paris* el desembre de 1889⁵⁶, però sí que, en canvi, continuaven les col·laboracions literàries sobre pretextos d'àmbit encara local⁵⁷.

Així, Rusiñol continuava escrivint. No ens hauria d'estranyar gens que l'hi haguessin empès els contertulians de la penya de *La Vanguardia*, que difícilment podien no estar al corrent de les vel·leïtats literàrio-excursionistes del pintor quan

⁵³ Recollits, tots, a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, dins l'apartat "Notas barcelonesas", p. 907-912, p. 912-917 i p. 895-901, respectivament.

⁵⁴ *La Vanguardia* notificava, el mateix 22 de setembre de 1889, la partença de l'artista: "Hoy saldrá con dirección á París, con el objeto de dedicarse á sus estudios artísticos, nuestro muy querido amigo y colaborador de LA VANGUARDIA, don Santiago Rusiñol que desde la capital francesa nos comunicará sus impresiones artísticas". I d'aquest mateix mes data una carta signada per Modesto Sánchez Ortiz que oferia a "mi querido Santiaguito" una corresponsalia artística o literària a París i qualsevol tipus de col·laboració al diari. Vegeu Modesto Sánchez Ortiz a Santiago Rusiñol (Barcelona, 27 setembre 1889) dins *Epistolari del Cau Ferrat*, p. 28. Sembla, per la carta de Sánchez Ortiz i per una altra de Frederic Rahola tramesa el 27 de setembre, que l'entrada de Rusiñol a *La Vanguardia* fou propiciada per aquest darrer. Val a dir, d'altra banda, que molt probablement els contactes de Rusiñol amb Miquel Utrillo arrenquin del moment que van començar a compartir la corresponsalia. Vegeu també Frederic Rahola a Santiago Rusiñol (Barcelona, 27 setembre 1889), dins Vinyet PANYELLA ed., *Epistolari del Cau Ferrat*, p. 25-27.

⁵⁵ Hi ha, però, cartes. Vegeu la interessant correspondència entre Santiago Rusiñol i Narcís Oller a Núria CABRÉ-Enric GALLÉN, "Set cartes de Santiago Rusiñol a Narcís Oller", *Faig*, núm. 11, març 1980, p. 29-50. I, del mateix moment, però en castellà, Santiago Rusiñol a Albert Rusiñol (París, 13 novembre 1889) i Santiago Rusiñol a Enric Clarassó (París, 5 desembre 1889), procedents de l'Arxiu E. Clarassó Daudí (Barcelona) i de l'Arxiu Biblioteca Museu Balaguer (Vilanova) i publicades per Isabel COLL I MIRABENT a *Rusiñol*, Sant Sadurní d'Anoia, 1990, p. 184-186.

⁵⁶ El dia dels Sants Innocents, el 28 de desembre, *La Vanguardia* va dedicar un suplement especial a commemorar la tradicional diada. Els articles, escrits pels col·laboradors habituals del diari, mantenien una constant: situar-se a una distància de cent anys del moment actual sense abandonar els temes que solien tractar. Així, Miquel UTRILLO publicava una crònica des del París del cap d'any de 1990 "transmesa", escrivia, "á las 23 horas, 85 minutos y 99 segundos del meridiano central, por fonoteléfono especial; recibido con 2 minutos, 20 segundos de retraso", i Santiago Rusiñol, aprofitant la perspectiva temporal per adoptar una posició crítica en relació amb el moment present, feia una ressenya del "Salón de 1989" per a *La Vanguardia*.

⁵⁷ És el cas, per exemple, de l'article titulat "El flamenquismo en las fiestas mayores", *La Vanguardia*, 7-X-1889, o bé, ja entrat el nou any, de "La muerte del carnaval", 18-II-1890; "La feria de Bellcaire", 21-III-1890, etc. Val a dir que el primer article "Desde el Molino" no apareix fins al desembre de 1890.

tenia vint anys, entre d'altres raons perquè una part important dels components d'aquesta penya havien estat o continuaven essent socis d'alguna de les dues associacions excursionistes creades a Barcelona al començament de la dècada dels vuitanta i va ser, precisament, a l'*Anuari de l'Associació d'Excursions Catalana* on van aparèixer, el 1881 i el 1883 respectivament, les primerenques impressions sobre "Una excursió al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll" i "El Castell de Centelles"⁵⁸. Aquests textos tenen, tot i els inevitables punts de connexió, ben poca cosa a veure amb els articles de *La Vanguardia*. Deixant de banda el canvi de llengua -imposat pel mitjà periodístic que, en cada cas, els havia acollit-, no costa gaire de percebre un altre canvi important pel que fa a la perspectiva adoptada per l'autor en el tractament dels seus temes. El to ingenu, abrandat i patriòtic de les primeres impressions, en la línia de la més genuïna literatura d'excursions, que li feia escriure fragments tan poc russinyolians com aquest, dedicat a Ripoll:

"Ripoll!!! Quines suaus inspiracions i grans records s'empenyen a la ment al sentir ressonar per les serres l'eco d'aquest gloriós nom!! Com palpitin els cors veritablement catalans al sentir-lo tan solament pronunciar! Ah! Per fi ets ja a prop nostre, joiell de l'Edat mitjana! Dintre poc serem en el teu humil monestir! Venim a respirar el mateix aire tranquil que hi respiraven cents i cents de benedictins; venim a respirar en les mateixes lloses on reposaven creuats i templaris al tornar, cansats, de la Terra Santa; mes aixís com ells dipositaven en les teves aigües els trofeus arrancats a llurs contraris, nosaltres solament una llàgrima podrem deixar-te com a record de la nostra estada..."⁵⁹,

ha desaparegut per deixar pas a l'humor, la ironia i el distanciament que configuren una visió del món i de l'ésser humà relativista i fonamentalment escèptica. Aquest canvi de to afecta molt directament la qualitat narrativa i descriptiva dels articles, que cada vegada van adquirint més gràcia. No pas en el sentit d'innovació, òbviament. Com ja va remarcar fa temps Marfany⁶⁰,

⁵⁸ Per referències, vegeu la nota núm. 4 d'aquest mateix capítol. Val a dir, però, que tots dos textos van ser recollits a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, p. 259-271.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 267.

⁶⁰ Joan Lluís MARFANY, *Cultura i societat...*, p. 240.

literàriament no aportaven res de nou, ja que s'inscrivien en la tradició costumista, menestral, típicament barcelonina i vuitcentista, però sí pel que fa al *savoir faire*, al domini dels mecanismes narratius, que li permetien de convertir allò que el mateix Marfany anomenava "divertiments sense transcendència" en una possibilitat de professionalització en el terreny de les lletres, per la via del periodisme. Perquè, des del precís moment que els productes literaris d'un aficionat que escrivia entre sessió i sessió de *plein air* per entretenir-se i entretenir després els seus amics, s'aguantaven prou com per divertir, agradar o interessar un sector important de públic, aquest aficionat podia esdevenir professional sempre i quan es plantegés aquesta "diversió" com una obligació o un compromís -digueu-li com vulgueu- ja fos en funció d'una determinada empresa -en aquest cas *La Vanguardia*- o de cara a un mateix. I aquest em sembla que és, precisament, el cas de Rusiñol, un personatge que sabia revestir - i li interessava de fer-ho- certes vessants de la seva tasca en el món de les arts i de les lletres d'una aurèola d'involuntarietat, de necessitat vocacional, per tal de crear la seva pròpia imatge d'artista total.

Entre la publicació de la crònica humorístico-descriptiva del viatge amb carro i l'aparició del primera carta de la sèrie *Desde el Molino*, Rusiñol va enviar a *La Vanguardia* divuit textos que se situen en un ventall genèric que abasta des dels clixés més estereotipats de la literatura d'excursions (*Por Cataluña: Desde mi carro*) fins a la paròdia declarada d'aquests clixés ("De Vich a Barcelona en bicicleta"), passant per la narració costumista ("Las torres de recreo") amb un reraforms moralitzant ("El Robinson del puerto") o de crítica social ("La muerte del carnaval", "El flamenquismo en las fiestas mayores"), a més dels apunts impressionistes sobre paisatge (*En la Cerdaña*) o sobre episodis, indrets i situacions de la vida quotidiana ("La feria de Bellcaire"). Tot i el deute evident que manté aquesta literatura amb la tradició costumista -un deute que, val a dir-ho, Rusiñol va arrossegar, amb més o menys intensitat, en el decurs de tota la seva trajectòria literària-, hi queden perfectament esbossats alguns dels temes, motius i obsessions que havien de caracteritzar la seva producció posterior i, sobretot, els estrets lligams que la relacionen de forma determinant amb la seva

pintura. D'aquesta manera, al costat de passatges de to jocós o d'un humorisme superficial, apareixen anotacions sobre el tema "decadent" per excel·lència de *l'heure exquise* com la que segueix, extreta de les "Impresiones de viaje", la primera carta de la sèrie *Por Cataluña: Desde mi carro*:

"Era en aquella hora en que todo se embellece y transforma en suavísimos tonos, hora en que cesa la risa y nos sobrecoge la meditación, hora de profunda solemnidad e inexplicable misterio, en que el ánimo está dispuesto a encontrar belleza en todo; que hace desfilar en la mente del hombre sus pensamientos suaves, y que contribuye por los sentimientos que despierta a mirarlo todo con benevolencia; hora que detiene por un momento el buen humor de mi carta y que me ha hecho ver el pueblo que dejábamos hermosos y original.

Y bello era, en efecto, y sublime de colores finísimamente modelados.

*De las negras chimeneas de las casas salía humo azulado, de una transparencia de niebla y todas juntas parecían pebeteros que incensaban el campanario románico que se elevaba en cuadrado e imponente en medio de las humildes moradas que estaban a sus pies como dormidas. Las nubes se transformaban por momentos, y en la atmósfera se veían oleadas de luz y vibraciones de colores pálidos. La tierra poco antes rubia y dorada se cubría de sombras cenicientas, y la noche entraba con sus silencios misteriosos."*⁶¹

O bé la descripció de l'actuació d'uns saltimbanquis, que constitueix un clar antecedent de *L'alegría que passa*. Aquest motiu va començar també a aparèixer en els articles sobre el viatge amb carro⁶², i ben aviat es va convertir en el principal pretext d'una narració titulada "Aves de verano" que prefigura el tema russinyolià per excel·lència del desencaix de l'artista dins la societat, a més de perfilar alguns dels elements més característics de l'escenografia de l'obra que, anys a venir, havia d'introduir definitivament Santiago Rusiñol en el món del teatre:

"¡Así pasan el verano los hijos de la bohemia! Así toman baños y aguas, pero son baños de sol y aguas de sudores.

Van donde va la alegría y no disfrutan con ella; van donde les lleva el instinto, esas aves viajeras; van donde presienten la

⁶¹ Santiago RUSIÑOL, "Impresiones de viaje. Por Cataluña: Desde mi carro", *La Vanguardia*, 6-VI-1889.

⁶² Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Por Cataluña :Desde mi carro (III)", *La Vanguardia*, 14-VII-1889.

comida; van a las fiestas mayores y ferias de los pueblos a recoger las migas que caen de la abundancia.

Allí cien veces les hemos visto llegar y cien veces más alejarse con sus trastos a cuestras pesando mucho menos que sus penas; allí hemos visto instalar sus pobres habilidades; allí, hace poco, hemos podido observar algunos ejemplares de esas aves de verano batallando con la vida en una fiesta mayor de un pueblo parecido a otros muchos de nuestra alta montaña.

Era uno de esos pueblos que una monótona y empolvada carretera cruza de parte a parte; una de esas carreteras limitadas por alineadas casas de completo parecido; que empolvan de un color blanco enfermizo los árboles, las fachadas y las tapias; que dando largos rodeos se estrechan; luego suben y al ensancharse en el centro forman una pequeña plaza, con la iglesia, con la droguería y el estanco, todo en una sola pieza; y con unos pórticos desiguales donde tienen su tienda el cafetero y su establecimiento el farmacéutico.

Durante todo el invierno en el pueblo no se oye más ruido que el constante martilleo del herrero entonando una cadencia estridente sobre el yunque; los alaridos lejanos de algún perro turbando la quietud de la noche para matar el hastío; el canto de los gallos por la mañana; por la tarde el toque de la campana y el traqueteo solemne y acompasado de los carros que vuelven de las labores del campo."⁶³

Allò que interessava a Rusiñol no era tant reflectir el color, el pintoresc o la cara brillant de la vida d'aquests personatges, com la grisor, el tedi i la misèria que hi havia al darrera, evidenciant, a través d'aquest contrast d'aiguafort, el desencaix insalvable entre la realitat i els seus estereotips⁶⁴. L'agredolç: heus aquí un dels ingredients que més distingeixen la literatura rusinyoliana i que trobem perfectament apuntat en aquests primers textos, cosa que els distancia, a nivell de sensibilitat i de to, dels clixés típicament costumistes i els apropa a un altre tipus d'estètica. No cal esperar, per tant, la publicació de les cartes *Desde el Molino* per parlar de canvis substancials en la literatura de Santiago Rusiñol: "La feria de Belcaire", amb la descripció freda i distanciada d'una fira

⁶³ Santiago RUSIÑOL, "Aves de verano", *La Vanguardia*, 5-X-1890.

⁶⁴ És, aquest, un tema bastant apreciat en els cercles on es movia Santiago Rusiñol, tal com ho demostra la publicació a l'*Almanac de L'Esquella de la Torratxa per a l'any 1890*, Barcelona, 1889, p. 80-84, d'un article de Josep YXART titulat "Los saltimbanquis", resolt tanmateix amb molta menys gràcia.

"de dol a pesar de celebrar-se en dies de festa"⁶⁵, ja anunciava el gust per reflectir allò que el mateix Rusiñol va anomenar la "misèria mate", el drama anònim i callat de la pobresa i la malaltia suggerit a través de l'acumulació de detalls i del contrast:

"Allí van a parar les eminències d'un dia, els ídols caiguts, les glòries arnades, les corones de llorer, les medalles i les creus, arrastrades per la corrent de l'oblit. Els retratos d'artistes i polítics, de savis i comedians, de filòsofs i poetes, jeuen per terra allí, en pilots de paper rogenc, venuts a dos cèntims la lliura per imprimir-hi altres hèroes i altres ídols reemplaçats en l'altar de la moda. El talent dels escriptors allí es calcula solament pel pes dels llibres; els quadros, pel valor del marc; l'exèrcit, per l'or dels galons; pels aucells dissecats, els savis naturalistes; pels ferros dels instruments, els físics matemàtics; i tot pel pes de la matèria.

Tot jeu allí atropellat, tot dorm en el mateix fang: sentiments i passions, virtuts i vicis; sols el record viu i palpita i està vetllant en aquelles poblades soledats, i fa aturar el pensament per meditar lo passat i per escoltar les queixes d'aquelles pobres relíquies. Un pilot de botelles buides ens expliquen en parla muda les borratxes sensacions i deliris voluptuosos que el suc de ses entranyes féu aixecar del fons de l'esperit en alegres i llunyanes orgies; un senzill teler de brodar amb la tasca interrompuda ens inicia en un secret: la transició, potser, que va del treball abandonat i l'abandono del cos; com un dominó rosa passat convertit en cortinetes, la rehabilitació tal volta de la dona ja caiguda; dos retratos de groguenc daguerreotip sota un marc ens diuen que un dia van unir-se dues ànimes en el camí de la terra per seguir juntes la peregrinació de la vida; el projecte d'una màquina en petit descobreix l'afany de renom d'un pobre ser ignorat, perdut entre la gentada, com el bocet oliós d'un quadro el somni de la glòria d'algun oblidat artista."⁶⁶

Aquest article formaria part, més endavant, del recull *Anant pel món* (1896), aparegut íntegrament en català i considerat com una de les primeres mostres de literatura decadentista a Catalunya, igualment com "El cementerio

⁶⁵ Santiago RUSIÑOL, "La feria de Belcaire", *La Vanguardia*, 21-III-1890. Cito per la versió en català, inclosa al recull *Anant pel món* (1896) i recollida a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II., p.32-35.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 34.

de Hix⁶⁷, paràfrasi literària d'una pintura del mateix títol, com ja ha observat Marfany⁶⁸. Amb aquesta narració, Rusiñol es proposava de transmetre al lector les sensacions, els sentiments, els desigs i les pors que un petit cementiri d'un poblet de la Cerdanya li féu experimentar. És exactament el mateix objectiu que intentava d'assolir amb la seva pintura, concebuda no pas com una simple reproducció fotogràfica de la realitat, sinó com un instrument per captar-ne l'essència i el misteri, a través de la pròpia subjectivitat. En la tela, però, no hi ha anècdota. Rusiñol pintava amb el màxim de fidelitat allò que li havia provocat una determinada emoció -ja fós un paisatge urbà, la natura o una situació absolutament quotidiana que portés l'estigma d'un drama no per anodí menys punyent perquè es produïa en l'oblit i el silenci, en una situació d'absoluta autenticitat- per tal de transmetre-la íntegrament a l'espectador. La literatura, en canvi, es recrea en l'explicitació d'aquesta anècdota i en el seguiment de les circumstàncies subjectives i objectives que havien portat l'observador a l'estat anímic que l'havia empès a escriure o a pintar.

Una descripció de paisatge situa el lector en el marc geogràfic que envolta el cementiri d'Hix. Una sensació de monotonia, quietud, soledat, és el que es desprèn d'aquest fragment inicial:

"Pocs arbres distreuen la monòtona planura (hermosa per lo senzill), escampats com notes solitàries a lo llarg d'aquell paisatge, que lo mateix que ones esteses, baixa o puja en amples plecs; i allà al lluny, molt lluny, sobre un gran horitzó guarnit a totes hores de boires blanques i inflades, surten i destaquen les petites i bellugadisses siluetes dels bous estirant l'arada, que, com puntets perduts sobre aquelles soledats, ratllen la terra, i caminen, caminen poc a poc, fins a l'altre cap del camp, per allí tornar a girar i seguir caminant sempre, amb idèntica monotonia, fins a perdre's de vista, i venir altra vegada, ensopits i acompassats, fins a la propera tàpia."⁶⁹,

⁶⁷ Santiago RUSIÑOL, "En la Cerdaña. El cementerio de Hix", *La Vanguardia*, 6-IX-1890. Citaré també la versió catalana, que apareix a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, p. 29-32.

⁶⁸ Vegeu Joan Lluís MARFANY, *Cultura i societat...*, p. 240 i succ.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 29.

que es transforma en misteri davant l'abandonada església, només accessible a la sensibilitat de l'artista, subreptíciament elevat a la categoria de sacerdot:

"Que no hi busqui el viatger, en el seu modest interior, problemes d'arquitectura; que el pacient arqueòleg no esperi trobar-hi sorpreses inesperades; sols l'artista pot veure-hi aquell misteri que se sent i no s'explica, aquell estrany no sé què que fa apretar la paleta a la tremolosa mà dels que guarden una fe en el fons de la seva ànima."⁷⁰

El misteri, que embolcalla l'indret amb una pàtina especial, és desvetllat en la segona part de la narració. S'hi enfoca una campana silenciosa que "espera, espera dia i nit tots els dies de l'any, fins el dia dels morts, i sols aquell dia la fan tocar tres vegades, seguint una tradició que té l'ermita, nascuda allí per atzar, lo mateix que les plantes solitàries"⁷¹: la història d'uns amors frustrats de la més pura ascendència romàntica -gairebé gosaríem dir becqueriana⁷²- amb sepulturer, núvia que es lliura abans a la mort que a un marit imposat, suïcidis, tombes i ànimes en pena⁷³.

Heus aquí el correlat literari d'una emoció experimentada per Rusiñol en contacte amb l'indret que apareixia enquadrat en la tela exposada -juntament amb quaranta-nou més- l'octubre de 1890 a la Sala Parés, en la que més endavant es coneixeria com la primera exposició del triumvirat Rusiñol, Casas i Clarassó. Com deia Joan Sardà, que no amagava el seu interès per la relació literàrio-pictòrica que permet d'establir "El cementiri d'Hix"⁷⁴, Rusiñol s'enfrontava a la realitat des d'una perspectiva fonamentalment lírica que definia, per damunt de tot, la seva obra:

⁷⁰ Ibid., p. 30.

⁷¹ Ibid., p. 31.

⁷² Que Rusiñol coneixia Bécquer, cosa gens excepcional per altra banda, ho demostra la utilització que fa de les paraules del romàntic espanyol per referir-se als seus amors en una carta sense datar tramesa al seu germà Albert i reproduïda en forma de facsímil per Maria RUSIÑOL a *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, s.p.

⁷³ Vegeu J. BRU SANTCLEMENS, "Los enamorats d'Hix", *Lo Teatro Catalá*, núm. 4, 12-XI-1890, p. 4-6.

⁷⁴ Joan SARDÀ, "Santiago Rusiñol", *La Vanguardia*, 17-X-1890.

"Me río yo de esas logomaquias de realismos e idealismos. Quien en la visión de las cosas no ponga algo propio, algo de su alma, quien no ponga una emoción, sea lo que fuere, de odio, de amor, de llanto, de risa, ese podrá, con el perfecto manejo del instrumento artístico, dar el calco matemático del fenómeno contemplado, pero ese no será el artista. Disputas, divisiones de escuelas, palabra vana todo. Los que no veáis en las hermitas de Hix más que la línea escueta y material, los que no sepáis traducirnos ni sugerirnos un aspecto psicológico, el que fuere, de los infinitos aspectos que tienen las cosas, tirad los pinceles y tirad la pluma, y no pintéis ni escribáis. Es el alma, no las manos, la que ha de escribir y la que ha de pintar. Lo demás es oficio, es industria: no arte."

Rusiñol-Casas-Clarassó

Idèntica, podríem dir, era l'opinió de Josep Roca i Roca. A la ressenya que va publicar a les pàgines de *L'Esquella de la Torratxa* sobre aquesta magna exposició⁷⁵, posava el dit a la plaga quan intentava de trobar resposta al perquè de la "universalitat" -llegeixi's "modernitat"- de la pintura d'un infatigable Santiago Rusiñol que havia cobert les parets de la Sala Parés amb cinquanta teles pintades majoritàriament a Barcelona, la Cerdanya i París en el decurs d'un sol any. Per Roca, l'explicació es trobava en el "secret de pendre per modelo á la naturalesa. Al afany de sorprendrela pera reproduhirla tal com es. Véurela, enténdrela, interpretar-la: aquest es tot lo sèu art. ¿No hauria de ser aquest l'art per tothom? A lo menos es un art plé de sinceritat, y tal com lo cultiva Russinyol, que á més de una gran habilitat técnica, té'l dó superior de

⁷⁵ P. DEL O., "Crónica: A Ca'n Parés", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 615, 25-X-1890, p. 674-675. Vegeu sobretot, a propòsit d'aquesta exposició, el dossier titulat *Exposición Parés: Rusiñol, Casas y Clarassó* que va publicar en pàgines centrals *La Vanguardia*, 17-X-1890, amb articles de Joan SARDÀ, "Santiago Rusiñol", que acabem d'esmentar, i Federico RAHOLA, "Ramón Casas" i "Enrique Clarassó", i una sèrie de caricatures de les obres exposades degudes a la mà dels mateixos artistes i acompanyades de rodolins del tipus "Retrato de cuerpo entero / De un notable revistero" (Retrat de Miquel Utrillo), "Este niño va contando / las horas que van pasando" (El campanar d'Hix), "Uno al otro se retratan / Y el cutis se malbaratan" (Retratant-se), "El notable revistero / de que hablábamos primero" (Le Moulin de la Galette), tots de Rusiñol.

impresionarse y de saber comunicar las sèvas impresi3ns personals, lo naturalisme pict3ric resulta sumament espiritual." Es tractava, aix3 no obstant, d'un secret que s'havia anat fent pal3s ja molt abans de l'exposici3 de 1890, la qual ha esdevingut per diverses raons una efem3ride i un punt de refer3ncia obligat. Frederic Rahola, per exemple, es fonamentava en l'opini3 que "*el pintor, lo mismo que el poeta, pone inconscientemente en sus obras algo suyo, íntimo, que 3l mismo desconoce, siendo este algo 3 veces lo que imprime car3cter y valor 3 sus creaciones*"⁷⁶ -3s a dir, en la capacitat d'emoci3-per qualificar Rusiñol de "*pintor modernista*" i presentar-lo com a un dels principals creadors de la "*escuela pict3rica catalana*"⁷⁷ quan ressenyava per a *La Vanguardia* dues de les diverses exposicions que va fer el pintor a la Sala Par3s durant tot l'any 1889. El cr3tic tamb3 hi insinuava l'exist3ncia d'una certa reacci3, per part de determinats sectors del m3n art3stic barcelon3, contra la tend3ncia antiacad3mica que seguia i defensava Santiago Rusiñol i el grup que l'envoltava, deutora dels "*modernos ideales veristas*" que permetien d'apropar-se a la naturalesa sense cap mena de prejudici i sense necessitat de cap mena de f3rmules fixades ni de convencionalismes.

Encara incipient, aquesta reacci3 constitu3a un veritable incentiu per al grup. Amb Rusiñol, Casas i Clarass3 a Par3s fent el bohem3⁷⁸ i intentant de bastir-se un clos en el santuari de la modernitat, i amb un Utrillo que d'ençà de l'arribada de Rusiñol -amb el qual compartia pis- a la capital de l'art modern va esdevenir el puntual informador de les activitats i dels avenços dels artistes catalans , dels quals intentà de convertir-se en te3ric⁷⁹, el grup de *La Vanguardia* va revestir cada vegada de forma m3s acusada les seves activitats

⁷⁶ F. R., "Exposici3n Par3s. Cuadros de Santiago Rusiñol", *La Vanguardia*, 28-XI-1889. Vegeu tamb3 Frederic Rahola a Santiago Rusiñol (Barcelona, 10 desembre 1889) dins *Epistolari del Cau Ferrat*, p. 35-36.

⁷⁷ Federico RAHOLA, "Lo que hay en la exposici3n Par3s. Cr3tica al vuelo", *La Vanguardia*, 19-XII-1889 (Suplement al n3m. 1258).

⁷⁸ Vegeu, en aquest sentit, les mem3ries d'Enric CLARAS3, *Notes viscudes*, Barcelona, Llibreria Catal3nia, 1931.

⁷⁹ Ho demostren articles del tipus M. UTRILLO, "Los pintores españoles en el Sal3n de Par3s", *La Vanguardia*, 7-VII-1890, i "Desde Par3s: El Sal3n de 1890. Campo de Marte", *La Vanguardia*, 14-V-1890.

conjunctes de manifest per a la modernització del món artístic i cultural català i, per tant, de denúncia contra l'anquilosament i manca de dinamisme d'una burgesia en la qual semblava tenir posades moltes esperances.

El 25 de febrer de 1890, Santiago Rusiñol va fer vint-i-nou anys. Per tal de celebrar-ho i aprofitant una curta estada a Barcelona, va organitzar una festa sorpresa el mateix dia que una de les muses de la intel·lectualitat catalana del moment, Eleonora Duse estrenava a Barcelona. L'interès que la majoria dels convidats sentia per assistir-hi no fou obstacle perquè a l'hora prevista Joan Sardà, Albert Llanas, Narcís Oller, Labarta, Lluís Quer, Santiago Boy, Parés, Tutau, Monegal, Molina, Llorens i Riu, Manuel Sánchez Ortiz, Puig i Valls i Frederic Rahola, entre d'altres, no acudissin puntualment a la cita que els havia concertat Rusiñol. La sorpresa, no cal dir-ho, s'ho valia, ja que van trobar l'amfitrió i el seu inseparable company Ramon Casas vestits de la mateixa manera com el primer havia descrit en les cartes *Desde mi carro*, aparegudes a *La Vanguardia* l'estiu anterior. Els detalls, deixem-los per a l'autor de la nota que sobre la festa va aparèixer l'endemà en aquest mateix diari:

"Al poco rato apareció el médico señor Font vestido de carretero con tanto carácter que quien no lo conociera lo tomara por auténtico.

Todos creían, dando fe á las palabras de Rusiñol, que se iba á emprender un viaje en el famoso carro tantas veces mencionado en las columnas de nuestro periódico.

Muy pronto salieron de dudas.

Siguiendo al dueño de la casa, y después de haber atravesado una habitación completamente á oscuras, les salió al paso un carro colosal, inmenso, en cuyo interior había una mesa preparada para un banquete. El comedor de la casa se había transformado en carro. No faltaba ningún detalle. El toldo de recia lona sostenido por colosales aros, las esteras sirviendo de respaldo á los bancos de madera, y de sostén á los pies, cabalgando en el centro sobre el eje. Pellejos en los rincones, faroles de aceite suspendidos, cuadros acá y acullá y sirviendo de fondo un cielo azul, muy azul, tachonado de estrellas plateadas."⁸⁰

⁸⁰ "Una fiesta de artistas", *La Vanguardia*, 26-II-1890.

Acudits grassos, poemes, xafarderies del món del teatre, a més de la guitarra andalusa de Casas, van ser alguns dels elements que van contribuir a assegurar l'èxit d'una festa que, en el fons, no passava de ser una gresca de les que ja eren habituals entre els membres del Cau Ferrat, però que aquesta vegada prenia un clar sentit de reunió d'un grup que compartia una sèrie d'interessos sobretot a nivell cultural, com ho havia de demostrar al cap de pocs mesos la celebració d'un banquet a la Sala Parés per tal d'homenatjar els protagonistes de l'exposició més "decent"⁸¹ que mai no s'hagués organitzat a la galeria del carrer Petritxol. El component "manducaire" tornava a ser important. També ho era el jocós. De fet, segons males llengües, el segon va haver de compensar amb escriure el primer⁸² en una festa que va aplegar "*cincuenta comensales, lo más granado de la juventud artística y literaria de Cataluña*"⁸³ i es va convertir en una "improvisada" vetllada artístic-literàrio-musical.

D'improvisada, evidentment, no ho podia ser gaire si Roca i Roca tenia perfectament a punt de llegir un article paròdic sobre una de les temptacions de Sant Antoni; Soler de las Casas, una crítica de la tasca portada a terme fins al moment pels tres artistes; Manuel Font i Torner, metge i "poeta", una composició satírica que denunciava "*las costumbres burguesas de nuestra ciudad y su exagerado espíritu mercantil*", i Rusiñol tenia preparada una primícia per oferir a la selecta concurrència. Aquesta primícia es titulava "L'obligació i la devoció"⁸⁴, una narració en català -molt probablement la primera des de la publicació d'"Una excursió al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll" i d'"El castell de Centelles"- que tornava sobre un dels temes més apreciats de l'autor en el decurs de tota la seva trajectòria com a literat i com a dramaturg: l'artista.

⁸¹ Joc de paraules típicament russinyolià. Tothom feia referència, ni que fos en un to jocós, als cent quadres de què comptava l'Exposició de la Sala Parés.

⁸² "Una fiesta original", *La Vanguardia*, 29-X-1890.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Santiago RUSIÑOL, "L'obligació i la devoció", *Almanac de L'Esquella de la Torratxa per al 1891*, Barcelona, 1890, p. 172-175, amb il·lustracions de Ramon Casas. Recollida també a *Anant pel món*, vegeu-la a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, p. 18-22.

I ho va fer des d'aquella perspectiva irònico-melangiosa, agredolça, que li era tan característica. Una altra primícia va anar a càrrec de Narcís Oller, que va llegir un capítol de *La febre d'or* -una novel·la òbviament molt esperada per tots els assistents a la festa⁸⁵-, en concret el del debut a l'escenari del Liceu del tenor Massini amb l'òpera *Faust*. Els indicis que deixa entreveure el cronista de *La Vanguardia* a propòsit d'aquest acte assenyalen que l'accent va recaure molt especialment sobre els "*defectos de nuestro público, los defectos íntimos de nuestro Gran Teatro*". La vetllada va finalitzar amb la interpretació del *Tannhäuser*, un colofó perfecte per a un acte que havia nascut arran d'una exposició de pintura i escultura, i es concretava en manifestacions literàries i musicals. La idea de l'"art total" encarnada en la figura i l'obra de Wagner apareix de forma absolutament conscient, sinó programàtica, darrera d'aquesta síntesi de les diferents arts. Com assenyalava el tantes vegades citat autor de la crònica de *La Vanguardia*⁸⁶, "*la inmaterial expresión de la música venía á fundir las múltiples inspiraciones artísticas que el corazón recibiera; las imágenes plásticas de los cuadros, las gráficas comparaciones literarias, se entremezclaban á aquellos vagos acentos en los cuales el arte encarna el sentimiento recóndito que escapa á las formas materiales*".

La festa, d'altra banda, era presentada com un espai "espiritual", un "*oasis en el cual descansamos un momento de nuestra peregrinación á través de la triste realidad de las cosas*"⁸⁷. És a dir, com una alternativa al materialisme, la prosa i la grisor d'unes formes de vida que no deixaven cap esclatxa a l'esperit. Quedava prefigurada, d'aquesta manera, la idea tantes vegades repetida per Rusiñol en discursos i obra de ficció de l'art com a refugi, recés espiritual, bàlsam i consol de l'esperit, tant se val, que més endavant es concretaria en la defensa de la "religió de l'art" i en el discurs sobre "l'art per l'art". De fet, aquesta defensa de "l'art per l'art" va començar a prendre carta de naturalesa

⁸⁵ Vegeu els comentaris que arriben de la Cerdanya l'estiu de 1890 a propòsit de la novel·la d'Oller. Com a mostra, J. Z., "Carta de Puigcerdá", *La Vanguardia*, 10-VIII-1890.

⁸⁶ "Una fiesta original", 29-X-1890.

⁸⁷ Ibid.

al voltant de la reivindicació de l'estatus social i professional de l'artista i de la seva absoluta llibertat creadora⁸⁸ al marge dels dictàmens del públic. Josep Roca i Roca es mostrava taxatiu en relació amb aquest tema en parlar de l'exposició Rusiñol-Casas-Clarassó:

"allá se ve mucho bueno y sobre todo mucho nuevo. Todas las obras sin excepción revelan el mismo afán de sorprender los efectos de la naturaleza para fijarlos sobre la tela, infundiéndoles el sentimiento del artista, enlace feliz de la realidad extrema con la emoción personal. Este es el arte moderno, el arte depurado de corruptelas y anacronismos.

No faltarán, sin duda, rutinarios que, apegados á lo bonito y á lo relamido, torcerán el gesto ante alguna de aquellas obras tan espontáneas y tan sinceras, así en sus medios como en su expresión, obras hechas sin preocuparse lo más mínimo de las preferencias del vulgo... y no obstante, el menos avisado sabrá reconocer en ellas no ya los gérmenes sino la expansión de un nuevo arte, fiel esclavo de la naturaleza y en su esclavitud libre como ella misma y no servil adulador de las preocupaciones y exigencias de ese codiciado elemento de corrupción llamado dinero, que tantas vocaciones tuerce en las esferas del arte y de las letras."⁸⁹

Per Roca, la condició de "senyors" de Casas i Rusiñol era determinant a l'hora d'aconseguir el reconeixement de la seva condició professional d'artistes. *"Por fortuna suya -escribía- pueden practicar la pintura como señores, es decir como artistas independientes sin tener que sujetarse poco ni mucho á los gustos ajenos. En este concepto es muy noble su intento de pintar para ellos y según ellos sienten que deben hacerlo: más vale dirigir la opinión que dejarse llevar por el dinero."⁹⁰ No cal dir que aquest és el primer pas cap a un estadi idoni en què l'artista, un cop ha arribat a dirigir l'opinió i el gust del públic, pot també exercir un cert domini en el terreny dels diners. En altres mots, l'artista modern no és aquell que es deixa arrossegar per una dinàmica de mercat on la demanda té la primera i última paraula sinó, al contrari, aquell que fa de l'oferta l'element*

⁸⁸ Vegeu M. UTRILLO, "Desde París. El Salón de 1890. Campo de Marte", *La Vanguardia*, 14-V-1890.

⁸⁹ J.ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 19-X-1890.

⁹⁰ Ibid. Vegeutambé DR. FRANCH, "Saló París: Exposició Russinyol, Casas y Clarassó", *La Renaixensa*, 26-X-1890.

determinant de l'equació.

Heus aquí el sentit primordial de la primera exposició del triumvirat Rusiñol-Casas-Clarassó i de tota la parafernàlia que l'acompanyava: des del *vernissage* i l'arranjament especial de la Sala Parés⁹¹, fins a la festa d'homenatge que s'hi va celebrar al cap de pocs dies per tal de reafirmar i legitimar allò que semblava una clara proposta d'actuació conjunta a favor de la modernitat. El *vernissage*, un acte acabat d'importar de París, i la decoració i disposició de les teles i de les peces en un espai que fins aleshores havia actuat de poca cosa més que de magatzem, van cridar l'atenció del públic habitual de la galeria i sobretot de la premsa, que no es va poder estar de dedicar un tracte de favor als expositors. De forma ponderada, en alguns casos, però gairebé unànime⁹², els crítics o bé simplement cronistes de publicacions de color i factura tan diferent com el *Diario de Barcelona*, *La Publicidad*, *La Renaixensa*, *La Ilustración*, *La Avanzada* o *L'Avenç* -a banda, és clar, *L'Esquella* o *La Vanguardia*- van coincidir a presentar l'exposició de Can Parés com un "*verdadero acontecimiento artístico*"⁹³ digne de figurar en els annals de la història cultural catalana. Això vol dir que cal relativitzar una mica la forma com des de sempre s'ha tendit a presentar els orígens pictòrics -que no ho són pròpiament- de Casas i de Rusiñol. I quan ens trobem davant d'un text com el que Josep M. Jordà va dedicar a la "primera" (?) exposició de Rusiñol, potser no ens farà cap nosa recordar que una part important d'allò que considerem la batalla entre els representants per excel·lència de l'avantguarda artística a Catalunya i un públic burgès i inculte, era producte de la necessitat que aquells tenien de crear-se una imatge d'*outsiders*, revulsius i incompresos:

⁹¹ La premsa barcelonina en bloc va coincidir a assenyalar aquestes innovacions, des de *L'Avenç* (núm. 10, 31-X-1890, p.239) fins al *Diario de Barcelona* (23-X-1890), passant per *La Renaixensa* (17-X-1890) i *La Publicidad* (19-X-1890). Vegeu, pel que fa a aquest tema, la "Circular per a l'exposició Rusiñol-Casas-Clarassó" dins *Epistolari del Cau Ferrat*, p.43.

⁹² És el cas, per exemple, de publicacions com el *Correo Catalán* o de *Lo Teatro Catalá* (J. BRU SANCLEMENT, "Los enamorats de Hix", núm. 4, 12-XI-1890, p. 4-6) o *La Tranca* (vegeu els "Trancazos" del primer número, 20-XI-1890, s.p.).

⁹³ *La Publicidad*, 19-X-1890.

"La primera exposició d'en Rusiñol va ser una sotragada per a l'ambient artístich de Barcelona. En Casas y ell van exposar una serie de notas de París, de Sitjes, de Montjuich y dels toros. A ca'n Parés tothom reya. Es clar: aquells noys feyan las sombras blavas, no retallavan las figuras, ni semblavan de porcellana'ls caps que, uns cops, destacantse per obscurs devant un fondo de sol, eran de color violeta, y altres rebían batiments de claror que'ls convertía un tros de cabells en nimbo daurat... (...) Alló no podía anar! ... Ba! Modernistas! Impresionistas! Gris! ...y Deu sab cuántas etiquetas més en sense solta!"⁹⁴

És clar que el redactor de *La Publicidad* -i ben aviat seguidor del grup de Rusiñol- considerava com a primera la segona Exposició Rusiñol-Casas-Clarassó, celebrada a la mateixa Sala Parés la tardor del 1891, i obviava l'existència d'una prou important trajectòria anterior. Cosa ben significativa, si tenim en compte que fou arran d'aquesta exposició que les propostes de modernització artística promogudes per Casas, Rusiñol i companyia van ser assumides en termes radicals per la gent de *L'Avenç* i, encara més concretament, per un personatge que hi havia debutat com a crític d'art pocs mesos abans, amb motiu de l'Exposició General de Belles Arts de Barcelona: Raimon Casellas.

L'entrada al món del teatre: *L'home de l'orgue*

L'Avenç, que havia iniciat la seva segona època el 1889 després de cinc anys de silenci, no es va fer ressò d'una manera sistemàtica de les activitats artístiques del grup de Rusiñol fins al 1891, any en què, segons Marfany⁹⁵, la revista va iniciar un canvi que l'havia de convertir gradualment en portaveu del modernisme militant. Abans d'aquesta data, el nom de Rusiñol havia aparegut en comptadíssimes ocasions a les pàgines de *L'Avenç*: la primera, amb motiu de

⁹⁴ Josep M. JORDA, "Jardins d'Espanya per Santiago Rusiñol. Comentaris y recorts", *Juventut*, I (1905), p. 611-614.

⁹⁵ Joan Lluís MARFANY, *Cultura i societat...*, p. 16-22.

la ressenya que un cronista inconegut va dedicar a l'Exposició de Cap d'Any de la galeria Parés. L'obra de Casas i Rusiñol hi és ràpidament esbandida en un parell de frases que la cataloguen com a representant d'"aquesta tendència naturalista en la pintura, (que) temps ha ve iniciantse"⁹⁶ i la presenten com a motor per a la modernització de l'art català. La segona vegada, el nom de Rusiñol apareix com a signatura de les il·lustracions que acompanyen un poema de Frederic Rahola titulat "L'emigrant"⁹⁷, i la tercera, en ocasió de la coneguda Exposició Rusiñol-Casas-Clarassó. El cronista de *L'Avenç*, a part d'assenyalar "lo propòsit francament modernista que domina en cada una de las telas ó barros exposats" i "l'ardidesa dels tres artistes" que, amb aquesta exposició s'han posat "en definitiva al cap de l'element jove català"⁹⁸, no destacava de la resta de corresponsals que, com acabem de veure, també havien fet un cas notable a l'exposició del triumvirat.

L'últim número de 1890, en canvi, sortia al carrer amb una important col·laboració literària de Rusiñol que precedia l'acusat increment de la presència de l'artista a *L'Avenç* a partir d'aquests moments: *L'home de l'orgue*, un monòleg que suposava la primera experiència de l'autor en el terreny teatral i una nova aproximació a la literatura en català⁹⁹. Era una peça no gaire ambiciosa, que va aparèixer anunciada sense el nom de l'autor -tot i que, per aquest mateix

⁹⁶ "Bellas Arts: Exposició de Cap d'Any á la Galeria Parés", *L'Avenç* (2na època), II, núm. 1, 31-I-1890, p. 17-20.

⁹⁷ Frederich RAHOLA, "L'emigrant" (Il·lustració de Santiago Rusiñol), *L'Avenç* (2na època), II, núm. 8, 31-VIII-1890, p. 192-195. Són tres gravats, especialment destinats a la il·lustració d'un poema que Rahola podia haver presentat perfectament a Rusiñol com a fruit de la comunió amb les seves idees estètiques. És interessant, en aquest sentit, una carta datada el 10 de desembre de 1889 on el crític d'art de *La Vanguardia*, a part d'informar Rusiñol sobre els projectes imminents del diari, feia la següent declaració de principis: "Tan identificado estoy con tus ideas que hace días me bulle por el magín una idea extraña. Quiero hacer con la poesía, lo que tu con la pintura: ir al campo a impresionarme, al aire libre, escribir mis impresiones justas, pintar lo que veo, describiendo las emociones íntimas que experimento al contemplarlo." Vegeu *Epistolari del Cau Ferrat*, p. 35-36.

⁹⁸ "Bellas Arts", *L'Avenç* (2na època), II, núm. 10, 31-X-1890, p. 239.

⁹⁹ Santiago RUSIÑOL, "L'home de l'orga. Monòlech..." (Il·lustracions de Ramon Casas), *L'Avenç* (2na època) II, núm. 12, 31-XII-1890, p. 269-274.

motiu, enmig d'una gran expectació¹⁰⁰-, però amb la garantia que un actor de la reputació de Lleó Fontova l'havia escollida per al seu benefici¹⁰¹, el qual va tenir lloc pocs dies abans que la mort el sorprengués a les mateixes taules escèniques. La representació, tanmateix, fou un èxit que s'explica, en primer lloc, pel caràcter "humòric" de l'obra i, d'altra banda, perquè l'estrena va comptar amb una "claca" molt efectiva, "els del *Cau* i altres amics"¹⁰², i amb un padrí d'excepció, Josep Yxart. Hi havia -explicava el crític a Rusiñol- "lo que se'n diu espectació. Totes les cares conegudes del banquet de Can Parés; i els de sempre: Font, Quer, Clarassó, Rahola, Peyo, Sardá, Doménec (Lluís) que acabava d'arribar; l'Oller, per un oblit i corregint proves de la *Febre*, es va quedar a casa, i després maleïa sa distracció... Labarta, Llanes, Roca i Roca... què sé jo qui més!..."¹⁰³.

No crec que ens equivoquéssim gaire, per tant, si diguéssim que la iniciativa russinyoliana fou un producte molt directe de les converses que mantenien assíduament a l'Ateneu els components de la penya de *La Vanguardia*¹⁰⁴, com hem vist, un dels focus d'irradiació cultural més actius del moment. Tampoc no hauria d'estranyar, doncs, que *L'home de l'orgue* fos la contribució particular de Rusiñol -un personatge especialment predisposat a lluitar a favor de causes difícils- a la regeneració del teatre català, la crisi endèmica del qual havia fet i encara faria vessar -valgui el tòpic- veritables rius

¹⁰⁰ Sens cap mena de dubte, es tractava d'una mena de muntatge publicitari, de gran efectivitat per altra banda. Que l'autor de *L'home de l'orgue* era un personatge conegut en el món cultural català i no pas un principiant qualsevol, quedava perfectament reflectit a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 620, 29-XI-1890, p. 762.

¹⁰¹ Lleó Fontova estrenà *L'home de l'orgue* al Teatre Novetats la nit del 28 de novembre de 1890 com a complement de *La boja* d'Àngel Guimerà.

¹⁰² Vegeu la carta que Josep Yxart va enviar a Santiago Rusiñol amb motiu de l'estrena de *L'home de l'orgue*, dins l'"Epistolari de Josep Yxart a Narcís Oller", *La Revista*, XXII, I-VI-1936, p. 59-61. El pintor era a París i Yxart es va encarregar de supervisar l'obra i seguir-ne els assaigs, sota prèvies indicacions epistolars de Rusiñol.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 89-61.

¹⁰⁴ Pel que fa a la penya de *La Vanguardia*, vegeu Jaume MASSÓ I TORRENTS, "Records d'una penya antiga", dins *Ateneu Barcelonès. Sessió inaugural del curs acadèmic de 1927-1928*, Barcelona, Tip. Occitana, 1927.

de tinta. Tant se val, el cas és que el monòleg fou molt aplaudit¹⁰⁵ i, per tant, la provatura reeixida. Se'n van fer -cosa estranya en una peça d'aquest tipus- set representacions¹⁰⁶, i novament el nom de Santiago Rusiñol va aparèixer de forma destacada a les pàgines de la premsa barcelonina.

El més important, però, és que un personatge de la lucidesa i de l'experiència en matèria teatral d'un Josep Yxart s'hi entusiasmés, no pas en el mateix sentit que ho havia fet bona part del públic, que havia rigut tots i cadascun dels "xistos" de l'obra, sinó captant la intenció última de l'autor, que des de París havia enviat una carta on indicava, sembla¹⁰⁷, detalladament com calia interpretar el monòleg per tal que s'arribés a assolir l'efecte desitjat. Yxart, doncs, va saber copsar en *L'home de l'orgue* el fons dur, amarg i trist d'unes peripècies que van encandilar el públic per la banda humorística i jocosa, la més superficial: "L'efecte és per a mi més trist que al matí -comentava Yxart a l'autor del monòleg¹⁰⁸ a propòsit de l'estrena-, però per al públic, almenys en apariència, passen desapercebuts alguns tocs i riuen, en canvi, amb tots els xistos, fins aquells amb què no comptava." Reien, d'entrada, amb el que era el súmmum de la desgràcia per a un rodamón que perdia, amb uns quants cops de tisores, la seva principal -per no dir única- font d'ingressos: una cabellera i una barba blanques i imponents que l'havien convertit en el model més sol·licitat del sector artístic barceloní. I ho feien, no tant per la situació en si, com per la manera de presentar-la. Jocs de paraules del tipus

"...*carguen* aquesta orga, y endevant.
-No estem per orgas, deien ells.
-¿*Cómo se entiende? ¿Soy o no soy municipal?*
No debia serho prou, perquè va cridar quart y ajuda, y va haver de venir el *cabo*.

¹⁰⁵ Ibid., p. 59-61.

¹⁰⁶ Vegeu les cartelleres dels teatres que apareixen a *La Vanguardia* del 29-XII-1890. S'hi assenyalen les set representacions consecutives, des del 28 de novembre fins al 4 de desembre, ambdós inclusivament.

¹⁰⁷ "Epistolari de Josep Ixart...", p. 59-61.

¹⁰⁸ Ibid., p. 59-61.

-¿Qu'és aquesta *orga* de gats?
-No, qu'és un orga de goços, va dir el poca-vergonya.
-En *fin*, sigui lo que vulgue, *carguen y en marcha*."¹⁰⁹,

o bé,

"¡Qui t'ho havia de dir, Pinyol, qu'arrivaria á mantenirte aquella barba que no podias mantenir! ¡Y qui t'ho havia de dir, qu'un dia a força armada te l'haurien d'esquilar!",

que remet en a la tradició humorística menestral, igualment com l'aparició de personatges tan típicament costumistes com el barber, l'agafa-gossos o el municipal, que, a més -i potser pel fet de tractar-se d'un relat referit- parla el castellà amb catalanades, o l'ús d'un dialecte barceloní pintoresc i plagat de castellanismes, van dominar completament la mateixa interpretació de Fontova, al qual Yxart va haver de corregir diverses vegades durant els assaigs perquè fugia de les pautes marcades per Rusiñol:

"Resoltament en Fontova diu bé -li explicava-. Però noi, el teu monòleg era completament una altra cosa, tota diferent de lo que havia estat cinc minuts... ni què ni tant!... dos minuts abans llegit per mi. *C'est ça le theatre*..."¹¹⁰

El crític remarcava, amb aquests comentaris, la incompatibilitat existent entre aquella forma nova d'entendre teatre que insinuava la peça de Rusiñol i la més genuïna tradició dramàtica catalana:

"Aquella trista malincònica, aquell agre-dolç, aquella caricatura de la misèria, s'havien desvanescut. En boca de Fontova ressaltaven més els xistos que les delicadeses tristes. (...) Li he advertit, li he explicat, he vist que ho comprenia, però me n'hi anat convençut que res no lograria. És més: moltes d'aquelles mitges-tintes no ressurten prou, no poden ressortir en la recitació: les hi trobes tu, les hi trobo jo, les hi trobaran tots els que, tenint afinitats de gustos i un paladar exprés, les portin ja a dintre; però és difícil donar-los-hi

¹⁰⁹ Santiago RUSIÑOL, "L'home de l'orga...", p. 271.

¹¹⁰ "Epistolari de Josep Ixart...", p. 60.

relleu en el teatre."¹¹¹

Trobem, per tant, a *L'home de l'orgue* no pas una simple aproximació de Santiago Rusiñol a les taules escèniques des dels esquemes ja periclitats del costumisme, sinó la voluntat de traduir en llenguatge teatral els mitjos tons, les ambigüïtats, l'agredolç de l'existència humana, sense haver de recórrer a la declamació artificiosa i convencional que corresponia, d'acord amb la formació autodidacta dels actors catalans, als gèneres dramàtics "majors"¹¹². Tanmateix, la clau de l'èxit del primer monòleg de Rusiñol tenia ben poca cosa a veure amb les qualitats que hi destacava Yxart quan, entusiasmat, afirmava: "resulta més literari, és a dir, més correcte, sens deixar d'ésser espontani, de lo que potser tu et figures. Està molt ben tallat, per dir-ho sense embuts, ni perdre l'alè..."¹¹³. Ja ho hem vist: era el to irònic, la naturalitat del llenguatge, el gust

¹¹¹ Ibid., p. 60.

¹¹² En aquests moments, es planteja de forma gairebé obsessiva el problema de la crisi del teatre català. Una de les reflexions més lúcides va aparèixer a les pàgines de *L'Avenç* l'any 1892. Vegeu Alexandre CORTADA, "El teatre a Barcelona (I)", *L'Avenç* (2na època) IV, 1892, p. 276-281. Resulta especialment interessant, pel que fa a la situació i el sentit del monòleg de Rusiñol en el panorama teatral del moment, l'article que Josep Yxart va publicar a *La Vanguardia* el 16-IV-1891 titulat "El monólogo". Es proposava, degut a la freqüència amb què obres d'aquest tipus apareixien anunciades a les cartelles, de posar els punts sobre les is en relació amb el gènere, tant pel que fa a la creació com, encara més, a la representació. Yxart es va referir a *L'home de l'orgue*, estrenat pocs mesos abans, com a un model de monòleg ben resolt des de tots els punts de vista i que acomplia perfectament la funció que, segons el crític, fóra idònia en aquest "juguete, poético, dramático, humorístico, ingenioso, patético, si cabe, pero al fin juguete." Continuava Yxart: "...á pesar de la aparente modestia de sus formas por él podría refinarse el gusto y ofrecer á los autores ocasión para salir de la rutina, adoptando una forma más elástica y comprensiva que la acción dialogada, y á los actores, un medio de comprender más cumplidamente en qué consiste todo su arte. Aquí mismo hemos visto algunos actores cómicos, darnos mejor la medida de sus facultades en algunos monólogos, que en ciertos tipos convencionales á los cuales sólo les falta el cordelito de que tira por debajo de las tablas la mano del autor."

¹¹³ "Epistolari de Josep Ixart...", p. 61. Vegeu també N.N.N., "Teatros: Novetats", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 621, 6-XII-1890, p. 778; "Teatros: En Novedades", *La Vanguardia*, 29-XI-1890 i, malgrat ser una crònica de circumstàncies i de to condescendent, F. de B., "Estrenos", *Lo Teatro Catalá*, núm. 6, 30-XI-1890, p. 4. La diferència fonamental que presenta *L'home de l'orgue* en relació amb el teatre que es portava en el moment queda perfectament palesa a les pàgines de *La Tranca*, un setmanari satíric que es proposava de denunciar els "aficionados á "chanchullos" y otras menudencias, como por ejemplo: los timadores literarios, artísticos", de la mateixa manera com "nos ocuparemos detenidamente de estas sociedades artístico-literarias de "socorros mutuos", y conste que no aludimos: ni á Rusiñol en su doble naturaleza (no la física) de "escritor" y "paisajista" en estado de canuto, ni á Rahola; también en su doble naturaleza de "crítico" y "ex-poeta", por más que el ex-huelga y el poeta también; ni en general, á ninguno de los que componen la redacción de un diario de esta capital, cuya enseña es la administración de "bombos mutuos" (Ilegeixi's *La Vanguardia*)" (LA REDACCION, "Al público", *La Tranca*, núm. 1, 20-XI-1890, s.p.). No cal dir que *La Tranca* va dedicar força atenció al grup de *La Vanguardia*, i a *L'home de l'orgue*, concretament, un parell de "Trancazos" que denoten la percepció d'alguna cosa nova, pel cap baix estranya: "L'home de l'orga, monólogo ó mejor dicho tontería de Rusiñol, peor que sus cuadros, que es

per les situacions sainetesques, allò que majoritàriament atreia el públic. El mateix que l'atrauria anys a venir, arran de l'estrena de *L'alegria que passa*, l'obra que finalment havia de respondre al consells del final de la carta d'Yxart:

"dius que et proposes escriure i que estudies des d'aquí el teatre; ja has donat el primer pas: *arriba, arriba...* treballa força, envia alguna cosa grossa, atrevida, espontània i que faci escriuir. ¿Vols que t'ho digui? Que no t'espanti res: és més: si per atrevit haguessis de caure, val més que caiguis de ben alt, que no pas amb alguna cosa bona o regular, però mansa."¹¹⁴

L'alegria que passa, estrenada tot just començat l'any 1899, no l'havia de fer caure d'enlloc, sinó, ben al contrari, entrar per la porta gran al terreny del teatre professional.

Fou, ben segur, aquest punt de cosa nova allò va determinar que fos *L'Avenç* i no, per exemple, *L'Esquella de la Torratxa* qui li publicués el monòleg. Recordem que va ser aproximadament durant aquestes dates quan la revista va començar a jugar-s'ho tot a una carta combinada de modernitat i catalanisme. Ningú no hi podia haver millor que Rusiñol, un artista català més o menys instal·lat a París i en contacte amb la més candent actualitat en matèria artística, literària, musical, dramàtica, d'espectacles, etc., com a exemple de la vitalitat de la cultura catalana, en contrast, és clar, amb l'esmoreïda activitat cultural de la resta de l'Estat espanyol, d'Espanya, per entendre'ns. Així, no ens ha d'estranyar gens que a partir d'aquests moments, Santiago Rusiñol esdevingués un col·laborador assidu de *L'Avenç*. Hi va publicar, a més de *L'home de l'orgue*, "Records d'estudi" (1891), "La gent de l'esquena dreta" i "Jardins de secà" (1892), "Discurs llegit a Sitges" (amb motiu de l'estrena de *La intrusa*), "Els caminants de la terra" i "La suggestió del paisatge" (1893), tots els quals serien

cuanto puede decirse.- Los cuadros á la Bona-Nova, L'home de l'orga debe ir á San Boy.- Ha hecho bien el Sr. Rusiñol, en poner tierra de por medio." ("Teatros: Novedades", *La Tranca*, núm. 2, 3-XI-1890, s.p.).

¹¹⁴ "Epistolari de Josep Ixart...", p. 61.

aplegats més endavant en el volum *Anant pel món* (1896)¹¹⁵, juntament amb altres articles procedents de *La Vanguardia*, *La Veu de Catalunya*, *El Eco de Sitges*, *La Voz de Sitges* i *L'Esquella*.

Tot i aquesta diversificació -que no dispersió-, el diari de Sánchez Ortiz va continuar tenint l'exclusiva de la producció periodístico-literària de Rusiñol pel cap baix fins ben entrat 1896. No cal dir que l'afinitat d'interessos hi va tenir molt a veure, en aquesta continuïtat, però també -no ho oblidéssim- la relació professional que mantenia Santiago Rusiñol amb *La Vanguardia*. En efecte, entre el 4 de desembre de 1890 i el 27 de setembre de 1892, l'artista va enviar regularment a la Redacció d'aquest diari un seguit de cartes que, encapçalades amb el conegut epígraf *Desde el Molino*¹¹⁶, convertien Santiago Rusiñol en un dels col·laboradors més emblemàtics de la nova etapa del diari.

Les cartes *Desde el Molino*

Amb aquestes cèlebres cròniques, Rusiñol feia arribar al públic català, sobretot el barceloní, una visió molt personal de la vida parisenca de la fi de segle, especialment de Montmartre. L'hivern de 1890, es va instal·lar juntament amb el seu inseparable Casas, Miquel Utrillo i Ramon Canudas al Moulin de la Galette, un edifici excepcional que s'havia de convertir en el motiu unificador de les cartes. Tanmateix, aquesta no era la primera vegada que Rusiñol anava a

¹¹⁵ Santiago ROSSINYOL, "L'home de l'orgue", *L'Avenç*, II, núm. 12, 1890, p. 269-274, amb il·lustracions de Ramon Casas; "Recorts d'estudi", *L'Avenç*, III, núm. 7, 1891, p. 207-213; "La gent de l'esquena dreta", IV, núm. 2, febrer 1892, p. 54-58; "Jardins de secà", IV, núm. 5, maig 1892, p. 148-153 -tots dos il·lustrats per Ramon Casas-; "Discurs llegit a Sitges", V, núm. 17, 15-IX-1893, p. 263-264; "Els caminants de la terra", V, núm. 19, 15-X-1893, p. 289-290; "La suggestió del paisatge", V, núm. 22, 30-XI-1893, p. 337-338.

¹¹⁶ De fet, l'epígraf complet era *Artistas catalanes en París. Desde el Molino*. Quan va aparèixer el llibre, editat per *L'Avenç*, 1894, es va optar per la segona part del títol. Vegeu-ne l'anàlisi a l'apartat posterior, "Les cartes *Desde el Molino*".

París: hi havia estat immediatament després de l'Exposició Universal de 1888. Enric Clarassó, segons va explicar posteriorment ell mateix¹¹⁷, s'havia "enriquit" amb tots els encàrrecs que li va proporcionar el magne esdeveniment i va decidir de fer realitat el somni de la seva vida: anar a París. Rusiñol, company de taller i de *Cau*, el va acompanyar i s'hi van quedar fins que se'ls van acabar els diners, que va ser ben aviat. Però la necessitat de fugir de l'ambient artístic barceloní, cada vegada més limitat, i la voluntat de dedicar-se professionalment a l'art, van fer que al cap d'un any Rusiñol decidís d'anar a la recerca de punts de referència vàlids a la capital per excel·lència de la modernitat. A "fer bíceps", com deia el mateix Rusiñol en una carta a Narcís Oller, que feia poc li havia desaconsellat de passar l'hivern a París per tot allò del desarrelament i del deure envers la pàtria, els amics, els lectors de *La Vanguardia* i els concurrents al "Saló Parés"¹¹⁸. Rusiñol, tot i mostrar-se d'acord amb l'opinió d'Oller que "los cuadros dehen pintarse en lo país qu'un á nascut, qu'es allí ahon un á mamat y al ravés"¹¹⁹, tenia molt clar que a París hi anava a "estudiar de debó" perquè, escrivia,

"sabeu molt be que dintre'l puñasero art existeix una gran part de gimnàstica y aquesta en lloch se pot fer com aquí. Lo día 28 entro en lo taller de Gervex y allí comensaré á fer contorsions y sobretot planchas á desdir. Quan tingue bons bíseps, aniré cap á casa y sota l'embigat pairal pintaré lo que s'em presenti á la vista sense contemplacions ni miraments de cap mena de manera de naturalesa, fen lo que'm demani el cos qu'ell s'arreglará del modo que milló li acomodi y jo l'aniré seguint com un anyell."¹²⁰

Aquesta vegada, hi havia anat sol -havia deixat la seva dona, Lluïsa Denís,

¹¹⁷ Enric CLARASÓ, *Notes viscudes*, p. 11-17.

¹¹⁸ Narcís Oller a Santiago Rusiñol (Barcelona, 27 octubre 1889), dins *Epistolari del Cau Ferrat*, p. 29-30.

¹¹⁹ Santiago Rusiñol a Narcís Oller (París, 23 octubre 1889), dins Núria CABRÉ-Enric GALLÉN eds., "Set cartes de Santiago Rusiñol a Narcís Oller", *Faig*, núm. 11, març 1980, p. 38-39.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 38.

i una filla de pocs anys a Barcelona¹²¹-, però allí va trobar Miquel Utrillo i Andreu Solà, amb qui va compartir un pis absolutament destartat a la Rue de l'Orient, també a Montmartre, que els va permetre de portar una vida no pas gaire allunyada de la bohèmia amb la qual fins aleshores havien mantingut un contacte poc més que literari¹²². Són relativament pocs els detalls que coneixem d'aquesta primera etapa de Rusiñol al "Jordan de la cultura moderna", en paraules d'Oller¹²³. És evident que va treballar molt: a l'Académie de la Palette, on corregien Eugène Carrière, Puvis de Chavannes, Gervex i Humbert, hi anava els vespres; de dia, es dedicava a pintar escenes dels suburbis, dels carrerons de Montmartre, interiors de cafè, habitacions, patis, descampats, notes d'hivern dominades pels grisos i tons freds, sobretot; a la nit, sembla que no tenia cap problema per integrar-se de ple a la vida nocturna de la bohèmia montmartresa¹²⁴. Els resultats de tota aquesta activitat no es van fer esperar ja que, la primavera de 1890, Rusiñol exposava juntament amb Casas al Camp de Mart parisenc, "*el más artístico de los dos salones (...) cuya divisa es el arte por el arte, y cuyos ideales, mucho más vastos y generosos que los de los dos académicos, admiten la belleza en las más humildes manifestaciones de todo lo que por el mero hecho de existir, es interesante*"¹²⁵, i, sobretot, la tardor del mateix any presentava a Barcelona la prova més vistent del profit que havia tret

¹²¹ Pel que fa a aquest episodi, vegeu, més amunt, nota núm. 21.

¹²² És ben possible que, en aquests moments, Rusiñol i els seus amics es trobessin sota els efectes de l'obra de Henri MURGER, *Scènes de la vie bohème* (1847-49), com es podria deduir del pròleg que, molts anys més tard, va escriure per a la versió catalana que en va fer Enric Lluelles i va editar Antoni López: "*Les Escenes de la vida bohèmia*, deia Rusiñol, no han perdut res del seu encís en ésser traslladades al català. En rellegir-les -després de tants anys de no fer-ho- ens feia l'efecte de què les llegem en l'idioma original. I rèiem i ens emocionàvem com quan teníem vint anys, que no era ahir precisament. I en el nostre cor ressuscitava tota la nostra joventut, que eren els "Quatre Gats", les anades a París, els passeigs pel vell Montmartre, pel vell barri llatí -l'escenari on Murger col·locà les figures de Mimí, de Musette, de Rodolf, de Colline, de Schounard-, els primers drames, les primeres pintures" (p. VIII). Per referències, vegeu també la nota núm. 23 d'aquest mateix capítol.

¹²³ Narcís Oller a Santiago Rusiñol (Barcelona, 27 octubre 1889), dins Vinyet PANYELLA ed., *Epistolari del Cau Ferrat*, p. 30.

¹²⁴ Aquest vessant del mite Rusiñol -convenientment explotat pel mateix autor a les cartes *Desde el Molino*- ha estat un dels més recreats pels biògrafs de l'artista i pels seus panegiristes. És de consulta indispensable, en aquest sentit, la novel·la de Montserrat CORNET, "*Rusiñol*" que vas a França, esmentada més amunt.

¹²⁵ M. UTRILLO, "Desde París. El Salón de 1890. Campo de Marte", citat anteriorment. Sobre la mateixa exposició, vegeu M. UTRILLO, "Los pintores españoles en el Salón de París", *La Vanguardia*, 7-VII-1890.

de la seva estada a París: les cinquanta teles de l'Exposició Rusiñol-Casas-Clarassó¹²⁶.

Però, evidentment, no tot era treballar a París. Havent acabat la feina, la colla es divertia: freqüentaven les tavernes i els cabarets de Montmartre, des del famós *Moulin Rouge* al no menys conegut *Moulin de la Galette* -que va ser, precisament, el seu segon estatge al turó de Montmartre-, sense oblidar altres com el *Divan Japonais*, on cantava Yvette Guilbert; el *Café de Bruant*, famós per les cobles que el mateix personatge que donava nom a l'establiment escrivia i composava, i centre de reunió obligat dels artistes perquè "*allí se disfruta de la más amplia libertad; allí pueden exponerse las más novísimas teorías del arte, sin temor de que nadie se ruborice, y la palabra es para todos, y todos pueden usarla y abusar de ella si conviene*"¹²⁷; l'*Auberge du Clou*, on Utrillo, molt més iniciat que la resta dels membres de la colla en aquests ambients, va muntar alguns espectacles d'ombres xineses i va conèixer Erik Satie, que hi tocava el piano; el *Chat Noir* -inspirador directe dels Quatre Gats del barceloní carrer Montsió-, la *Cigale*, l'*Européen*, el *Petit Picador*, etc. Un dels entreteniments que més els satisfieia -pel qual, a més, van començar a ser coneguts a la nit montmartresa- el trobaven al *Lapin Agile*, altrament anomenat Taverna dels Assassins, un dels establiments més originals de Montmartre freqüentat per pintors, poetes i "*modeles*", on estava de moda fer jocs de paraules, improvisar concerts amb repertori picaresc propi dels cançoners francesos -que acabaven indefectiblement en ballaruca- i el flamenc. Com explicava Utrillo als lectors de *La Vanguardia*, "*de algún tiempo á esta parte, unos artistas españoles que allí se reunen, han intercalado algunos números de baile flamenco, popularizando, sin duda con aviesas intenciones, la insoportable pesadilla de los tres ratas. Y cuenta, que entre los que más se distinguen en la introducción de unas*

¹²⁶ Vegeu, sobretot, "Exposición Parés. Rusiñol, Casas y Clarassó", *La Vanguardia*, 17-X-1890, anteriorment citat, on es fa una descripció detallada dels quadres pintats a París. Pel que fa al catàleg de l'exposició, vegeu "Salón Parés", *La Vanguardia*, 19-X-1890.

¹²⁷ Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. Montmartre por la noche", *La Vanguardia*, 15-II-1891, recollit a *Obres Completes*, vol. II, p. 850-853. Vegeu també M. UTRILLO, "Cartas ilustradas a *La Vanguardia*. París por dentro. El cerro de Montmartre", *La Vanguardia*, 27-IV-1890.

costumbres que amenazan acabar con el carácter especial de Montmartre, se hallan ciertos personajes que en todas ocasiones se han mostrado iracundos enemigos de la plaga conocida en España bajo el nombre de flamenquismo. Pero el mal cunde ya y no es raro en estos días primaverales, oír al pasar frente de una ventana abierta, un piano gimiendo el estribillo de la "Gran Vía"."¹²⁸ Però les ganes de gresca dels artistes catalans, no sembla pas que s'acabessin aquí, sobretot si fem cas de les paraules d'Utrillo, testimoni presencial i implicat en els fets:

"A media ladera, en una calle cuyo trazado la convierte en inútil rodeo, alumbrada por dos quinqués de petróleo, cuya luz vacila porque el farol no resiste las pedradas que lo toman por blanco, en un rincón desde el cual París parece á cien leguas, han sentado sus reales cuatro artistas catalanes, complicados en la propaganda flamenca de que se habla más arriba. La casa, que por las frecuentes visitas que recibe parece el consulado de la Rambla de Montmartre, estaba deshabitada desde tiempo inmemorial, asomando entre las alarmantes grietas que la surcan cual arrugas en añejo rostro, el amarillo jaramago, precursor de una próxima ruina. Esta habitación es la pesadilla del barrio; durante la influenza, estuvo convertida en hospital, pues de los cuatro moradores que cuenta, tres sufrieron los ataques de la molesta pejiquera y el cuarto, siguió la corriente, por persuasión según cuentan las crónicas; en aquellos tristes días, los infelices mataban el tiempo tomando el sol acurrucados cual pájaros moscas, sin que un alma bien nacida, pensara en hacer más llevadera la aflictiva situación de los cuatro amigos. Pasada la enfermedad, se produjo una reacción terrible; desde entonces, el vecindario vive con el alma en un hilo, y los bromazos se suceden sin parecerse, pero trastornando por completo la plácida tranquilidad de aquel rincón de mundo. En el espacioso jardín en donde se crían toda clase de malas hierbas, se han organizado juegos de sortija, cementerios, la Morgue y verdaderas corridas de toros. Cierta mañana, apareció pendiente de un copudo árbol que allí se muere, el cadáver de un ahorcado, que desapareció una vez caída la noche, convertido en un ramillete de fuegos artificiales. A menudo, una turba que asusta á los tenderos y horripila á los chiquillos, desemboca en la accidentada calle, para penetrar como por asalto en la casa de nuestros paisanos; quien

¹²⁸ M. UTRILLO, "...El cerro de Montmartre". En efecte, tal com ironitzava Utrillo, Santiago Rusiñol era ja en aquests moments un abrandat detractor del *flamenquismo* en tant que element disgregador de la tradició cultural catalana. Ho demostra el fet que un dels seus primers articles a *La Vanguardia* gira sobre aquest tema. Vegeu Santiago RUSIÑOL, "El flamenquismo en las fiestas mayores", *La Vanguardia*, 7-X-1889.

tomara el bullicioso grupo por gentes sin oficio, se equivocaría por completo, pues los que parecen allanar un domicilio ajeno, son pintores que incitados por la pequeña colonia, acuden a una reunión durante la cual los vecinos pueden estar seguros de no pegar los ojos; si aquellos parecen tomar con paciencia tal estado de cosas, será sin duda porque la casa amenaza desalojar á los inquilinos dentro de poco tiempo; en efecto, cada día se desploma algún lienzo de pared, ó una chimenea se viene abajo, después de provocar algún amago de incendio, accidentes que repartidos durante algunos días acabarán por dejar el tejado al nivel del suelo."¹²⁹

La citació és llarga, però s'ho val. Sobretot perquè és una descripció absolutament representativa de la vida bohèmia, lliure i desinhibida que Rusiñol i companyia portaven -o pretenien portar- a París¹³⁰. Una descripció, d'altra banda, destinada a ser llegida i comentada pels lectors del diari, que per força n'havien de fer escarafalls o, pel cap baix, sentir-se estranyats que un tipus de vida com aquell fos possible o, fins i tot, profitós per a la salut. No cal dir que aquesta i altres formes de distinció del comportament de l'artista en relació amb la resta dels mortals no tenien cap més altre objecte que "*épater le bourgeois*"¹³¹ en un intent molt clar de reivindicar el reconeixement social de la seva funció i de la seva diferència. Aquesta imatge de la bohèmia, que remet al tòpic de l'eterna joventut¹³², de la condició de rebel per naturalesa de l'artista -el qual s'oposava amb totes les armes que tenia a l'abast a la seva integració sense condicions a la societat establerta-, es reforçava i en certa manera es legitimava amb la constatació que podien fer els mateixos lectors de

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Vegeu també la carta que Santiago Rusiñol envia a Narcís Oller el 5 de desembre de 1890, dins Núria CABRÉ-Enric GALLÉN, "Set cartes...", p. 41-42.

¹³¹ Pel que fa a la bohèmia, a més de les referències esmentades a la nota núm.23 d'aquest mateix capítol, vegeu Manuel AZNAR SOLER, "Bohemia y burguesía en la literatura finisecular", dins José Carlos MAINER dir., *Modernismo y 98*, Barcelona, 1979, p. 75-82, Gonzalo SOBEJANO, "*Épater le bourgeois* en la España literaria de 1900", dins *Forma literaria y sensibilidad social*, Madrid, 1967, p. 178-223, i Iris M. ZAVALA, *Fin de siglo: modernismo, 98 y bohemia*, Madrid, 1974.

¹³² Pel que fa al tòpic de l'eterna joventut, aplicat a Santiago Rusiñol en el decurs de tota la seva trajectòria literària i artística, vegeu el pròleg anteriorment citat de Santiago RUSIÑOL a la versió catalana de l'obra de Henri MURGER, *Escenas de la vida bohèmia*, p. V-X. És, com anirem veient, una de les dimensions més explotades del mite Rusiñol.

La Vanguardia sobre la importància -qualitativa i quantitativa- de la feina feta per uns individus aparentment dedicats a exercir de ganduls. No hi ha cap mena de contradicció, per tant, entre la imatge que reflecteix la crònica d'Utrillo i la imatge literària i artística que ha quedat de l'estada de la "colla catalana" a París a les cartes *Desde el Molino* i al seu correlat pictòric. De contrast, en canvi, sí que n'hi ha, i molt significatiu.

Els articles que periòdicament Santiago Rusiñol enviava al director de *La Vanguardia* sota aquest epígraf comú responien, tal i com declarava el mateix autor en una altra carta a Oller¹³³, a una concepció unitària:

"He rebut la teva y no t'he contestat antes perquè els articles de la Vanguardia m'empaitan tot el temps que ting per escriure. Alló es una máquina que menja molt. He enviat ja el quart article y demá enviaré el quint que ja ting apunt describint la festa de Nadal. Son articles qu'els faig molt de gust perquè penso ferne un tomet per coneixer el gust de veurem un llibre amb el meu nom."

És evident que no podem parlar d'un recull unitari només en funció d'aquesta *boutade* del pintor, que mantenia una conscient actitud d'*amateur* en relació amb la seva activitat literàrio-periodística, però val a dir que aquesta unitat existeix, perquè l'abonen fermes criteris temàtics i estilístics. La defensa de "l'art per l'art" és el tema que fonamenta cadascun dels articles, escrits, com assenyala el mateix títol, des de la perspectiva elevada que permetia d'adoptar el *Moulin de la Galette*. Encimbellat sobre Montmartre, refugi dels artistes, esdevé el símbol de l'art veritable, de l'art-sacerdoci, l'art que no es ven al millor postor i que exigeix vocació i grans sacrificis:

"El que quiera convertir el arte en mercancía (según una leyenda), que no busque su protección: el Molino le enreda en sus largas astas, le ata de pies y manos como una telaraña y, empezando á dar vueltas vertiginosas, le marea hasta lanzarle en el campo del olvido; pero á los devotos del arte, á los que acuden á su templo á pedir inspiración, con éstos es generoso y compasivo.

¹³³ Santiago Rusiñol a Narcís Oller (París, "y últim de l'any" (1890)), a Núria CABRÉ-Enric GALLÉN, "Set cartes...", p. 49-50.

Pero el vago atractivo del Molino es su historia, envuelta en aureola; son sus seis siglos de gloriosa tradición artística; seis siglos en el curso de los cuales los pintores han vivido bajo sus alas de carcomida madera, y no inútilmente pasó por aquí el aire del arte, porque dejó imperecedero encanto para el que siente y ama su maravilloso perfume.

Este encanto y este vago ensueño de gloria es el que puebla los numerosos talleres del cerro de Montmartre; por este no sé qué inexplicable se libra esta batalla lenta y tenaz de la lucha por el arte; y las alas de este Molino son las que ayudan a volar el espíritu de esa legión de seres que aquí tienen su campamento.

Por todas las calles del barrio asoman grandes ventanales, y allí, centenares, miles de obreros del arte, trabajan sin descanso, aprovechando hasta el último rayo de claridad de la tarde; y luego, á la luz del quinqué continúan luchando sin descanso en la brega nerviosa de detener la silueta que se escapa, la luz que se va y el color que se transforma, vibra y cambia en cada instante."¹³⁴

Etcètera. L'ombra del Molí era el recés que buscaven Rusiñol i els seus amics per tal de guarir-se del fred anímic que els havia deixat la visita a "Un pintor chic-chic"¹³⁵, esclau de la moda, del *marchand* i del *Salon*, però afalagat pel burgès. També s'hi van refugiar després de conèixer "El estudio de un puntillista"¹³⁶, model de l'excentricitat artística per aquells que es proposaven de pintar "lo que se nos pone delante. No tenemos contemplaciones, y procuramos copiar la Naturaleza á nuestro modo"¹³⁷. Tot i el regust que els va deixar l'afany per l'experimentació portada fins a un extrem que no podia menar més que a l'atzucac¹³⁸, la perspectiva des de la qual s'enfocava aquest personatge no era sarcàstica, com l'anterior, sinó compassiva. El puntillista, que tenia com a models Seurat, Pissarro, Gros i Signas entre d'altres, compartia amb els catalans la preferència d'exposar al *Salon* del Camp de Mart, dels artistes

¹³⁴ Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. Artistas catalanes en París", *La Vanguardia*, 4-XII-1890, dins *Obres Completes*, vol. II, p. 825-828.

¹³⁵ Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. Un pintor chic-chic", *La Vanguardia*, 1-I-1891, dins *Obres Completes*, vol. II, p. 836-841.

¹³⁶ Santiago RUSIÑOL "Desde el Molino. El estudio de un puntillista", *La Vanguardia*, 25-XII-1890, dins *Obres Completes*, vol.II, p. 832-836.

¹³⁷ Santiago RUSIÑOL, "...Un pintor chic-chic", p. 838.

¹³⁸ Ibid.

"independents": *"Entre ellos -feia dir Rusiñol al seu personatge- figuren algunos impresionistas, gente que empezaron bien la batalla, pero que van quedando rezagados, y esgrimen también su fuerza los chercheurs, pintores cuyo lema es buscar, buscar siempre, y no contentarse nunca de sus obras. Esto me pasa á mí."* I compartien també una mateixa posició ètica davant de l'obra d'art: *"¡Siempre asaltándome el temor de poner en mi arte algo que no sea sincero! ¡Siempre la idea, que me roba el sueño, de que un día me canse de pintar lo que siento y me entregue á las pérfidas existencias del dinero! ¡Es tan amargo, amigos míos, seguir una vocación y no inclinarse ante el que paga, cuando el hambre y el frío llaman á la puerta del estudio!"*.

No pas tothom era capaç de suportar els sacrificis que imposava la vocació, sobretot si l'únic suport que trobava era el del somni. L'estudi, el treball continuat, tocar de peus a terra en una activitat que fàcilment podia esdevenir il·lusòria, eren les úniques mesures que, segons Rusiñol, podien prevenir una frustració existencial com la que experimentava el protagonista de "Un fotógrafo de la legua"¹³⁹, un article especialment dur per la combinació del punt de vista irònic, amb un gran detallisme descriptiu, i un punt de sentimentalisme que aconsegueix de transmetre al lector aquella sensació d'agredolç típicament russinyoliana que uniforma estilísticament la sèrie *Desde el Molino*. La figura del fotògraf, concretament del retratista, que amb la seva càmera mata tot allò que se li posa al davant, ocupa segons Rusiñol l'últim graó de l'escala de l'art. L'artificiositat de la seva tasca, que comporta una total desnaturalització de l'art, queda absolutament palesa en un article construït a base de descripcions que recreen l'ambient trist, degradat, depriment, que envolta el personatge, i de l'explicitació posterior de l'estat anímic del protagonista. Fragments com el que segueix, la descripció del jardí que envolta la casa del fotògraf:

"Las plantas que tienen fibra para resistir aquel frío de la atmósfera y aquel desierto de la vida, se aposentán en cajones de madera, pintados de un verde que se va y de un amarillo que entra

¹³⁹ Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. Un fotógrafo de la legua", *La Vanguardia*, 29-I-1891, dins *Obres Completes*, vol. II, p. 845-849.

ya en los dominios del gris, de puro desteñido, y levantan sus tallos flacos y amaratados, como piernas dislocadas de niños enfermizos: la anemia no las deja florecer, ni el musgo brotar, é inclinan la cabeza moribunda sobre la húmeda vivienda, como llamando á la puerta para entrar á calentarse y poder desplegar las hojas que el frío tiene encogidas."

donen la mesura exacta de la misèria material y moral d'un artista que "*dejó á un lado la inspiración y negoció con su arte*", amb la qual cosa el seu art no és res més que "*el arte de arrastrarse por el mundo, para seguir viviendo.*"¹⁴⁰

Era molta la gent que pul·lulava per Montmartre i que no coneixia cap més altre art que el d'arrossegar-se pel món, tot i que tanmateix hagués de conviure amb el, diguem-ne, art veritable: les models, les ballarines, els i les cantants, els actors i les actrius, les persones que es proposaven de guanyar-s'hi la vida ja fos com a enterramorts, venedors ambulants o fondistes, ja fos com a mendicaires, prostitutes, pispes o macarres. La "fauna" multicolor que s'acollia sota l'ombra del *Moulin de la Galette* va sobtar, no cal dir-ho, els artistes catalans. Al marge del protagonisme que van adquirir aquests personatges a les cartes *Desde el Molino*¹⁴¹, tractats des del punt de vista de la misèria agredolça que més endavant esdevindria un dels temes més explotats per Rusiñol -pensem, concretament, en *Els caminants de la terra*, els *Aucells de fang* o bé tota la galeria de personatges que protagonitzaran o simplement apareixeran en les seves obres narratives i dramàtiques-, l'interès de Rusiñol i dels seus companys va quedar perfectament reflectit a les cròniques no literàries que va publicar *La Vanguardia* o, encara més, a les cartes personals¹⁴². El comentari típicament poca-solta sobre les dones de Montmartre que va fer Rusiñol en una carta a Oller:

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Vegeu, per exemple, Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. Una taberna en Montmartre", *La Vanguardia*, 16-XII-1890; "...El Réveillon", *La Vanguardia*, 18-I-1891; "...Montmartre por la noche", *La Vanguardia*, 15-II-1891; "...El moro del baile", *La Vanguardia*, 10-VI-1891; o "...Las canciones de Montmartre", *La Vanguardia*, 3-III-1892.

¹⁴² Vegeu la tantes vegades esmentada carta de M. UTRILLO, "El cerro de Montmartre", i les cartes que Santiago RUSIÑOL va enviar a Narcís Oller.

"... no teniu temps d'escriura quatre paraulades a n'els pobres qu'es trovan ab un pais ahont tot son estrangers y sobretot en el barri de Clichy ahont hasta las famellas tenen'ls seus *macreaux* qu'acaparan'l género y no ans hi podem acostar sense pagar drets á n'aquells carrabiners. De lo que resulta qu'hasta las donas aus las habeu d'entrar com si fossin del estranger, y aixó es molt trist, amich Oller, y molt mal fet."¹⁴³,

es convertia en una reflexió amb grans pinzellades costumistes sobre el París "*enfermo y criminal*" que reflectien les cançons populars montmartreses, l'essència de les quals era molt difícil de fer arribar al públic barceloní ja que "*para dar a comprender al que leyere lo que dicen al corazón y a la mente esos cantos nacidos en el barrio de Montmartre, sería preciso poderlos trasladar con su propio decorado, poblarlo con sus figuras y hacerlos brotar de sus gargantas. Sólo entonces podría comprenderse que para gritos tan lúgubres se necesita un gran fondo de miseria, de miseria fría y urbana, de esas miserias que escupen las capitales y que son tanto más negras cuanto más ignoradas; que para lanzar estrofas en las que van unidas las mayores insolencias con los sentimientos más delicados, es precisa la degradación más fecunda; que para llover las gotas con tanta melancolía, muy gris ha de ser el cielo que las llueve y muy triste la tierra que las recibe.*"¹⁴⁴

Malgrat aquest panorama llòbrec, on predominen les tintes negres, Montmartre mantenia per Rusiñol una autenticitat que, en canvi, havia perdut una ciutat com Rouen, altrament anomenada la "capital de l'Edat Mitja". "Una excursión a Ruán"¹⁴⁵ introdueix a *Desde el Molino* un tema que esdevindria un dels pilars mestres de l'obra russinyoliana: el respecte al passat. Es tracta, de fet, d'un dels elements que conformen la cosmovisió de l'artista, ja que, si

¹⁴³ Núria CABRÉ-Enric GALLÉN, "Set cartes...", p. 48.

¹⁴⁴ Vegeu l'article de Santiago RUSIÑOL, "...Las canciones de Montmartre", anteriorment citat, dins *Obres Completes*, vol. II, p. 868-871.

¹⁴⁵ Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. Una excursión a Ruán", *La Vanguardia*, 24-III-1891, dins *Obres Completes*, vol.II, 854-858.

abans d'aquest article havia tractat el tema com a mínim en tres ocasions¹⁴⁶, a partir d'ara es convertirà en la base de l'oposició passat / present que fonamentarà la seva crítica a la societat burgesa, materialista, uniformitzadora i prosaica i que es comença a insinuar -arribarà al punt culminant amb les *Oracions* (1898)- en là rebentada que dedica a la restauració de Rouen en aquests termes:

"Pero lo que no encontrarás anunciado en ninguna guía (y si quieres gozar de ello, apresúrate, por Dios lector querido) son esos rincones armonizados por la lenta sucesión del pasado; esos conjuntos visitados por los siglos, delante de cuyas huellas tiembla el lápiz como movido por resorte misterioso; esos amores del sol con la piedra y la humedad con el musgo, de la hiedra con las estatuas y de las grietas con las plantas.

Todo esto se va perdiendo. Dentro de pocos años, los edificios que quedarán enteros se verán iluminados con luz eléctrica y cruzados de teléfonos como modernas telarañas; las casas de alquiler crecerán sobre los claustros augustos y los grandes campanarios servirán, quizás, de postes telegráficos.

El mismo famoso canal que a tantos artistas ha inspirado, va perdiendo su carácter: hoy día le obligan a mover un molino vulgar de nueva planta.

Maquinaria flamante, cuadras limpias y perfectamente ordenadas, sistemas perfeccionados, útiles, si se quiere, y necesarios; pero, a pesar de tan útiles ventajas, preferimos volver al nuestro que si no muele pan para el cuerpo alimenta de otro modo nuestro espíritu."

De tota manera, no pas tots els aspectes de la modernitat van merèixer el mateix tractament per part de Rusiñol. París, per exemple, tot i el soroll, el bombardeig constant de la publicitat, l'activitat inaturable i la celeritat del ritme de vida que li eren característics¹⁴⁷, era un model de societat moderna, de gran vitalitat, a la qual potser no li feien cap falta ni el cel, ni el clima, ni la calma de les ciutats catalanes ja que, escrivia Rusiñol, *"faltos aquí durante todo el día, de ese cielo tan claro que Dios nos da ahí por darnos algo, el hombre (ya de sí*

¹⁴⁶ Santiago RUSIÑOL, "Excursió al Taga, Sant Joan de les Abadesses i Ripoll", "Por Cataluña. Desde mi carro", esmentats més amunt, i "Pedro Barroco", *La Vanguardia*, 19-IX-1890.

¹⁴⁷ Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. Impresiones de llegada", *La Vanguardia*, 2-II-1892, dins *Obres Completes*, vol. II, p. 861-864.

astuto) se las compone de manera para alumbrarse por medio de sus inventos"¹⁴⁸ i, en matèria de diversions, "aman el teatro, la música y la coreografía con todas sus consecuencias y, en estas artificiales horas que adicionan al día, o sea por la noche, las puertas de los conciertos, cafés cantantes, edenes, óperas serias y cómicas, abren sus luminosas fauces y engullen en su seno a todo este pueblo que busca las emociones el espíritu y las sensaciones dl arte."¹⁴⁹ A diferència del català, òbviament: un poble incapaç de valorar justament els productes de l'esperit o, per dir-ho d'una forma no tan estereotipada, mancat de la infraestructura pròpia d'una cultura nacional, normal i moderna¹⁵⁰. Per això, Rusiñol no es va poder estar de comparar una situació i l'altra, i quan Narcís Oller li va comentar en una carta la indiferència amb què Barcelona va rebre la publicació de *La febre d'or*, la seva anàlisi del problema va ser dura i lúcida, i va donar peu a introduir la figura del Senyor Esteve com a representant del sector social al qual pertocava d'assumir, amb totes les conseqüències, la condició de punta de llança del progrés i de la modernitat de la societat catalana del moment:

"Desenganyat -escrivia a Oller¹⁵¹-, (jo cada día au estich mes) ab un país, qu'els menos treballan de (grat) y els més pastoran per forsa, te de passar lo que n'á tu et succueix. ¡Com vols que sàpigán tans seños Comas, y Puigs y Matas com hi á perquí, lo que vol dir escriure, si tots tenen un escribent per 20\$ cada mes? Allí ahont no hi ha molts que combreguin per una cosa, no hi donan importancia perquè no au poden entendre. I es qu'á Barcelona es dona tan mérit a ser rich, perquè son tants els que suan per serho. Perqué hi ha agut quatre sevas per escriure y quatre més per pintar'ns havíam arribat á creure que es podía fer alguna cosa an'el país de la mitja cana! ¡Y que'n som de mansos! Agafa tot el carrer

¹⁴⁸ Ibid., p. 863.

¹⁴⁹ Ibid., p. 863.

¹⁵⁰ Per utilitzar les paraules de Joan Lluís MARFANY, "Problemes del Modernisme", dins *Aspectes del Modernisme*, Barcelona, 1975, p. 34.

¹⁵¹ Santiago Rusiñol a Narcís Oller (París, 21 desembre 1(8)90), dins Núria CABRÉ-Enric GALLÉN, "Set cartes...", p. 46-47. És una carta especialment interessant pel fet que ens permet de documentar una de les primeres referències de l'autor a la figura del senyor Esteve. Reprendré aquest tema al capítol IV, concretament a l'apartat titulat "La figura del senyor Esteve".

del Carme de cap a cap, el de la Princesa, las Ramblas y tots els dames carrers y bes preguntant (si vols fer estadística) si saben què vol dir literatura i et pendran per boig. Lo més que't podran contestar es qu'alló que'ls anomenas no es ofici reconegut y que tot lo que no te gremi no pot ser de bon profit! Tothom te de tenir ofici i per aixó fins la majoria dels qu'escriuhen ó pintan no ho tenen com ofici y no son artistas ni may au han sigut ni au serán. ¡Com vols doncs que tots aquets senyos Estevas se preocupin de lo que pots donar de sí! Sols se bellugan quant los hi abareteixas el género, no quant lo fas millor qu'ells! Perqué los Estevas que hi veuhen clar pensan: si au dona mes barato yo no vendré, si au fa bé, no'm fá cap por, perqué tampoch l'entendrán, ab aixó que s'escarrassi y que perdi la salud."

En canvi, pel que fa a París, tot eren -o com a mínim ho semblava- flors i violes:

"Porque aquí, ¡vive Dios!, se le quiere al pobre arte, se les discute, se habla de él con cariño, se le mimas, se le cuida, se le cultiva y por él y con él se trabaja con ahínco, porque este pueblo, que tanto gusta de divertirse, ama el trabajo, el trabajo artístico sobre todo. La simpatía que inspira París ya a la llegada, no nace de su movimiento, que aturde, ni de su grandiosidad, con ser tanta, sino de la atmósfera saturada de arte que aquí respira todo y que en todo trasciende, así en la arquitectura como en el vestir de las mujeres, en las grandes obras y monumentos como en los pequeños cachivaches, hijos del capricho del momento. La vista bien educada, raramente siente la molestia de una desafinación de mal gusto: la mirada recorre con sosiego la gran ciudad sin que los agravios a la estética le sobresalten; y a pesar del ruido aquel de que hablábamos, que suena como un rumor eterno, se siente aquí su armonía, la armonía de una orquesta colosal bien acordada.

Y al escuchar la armonía de una civilización que lleva a tal refinamiento el gusto por las letras y las artes asombra considerar el cúmulo de cerebros que han funcionado a toda máquina para llegar a tan espléndido resultado, la selección de ideas que en este centro han tenido que operarse en el curso de los siglos, el extracto de pensamiento y la concentración de fuerzas que han sido y son necesarias para mantener el fuego sacro en este inmenso bullidero.

No hay más que ver las innumerables librerías; la inundación de obras literarias; los miles de cuadros que de los talleres se lanzan a las exposiciones continuas, a los estantes de las tiendas y al mundo entero; las múltiples manifestaciones del arte aplicado a todo. No hay más que entrar un momento en cualquier tertulia, para oír las eternas discusiones del libro lanzado a la venta, del artista a la moda, de la comedia recientemente estrenada, del cuadro de sensación, de todo lo que sea fruto de la humana inteligencia, y oír el choque de la batalla defendiendo cada cual su escuela, detallista,

independiente, simbolista, impresionista, decadente, o lo que sea, con el amor del que se siente arraigado a una idea y la defiende con valiente entusiasmo."¹⁵²

No cal dir fins a quin punt Santiago Rusiñol idealitzava la societat parisenca de la fi de segle¹⁵³, sobretot si tenim en compte les pàgines que ell mateix va dedicar durant aquests primers temps a la degradació i la misèria que es detectaven fàcilment a les bases mateixes d'aquell model de civilització. Ara bé, aquesta deformació de la realitat és interessant en ella mateixa, ja que porta implícita una comparació el segon terme de la qual -Catalunya- justifica per defecte la sobrevaloració del primer. Ja ho hem vist pel que fa a l'aparició de *La febre d'or*. Rusiñol, és clar, recordava a l'autor de la novel·la que era una "llástima que alló (*La febre d'or*) au tinguem de llegir no mes que quatre gats y que siguis el noy de cal Oller. Aixó mateix escrit en frances, per un frances (y dich per un frances perquè aquí es protegeixen molt) ja tindrás la fortuna assegurada y un nom ferm y de debó."¹⁵⁴ Com el tenia, segons Rusiñol, el "noy de can Zola". *La febre d'or*, deia¹⁵⁵, no té res a envejar de *L'Argent*, que es va començar a publicar com a fulletó al *Gil Blas* el 30 de novembre de 1890 i va empènyer Oller a treure els dos primers volums de la seva novel·la malgrat no tenir-la enllestida del tot¹⁵⁶. Només, la propaganda que se li havia fet -"l'obra del noy de can Zola l'anuncian p'els cantons ab uns rotols fets d'en *Cheret* molt bonics"¹⁵⁷-, els beneficis que reportava al seu autor -"El noy de can Zola ha comensat a publicar el seu *diner*, es dir: el seu papadineros, perquè

¹⁵² Santiago RUSIÑOL, "...Impresiones de llegada", p. 864.

¹⁵³ Vegeu la visió absolutament desmitificadora que n'ofereix Eugen WEBER a *France, fin de siècle*, The Belknap Press of Harvard University Press Cambridge, Massachusetts and London, 1986.

¹⁵⁴ Santiago Rusiñol a Narcís Oller (París, "y últim de l'any" (1890)), dins Núria CABRÉ-Enric GALLÉN, "Set cartes...", p. 49.

¹⁵⁵ Santiago Rusiñol a Narcís Oller (21 desembre 1(8)90), p. 47.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵⁷ Santiago Rusiñol a Narcís Oller (París, 10 desembre (1890)", *Ibid.*, p. 43.

li han pagat a pela l'unsa com el safrà"¹⁵⁸-, a més del tipus de societat que l'autor francès havia pogut prendre com a model -"El noy de can Zola sempre tindrà la ventatge de poder copiar una bolsa colosal y coneguda de tot lo mon y tu tindrás que copiarne una que per justa que sigue tindrà la desventatge qu'els de fora de Barcelona nò la coneixeran y els de Barcelona no tenen temps ni ganes de ficarshi"¹⁵⁹.

Modernitat, professionalització, en el marc d'una tradició cultural rica i consolidada, són els ingredients que Santiago Rusiñol considerava indispensables per tal d'assolir una producció literària que fugís del provincianisme i es col·loqués al nivell de les literatures europees. Les seves reflexions anaven dirigides, no només als escriptors més o menys reconeguts, com l'amic Oller, sinó sobretot a ell mateix. Sens cap mena de dubte, es començava a plantejar la seva incipient activitat en el terreny de les lletres catalanes en un sentit no tan *amateur* com s'ha dit fins ara, sinó amb unes implicacions molt més professionals. Com s'explicaria, altrament, aquest comentari inspirat en una felicitat anada al Teatre de Variétés on, en paraules de l'artista, "feyan una comedia plena d'aquellas delicadesas, que sols se podan copiar á n'aquí y fetas per uns comichs també d'aquells que sols se crían á n'aquesta terra". I continuava:

"Doncs bé, veyent aquesta comedia, pensaba -¡Quina llástima que aquets aires no els haguessis respirat des de petit, y que no sápigues el francés com un francés! (potsé no gosán pensá una altre cosa). ¡Quina sort lo qu'ha nascut á París y ha tingut modelos com aquets per poder copiar, y te actors com aquestos per interpretar el pensament! y aixó'm va posar d'un mal humor tan gran que m'en vaig anar tot ensopit!"

Ensopiment que es va agreujar quan se li va acudir de pensar què passaria si una obra com aquella es proposés de fer-la en català:

¹⁵⁸ Ibid., p. 43.

¹⁵⁹ Santiago Rusiñol a Narcís Oller (21 desembre 1(8)90), Ibid., p.47.

"Afigura't que volguessis fer en catalá (qu'es la sola llengua que pots manejar ab una mica de llibertat) una obra per l'istil. ¿Ahont trobaries un modelo de comica com aquell? ¿A qui copiarias? ¿A la Perreño ó á la Pallardo? ¿Ahont podrias parlar d'aquells mobles que gasta si ni á casa'n López els tenen de tan bon gust. En fi plaguem, y anemsen á dormir qu'aixó es la lluna."¹⁶⁰

"El cementerio de Montmartre"¹⁶¹ és el darrer article que va publicar *La Vanguardia* sota l'epígraf *Desde el Molino*, poc després que hi aparegués "La orden de la Rose + Croix", un text fins ara absolutament inconegut, que ni Santiago Rusiñol va arribar a incloure dins el volum que, anys a venir, havia de resultar d'aquestes cartes, ni posteriorment ha estat compilat a les *Obres Completes* de l'autor¹⁶². I no és per manca d'interès documental, perquè és una de les cartes que enfoca més directament i amb més detall una parcel·la concreta de l'impressionant mosaic de tendències i actituds estètiques que definien la modernitat parisenca, i ho fa des de la perspectiva esbiaixada típicament russinyoliana, cosa que enriqueix considerablement el text. Sobretot si tenim en compte que Rusiñol es proposava de reflectir, des d'un punt de vista marcat per l'escepticisme i en un to clarament irònic, fins a quin grau d'extravagància es podia arribar quan es perdien els mínims punts de referència que tot artista ha de mantenir inalterables per tal de no convertir l'eterna recerca de la veritat en una carrera cap a l'excentricitat. Aquest era el cas de Sâr Péladan¹⁶³, un "*literato más o menos distinguido, (que) ha llegado al colmo de la celebridad más por sus excéntricas genialidades que por sus obras, que son muy pocos los que las leen y más raros todavía los que saben descifrarlas.*", i de l'"orde" estètica que havia fundat juntament amb artistes de la categoria d'Erik Satie o del comte de La Rochefoucault, entre d'altres, anomenada *ordre du Temple de la Rose + Croix*. Defensors de l'ideal i detractors del naturalisme i de

¹⁶⁰ Ibid., p. 46-47.

¹⁶¹ Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. El cementerio de Montmartre", *La Vanguardia*, 7-V-1892, dins *Obres Completes*, vol. II, p. 874-878.

¹⁶² Santiago RUSIÑOL, "Desde el Molino. La orden de la Rose + Croix", *La Vanguardia*, 18-III-1892.

¹⁶³ Sobre Joséphin Péladan i la *Rose + Croix*, vegeu Christophe BEAUFILS, *Le Sâr Péladan (1858-1918), biographie critique*, París, 1986, i Jean DA SILVA, *Le Salon de la Rose + Croix (1892-1897)*, París, 1991.

qualsevol forma de realisme, els membres de l'orde de la *Rose + Croix* anaven a la recerca de l'essència de la realitat a través de la màgia i de doctrines cabalístiques, musulmanes, hinduïstes i cristianes. L'estada de Rusiñol a París va coincidir amb la constitució del grup i els primers actes públics, que van provocar un gran enrenou en els ambients artístics parisencs, entre els quals destacava la publicació d'un manifest que Rusiñol va transcriure gairebé íntegrament en aquesta carta acompanyat de nombroses falques explicatives de collita pròpia que denotaven clarament l'existència de profundes reticències davant les propostes "teòriques" i els resultats pràctics d'aquella doctrina, extravagant i pintoresca segons el punt de vista dels artistes catalans. Tanmateix, Rusiñol va posar sobretot l'accent en el comentari del discurs que el "gran sacerdot" de l'orde, "*vestido de sus mejores galas*", va pronunciar durant la inauguració de la primera exposició organitzada pel grup, una exposició sense Jurat i on l'artista "*juzgará de sí mismo y el programa no le impone más que hacer bello, lírico y noble por imperfecta que sea la ejecución, rechazándose tan sólo la pintura prosaica y la pintura de historia, a lo Delaroche, la pintura patriótica o militar a lo Meissonnier, Neuville y Detaille, toda representación de la vida privada o pública, los retratos sin traje de época (es decir disfrazados), toda escena del campo, todo paisaje si no está compuesto a la manera de Poussin, la marina, los marinos, todo asunto humorístico (por lo visto no quieren competencia), el orientalismo cuando es sólo pintoresco; todo animal doméstico, las flores los bodegones y otros accesorios y ejercicios que los pintores tienen la insolencia de exponer.*"¹⁶⁴ I ho va fer en un to burleta que al cap de poc temps podia semblar molt poc coherent amb la seva pròpia actuació, ja que les mateixes paraules que ell dedicava al Sâr Péladan el 18 de març de 1892 li podien haver estat perfectament aplicades quan va assumir, a l'entorn de la celebració de la segona festa modernista a Sitges, però sobretot de la tercera, el paper de capdavanter d'una altra orde, l'anomenada modernista. Fóra possible que aquest article no hagués estat recollit al volum *Desde el Molino* perquè, quan aquest fou publicat, Santiago Rusiñol ja havia proclamat en públic la defensa de

¹⁶⁴ Santiago RUSIÑOL, "... La orden de la Rose + Croix".

"l'art per l'art", havia declarat l'art com una religió i s'havia autoinvestit de la categoria de "summe sacerdot" d'aquesta religió: el mateix que havia fet poc abans l'excèntric Sâr Péladan a París, i amb la mateixa parafernàlia i idèntica retòrica. Escrivia Rusiñol:

"Artista, ha dicho, sacerdote eres: El arte es el gran misterio, y cuando por tus esfuerzos llegas a realizar la obra maestra, sobre tu altar baja un rayo divino. ¡Oh verdadera presencia de la divinidad resplandeciendo sobre estos nombres supremos: Vinci, Rafael, Miguel Angel, Wagner y Beethoven!!!

Artista, tú eres rey: El arte es el imperio verdadero (aquí música de trompetas). Cuando tu mano escribe una línea de perfección, los mismos querubines bajan del cielo para mirarse en ella como dentro de un espejo (Tocan las arpas nuevamente).

Dibujo del espíritu, línea del alma, forma del entendimineto, tú das cuerpo a nuestros sueños.

Artista (por tercera vez y última). Tú eres mago. El arte es el gran milagro que prueba la inmortalidad del alma. ¿Quién lo duda? El Giotto ha tocado las sombras, Rembrandt ha probado la resurrección de Lázaro... Se duda de Moisés y he aquí a Miguel Angel, se desconoce a Jesús y he aquí a Leonardo, todo se laicisa, pero el arte inmutable y sagrado continúa la plegaria.

(Vuelven a oírse las arpas más lejos y continúa el discurso): "Sublimidad serena, San Graal siempre radiante, incensario y reliquia, bandera invencible, arte todo poderoso, arte Dios, yo te adoro de rodillas, último reflejo de Lo Alto que descienes sobre nuestra podredumbre. (...)

Y luego añade, fundando una religión del arte: "Podréis algún día cerrar el templo, pero jamás el museo. El Louvre oficiará si profanáis Nôtre Dame..."¹⁶⁵

Quan Rusiñol preparava el recull *Desde el Molino* va decidir d'incloure un altre article als catorze seleccionats d'entre els quinze que havia publicat al diari de Modesto Sánchez Ortiz amb el mateix títol. Aquest, aparegut solt al diari barceloní el 27 de setembre de 1892 amb motiu de la mort, a Sitges, del gravador Ramon Canudas, un dels components de la colla catalana a París i cohabitant del *Moulin de la Galette*, no anava, a diferència dels anteriors,

¹⁶⁵ Ibid.

numerat, i s'especificava que hi havia estat inclòs com a epíleg¹⁶⁶. Un epíleg que completava la galeria de personatges víctimes de l'art amb una tràgica nota del natural: "*Amante fervoroso de tus galas -deia Santiago Rusiñol de Canudas adreçant-se a l'art¹⁶⁷-, admirador de tu belleza, ¡cuán injusto fuiste con él! Porque Canudas fue otro de esos miles de obreros del pensamiento que viven en la sombra, que trabajan con ahinco en la oscuridad más profunda, esperando que asome el alba de la gloria, un pequeño rayo de sol que alumbre su nombre, perdido en la multitud anónima; un enamorado del arte y de él jamás correspondido; un hijo olvidado de la fortuna; otro soldado más del espíritu, en contra de las exigencias de la vida; otro luchador por ese algo que quizá no exista y no haya existido nunca, muerto en la mitad de la jornada, con todas las fatigas de la lucha y sin el pobre laurel de la victoria.*" El recordatori de la mort de Ramon Canudas, que Rusiñol va aprofitar per tal d'insistir en la denúncia de la situació de l'artista en general i de l'artista català en particular, resulta un colofó perfecte per a una obra fonamentada precisament en la creació de la imatge de l'artista com a "servidor" i "màrtir" de l'art. D'altra banda, el to agredolç que unifica els diferents articles i que connecta l'obra de Rusiñol amb la sensibilitat decadent¹⁶⁸ -la qual es farà especialment acusada a *Anant pel món*- ressegueix de dalt a baix un text que en cap moment fuig de la convenció

¹⁶⁶ En una carta que Rusiñol va enviar a Casellas des de Florència a mitjan març de 1894, l'informava sobre com havia pensat que podia ser el volum *Desde el Molino*. A part de les qüestions de format, d'allò més interessants, li comentava quins articles hi havien d'anar i quins no. I, sobretot, el perquè de la tria: "Lo titulat *Impresiones de llegada* no hi va perquè va ser escrit per tornar a posar al corrent al públich. En cambi, com a epíleg y tindria d'anar-i el d'en Canudas, que està completament relacionat amb el llibre." Vegeu Santiago Rusiñol a Raimon Casellas (Florència, març 1894), dins Jordi CASTELLANOS ed., "Correspondència Rusiñol-Casellas", *Els Marges*, núm. 21, 1981, p. 85-111, especialment, p. 97. A l'hora de la veritat, "Impresiones de llegada" va tenir el seu lloc al volum, cosa que no va passar, com acabem de veure, amb "La orden de la Rose + Croix".

¹⁶⁷ Santiago RUSIÑOL, "Ramon Canudas", *La Vanguardia*, 27-IX-1892, dins *Obres Completes*, vol. II, p. 878-882. És interessant d'assenyalar la mort de Canudas com un dels episodis més comentats en les biografies sobre Rusiñol pel que té, precisament, de tràgic i potser fins i tot de morbós, a més d'afegir a la imatge de Rusiñol una dimensió humanitària. Vegeu, especialment, Enric CLARASÓ, "Vestit nou", dins *Notes viscudes*, p. 37-41; Maria RUSIÑOL, *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona, 1950; Miquel UTRILLO, *Història anecdòtica del Cau Ferrat*, Sitges, 1989, i, sobretot, Ramon PLANES, un dels panegiristes més conspicus de Santiago Rusiñol, a *El modernisme a Sitges*, Barcelona, 1969, i a *Santiago Rusiñol per ell mateix*, Barcelona, 1971.

¹⁶⁸ En aquest sentit, val a dir que el format del llibre *Desde el Molino*, Rusiñol el va treure de les publicacions "decadents, simbolistas, etc.". Vegeu la carta que Rusiñol va enviar a Casellas des de Florència el 23 de març de 1894, editada per Jordi CASTELLANOS, "Correspondència Rusiñol-Casellas", p. 99.

literària més estrictament realista¹⁶⁹, ni de bona part dels clixés propis dels homenatges necrològics. De la mateixa manera que els altres textos del recull, potser innovadors pel que fa al to i pel que fa, sobretot, a la temàtica -amb l'artista com a principal protagonista-, tampoc no surten de les fites marcades per la tradició costumista.

La innovació, la modernitat, suposaven en el Rusiñol d'aquests primers anys noranta un desig, i, en qualsevol cas, un projecte que ben aviat havia d'engrescar el bo i millor de la intel·lectualitat catalana en un sentit fins aleshores inèdit i indestriable de l'incipient nacionalisme català¹⁷⁰. Aquest projecte es va autoanomenar modernisme i es va convertir en un moviment que es proposava de transformar integralment la cultura de la Catalunya finisecular. Passar de ser una cultura peculiar, provinciana i tradicional, a la normalitat, la consciència nacional i la modernitat, volia dir qüestionar i enderrocar uns quants dels pilars mestres que sustentaven la societat anquilosada, enmig d'un món en transformació, de la Catalunya de la Restauració. Els fronts d'atac serien múltiples, des dels "àngels exterminadors" de *L'Avenç* fins al Joan Maragall que utilitzava l'aliment espiritual de la burgesia catalana més conservadora per divulgar les idees modernes, passant per aquells que consideraven l'art com a únic motor de transformació social¹⁷¹, però convergien en un objectiu comú:

¹⁶⁹ En aquests moments, Rusiñol desconfiava clarament de qualsevol experimentació, en el terreny de l'art com en el de la literatura, que qüestionés la concepció tradicional de la realitat. La seva posició estètica quedava bastant ben reflectida a "El estudio de un puntillista", "La orden de la Rose + Croix" -que acabem d'esmentar- i especialment en un altre article, coetani, titulat "Filosofías que como a tales no han de servir de gran cosa", *La Vanguardia*, 21-VIII-1892. Vegeu-lo recollit a l'Apèndix I. Allí, enmig d'interminables digressions sobre la veritat i la mentida, apuntava la impossibilitat de realitzar l'ideal per excel·lència de l'art: la captació de l'essència última de la realitat. Relativitzava, per tant, la importància de totes i cadascuna de les formes d'anàlisi i aprehensió d'una veritat inassolible, i menystenia amb aires de commiseració aquelles que no partien d'una prèvia presa de posició escèptica i, per tant, de respecte a la realitat.

¹⁷⁰ Vegeu, en relació amb aquest tema, Vicente CACHO VIU, "Els modernistes i el nacionalisme cultural (1881-1906)", pròleg a *Els modernistes i el nacionalisme cultural. Antologia*, Barcelona, 1984, p. V-XLII, i Jordi CASTELLANOS, "Modernisme i nacionalisme", dins *Catalanisme: història, política, cultura*, Barcelona, 1986, p. 21-38, a part dels darrers estudis de Joan Lluís MARFANY sobre *La cultura del catalanisme*, inclosos en un llibre que, en el moment de redactar aquestes línies, està a punt de ser lliurat a l'impremta.

¹⁷¹ Es tracta, en definitiva, de la tesi que defensa Joan Lluís MARFANY a *Cultura i societat*, tantes vegades esmentada.

la modernització de la societat catalana i la legitimació de la realitat única i autosuficient de Catalunya.

2. CONFLUÈNCIA D'ACTITUDS

Raimon Casellas, el teòric

El 6 de gener de 1894, Santiago Rusiñol, encara a París, enviava una carta a Raimon Casellas on li lloava un dels articles que el crític acabava de publicar a *La Vanguardia*. "Dech dir-te -escrivia Rusiñol¹⁷²- que l'article teu del número extraordinari és de lo més espès de cosas bonas qu'has dit, més ple segons el meu modo de veure, de més bona doctrina y d'una serietat tot ell que, quant el llegia, pensaba (y t'ho dich tal com au pensaba) "recony, quin defensor que tenim" y que fotuts s'han de veure aquets que ns fan la contra, contestant-los-hi tan ab sèrio a las sevas punyetas sense solta!". Al cap de pocs mesos, en una altra carta, li deia: "Vaig llegir lo teu segon article de can Parés. Ets lo nostre pare pedàs y ya t'hi au dit moltes vegadas, ens defenses més bé de lo que'ns mereixem y contestas millor de lo qu'es mereixen aquesta colla de milocas"¹⁷³. Aquests dos exemples -en podríem trobar molts d'altres- no fan res més que explicitar el reconeixement de Rusiñol per la defensa aferrissada que, durant més de dos anys, Casellas havia anat fent de la seva obra i de la del seu amic Casas, després d'haver-los convertit en els principals porta-estandards del modernisme artístic a Catalunya.

En efecte, des de l'entrada de cavall sicilià que va fer a la palestra de les arts en ocasió de l'Exposició General de Bellas Arts celebrada a Barcelona la

¹⁷² Santiago Rusiñol a Raimon Casellas (París, 6 gener 1894), dins Jordi CASTELLANOS ed., "Correspondència Rusiñol-Casellas", p. 89-90.

¹⁷³ Santiago Rusiñol a Raimon Casellas (Florència, març 1894). Carta citada per Joan Lluís MARFANY, *Cultura i societat...*, p. 224, nota 6.

primavera de 1891¹⁷⁴, Raimon Casellas es va erigir com a defensor i promotor de les noves tendències pictòriques que començaven a despuntar en el panorama artístic català. Primer, de forma molt discreta: els dos quadres que hi va presentar Casas "constitueixen -escrivia l'*alter ego* de Casellas, Bonifaci, a un pretès nebot, paisatgista *plein air* d'Olot- las notas más modernistas de l'actual saló"¹⁷⁵. El *Cementiri d'Hix* de Rusiñol, per altra banda, mereixia una "mirada carinyosa" ja que es tractava d'una nota "d'indefinible melancolia" que "de bona gana" el nou crític "recomanaria a tots aquèts que diuen que dintre el verisme d'avuy no hi cap ni poesia ni emoció"¹⁷⁶, i el *Laboratorio de la Galette* va rebre, al seu torn, el qualificatiu de "meravellós estudi de perspectiva y espay respirable" que marcava, segons Casellas, "'la última hora" del modernisme pintòric"¹⁷⁷. Tanmateix, l'obra dels dos amics formava part de la "tendencia novíssima" que s'esforça "per cercar l'hermosura en la veritat e *integritat* de la naturalesa", tendència que englobava també els noms de Dionís Baixeras, Laureà Barrau, Mas i Fontdevila, Pinós, Graner, Feliu de Lemus, el valencià Miralles Barmassin i Llimona com a principals representants de "la joventut qu'empeny, portada per l'instint de la renovació" contra la pervivència de la "velluria qu'es defensa y se sosté apoyada en las crossetas de la rutina"¹⁷⁸. És a dir, que Casellas fonamentava la seva crítica en una escala de valors que presentava en un primeríssim terme la defensa de la "moderna escola catalana"¹⁷⁹, caracteritzada per "l'amor a la veritat", l'emoció, la senzillesa, la ingenuïtat,

¹⁷⁴ BONIFACI, "Exposició general de Bellas Arts de Barcelona" (I-III), *L'Avenç*, 2na època, III, núm. 5-7, 31-V-1891 (p. 149-153), 30-VI-1891 (p. 173-186) i 31-VII-1891 (p. 214-223). Casellas subtitula aquests articles "Cartes d'un senyor de Barcelona a un nebot seu, paisatgista *plein air* de les immediacions d'Olot". Pel que fa a Raimon Casellas, no cal dir-ho, vegeu Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme*, 2 vols., Barcelona, 1983.

¹⁷⁵ BONIFACI, II, *L'Avenç*, núm. 6, 30-VI-1891, p. 175.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 176.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 180.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 175.

la sinceritat, etc., que contraposava al convencionalisme, l'amanerament i les rancietats pròpies d'alguns pintors especialistes -les tradicionals postes de sol d'Urgell són paradigmàtiques en aquest sentit-, però sobretot de l'art espanyol. Per "Bonifaci", l'"actual" escola catalana és una "escola verdadera y ben característica que -diguin lo que vulguin certs crítics castellans- gira y evoluciona (més be que la seva) dintre las corrents de vida de la cultura europea tot y mantenint per xò una grand diferenciació filla de l'amor a la veritat y del carinyo per la terreta qu'ens ha vist neixe..."¹⁸⁰. No resulta gens estrany, doncs, que el *Cristo vence* de Joan Llimona acaparés l'atenció del crític novell, el qual, d'altra banda, va considerar durant molt temps la possibilitat de jugar la carta Llimona en relació amb el projecte modernista, cosa que va resultar absolutament impossible degut a la total subordinació de l'obra i del pensament del pintor a l'ortodòxia catòlica i a una concepció de la realitat fonamentada en el pilar mestre de la tradició, els valors contra els quals, justament, reaccionava el modernisme¹⁸¹.

Aquesta impossibilitat es va fer perceptible *a posteriori*, en la mateixa crítica que marcava el debut de Casellas a *L'Avenç*. Després de referir-se a l'assumpte de l'obra, la confessió d'un vell malalt i penedit, en lloava l'execució, però retreia a l'autor el contingut moral subjacent: "¿Què vols qu'et digui, pobre de mi, de l'execució senzilla, sobria, austera que demanan l'hora, el lloch y la situació. Quina impressió més fonda y viva faria aquêt quadro en l'esprit del fascinat espectador si l'autor per *trop de zèle* no s'hagués empenyat en empetitir y assaynetar assumpto de sí tant serio y grandíós, convertint una obra que per singular prodigi podia ser ascètica y humana al mateix temps, en una espècie de *tràgala* de "Joventut Catòlica"". La presència d'un retrat de Garibaldi al bell centre de la commovedora escena trencava, a parer del crític, tot l'encís de la composició, convertint en anècdota irrisòria allò que a primera vista permetia una lectura de valor humà

¹⁸⁰ Ibid., p. 174.

¹⁸¹ Vegeu, en aquest sentit, Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p. 86 i succ.

i universal. Tot i l'afinitat que a un determinat nivell tècnic i formal puguin tenir autor i crític, en cap moment podrem parlar -tampoc no ho farà Casellas- de Joan Llimona com d'un pintor modernista.

Raimon Casellas, que va resoldre aquesta seva primera crítica amb un to prou ponderat, quan va tornar a agafar la ploma per parlar d'art s'havia convertit en el teòric de les noves tendències de l'"escola catalana" i s'expressava amb l'agressivitat pròpia d'una actitud programàtica, proselitista i militant¹⁸². No foren, en aquest cas, ni Joan Llimona ni l'"escola catalana" en ella mateixa els centres d'atenció d'un text que defugia el to de la crítica per adoptar el d'un manifest, sinó Santiago Rusiñol i Ramon Casas, que des d'aquests moments havien d'afegir a la seva mai prou ponderada tasca de lluitadors pel reconeixement del *status* de l'artista, la de lluitadors pel reconeixement del *status* de l'artista català.

Entre el maig de 1891, data de la celebració de l'Exposició General de Belles Arts, i el novembre del mateix any, quan es va inaugurar la segona exposició del triumvirat Rusiñol-Casas-Clarassó a la Sala Parés, es devien produir els primers contactes entre el nou crític i el grup de Rusiñol, ja fos a través de la penya de *La Vanguardia*, a l'Ateneu, de la gent de *L'Avenç* o a través de les vetllades que s'anaven celebrant al Cau Ferrat del carrer Muntaner. Tant se val¹⁸³. El cas és que es degué produir molt ràpidament una entesa per partida doble en relació amb el programa artístic¹⁸⁴, però també en d'altres nivells: ideològic, potser, i sobretot de simpatia personal. D'altra banda, l'entesa els beneficiava tots dos a nivell de propaganda. Rusiñol, un personatge extrovertit, amic de la gresca que es realitzava fent-se veure, bohemí en contacte directe amb la modernitat i les "depravacions" de

¹⁸² Vegeu Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p. 49.

¹⁸³ Jordi Castellanos tampoc no ha trobat cap dada concreta que permeti relacionar Rusiñol i Casellas abans de publicar, aquest darrer, les seves primeres crítiques artístiques a *L'Avenç*. Vegeu, en aquest sentit, Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p. 46.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 46.

París, de bona família burgesa i alhora treballador com un menestral, disposat a dedicar la seva vida a l'art perquè, a canvi, l'art li permetés de viure bé i que darrerament començava a fer parlar la benestant burgesia barcelonina pel tractament de la realitat que reflectia la seva pintura, de cap manera podia deixar indiferent un individu de la clarividència de Raimon Casellas, que de seguida devia veure-hi el perfil idoni del propagandista. Casellas, en canvi, podia oferir a Rusiñol i Casas la possibilitat de veure fonamentada teòricament la seva feina i veure's ells mateixos convertits en símbol d'un projecte que depassava les estrictes fronteres de l'art. D'altra banda, l'agressivitat i la contundència dels articles publicats pel crític novell, que arremetia a tort i a dret sense tenir en compte si els cops tocaven els intocables, eren especialment propícies a les polèmiques, baralles, notetes al·lusives, i qualsevol altre procediment periodístic que permetés de reflectir una lluita d'opòsits. Tot plegat, no cal dir-ho, revertia de forma altament positiva en la imatge dels artistes, una imatge que, evidentment, no s'estaven de potenciar.

La segona exposició conjunta del triumvirat es pot qualificar d'espectacle de gran volada. Si la primera havia tingut un important component festiu, amb la novetat del *vernissage*, l'àpat i la vetllada literària, aquesta la superava i de bon tros. No pas per la forma com estava organitzada: hi havia un vernissatge al qual es podia assistir amb una invitació com la que segueix, conservada entre els papers del "criticayre Mossèn Josep Yxart". L'encapçalava l'anagrama distintiu del Cau Ferrat¹⁸⁵ i deia:

"A Vós la Junta Directiva d'aquesta societat fa saber: Qu'el dijous prop vinen dia cinc de Novembre a les tres de la tarde tindrà lloch en el Saló Parés (Petritxol, 3) la cerimonia de donar una capeta de verniç an els quadros, e si tant convé a les esculptures, pertanyents a la rahó social Russinyol, Casas, Clarassó e Companyía. La Companyía és el nostro soci corresponent Canudas, el qual, prenent part en l'exposició d'enguany donarà també an aquesta força verniç de lluhiment e de bon to.

La Junta, tenint en compte el vostro provat amor a les belles-arts,

¹⁸⁵ J.Y.-I-327 (Arxiu Històric Municipal de Barcelona).

confiadament espera que tindreu a bé concorre a l'acte, amb barret dels lluhents e am la roba de les festes.

Barcelona, 2 de Novembre M.DCCC.XCI.

El President, El Secretari,
Jaume Rusiñol Joseph Llorens

Avís. Tot concurrent tindrà dret a tastar el verniç que serà de la dolça.

Altro avís. També hi haurà castanyes.

" . E panellets."¹⁸⁶

No hi podia faltar, en aquesta cerimònia íntima, al costat del vi dolç, les castanyes i els panellets, la lectura d'unes quantes composicions humorístiques. *L'Esquella de la Torratxa* en va publicar tres: un poema d'homenatge al president del Cau Ferrat, per Apel·les Mestres¹⁸⁷; una composició satírica de Raimon Casellas titulada "La Veu dels antiquats"¹⁸⁸, i un treball de Soler i Rovirosa amb el títol de "La decadencia en lo teatro"¹⁸⁹. Ens interessa sobretot la segona, ja que demostra el grau de confiança o de complicitat que, en aquests moments immediatament anteriors a la inauguració de l'exposició, hi havia entre el crític i els artistes. I perquè els "rodolins artístics" de Casellas portaven implícit el programa estètic que

¹⁸⁶ El vernissatge es va presentar com si fos una de les típiques sessions del Cau Ferrat. Hi van assistir, segons consigna *La Vanguardia* del 7 de novembre de 1891, Frederic Rahola, Josep Roca i Roca, Calvell, Albert Llanas, Soler i Rovirosa, "el redactor de *L'Avens* señor Casellas", Joan Sardà i Josep Lluís Pellicer, que van prendre part a la festa amb discursos o lectures de composicions més o menys literàries, a més de Vidal, Manel Font i Torner, Rafael i Mariano Puig i Valls, Galofre Oller, Masiera, Meifrén, Homdedeu, Zulueta, Josep Yxart, Narcís Oller, Moragues, Joaquim Casas Carbó, Jaume Massó i Torrents, Pompeu Fabra, Alexandre Cortada, Galceran, Camino, Drs. Batlle i Tutau, Josep Pin i Soler, Molina, Gay, Cabot, Borràs, Codina, Foix, Sisó i Albert Rusiñol. Vegeu també el record que en té Enric CLARASÓ, *Notes viscudes*, p. 57.

¹⁸⁷ Vegeu Apeles MESTRES, "A Mossen Jacme Russinyol, President del Cau Ferrat", dins "Fruys del Cau Ferrat", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 670, 14-XI-1891, p. 722-724.

¹⁸⁸ *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 670, 14-XI-1891, p. 722-724. Vegeu també *La Vanguardia*. És interessant de comparar les dues transcripcions. Alexandre Cortada, des de les pàgines de *L'Avenç* va arremetre amb duresa contra l'ortografia emprada pels redactors de *L'Esquella*. Jordi Castellanos el va incloure com a apèndix a la seva tesi. Vegeu, per tant, Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas...*, vol. II, p. 310-315.

¹⁸⁹ "La decadencia en lo teatro", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 670, 14-XI-1891, p. 724.

al cap de pocs dies havia d'explicitar amb totes les lletres a les pàgines de *L'Avenç*. El discurs no era res més que una paròdia, feta amb força gràcia i seguint els esquemes de la tradició que s'ha tendit a anomenar "xarona", dels retrets que determinats sectors de la crítica establerta dedicaven a la pintura de Casas i Rusiñol tot defensant un art convencional que entenia la bellesa, el sublim, absolutament vinculats a la grandiositat i a la transcendència - històrica, moral, ideològica- dels assumptes:

*"Ars pictorica malorum
per secula seculorum,
que traduït al català
ens vé á dir (si fa ó no fa):
Aixó de l'art del pintor
cada día va pitjor.
Paraulas de Salomón
capítul vint, vers segón.
¿Fins á quán ha de durar
tal afany de gatejar?
(Ja'm dispensarán si'ls supto
ab un exordi exabrupto).
¿De qué serveix tot aixó
d'ayre libre y d'impressió
y á Montmartre llogar pis
com aquets que pintan gris?
¿No'ls'vía anat bé fins ara
seguint la senda preclara
dels insignes mestres vells
que ab tela, coló i pinzells,
sense més filosofías,
pintavan en quatre días
un quadrás, ¡ira de bet!
com aquest pany de paret?
Y ara per quadrets de pam
desseguit surten al camp
á recullir l'impressió
de si fa fret ó caló,
de si l'aubada s'acosta,
de si'l sol se'n va á la posta,
de si la lluna ha surtit
y ja es hora d'aná al llit...
y tot... per fè una pintura
que no sé de quin mal cura,
tan térbola y esblaimada
que fa l'efecte, acabada,*

com de cosa de rebuig
pel color de gos com fuig.
¿Per qué no's fan com avans
aquells esclats rutilants,
foch d'artifici grandiós,
sinfonía de colors?
Jo éntench per art fantasía
que com áliga en ple día
se'n vola al cel á dret fil...
(ó una cosa pel l'istil).
Jo per art entench creació,
no la baixa imitació
qu'envileix nostra paleta...
¡qué molíns de la Galeta
ni *ocho quartos*! Nó, senyó."

Tot seguit, començava l'escomesa contra la pintura històrica, oficialista i retrògrada:

"Assumptos nobles, l'història,
las grans páginas de gloria
qu'en las crónicas trobém,
que si bè es cert no sabém
ben bé alló tot cóm va anar,
fills, se prova d'inventar,
que per xó Nostre Senyó
'ns va dá imaginació,
y lo que'l llibre no menta,
no hi ha més recurs, s'inventa;
pues precisament aixó
constituheix la creació.
(...)
Deixant, donchs, cebas apart,
aixó per mi es el gran art!
¡Així's 'riba á l'apogeu
de figurá en un museu!
¡Així es fan quadros com cal
ben bé a gust del menestral!"¹⁹⁰

Al final d'aquest vers, el text publicat a *L'Esquella* és interromput per un parèntesi que remarca les rialles amb què fou acollida aquesta referència, que apunta un dels temes més tractats en els discursos de Casellas, Rusiñol i

¹⁹⁰ Cito el text publicat a *L'Esquella de la Torratxa*, vv. 17-79 i vv. 92-97.

companyia: la "menestreria" com a tret característic de la burgesia catalana, amb totes les connotacions negatives que això comporta, sobretot pel que fa al mercat artístic, dominat pel "gust" propi d'aquesta classe social. La "pastoreta", la "manola" i el "moro" al sol són alguns dels protagonistes d'una pintura de gènere, la major part de les vegades sense cap mena de transcendència, que és el que els burgesos de Barcelona anaven a contemplar i a comprar els diumenges al migdia a la Sala del carrer Petritxol per tal de decorar els seus pisos i era, per tant, el que tenia una veritable demanda¹⁹¹. I encara sort, com deia Yxart, que decidien suplir el típic "cromo" per un original. Continuava Casellas, adreçant-se directament als expositors:

"¡Alló era art y alló valía
més que tot lo d'avuy día!
A aquell art convé torná,
art decent y casulá...
Per xó may m'ha fet felís
l'influencia de París,
d'aquest París infernal
esca del pecat mortal.
Casas, Casas... Rusiñol,
escolteu á qui bé'us vol:
no poseu may més'ls peus
entre aquells galifardeus,
y engegant á la porreta
'l molí de la Galeta,
niu d'escandol y de broma,
dirigiu'ls ulls á Roma,
á Roma, patria eternal
de l'art serio, l'art formal;
y un cop allí, ab cor contrit,
demaneu á l'infinít,
si té un rato disponible,
que fassi tot lo possible
pera que logreu seguí
l'ample vía, 'l dret camí
que fins ara han seguit tots,
avis, pares i nebots,
dant probas d'enteniment

¹⁹¹ Vegeu, en aquest sentit, Joan Lluís MARFANY, "Estetes i menestrals", *L'Avenç*, núm. 9, octubre 1978, p. 36-41.

per tots'ls sigles. Amén."¹⁹²

El que segueix és la lletania dels "antiquats", que porta com a colofó uns darrers versos carregats de doble intenció en tant que abandonen el pla paròdic i provenen directament de la veu del crític. Casellas dedicava, amb els últims rodolins, uns mots d'ànim a la tasca empresa pels artistes perquè

"germans, hem de pensá
que la gloria es de demá,
y si'l mon ab sa malicia
avuy no'us vol fer justicia,
hi haurá la posteritat
que'n farà, quan haguém dat
lo postrimer patatús.
Acabat amén, Jesús."¹⁹³

Com deia més amunt, el número de novembre de *L'Avenç* va sortir al carrer amb un extens article signat per Casellas. El dedicava a Rusiñol i Casas -la ressenya de l'obra exposada per Clarassó estava prevista per a més endavant- va aparèixer enmig d'una gran expectació. Com a mínim tots els artistes, escriptors i homes de món que al cap d'una setmana del vernissatge van celebrar l'èxit de l'exposició amb un sopar al Restaurant de França devien estar pendents de la revolució artística que el crític es proposava de fer esclatar a través de la revista de Casas Carbó i de Massó i Torrents. El bo i millor de la intel·lectualitat barcelonina, unes setanta persones entre les quals cal remarcar la presència de Modesto Sánchez Ortiz, Frederic Rahola, Albert Rusiñol, Alexandre Cortada, Jaume Massó i Torrents, Pompeu Fabra, C. Galceran, Josep Meifrèn, Manuel Font, Joan Sardà, Josep Pin i soler, Tomàs Moragas, Narcís Oller, Feliu Rogent, Josep Lluís Pellicer, J. Zulueta, Albert Llanas, Alexandre de Riquer, Soler de las Casas, Soler i Rovirosa, Josep Yxart, J. Masriera, Marià Foix, Maurici Vilumara, F. Galofre Oller, Joaquim Cabot,

¹⁹² Raimon CASELLAS, "La Veu dels antiquats", *L'Esquella de la Torratxa*, vv. 116-140.

¹⁹³ *Ibid.*, vv. 170-177.

Ezequiel Boixet, entre d'altres¹⁹⁴, donaven suport amb la seva sola presència al programa de renovació artística protagonitzat per Casas i Rusiñol i teoritzat per Casellas.

Alguns d'ells, no és gaire difícil que se sentissin plenament implicats en les preses de posició que el crític havia publicat a *L'Avenç* en forma de "Credo"¹⁹⁵, el manifest de la nova pintura "verista" fonamentada sobre el principi d'"integritat" -és a dir, que "la naturalesa tota es digna y ben digna de ser reproduïda per l'art com forma bella, sense previas seleccions ni prejudicis de categoria"¹⁹⁶- i el principi d'"intensitat" de sentiment i de tècnica que propugnava l'elecció, per part de l'artista, d'un aspecte de la realitat no pas per atzar sinó per afinitat temperamental o per xoc emotiu. Casellas va adoptar, a més, la forma de discussió peripatètica amb un interlocutor que és el prototipus del burgès per tal de donar més èmfasi a la ressenya. El "Diálech a l'aire lliure" i el "Diálech a Can Parés" li van permetre de dramatitzar lleugerament la incomprensió i la indiferència del públic barceloní davant l'Art amb majúscules, acostumat com estava, a la passejada dominical per la Sala del carrer Petritxol per tal de dontemplar-hi els "cromos" exposats després de la missa de Santa Maria del Pi i amb la safata de dolços de *La Colmena*. Si, com assenyalava el crític, el públic es dividia entre aquells "qu'am tota franquesa diuen qu'allò no va, qu'allò no és res, qu'allò no paga la pena de la visita..." i aquells altres "que manifestan que sí, que realment allò està be, que diuen qu'allò els agrada, però qu'ho diuen sense sentir-ho com cobarts y hipocritas que tenen por al ridícul, perquè els sembla que dir

¹⁹⁴ "Fiesta de artistas", *La Vanguardia*, 13-XI-1891. Són els principals representants de la primera mobilització moderna portada a terme dins l'àmbit artístic català. Alguns estan relacionats, ideològicament i professionalment, amb la nova *Vanguardia*, d'altres amb *L'Avenç*, d'altres amb *L'Esquella de la Torratxa*, i la majoria amb el Círculo Artístico. Esmert a part mereix el germà de Santiago Rusiñol, Albert, testimoni d'excepció de totes les iniciatives lúdico-artístiques i culturals del seu germà gran.

¹⁹⁵ Raimond CASELLAS DOU, "Exposició de pinturas Rusiñol / Casas", *L'Avenç*, núm. 11, 30-XI-1891, p. 334-343.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 334.

lo contrari no *vesteix* ni fa *il·lustrat*"¹⁹⁷, l'interlocutor que dibuixa Casellas no és res més que un "pobre senyor" incapaç de posar atenció a les seves explicacions pel neguit que "se li refredava l'escudella"¹⁹⁸.

Aquestes explicacions no solament constitueixen una defensa de la pintura de Casas i Rusiñol, sinó també, i sobretot, la constatació que únicament aquesta "entusiasta jovenalla"¹⁹⁹ tenia en les seves mans l'Art veritable. "Lo que yo trobo d'aquèts quadros -manifestava Casellas- és que són una total demolició de las convencions y martingalas de l'ofici, un valent desafió al mal gust regnant y sobre tot una original e ingenua manifestació de dugas vigorosas personalitats artísticas que s'entregan, cos y ánima, a la persecució de la veritat, plenas de desinterès e independència."²⁰⁰ Sinceritat, ingenuïtat i independència són els trets distintius de l'artista que vol basar la seva obra en la veritat de la naturalesa i en l'originalitat del propi temperament. Casellas era taxatiu, en aquest sentit: "Lo revés d'això és fer obra morta, és fer quadros de quadros; és pintar museu, en comptes de pintar naturalesa; és seguir escola en lloch de seguir impuls personal"²⁰¹, que és el mateix que girar-se d'esquenes a la modernitat i al progrés. L'alternativa que proposava -comptant que tenia en Casas i Rusiñol uns models perfectes- respon a una actitud plenament modernista: "fer nou", tot i que "fer nou y mostrar temperament" fos, en relació directa amb l'èxit social, "desastrós y carregat de desaventatges, perquè no hi hà res que fereixi ni desagradi tant com l'original; desagrada perquè és complicat y fa pensar; fereix perquè humilia las vulgars suficiencias qu'es creuen de tot tenir la *clau* y significat."²⁰²

¹⁹⁷ Ibid., p. 341-342.

¹⁹⁸ Ibid., p. 343.

¹⁹⁹ Ibid., p. 337.

²⁰⁰ Ibid., p. 338.

²⁰¹ Ibid., p. 343.

²⁰² Ibid., p. 343.

Efectivament, al costat de les manifestacions incondicionals d'adhesió que van recollir, cadascú per la seva banda, *La Vanguardia*, *L'Avenç*, *L'Esquella*, *La Publicidad*²⁰³ i fins i tot *La Renaixensa*²⁰⁴, la segona exposició del triumvirat va despertar el recel de bona part de la crítica artística de Barcelona. Encara desconec fins a quin punt aquest recel es va traduir en manca de vendes o si, en canvi, el desplegament propagandístic que va envoltar l'exposició va assolir els objectius desitjats i va eclipsar, crematísticament parlant, aquestes opinions. Sembla, pel que s'ha dit i repetit posteriorment, que no van vendre absolutament res. És molt possible que la desqualificació de l'obra de Casas i Rusiñol per part del crític del *Diario de Barcelona*²⁰⁵, el portaveu del sector més conservador de la burgesia barcelonina, del *Correo Catalán*²⁰⁶, un dels principals baluards del carlisme reorganitzat, i d'una revista fundada aquell mateix any 1891 en tant que òrgan difusor i aglutinador del regionalisme català en la seva facció més conservadora, tradicionalista, clerical i, sobretot, intervencionista anomenada *La Veu de Catalunya*²⁰⁷, es fessin notar pel cap baix en l'actitud del públic que acudia a la Sala Parés²⁰⁸. En qualsevol cas, les asseveracions del tipus "*muchos de aquellos cuadros representan vistas y paisajes tomados de las frías regiones de los alrededores de París: y el espectador, despues de*

²⁰³ M., "Casas y Rusiñol", *La Publicidad*, 7-XI-1891. Vegeu també, J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 15-XI-1891.

²⁰⁴ Vegeu B., "Saló Parés. Exposició Rusiñol, Casas y Clarassó", *La Renaixensa*, 13-XI-1891.

²⁰⁵ *Diario de Barcelona*, 12-XI-1891.

²⁰⁶ P. B., "Bellas Artes. Exposición Casas, Rusiñol y Clarassó", *Correo Catalán*, 13-XI-1891 (edició de la tarda).

²⁰⁷ J. C. y R. (Joaquim Cabot i Rovira), "Exposició Rusiñol, Casas y Clarassó", *La Veu de Catalunya*, I, núm. 48, 6-XII-1891, p. 574-572.

²⁰⁸ L'actitud del públic és descrita pel cronista del *Diario de Barcelona* (12-XI-1891), i no s'allunya gaire de la manera com l'havia pintada Casellas a *L'Avenç*: "*Esta exposición, dispuesta con gusto, atrae estos días numerosa concurrencia. La impresión que produce es muy diversa, según los espectadores. Unos se quedan atónitos ante aquellos cuadros, sin darse cuenta de lo que están viendo; otros salen del local diciendo que aquello no es arte ó que á lo más es un embrión de arte; y otros, por fin, proclaman todas aquellas pinturas como modelo, el tipo á que ha de ajustarse la de nuestra época, si quiere salir de la inverosimilitud y del convencionalismo.*"

examinarlos y saborearlos, queda tan frío como dichos temas"²⁰⁹ o profecies com "*no es probable que ninguno de estos cuadros de nieblas y manchas de color de humo ocupen lugar alguno en un museo, ni mucho menos que pasen á la posteridad*"²¹⁰, al costat de les crítiques a la decoració del local²¹¹ i a la propaganda que s'havia desplegat al voltant de l'esdeveniment²¹², serveixen de revulsiu a Casellas, Rusiñol i companyia per afermar i radicalitzar la seva posició tot potenciant els opòsits nou / vell, antic / modern, joventut / decrepitud, retrogradisme / progrés, que havien de representar a partir d'aquests moments un paper de primera magnitud en la configuració del discurs ideològic del modernisme.

Rusiñol, entre *L'Avenç* i *La Vanguardia*

L'actitud que reflecteix aquest tipus de discurs no era exclusiva del món de l'art. Afectava el terreny de les lletres, el teatre, la música, la llengua, el pensament: la cultura, en definitiva. I no cal dir que trobava en la gent de *L'Avenç* els seus més abrandats preconitzadors. No pas debades han estat anomenats els "àngels exterminadors"²¹³ de tot allò que consideraven i etiquetaven com a ranci, retrògrad, antiquat, decrepít i un llarg etcètera d'adjectius que, sense sortir del mateix camp semàntic, aplicaven a totes i

²⁰⁹ P. B., "Bellas Artes", *Correo Catalán*, 13-XI-1891.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Ibid.

²¹² El cronista de *Lo Teatro Catalá*, per exemple, no es va estar de qualificar el vernissatge i la inauguració de "*tontería*" i es va veure obligat a fer una declaració de principis en relació amb el fet artístic declarant que "l'Art es una cosa seria y troba altamente ridículo que sas manifestacions serveixin de pretext para bromas dignas del taller Baldufa". Vegeu G. MORA, "Bellas Arts", *Lo Teatro Catalá*, núm. 54, 14-XI-1891, p. 4.

²¹³ Joan Lluís MARFANY va utilitzar aquesta autoqualificació de la gent de *L'Avenç* com a títol per a un dels capítols de la seva tesi doctoral. Vegeu *Cultura i societat...*, p. 15-135.

cadascuna de les manifestacions culturals de la Renaixença -des dels Jocs Florals al teatre "quaresmal" incapaç de portar a les taules "regionals" res més que "pastitxos històrics am *guerreros* de fira, trobadors de pega, nobles catalans, *reys in partibus*" per tal de "declamar-hi els rípiosos parlaments de tant de poema, llegenda y rondalla dramàtica com avuy s'estilan"²¹⁴, de la música de Felip Pedrell a l'inútil i gairebé oficial cofoisme regionalista-, per no parlar de l'agressivitat amb què arremetien contra el muntatge polític, ideològic i cultural potenciat pels mecanismes oficials de l'Espanya de la Restauració -"tradicional, unitaria, *covachuelista* i gandula"²¹⁵- de cara a legitimar la continuïtat del sistema.

L'alternativa que hi oposaven els de *L'Avenç* se sostenia en la idea de la modernitat. Una modernitat que havia de regir tots els àmbits de la realitat catalana i que defensaven programàticament i indiscriminadament des de les pàgines de la revista, la qual, a partir de 1892 però sobretot durant 1893, havia d'esdevenir el centre aglutinador del moviment modernista. No cal que m'entregui a especificar les propostes político-culturals dels Brossa, Cortada i companyia -Joan Lluís Marfany ho ha fet, i de manera sistemàtica, en un estudi excel·lent sobre la cultura finisecular a Catalunya encara inèdit²¹⁶-, però sí que fóra interessant de remarcar el rerefons nacionalista que les determinava i els donava coherència en tant que projecte unitari. En efecte, Marfany demostra amb una claredat meridiana que la modernitat, la defensa d'allò que és nou només pel fet de ser nou, era el principal criteri de valor que seguia la gent de *L'Avenç* a l'hora de presentar com a model un autor, una obra o una idea determinades. D'aquesta manera, no els suposava cap problema proposar dues concepcions del fet teatral tan diferents com les d'Ibsen i Maeterlinck com a clau de volta per a la regeneració de l'escena

²¹⁴ Raimond CASELLAS, "Revista teatral: *La tia Teclata*, per J. Pin i Soler", *L'Avenç*, núm. 10, p. 309-311.

²¹⁵ "El moviment regionalista del nord d'Espanya", *L'Avenç*, V, núm. 13-14, 1893, p. 222. Vegeu també l'article de Jaume BROSSA, "Viure del passat", *L'Avenç*, núm. 9, 1892, p. 257-264.

²¹⁶ Es tracta, naturalment, de la seva tesi doctoral, tantes vegades esmentada en aquest treball.

catalana. Com tampoc no era gens estrany de trobar, al costat d'una presa de posició a favor de l'anarquisme, l'adhesió més fervorosa a la tradició federalista de Valentí Almirall. Allò que servia, per tant, de punt d'unió entre vitalisme i decadentisme, entre catalanisme i anarquisme, posem per cas, entre una estètica arbitrària i una estètica espontaneïsta, unes parelles d'opòsits difícilment conciliables si es parteix de la idea preconcebuda i provadament errònia que el modernisme es pot definir a partir de criteris merament estètics, era la consciència de trobar-se a la punta de l'iceberg de la modernitat, i de trobar-s'hi no pas com a espanyols, sinó com a catalans. La diferència essencial entre la gent de *L'Avenç* i els col·laboradors de *La Vanguardia* -penso, concretament, en Yxart, Sardà, Oller, Ramon D. Perés, i fins i tot Pompeu Gener i Roca i Roca-, tot i coincidir en aquesta important premissa que és la modernitat, rau precisament en això: la consciència nacional. I, és clar, la voluntat de bastir-hi al camunt un projecte de factura regeneracionista alternatiu al sistema polític de la Restauració²¹⁷.

Tanmateix, hi ha un altre tret que distingeix la línia d'actuació d'aquestes dues publicacions. Pertany també al terreny ideològic i determinarà, en darrer terme, la no viabilitat del modernisme entès com a moviment unitari. Es tracta de la progressiva radicalització de posicions que va experimentar *L'Avenç* sobretot a partir de la incorporació de Jaume Brossa com a redactor, que havia de culminar amb el tancament de la revista arran dels atemptats anarquistes el Liceu i del carrer de Canvis Nous poc abans d'acabar l'any 1893. Les cada vegada més explícites mostres de simpatia envers les idees de l'anarquisme per part d'alguns membres de la Redacció - Brossa, Cortada, Iglésies- van acabar provocant el retraïment del director i finançador de la revista, Jaume Massó i Torrents, per al qual el paper d'"àngel exterminador" tenia uns límits molt clarament fixats que en cap cas contemplaven la possibilitat de traïr els interessos de classe.

²¹⁷ Vegeu "L'Avenç en 1892", *L'Avenç*, IV, núm. 1, gener 1892, p. 1-5.

Anem, però, a pams. La signatura de Raimon Casellas va desaparèixer de *L'Avenç* molt abans que no es produís aquesta radicalització ideològica. Causes? Una oferta de Modesto Sánchez Ortiz per entrar de redactor a *La Vanguardia* i, com assenyala Jordi Castellanos²¹⁸, unes molt probables desavinences personals amb Massó i Torrents. L'última col·laboració del crític abans d'incorporar-se a la nova feina, va ser una ressenya de la Novena Exposició Extraordinària de la Sala Parés, inaugurada els darrers dies de desembre de 1891²¹⁹, en la qual es refermava en la seva defensa de l'obra de Casas i Rusiñol -tot i que aquesta vegada cap pintura d'aquest no figurava en el catàleg de l'exposició²²⁰-, de Llimona i del conegut il·lustrador de *L'Esquella* Mariano Foix. Malgrat haver assolit la "ingenuïtat y serietat artístiques" indispensables per entrar dins els dominis d'allò que Casellas considerava l'art modern, ni Casas ni Rusiñol havien exhaurit amb la seva obra el camp per córrer "dintre els dominis illimitats e indefinits de l'art". Els empenyia, per tant, posant-los Llimona com a model i valorant el costumisme dels dibuixos de Foix²²¹, a anar més enllà del "naturalisme", de la representació de la realitat estàtica:

"Si l'objecte de l'art és la realitat -deia Casellas-, també ho serà la realitat amb moviment y amb acció. Per excellent qu'és trobi lo natural y just, més s'hi trobarà encare si s'hi afegeix lo expressiu y característic. Proclamar com únic tema lo sensorial y estàtic és mutilar ridículament l'integritat de la vida universal, que, ademés dels aspectes immanents dels medis exteriors, compta am la realitat pensant y emocional: l'home, la societat."²²²

²¹⁸ Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p. 106 i succ. Vegeu també Jaume MASSÓ I TORRENTS, *Cinquanta anys de vida literària*, Barcelona, Edició d'Homenatge, 1934.

²¹⁹ Raimond CASELLAS DOU, "Novena exposició extraordinària de Can Parés", *L'Avenç*, IV, núm. 1, gener 1892, p. 22-26.

²²⁰ Vegeu la informació que en dóna F. (Frederic Rahola), "Exposición Parés", *La Vanguardia*, 31-XII-1891.

²²¹ La valoració del costumisme pel contacte directe i emotiu amb la realitat social descrita apareix també a la darrera col·laboració de Casellas a *L'Avenç*. Vegeu R. CASELLAS DOU, "Joan Pons i Massaveu", *L'Avenç*, IV, núm. 7, juliol 1892, p. 194-198.

²²² Raimond CASELLAS, "Novena exposició...", p. 23.

Casellas, sens dubte, evolucionava. I la seva empenta arrossegava els qui, com Rusiñol i companyia, compartien d'alguna manera les posicions estètiques i culturals que es troben a la mateixa base del modernisme.

Amb Raimon Casellas a *La Vanguardia*²²³, el diari de Sánchez Ortiz es convertia en una altra plataforma del moviment, situada a una distància considerable de *L'Avenç* i a anys llum del conservador *Diario de Barcelona*, que s'incorporava al Modernisme de la ploma d'un redactor jove, Joan Maragall. Esdevenia, tanmateix, la plataforma d'aquell sector de la intel·lectualitat catalana que a una voluntat evident d'assolir les màximes cotes de modernitat en tots els àmbits de la cultura -d'acord amb el tarannà obert, liberal i dinàmic del públic a qui anava expressament dirigit el diari- no afegia cap tipus de radicalització ideològica ni en el terreny social ni en el terreny nacionalista. Em sembla molt més correcte presentar-ho d'aquesta manera que no pas identificar, com s'ha fet tradicionalment, *La Vanguardia* amb Rusiñol i el seu grup, considerats i catalogats com a sector esteticista del modernisme en oposició al sector regeneracionista que restaria circumscrit al voltant de *L'Avenç*. No cal recordar el perill que comporta la utilització mecànica d'aquesta mena de conceptes, poc més que inútils a l'hora de descriure un fenomen tan complex com és el modernisme a Catalunya. Ni Rusiñol ni, com hem vist, Casellas actuaven únicament en funció d'una cosa tan vaga com és la bellesa, ni els "àngels exterminadors" de *L'Avenç* obviaven la importància de les manifestacions de l'esperit en presentar la seva proposta per a la transformació integral de la societat catalana. Qualsevol intent de reduir el fenomen a la dicotomia esteticisme / regeneracionisme queda, per tant, irremissiblement condemnat al fracàs²²⁴.

Si fins aquests moments ja no era gaire difícil de considerar *La Vanguardia* com una mena de dietari de les activitats públiques de Santiago

²²³ La seva primera col·laboració és del 17 de març de 1892.

²²⁴ Vegeu, sinó, la quantitat de tinta que ha fet vessar el tema quan s'ha circumscrit a l'àmbit espanyol. He desenvolupat aquest tema al capítol II.

Rusiñol, a partir de l'entrada de Raimon Casellas a la Redacció del diari de Sánchez Ortiz el protagonisme d'aquest personatge encara s'hi va fer més acusat. Així, no sembla gens agosarat de veure en el diari una de les principals plataformes propagandístiques del modernisme artístic, sobretot si tenim en compte que tant la crítica com els artistes mantenien llaços professionals amb la publicació, i que tant Casellas com Rusiñol, Casas i companyia, representaven a consciència el paper que els pertocava: de crític militant, el primer, i d'autors compromesos amb un projecte que anava més enllà de la creació d'un sòlid mercat artístic autònom, els segons. En efecte, les crítiques que Raimon Casellas va publicar a *La Vanguardia* des del març de 1892 constitueixen el fil conductor d'una teorització que tenia com a principal objectiu donar coherència a tota una sèrie d'actituds i de relacions artístiques i personals, i convertir-les en part integrant d'un moviment.

Sitges o la "Blanca Subur"

La teorització de Casellas, que responia per damunt de tot a uns objectius militants, no hauria resultat tan efectiva sense el concurs del comportament excèntric i extravagant de Santiago Rusiñol. Per altra banda, la imatge d'artista que durant aquests anys el pintor s'estava creant trobava en les crítiques de Casellas un mitjà de legitimació perfecte. No cal dir, doncs, com eren d'importantes les relacions que el teòric i l'artista van mantenir pel cap baix durant els cinc primers anys de la dècada dels noranta, sobretot pel que fa a l'afermament de les seves respectives lluites i de les seves respectives estratègies, que, justament en aquestes circumstàncies, havien arribat a confluïr.

En aquest sentit, no crec que sigui gaire desencaminat veure en Sitges una de les principals estratègies utilitzades per Rusiñol en la creació de la seva

imatge, ni tampoc considerar el muntatge bastit a l'entorn de la "vila blanca" com una conseqüència directa d'aquella sensació de seguretat que necessàriament havia d'infondre a Rusiñol el fet de sentir-se poc menys que el protagonista d'un moviment d'agitació cultural a favor del qual li era permès de lluitar amb totes les armes al seu abast. La incorporació de Sitges a la imatge de Santiago Rusiñol no sembla pas, tanmateix, producte d'unes intencions prefixades, sinó més aviat el resultat d'un procés més o menys conflictiu d'integració d'un foraster -barceloní, de bona família i pintor- que en un moment donat s'havia encapritxat de la bellesa i la tranquil·litat d'un poble de pescadors, s'havia proposat de convertir-lo en la seva segona residència i -com sol ser habitual en aquests processos d'integració²²⁵- va aconseguir d'apropriar-se'l de tal manera que durant molts anys els destins de la població semblaven anar completament lligats als destins de l'artista²²⁶.

És difícil d'establir amb propietat les circumstàncies que van envoltar els primers contactes de Rusiñol amb Sitges. Com tot en la vida del personatge, els trobem revestits d'una aurèola de literatura que esborra les fronteres entre allò que pertany al terreny del mite i allò que pertany al terreny de la realitat. S'ha dit i repetit que l'interès que va despertar la vila en el pintor fou intens i sobtat, i si encara ningú no ha gosat de remarcar la intervenció de la divina fletxa de Cupidell en aquestes relacions és perquè el tòpic és ja massa gastat²²⁷. Segons sembla²²⁸, Rusiñol va posar els peus per primera

²²⁵ Em permeto d'apuntar l'interès de l'estudi de les colònies d'estiuejants a Catalunya com a instrument de projecció cultural.

²²⁶ Resseguir el procés de mitificació, per part dels sitgetans, de la figura de Santiago Rusiñol és un dels objectius d'aquest estudi. Darrerament, amb motiu dels actes organitzats per l'Ajuntament de Sitges per tal de commemorar el centenari de les Festes modernistes, Vinyet Panyella ha fet una aproximació crítica -des d'una perspectiva absolutament actual, al tema. Vegeu, doncs, Vinyet PANYELLA, "Rusiñol i l'impacte modernista a Sitges. Assaig de revisió d'una mitologia", *Cultura*, núm. 43, març 1993, p. 43-49.

²²⁷ És com a mínim curiós de constatar el to abrandat que emprà Ramon PLANES en parlar de Rusiñol. L'autor sitgetà va ser un dels principals defensors del mite Rusiñol.

²²⁸ Vegeu, sobretot, "La descoberta de Sitges" dins Miquel UTRILLO, *Història anecdòtica del Cau Ferrat*, p. 24-27. José PLA va utilitzar sens dubte aquesta font a l'hora d'escriure el capítol que hi dedica a *Rusiñol y su tiempo*, Barcelona, 1942 (edició catalana a Josep PLA, *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona, 1981, p. 128 i succ.)

vegada a Sitges una tarda d'octubre de l'any 1891 de forma casual. Es dirigia, acompanyat d'Eliseu Meifrèn, cap a Vilanova amb la intenció de visitar el Museu-Biblioteca de Víctor Balaguer. Feien el viatge amb tartana i, passades les costes del Garraf, es van aturar una estona al cafè de la plaça de l'estació de Sitges per refer-se. Un grup de gent que acostumava a passejar-se per allí al caient de la tarda va reconèixer l'artista i no va permetre que els viatgers continuessin el trajecte previst. Rossend Bartés, un sitgetà que tenia vista la peculiar fesomia de Santiago Rusiñol a causa d'un gravat aparegut a *L'Esquella de la Torratxa* que representava, com hem vist més amunt, l'artista amb cos d'ocell posat en un "cap de brot"²²⁹, va ser, segons Utrillo, qui els va deturar. "Després -continua- l'amistat. Anaren a refrescar, vingué l'hora de sopar, el cafè, es féu tard: "Parlem, cantem i anem a dormir, que vosaltres us aixequem aviat"". L'endemà, assabentat de la presència de Rusiñol i Meifrèn a la població, Arcadi Mas i Fontdevila anà a trobar-los i es va fer de *cicerone*. Els va ensenyar, sobretot, el que pintava i els indrets on pintava, ja que Mas i Fontdevila era també un pintor *pleinairista* que, per motius extra-artístics, s'havia establert a Sitges i allí acabdillava un grup que integraven Joan Roig i Soler, Joaquim de Miró, Joan Soler i Casanovas i Joan Batlle i Amell, tots ells catalogats per Raimon Casellas com a representants de l'"escola lluminista de Sitges"²³⁰. La "vila blanca" degué impressionar molt favorablement els dos barcelonins. Hi ha qui ha dit que Meifrèn, arran de la fugaç estada a Sitges, va abandonar les seves "marines convencionals"²³¹. Rusiñol, per la seva banda, com a mínim hi va trobar alguns bons assumptes per convertir en teles que la crítica i el públic en general van poder contemplar a l'exposició Rusiñol-Casas-Clarassó inaugurada

²²⁹ Utrillo no esmenta el nom de la publicació, però és fàcilment recognoscible. Per referències, vegeu, més amunt, la nota núm. 34 d'aquest mateix capítol.

²³⁰ Vegeu Raimond CASELLAS, *Etapes Estètiques*, vol. II, Barcelona, 1916, p. 30.

²³¹ Francesc FONTBONA, *Història de l'Art Català*, vol. VII, p. 25. Cita com a autoritat la crítica de F(rederic) RAHOLA, "Exposición Parés", *La Vanguardia*, 31-XII-1891.

a la Sala Parés a mitjan novembre de 1891²³².

Mentrestant, l'artista va anar convertint les seves anades a Sitges en un costum i, abans de tornar a París al cap de pocs dies d'haver estrenat el nou any, l'empremta de la població -la gent, el paisatge, les formes de vida- ja s'havia fet evident tant en la pintura com en els articles literaris que Rusiñol continuava publicant a *La Vanguardia*²³³. D'altra banda, la fama que arrossegava i la seva extraordinària simpatia li havien proporcionat una sèrie d'acòlits que, just abans de marxar, li van organitzar un sopar de comiat. A l'hora dels brindis, Rusiñol hi va pronunciar un dels primers discursos que se li coneixen²³⁴. Es tracta, no cal dir-ho, del primer elogi dels molts que havia de dedicar durant el que li restava d'existència a la vila de Sitges. Hi apareixen tots i cadascun dels elements conformadors la imatge de la "vila blanca" que a Rusiñol l'interessava d'identificar amb la seva pròpia personalitat. Diu així:

"Amics meus, si per alguna cosa és trist contraure amistats, és per a tenir-les de rompre, o pel temps, o per l'absència, o per la mort. Moltes vegades, anant en tren, haureu dit algunes paraules amb algú que ve en el vostre compartiment. Per aquest no sé què de misteriosos que mou les simpaties, haureu sentit allí dintre els caixons del sentiment una atracció especial, haureu comprès que aquell company de moment fóra un company de la vida, si en el seu curs seguíssim igual camí. Però ve una estació, un de vosaltres baixa, i us separeu deixant-vos una recança al cor.

Doncs bé, jo, amics meus, anava caminant pel món, seguint terreny, saltant torrents i barrancs, quan un dia vaig veure una terra on hi feia més sol que als demás llocs, on el cel era més blau, la mar més blava també, les cases eren blanques i sense neu, i tot era verd i florit i vaig fer alto.

Vaig volguer veure de la vora el que tan hermós era de lluny,

²³² Per referències, vegeu J. C. y R. (Joaquim Cabot i Rovira), "Exposició Rusiñol, Casas y Clarassó", *La Veu de Catalunya*, I, núm. 48, 6-XII-1891, p. 571-572.

²³³ La primera notícia que va publicar la premsa sitgetana sobre Rusiñol va aparèixer a *El Eco de Sitges* el 20-XII-1891. Es feia ressò dels resultats "artístics" de l'estada del pintor a la vila en un to d'allò més respectuós que ben aviat s'havia de perdre en favor d'una gran familiaritat. Pel que fa als articles literaris, vegeu Santiago RUSIÑOL, "La nostalgia de dos patrias", *La Vanguardia*, 24-XII-1891. Aquest article, anys més tard, va ser la base de "L'americano" d'*Aucells de fang* (1905) i d'*El despatriat* (1912).

²³⁴ *El Eco de Sitges*, 5-I-1892.

vaig volguer seguir aquella platja on l'escuma va i ve gronxant-se eternament, i sentir la veu d'aquella mar que enraona amb veu d'onades dient coses que vénen de molt endins encara de qui les vol escoltar.

I no vaig tenir-ne prou de veure el que des de fora es veia. Vaig volguer entrar en aquests patis plens de llum, on l'ombra mai hi entra, i enquibint-me en aquells raconents blancs i blaus, a cada un d'ells hi vaig trobar un amic que em rebia somrient, que m'allargava la mà, i me l'estrenyia amb carinyo, i se li pintava a la cara la noblesa del seu cor."

I continuava:

"Allavors vaig sentir-me lligat per llaços que no venia a buscar. Venia a buscar paisatges i m'emportava afeccions. Venia a veure el mar, i un mar he trobat de gent honrada, alegres de llavis i sèrios de part de dins. Venia, com les papallones a la llum, i he caigut en el foc de l'amistat.

Una recança tinc, vos ho juro, la d'haver-vos de deixar. Voldria només que em poguéssiu sentir en aquell país de la boira, del fred i de la neu, amb l'entusiasme que parlaré d'aquest país del sol. Voldria emportar-me'n en els meus quadros un record que s'assemblés al que he vist aquí, i a qui he estimat, per fer veure en aquells homes freds del Nord el que hi ha darrera aquells foscos Pirineus, les costes daurades que s'hi troben, les dones hermoses que hi neixen i els homes francs i hospitalaris que s'hi fan.

Però, el que no diran els meus quadros, ho diré jo, i ho diré molt alt, perquè em senti tothom, i ho diré amb el pit ple d'entusiasme: que a França poden tenir molts milions, però mai podran comprar una terra com aquesta, on és malvasia el vi, or la costa, claror el cel, foc les dones i tot neda en una atmosfera de vida i d'amistat."

A París es va endur, a part del record elegíac de la "vila blanca", algunes de les teles que hi va pintar, destinades a ser exposades juntament amb altres mostres de la seva producció pictòrica al *Salon* més progressista dels dos que se celebraven cada primavera des de l'any 1890²³⁵ a la capital de l'art: l'Exposició dels artistes independents al *Salon du Champ de Mars*. Aquesta

²³⁵

La notícia de l'escissió dels dos *Salons* va arribar a Catalunya de la ploma de M. UTRILLO, "Los pintores españoles en el Salón de París", *La Vanguardia*, 7-VIII-1890.

vegada hi va penjar sis teles²³⁶, entre les quals cal destacar un *Pati de Sitges*, una pintura titulada *Aquàrium* que representava una escena costumista de Montmartre, un tema de *Consuegra*²³⁷ i un *Jardí*, pel fet de ser els més lloats per la crítica francesa i espanyola²³⁸ que cobria la informació sobre aquest certamen alternatiu a la tradicional exposició que durant les mateixes dates se celebrava als Champs Elysées. Com deia el crític del *Courier du Soir*, M. de Barrilan, amb motiu del sopar-versissatge que va precedir la inauguració oficial del *Salon*, "*ces ultra-indépendants sont des précurseurs: ils sont de l'avant, loin des sentiers battus, sans s'empêtrer dans les formules des écoles... Ils marchent les yeux dans la lumière et, comme l'astronome de la fable, ils tombent parfois dans un puits... Le public, qui ne goûte que la cuisinière bourgeoise, se moque de ces illuminés qui prétendent faire un civet de lièvre sans commencer par prendre la lièvre. Le public rit toujours, il a même toujours ri, le public, car le rire dispense de raisonner. Il riait même de Delacroix et de Courbet et de tous ceux qui osaient sortir de la traditionnelle ornière.*"²³⁹

Aquest vernissatge dels independents, lúdic i reivindicatiu com els que Rusiñol, Casas i Clarassó s'havien acostumat a incorporar a les seves exposicions conjuntes, va trobar en Santiago Rusiñol un animador de primera fila. El pintor, que va intervenir en nom dels artistes espanyols, va afegir a les crítiques dirigides al públic burgès i al funcionament del Saló dels Champs

²³⁶ "Notas locales", *La Vanguardia*, 10-IV-1892.

²³⁷ D'aquesta època és també una narració que té com a pretext *Consuegra*. Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Restos de Consuegra", *La Vanguardia*, 18-X-1891, reelaborada més endavant per tal de ser inclosa a *Mis hierros viejos* (1893) i convertida, encara, en la "Història de dos picaportes" de *Fulls de la vida* (1898).

²³⁸ Rusiñol conservava al seu *Album recordatori*, vol. I, retalls de premsa francesa i espanyola que feia referències concretes, en general positives però sense gaire entusiasme, a la seva obra. Hi ha retalls del *Courier du Soir*, *Montmartre la Chapelle*, *Le Matin*, *L'Écho de Paris*, *XIX Siècle*, *Paris*, *Figaro*, *Paix*, *Le Soir*, *Eclair*, *Matin*, *Voltaire*, *Petit National*, *Moniteur des Arts*, *Revue du Monde Latin*, *La France*, *L'illustration*, *Radical*, *Republique Française*, *Petite Revue*, *Moniteur Puy Bôme*, *Gazette des Beaux Arts*, *L'Indépendant*, *Salon Illustré*, *Artiste*, *Bouvellestes*, *Observateur Français*, *Temps*, *Gil Blas*, *La Epoca*, *El Imparcial*, *El Globo*, *La Ilustración Española y Americana* i fins i tot *The Morning Post*.

²³⁹ Vegeu-lo recollit, aquest article, a l'*Album recordatori*, vol. I, p. 45 (darrere).

Elysées una descripció en to irònic de l'encarcament que caracteritzava el món de l'art a l'Estat espanyol, on el talent es mesurava d'acord amb la grandària de la tela i els jurats d'admissió d'obres eren tan exclusivistes i antiquats com els seus homòlegs a França²⁴⁰. "*Il nous a dit aussi - remarcava Toussaint-Martel, el crític de Montmartre la Chapelle- que dans son pays les mécontents avaient fondé une société d'indépendents, mais que les membres de cette société avaient tous droit a une médaille*"²⁴¹ fent, ben segur, referència al fet que eren quatre gats absolutament conscients del seu paper d'*outsiders*, d'artistes moderns enmig d'una colla carcúndia d'aficionats que tenia el control total i absolut del mercat. La medalla, efectivament, la va assolir el 9 de juny d'aquest any 1892, durant la clausura de l'exposició, de mans del president de la Société Nationale des Beaux-Arts, P. Puvis de Chavannes, juntament amb els pintors Aman Jean, Baërtoen, Laureà Barrau, Burne-Jones, Claus, Boris, Eliot, Grasset, Guthrie, Hellen, Kroyer, Rolshoven, Schwahe, Stevens L., Tragavalls, Van Beers, Vaysse i J. Hubert Vos, com Rusiñol elegits "*associés*" per l'Assemblée Générale des Sociétaires²⁴².

Sembla, per tant, que el *Salon* de 1892 va suposar per a Rusiñol un pas important pel que fa al reconeixement, ni que sigui emblemàtic, de la seva obra a la capital francesa. El pintor esperava amb gran expectació aquest certamen. De fet, per tal de preparar-lo convenientment, s'havia quedat a París tot l'hivern i tota la primavera malgrat que la malaltia l'amenaçava a tornar a Barcelona abans d'hora, com havien hagut de fer, a començament d'abril, Ramon Casas i Ramon Canudas, afectats també per l'epidèmia de grip que s'havia declarat a París aquell hivern i havia provocat un important nombre de víctimes mortals²⁴³. "*Yo no he estado tampoco muy fuerte que*

²⁴⁰ Vegeu l'article de TOUSSAINT-MARTEL a *Montmartre la Chapelle* recollit també a l'*Album recordatori*, vol. I, p. 45 (darrere).

²⁴¹ Ibid. Vegeu també la nota que hi va dedicar *La Vanguardia*, 10-VI-1892.

²⁴² "Société Nationale des Beaux-Arts. Liste des Nouveaux membres sociétaires et associés". Vegeu-la també recollida a l'*Album recordatori*, vol. I, p. 50 (darrere).

²⁴³ Vegeu Enric CLARASO, *Notes viscudes*, p. 34-35.

digamos -comentava Rusiñol en una carta que va enviar des de París al seu amic Clarassó anunciant-li la imminent arribada de Casas i Canudas a Barcelona i demanant-li que acompanyés aquest darrer, malalt de tuberculosi, a Sitges²⁴⁴- (*y te lo digo sólo a ti) pero me quedo para aguardar el Salón porque creo que me conviene. No pasará solo muy buenos ratos, que digamos, pero en fin paciencia y venga como viniera*". No va ser una decisió desencertada, ja que es va recuperar bé -ho demostra la desinhibició i la vitalitat amb què va participar a la festa dels independents- mentre Casas, més tocat del virus, ho feia a Barcelona i Canudas s'instal·lava, a compte de Rusiñol, a la Fonda Carcolse amb l'esperança que el clima de Sitges posaria algun pedaç a la salut absolutament minada del gravador barceloní, que havia de morir pocs mesos després²⁴⁵.

1892: L'Exposició de Belles Arts a Sitges

Els èxits de Santiago Rusiñol a París, a partir d'aquests moments, ja no només van ser celebrats a Barcelona sinó també a Sitges. *El Eco* d'aquesta població va dedicar una nota laudatòria als "*distinguidos artistas Sres. Rusiñol y Meifrén, que meses atrás residieron en esta villa*" per l'acceptació que els seus quadres, sobretot aquells que "*se refieren a asuntos de esta villa*", tenien a l'exposició de París. "*Dichos señores, continuava la nota*²⁴⁶, *pueden tener la seguridad que con gusto se vería de nuevo su presencia entre nosotros.*" Com a mínim Rusiñol no s'ho va fer repetir dues vegades ja que immediatament després de la campanya parisenca -que Rusiñol solia acabar

²⁴⁴ Santiago Rusiñol a Enric Clarassó (París, abril 1892), dins Isabel COLL I MIRABENT, *Rusiñol*, p. 195.

²⁴⁵ Pel que fa a la mort de Canudas, vegeu, molt especialment, Santiago RUSIÑOL, "Ramon Canudas", *La Vanguardia*, 27-IX-1892.

²⁴⁶ *El Eco de Sitges*, núm. 318, 8-V-1892, p. 3.

al començament de l'estiu- l'artista es va traslladar novament a Sitges²⁴⁷, on va aprofitar la imminent celebració de la festa major de la vila per tal d'organitzar-hi una exposició que, amb el temps, havia de ser coneguda com la primera de les festes modernistes que havien de tenir per escenari la "Blanca Subur". L'exposició, que, segons va anunciar ben aviat *El Eco de Sitges*²⁴⁸, havia estat idea del "*grupo de artistas que Sitges se honra en albergar*", no era un certamen artístic ordinari. Es distingia de les altres per "*unas especiales condiciones*" que el setmanari no s'estava de comentar molt favorablement:

"con muy buen acuerdo se trata de que sólo figuren en ella cuadros inspirados en temas de esta comarca, ó pintados por artistas que hayan residido aquí, buscando entre nosotros el elemento de sus concepciones. Este criterio exclusivista, que en otras partes podría ser causa de pobreza, es aquí garantía de brillantez, porque pocas poblaciones pueden envanecerse como la nuestra de haber sido tan atractivas para artistas reputadísimos, ni de haber suministrado campo para obras pictóricas tan notables."

Mas i Fontdevila, Miró i Almirall van ser els pintors locals que van abonar la proposta de Santiago Rusiñol, una proposta que cada vegada afegia un nou element a l'interès que ja va desvetllar des del primer moment entre les forces vives de la població. *El Eco* es va convertir en el puntual informador i, setmana rere setmana fins arribar a la data assenyalada, va mantenir els sitgetans al corrent dels progressos d'una exposició que havia de formar "*época entre los anales de Sitges*"²⁴⁹. Un dia lloava la gran "*actividad, inteligencia y desprendimiento*" dels organitzadors "*decididos á tomar de su cuenta todas las molestias y anticipos y á destinar á un fin benéfico el sobrante que, después de cubiertos los desembolsos, resulte en la*

²⁴⁷ És prou significatiu que precisament el 3 de juliol *El Eco* li publiqui un article literari titulat "El hermitaño de la costa" amb referències evidents al Garraf i datat a Sitges el juny de 1892. Aquest article va aparèixer publicat també a *La Vanguardia*, 24-VI-1892.

²⁴⁸ S. S. (Sebastià Sans), "Exposición artística de pintura", *El Eco de Sitges*, núm. 329, 21-VII-1892, p. 1.

²⁴⁹ *El Eco de Sitges*, núm. 331, 7-VIII-1892, p. 3.

recaudación de las entradas."²⁵⁰ L'altre²⁵¹, incloïa la nòmina dels artistes que havien accedit a exposar obra i aventurava el nombre de teles que omplirien la "*suntuosa Casa de la Villa, cuyo salón y galerías se prestan perfectamente para la exhibición de pinturas*"²⁵², sobretot després d'haver-la pintada i decorada convenientment d'acord amb el tema monogràfic de l'exposició: "*se ha adornado el techo con un velamen; se ha colgado una araña imitando una lámpara votiva bizantina formada con objetos de marina y en las paredes, en los ángulos y en todo el local se han colocado como motivos decorativos, enseres de pesca y arreos de mar.*"²⁵³

Talment com havia passat a Barcelona pocs anys abans, la decoració de la sala de l'Ajuntament va cridar més l'atenció de la premsa i del públic que no pas les mateixes obres exposades. No ens ha d'estranyar gens, sobretot si tenim en compte que aquest interès que demostraven en tot moment Rusiñol i els seus amics per aconseguir d'harmonitzar l'ambient de la sala amb el contingut de l'exposició havia estat, fins a la seva mateixa entrada en el món de l'art, totalment inèdit a Catalunya. El que també enlluernava els sitgetans, no cal dir-ho, era la presència a les parets de la Casa de la Vila

²⁵⁰ Ibid., p. 3.

²⁵¹ *El Eco de Sitges*, núm. 332, 14-VIII-1892, p. 3. S'esperaven unes setanta obres dels següents pintors (el nombre de teles, considerablement superior, és una informació que extrec de VIRELLA), "Desde Sitges", *La Publicidad*, 24-VIII-1892): Almirall (6), Alarcon (7), Batlle Amell (6), Boniquet (5), Casas (9), Catasús (3), Mas i Fontdevila (5), Massó (1), Miró (20), Mirabent (3), Meifrén (6), Reynoso (1), Rusiñol (15), Roig i Soler (3), Smith (5), Modest Teixidor (1), Emili Teixidor (2), Urgell (3), Vidal Solares (2). Al catàleg, *Sitges. Primera Exposición de Bellas Artes*, figuren també els preus de les pintures exposades. Val a dir que Antoni Almirall, Josep Boniquet, Antoni Catasús, Felip Masó, Josep Mirabent, Maria de Reynoso i Modest Urgell es van limitar a exposar les seves pintures; que Batlle Amell, Arcadi Mas i Fontdevila, Joaquim Miró, Joan Roig i Soler, Modest Teixidor i fins i tot Ramon Casas van combinar teles en venda i teles en exposició, i que només Eliseu Meifrén, Santiago Rusiñol, Joan Soler, Smith, Emili Teixidor i Vidal Solares van posar preu a totes les seves obres, que anaven de les dues mil cinc-cents pessetes de *La abuela* de Rusiñol a les vint-i-cinc d'un *Paisaje* de Batlle i Amell. A més d'aquesta tela, Santiago Rusiñol va exposar *En vistas del pueblo* (1000 ptes), *Terraza de casa Dalmau* (400), *A ca la Cosma* (1500), *Calle de San Juan* (1000), *Patio de la Treseta* (1000), *Las hortensias de la sabatera* (1000), *Entrada del Vinyet* (1250), *Patio azul* (750), *Patio rosa* (750), *Una reprimenda* (750), *Convalecencia* (500), *Pelando la pava* (250), *En Batetas* (250) i *Malvas reales* (250).

²⁵² S. S., "Exposición artística de pintura", p. 1.

²⁵³ "Exposición de Bellas Artes", *El Eco de Sitges*, núm. 333, 21-VIII-1892, p. 1. L'exposició s'havia d'inaugurar el 23 d'agost a les tres de la tarda i a les cinc del mateix dia quedava oberta al públic. Per visitar-la, calia pagar una entrada de 50 cts.

d'unes teles que, pintades a Sitges, havien estat exposades i premiades als *Salons* de París. Sobretot les quinze que hi havia penjat Rusiñol -una "*rica y espléndida colección*", com afirmava el crític de *El Eco*²⁵⁴, que únicament retreia a l'artista l'aparició al quadre titulat *Cruz de Ribas* d'un "*perro que no nos gusta y, casi nos atrevemos á suplicar y rogar al Sr. Rusiñol, él que tiene tanta maña, dicte sus disposiciones para lograr desaparezca de la escena*"-, i les *Notas de sol* de Ramon Casas, que no van sortir tan ben parades com les pintures de Rusiñol de la ploma de l'"expert" crític del setmanari sitgetà²⁵⁵.

No era, tanmateix, ni l'opinió de la gent de *El Eco* ni la bona acollida dels sitgetans allò que interessava realment Santiago Rusiñol i els organitzadors del certamen, els quals s'havien proposat d'arribar molt més enllà de la simple projecció local. De fet, a la inauguració, de sitgetans n'hi devia haver ben pocs: només hi havien estat convidats els regidors de l'Ajuntament i el jutge municipal. La resta, era gent de Barcelona²⁵⁶: periodistes i crítics (Raimon Casellas i Frederic Rahola de *La Vanguardia*, Josep M. Jordà de *La Publicidad*, Pons i Sans de *La Linterna de Gracia*, Alexandre Cortada de *L'Avenç*, entre d'altres) i personalitats del món de les arts i de les lletres, a part de nombrosos membres de la colla del Cau Ferrat, que havien acudit a Sitges convocats pel seu president per tal de celebrar-hi una de les seves sessions. Això vol dir que la inauguració va anar acompanyada de la ja típica festeta humorfístico-jocosa i alhora programàtica que convertia l'acte de Sitges en una manifestació més de les moltes que venien realitzant conjuntament amb una finalitat altament revulsiva, i atorgava al que hauria pogut no passar d'una simple exposició de comarques -com, en darrer terme, ho havia estat la de

²⁵⁴ Cristóbal CLARA, "Exposición de Bellas Artes", *El Eco de Sitges*, núm. 335, 28-VIII-1892, p. 2-3.

²⁵⁵ Diu Cristóbal CLARA, entre altres floretes: "*Si por los cuadros presentados por el Sr. Casas en la presente exposición tuviera que formarse un nombre, á buen seguro no lo conseguiría. (...) aquellas manchitas en que el Sr. Casas emplea la menor cantidad de pintura posible, para los que no estamos acostumbrados á ver esta manera de pintar, causan un efecto sumamente extraño. (...) es un revolucionario, en pintura se entiende, en toda la extensión de la palabra, unas veces se sale con una pintura con la aplicación de tubos solamente y otras veces con notas de color que, los que no entendemos mucho de estas cosas, nos parecen verdaderas extravagancias.*" *Ibid.*, p. 2.

²⁵⁶ J., "Inauguración", *El Eco de Sitges*, núm. 334, 24-VIII-1892, p. 3.

Sant Feliu de Guíxols²⁵⁷- en un manifest de la nova pintura.

Casellas, al costat de les "*inspiradas poesías que produjeron entre los concurrentes risas tan estrepitosas como espontáneas*" que van llegir Frederic Rahola, el metge Manuel Font i Torner, Melcior de Palau i Sebastià Sans i Bori²⁵⁸, va aprofitar novament el vernissatge per trencar una llança a favor del *plein air* i atacar l'art acadèmic. Aquesta vegada, a través d'una paròdia de sermó titulada *Omnia perditio...*²⁵⁹, adoptava el punt de vista dels sectors més retrògrads del públic i de la crítica i recriminava els artistes que, a més de

²⁵⁷ Com a mínim, així hom la va voler presentar posteriorment, en comparació amb l'exposició que al cap de pocs dies es va fer a Sitges. Vegeu, en aquest sentit, (J.M. JORDA), "La Exposición de Sitges", *La Publicidad*, 28-VIII-1892. El crític destacava precisament la diferència entre Sitges i la resta d'exposicions locals. Per bé que normalment les exposicions de poble es caracteritzaven per la concurrència d'"*artistas indígenas, improvisados, que en todas partes crecen, de esos pintores de afición que con caja de colores muy grande, hacen cuadros porque sí ó porque se aburren ó por manía, o porque cuando en el colegio estudiaban se les antojó á sus padres propagar que demostraban grandes aptitudes para la pintura*", a Sitges "*parece haver sucedido lo contrario: lo mejor de la exposición es el conjunto, hay carácter y sobre todo carácter modernista...*". Pel que fa a l'exposició de Sant Feliu de Guíxols, vegeu, a banda les referències que hi fa Jordi CASTELLANOS a *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, un text poc conegut de Prudenci Bertrana on l'autor gironí rememora, en l'aportació que va fer a l'homenatge a Rusiñol del 1926, els seus primers contactes amb Santiago Rusiñol justament a l'Exposició de Sant Feliu (Prudenci BERTRANA, "La meva adhesió. Lletra oberta", *La Veu de Catalunya*, 9-I-1926) i, amb motiu del centenari, "1892 Exposició de Belles Arts a Sant Feliu de Guíxols", *Sant Feliu de Guíxols. Arxiu i Museu d'Història de la ciutat*, núm. 12, setembre 1992.

²⁵⁸ De totes aquestes composicions, només he pogut localitzar el poema que hi va recitar Sebastià Sans -notari, carlista, escriptor aficionat i únic sitgetà a la colla-, que es conserva manuscrit i sense datar a l'*Album recordatori*, vol. I, p. 50 (darrere) de Santiago Rusiñol. Va dedicat al pintor i diu així:

"Rossinyol jo estich pasmat, Fins me fa mal lo corpó De mirar la colecció De cuadros qu'has presentat. ¡Aquell cuarto tan planxat, Aquell pati tan blauet, L'Exvoto pera'l Vinyet, Aquell Tenorio de rango, Aquell gos que balla'l tango Y...tots los demás qu'has fet!	Ab estil ben net y franch Sens gastar cap entrebanch Que si jo com tu en sabía En lloch d'aixó pintaría ¿Saps lo qué? Bitllets de banch. Segueix, donchs, lo meu concell Y no t'engresquis ab l'Art Sino no anirás may fart Ni omplirás may lo ventrell. Lo sé artista, voto á n'ell, es ocupació molt bleada Y qui, desdixat, s'hi enreda Jo't dich, amich Rossinyol, Que logra per tot consol, Mes desenganyys que moneda."
--	---

²⁵⁹ Vegeu-lo reproduït a Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. II, p. 317-320.

"fer el bagarro
anant pel món amb el carro",

havien gosat arrencar l'art del seu medi habitual per airejar-lo fora del clos del taller i dels tradicionals circuits comercials barcelonins. Hi podia haver res de millor, per al progrés de la pintura, que el programa defensat amb un to absolutament irònic per l'autor del sermó?

"La família que es com cal
La família menestral
L'estament més venerat
De la nostra gran ciutat
Ya té un programa que's presta
Per tots els dies de festa:
Surtint a mitj dematí
Té temps d'anar a Misa al Pi,
Després a las quaranta-horas
Y en·cabat perllà dotze horas
s'arriva prenent el sol
Al carrer d'en Petritxol.
Y com qu'allí cita es dóna
La crema de Barcelona
Y és gust que no costa rals...
Aquell punt és un trasbals
De damas y caballers
Que's fican á Can Parés.
El Saló aquella hora està
De gom a gom, a vessà:
Y, mirant, es passa el rato
Ya el paisatge, ya el ratrato,
Y hasta algun quadro d'història
Dels que's pintan á la Bòria."

No es pot dir que fos un signe indiscutible de vitalitat artística, d'altra banda, l'acollida que els barcelonins havien dispensat al *Pena de azotes o Bòria avall* de Gallofre Oller -prova de "l'entusiasme, la passió / Que sent la Ciutat Comptal / Per l'història, l'ideal, / la plàstica, la pintura / y fins per l'agricultura?- a què feien referència els rodolins de Casellas²⁶⁰. El crític introduïa al sermó un tema polèmic que havia acaparat l'atenció del món

²⁶⁰ Per referències sobre l'episodi del *Bòria avall* vegeu Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p. 79-84.

artístic barceloní durant els darrers mesos, i desautoritzava, pel sol fet d'incloure'ls en un discurs pronunciat en clau paròdica, els arguments que bona part de la crítica del país havia esgrimit en defensa d'aquella obra d'espectaculars dimensions que representava una escena històrica de gran impacte -la flagel·lació pública d'uns codemnats tal com s'acostumava a dur a terme antigament- i que Raimon Casellas, en desacord fins i tot amb els seus companys de Redacció²⁶¹, havia utilitzat com a exemple de l'art artificios, eescenogràfic i anacrònic que satisfesia la poc moderna i encara menys cultivada burgesia barcelonina. Les seixanta-cinc mil persones que, segons es deia, havien passat per davant de la pintura de Gallofre Oller no representaven cap mena de pal·liatiu a l'opinió de Casellas -que també subscribia, significativament, Yxart²⁶²- sobre la manca d'interès de la pintura de tema històric, limitada al pintoresquisme i a la recerca d'efectismes fàcils. Sí que evidenciaven, en canvi, la distància abismal que separava el gust del gran públic de la voluntat modernitzadora dels artistes que treballaven per incorporar Catalunya a l'avantguarda artística europea i, sobretot, maldaven per bastir-se un clos en el terreny professional més reconegut socialment. En aquest sentit, val a dir que si bé el desencaix entre l'artista i el públic que tant agradava de retreure als modernistes era real, venia produït tant per la incapacitat²⁶³ del públic per entendre i valorar la producció de l'artista, com del mateix interès d'aquest a marcar distàncies amb el gran públic a través d'una cada vegada més imperiosa innovació estètica, que per força només podia arribar a una minoria selecta.

Casellas, pocs dies després de la inauguració de l'exposició de Sitges, va oferir la cara positiva del sermó als lectors de *La Vanguardia*²⁶⁴. Va

²⁶¹ Ibid.

²⁶² Ibid.

²⁶³ Vegeu, en aquest sentit, UN EX-ARTISTA, "Bellas Arts. Saló Parés", *Lo Teatro Catalá*, núm. 84, 30-VI-1892, p. 2-3.

²⁶⁴ R. CASELLAS, "Bellas Artes: La Exposición de Sitges", *La Vanguardia*, 27-VIII-1892.

ocupar, en efecte, tota una pàgina del diari amb una crítica que, més que crítica, era una reafirmació de l'existència de l'escola catalana de pintura nascuda amb l'Escola d'Olot i indissolublement lligada, pel que fa a la seva evolució, a "*las corrientes de vida artística europea*". L'Exposició de Sitges va permetre a Casellas d'establir en quin estadi es trobava, en relació amb la modernitat, la pintura catalana actual, i marcar les vies que havia de seguir per tal de no perdre'n el carro. En aquest sentit, la crítica es convertia en la formulació d'un programa que anava molt més enllà del "Credo" que havia exposat l'any 1891 amb motiu de la segona exposició Rusiñol-Casas-Clarassó, ja que concretava la defensa d'una pintura verista -fonamentada en els principis d'integritat i d'intensitat de sentiment i de tècnica- en una demanda d'impressionisme, que, d'altra banda, s'esforçava per detectar en les mateixes teles exposades:

"Obras de maestros y tentativas de novicios se distinguen todas por ese afán de traducir, en un traslado forzoso, rápido y seguro, las sensaciones experimentadas ante los espectáculos naturales, y por ese prurito de fijar en sintéticas anotaciones la fugacidad de los efectos más movibles en superficies y cuerpos que, ya en color, ya en dibujo, se metamorfosean incesantemente á las más veleidosas influencias de la luz solar. ¡Suprema finalidad á que tienden unos de los más costosos empeños de la pintura de nuestros días! Hacer la luz, crearla en arte, alumbrando y coloreando los naturales aspectos; modificar la forma y el color según la intensidad y difusión lumínicas; llegar por sutiles sensaciones de la vista á la rigurosa observancia de los valores; atender al tono local, á la reacción complementaria y á los reflejos incidentales; casar en un maridaje tónico este conjunto de recíprocas influencias; dibujar ampliamente sabiendo desdeñar los infinitos detalles que, lejos de acentuar la verdad, la estorban y hacen ambigua; llegar en síntesis suprema á lo característico de los seres y de las cosas, en espacios dulcemente iluminados ó en atmósfera de radiosa luz."

Es tractava, segons Casellas, d'un programa

"de técnica mucho más difícil y escabroso del que precisa para pintar cuadros de historia, al alcance de todas las fortunas

Malgrat que els arguments exposats pel crític s'acostaven, més que a l'impressionisme, al *plein air* -recomanava, per tal de fer ràpidament el camí que separava la pintura catalana de la modernitat europees, "*huir las claraboyas del taller y hacerse con una paleta bien simple y pulcra*"-, allò realment interessant és la voluntat que demostrava Casellas de trobar una significació conjunta a l'Exposició de Sitges: "*Es una exhibición homogénea en su tendencia, variadísima en sus individuales manifestaciones, de gran significancia estética, de alto sentido modernista y de la que no conozco ejemplo en la serie de exposiciones artísticas de nuestra tierra*", o, en d'altres paraules, un "*salon de gourmet*" i una "*colección de amateur*". En qualsevol cas, Casellas deixava ben clar que la seva sensació en abandonar el recinte de l'exposició no era la mateixa que quan sortia "*de ningún salón de por acá, sino de una exhibición artística como se estilan en otros centros de cultura europea*". Sitges feia, d'aquesta manera, el primer pas per esdevenir la Meca de l'art modern a Catalunya, és a dir, un dels principals punts de referència per als que combregaven amb l'actitud modernista a què, de fet, ja responia plenament l'organització de l'Exposició. El mateix Santiago Rusiñol va assenyalar la importància d'aquest pas en un discurs que va pronunciar com a colofó dels brindis del dinar amb què la Junta organitzadora i alguns sitgetans il·lustres van voler celebrar l'èxit de la mostra. En el marc idíl·lic de la vall de Vallcayca -actualment Vallcarca-, Rusiñol va afegir a l'oda en prosa que va dedicar a la "vila blanca" unes paraules que acabaven d'arrodonir l'opinió, formulada per Casellas, que l'art que s'havia vist a Sitges era art de *gourmet* i no pas un simple esquer per atreure compradors²⁶⁶. Aquests mots, sens dubte prefiguren el to i el contingut dels nombrosos discursos que

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Això no obstant, Rusiñol ben segur que no devia fer escarafalls davant la proposta de compra del *Pati Blau* que li va fer el sitgetà Joan Bofill i que *El Eco de Sitges* no es va saber estar de fer pública en el número 337, 11-IX-1892, p. 2. D'altra banda, només cal remetre a la nota núm. 262 d'aquest mateix capítol per adonar-se de fins a quin punt estava predisposat a vendre Santiago Rusiñol. Això sí: car.

a partir d'aquests moments havien de constituir un ingredient indispensable de la seva actuació pública com a "apòstol"²⁶⁷ del modernisme:

"Perqué per tothom qu'estime l'art y estimi Sitges -clamava el pintor- moments feliços son aquets. Habém tancat l'exposició, pero au habém fet sense recansa, y au habém fet sense recansa perqué creyem qu'ha donat lo seu profit.

Desde avuy en endevant, molts sabrán que hi ha un poble á la costa catalana, que si es hermós per sos fruits y per sos fills, es preocupa no tan sols de las exigencias del cos, sino també del goitg íntim de l'esperit; molts sabrán, que no en va hi brotan las flors de la terra sens que abáns qu'es mustiguin serveixin per retenir sos olors sobre la tela, ni en va corren los núvols á ne la posta de sol, sens qu'es guardin com hermosos documents; sabrán molts, que n'aquet recó de mon hi ha qui mira el camp de l'art ab els ulls d'un idela, d'un ideal modern, fill de la sinceritat y renyit ab las venerables si be rancias preocupacions d'altres ideals que han mort per sempre més.

Desde avuy á n'endavant, podrém estar orgullosos, de que si no hi hem fet més, no es pas per falta de entusiasma y bona voluntat; y podrém estarho tots, perqué tots haurém contribuít á dar á coneixer aquesta patria xica enclosa com una perla en un recó de l'altra patria gran."²⁶⁸

També abonaven, aquestes paraules, una altra de les idees que es poden extreure fàcilment de la crítica de Casellas i que fins ara només hem insinuat: que la modernitat, per a ells, era més una qüestió d'actitud que no pas altra cosa, i que la tècnica hi quedava absolutament subordinada. Per això, quan feien referència a l'impressionisme²⁶⁹, en cap moment no propugnaven la descomposició de colors com a forma d'investigació de la realitat: per ells, la línia i el color formaven part d'una unitat indissoluble, s'integraven en un "*maridage tónico*" destinat a suggerir les impressions que havia provocat en l'artista el contacte directe i emotiu amb la realitat. En tant que llum, aquesta realitat i els objectes que la conformaven havien d'aparèixer a la tela

²⁶⁷ Vegeu R. CASELLAS, "Salon de *La Vanguardia*: Exposición Artística", *La Vanguardia*, 22-IX-1892.

²⁶⁸ Vegeu UN DE LA COLLA, "Una excursión á Vallcayca", *El Eco de Sitges*, 18-IX-1892, p. 2.

²⁶⁹ Pel que fa a aquesta qüestió, vegeu novament Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p. 117-119.

immersos en la llum, cosa que comportava l'aclariment de la paleta, la difuminació dels contorns i la simplificació dels detalls, però no la descomposició de la llum en colors primaris. L'"impressionisme" que propugnava Casellas i que vagament defensava Rusiñol en aquest seu primer discurs sitgetà respon a una actitud davant del fenomen artístic que gairebé podríem qualificar d'ètica, però en cap cas considerar com el definitiu escurçament de distàncies amb l'avantguarda pictòrica europea. Quan Casellas exclamava, en posar punt i final a l'article sobre l'exposició de Sitges:

"¡A Sitges, pues, á purgarse de sienas, de betunes y ranciedades y á investigar y á pintar la luz en el más suntuoso, más espléndido y más amplio de los talleres: el taller sin límites de la Madre-naturaleza!",

mantenia, de fet, una posició programàticament modernista, però molt allunyada de les formes en què es traduïa, en el terreny artístic, la modernitat.

Aquesta mateixa actitud també es trobava darrera d'una altra mostra artística, inaugurada al cap d'un mes escàs de l'Exposició de Sitges, on van participar des dels dibuixants Josep Lluís Pellicer i Mariano Foix, fins als escultors Vallmitjana, Sunyol i Atché, passant pels pintors Casas, Rusiñol, Graner, Meyfrèn, Galofre i Tamburini, és a dir, *"buena parte de nuestra aristocracia artística"*, que forma una *"pléyade de brillantes artistas capaces de honrar con su firma el salón más pretensioso entre los nuestros y de interesar al más descontentadizo en materia de arte catalán"*. Raimon Casellas, a qui pertanyen aquestes paraules, es referia al Saló de *La Vanguardia*²⁷⁰, organitzat per ell mateix amb l'objectiu, claríssim, de refermar les seves teories sobre l'existència d'una escola pictòrica catalana que tenia com a comú denominador l'adhesió gairebé unànime de *"nuestros artistas mejor dotados"* a les *"banderas del llamado "impresionismo"*. L'ús absolutament distorsionat -mistificat- del mot "impressionisme" que feia el

²⁷⁰ R. CASELLAS, "Salón de *La Vanguardia*: Exhibición Artística", *La Vanguardia*, 29-IX-1892.

crític en l'article que va dedicar a la mostra sitgetana intentava de trobar una legitimació històrica en la ressenya del *Saló*. Segons Casellas, la "*nueva tendencia*", aquest "impressionisme" per dir-ho d'alguna manera "ètic", tindria el seu capdavanter i el seu iniciador en Santiago Rusiñol "*aún antes de su iniciación francesa*". Anteriorment²⁷¹, ja s'havia encarregat d'atorgar als pintors de l'Escola d'Olot el paper de precursors. I, d'altra banda, a Ramon Casas, en aquells moments company inseparable de Rusiñol, només li concedia un paper secundari, amb la qual cosa la figura de Rusiñol emergia sola i resplendent d'un erm artístic que ben aviat s'havia de poblar amb l'obra de tots aquells que molt intel·ligentment havien acceptat, com deia Casellas, les "*fórmulas luminosas del verismo sistético*"²⁷². És a dir, dels artistes que, sota el comandament de Rusiñol i la supervisió ineludible de Casellas, portaven a terme l'"apostolat modernista"²⁷³.

1892: l'Exposició de Belles Arts de Madrid

Un dels moments més gloriosos que va viure aquest apostolat i que, m'atreuria a dir, constitueix un dels principals catalitzadors de la formació del moviment modernista, es va produir durant la tardor del mateix any 1892 en el marc de l'Exposició de Belles Arts de Madrid, altrament anomenada "*la Exposición de los mamarrachos*"²⁷⁴. Els pintors catalans van enviar a l'exhibició una mostra representativa de la seva obra més actual,

²⁷¹ Va fer explícita aquesta idea a R. CASELLAS, "Bellas Artes. La Exposición de Sitges", *La Vanguardia*, 27-VIII-1892.

²⁷² R. CASELLAS, "Salón...".

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ R. CASELLAS, "La Exposición de Bellas Artes de Madrid. Impresión general", *La Vanguardia*, 8-XI-1892.

"manifestaciones ingenuas y sentidas" -escribia Casellas²⁷⁵- que, a més de tenir problemes a l'hora de ser acceptades per un Jurat d'admissió absolutament inepte, van quedar relegades en un local "*indigno é insensible*", sense llum, que feia impossible de distingir-les entre "*tanto adefesio*" que les envoltava. "*Allí, en fin* -es lamentava el corresponsal de *La Vanguardia*-, *unas cuantas docenas de obras modernísimas y vibrantes relegadas á la sombra y al desprecio por la incompetencia de unas gentes que aparentan no saber nada de las actuales corrientes del arte, ni del valor estético de estas obras sinceras y veristas*"²⁷⁶, o que, si en sabien alguna cosa, tenien claríssim que aquelles noves tendències defugien el "caràcter nacional" de la pintura espanyola, que Casellas no s'estava d'identificar amb un programa retrògrad que considerava que el *súmmum* de l'art consistia a "*mostrarse viejo en todo; en significación y en asunto, en técnica y procedimiento. Nada más distanciado de la vida actual, que el motivo de estas pinturas; nada más divorciado de las corrientes pictóricas, que el modo de ser tratados. En la forma y en el concepto se patentiza el prurito de chochez que informa este tradicionalismo artístico, que por desgracia ni sabe remontarse á las grandes épocas, sino que se atiene á un romanticismo de bajo vuelo, aparatoso y vulgar*"²⁷⁷. L'art que tenia més predicament a l'Exposició de Madrid es trobava a les antípodes de les propostes modernitzadores a favor de les quals batallaven Casellas i companyia des de feia un parell d'anys i que darrerament havien radicalitzat de forma ostensible, com ho demostra la recepció de la conferència que el mateix Casellas havia llegit a l'Ateneu Barcelonès, pocs dies abans de marxar a Madrid, amb motiu dels actes commemoratius del centenari del descobriment d'Amèrica. Amb *La pintura gótico-catalana en el siglo XV*, el crític es proposava de demostrar l'actualitat estètica d'un art "*inocente y pueril*", carregat de plasticisme i exhuberant de sinceritat i de

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ R. CASELLAS, "La Exposición...: Ranciedades", *La Vanguardia*, 10-XI-1892.

sentiment²⁷⁸. L'objectiu últim era, naturalment, presentar l'art medieval català com la manifestació cultural més genuïna del caràcter nacional i incidir de manera molt especial en la riquesa artística de la Catalunya de l'època, clarament preponderant en relació amb la resta de la Península, degut a la seva puixança econòmica i política, també superiors. "Si -plantejava Casellas des d'una posició eminentment nacionalista- *el arte es la Nación, bien cabe deducir que donde no hay personalidad no hay estilo, y que allí donde la Nación acaba, en aquel punto termina el Arte*"²⁷⁹. Art medieval i art nacional quedaven, d'aquesta manera, identificats, fins al punt que els seus trets més característics -cosmopolitisme, individualisme i antiacademicisme²⁸⁰- assolien la condició de valors inherents a la idiosincràsia catalana i esdevenien un punt de referència indispensable en qualsevol intent de creació d'un art nacional, que és el que es proposava, precisament, el modernisme. Era, per tant, als artistes dels darrers anys del segle XIX a qui anava sobretot dirigida aquesta revisió de la pintura medieval, de la qual s'extreia tot un programa a seguir. La conferència pronunciada a l'Ateneu adquiria, d'aquesta manera, un caràcter propagandístic que, accentuat per les inevitables rèpliques i adhesions dels diferents sectors

²⁷⁸ Raimundo CASELLAS, "La pintura gótico-catalana en el siglo XV", dins *Centenario del descubrimiento de América. Conferencias leídas en el Ateneo Barcelonés sobre el estado de la cultura española y particularmente catalana en el siglo XV*, Barcelona, 1893, p. 175-201.

²⁷⁹ Ibid., p. 175.

²⁸⁰ En efecte, cosmopolitisme, individualisme -en el sentit, també, de particularisme- i antiacademicisme, constitueixen els tres primers esglaons de l'escala de valors de l'art genuïnament català. Casellas ho va afirmar a la conferència pronunciada a l'Ateneu: "*nuestras relaciones mercantiles con los Paises Bajos, nuestras misiones diplomáticas en las naciones del Norte, nuestras empresas políticas en Italia y Francia, el poderío de nuestra marina, que nos tenía en constante comunicación con todas las plazas y puertos entonces visitados, habían por necesidad de establecer en materia de arte, como en todo, activas corrientes de atracción cosmopolita hacia la ciudad de Barcelona, una de las más ricas, más lujosas y más bellas del Mediterráneo. Mas, dado por bien deducido este elemento de extranjerismo como una de las causas determinantes de la diversidad casi anárquica en la producción pictórica del goticismo catalán, hay que contar además con el carácter individualista de nuestra raza que, por la rica variedad de temperamentos, se rebela á toda fórmula establecida, á toda sujeción de escuela, mostrando cada individuo, aun dentro una tendencia determinada y genérica, su criterio específico y modo de ser particular. Y para hacernos con una idea clara del estado artístico de aquella época, faltaría todavía fijar como característica esta nativa facultad de transformación que aplicamos al arte extranjero al apropiárnoslo, infundiéndole, como esenciales, elementos y gérmenes de nuestra idiosincrasia regional.*" Vegeu "La pintura gótico-catalana en el siglo XV", p. 181-183.

intel·lectuals barcelonins²⁸¹, ajudaven a crear un clima especialment propici per convertir l'actitud de Casellas davant l'afer de l'Exposició Internacional de Belles Arts en una proclama modernista²⁸².

Així, quan el crític, amb un to d'allò més agressiu, atacava la pintura històrica que "*del color sucio, del tono pesado, del empaste unguentoso*" havia fet "*una doctrina sagrada, una divisa patriótica, un dogma de infalibilidad*"²⁸³, no feia res més que reforçar aquell "impressionisme ètic" que començava a tenir en la imatge de Sitges un dels principals emblemes, i plantejar directament el divorci entre l'art català i l'art espanyol. Un divorci al qual, de fet, ja empenyien el públic i la crítica madrilenya en qualificar els pintors catalans de francesos i modernistes i considerar-los gairebé com uns desertors i criminals de lesa pàtria²⁸⁴ pel sol fet d'intentar de trobar a la capital francesa la forma de "*curarse de mal de rutinas*", d'"*inocularse un poco de sangre moderna con que regenerar el cuerpo momificado de la pintura española*"²⁸⁵. La solució al conflicte apareixeria al quart i darrer article que

²⁸¹ La relació completa dels participants al sopar d'homenatge que hom va dedicar a Casellas per tal de celebrar l'èxit de la conferència, vegeu-la a Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. II, p. 84.

²⁸² Ben diferent va ser l'actitud que va adoptar Santiago Rusiñol davant del centenari del "*descubrimiento*", tot i compartir, sens cap mena de dubte, les tesis i, molt especialment, la voluntat clarament desmitificadora de la conferència de Casellas. Si, per la seva banda, aquest va prendre part en un acte, anava a dir, oficial, Rusiñol, en canvi, es va limitar a dedicar un dels seus habituals articles a la commemoració de l'efemèride. El va titular "Un viaje ignorado de Colón" i va aparèixer a les pàgines de *La Vanguardia* el 4 d'octubre de 1892, just en els moments en què el tema havia assolit una màxima actualitat. El to de l'article, implícitament dedicat a Sitges -d'on eren naturals, segons el narrador, tant Colom com la seva primera, desconeguda i casolana tripulació-, era jocós i, per tant, rebaixava fins al límit del grotesc la magnificència del "*descubrimiento*", cosa que atemptava directament contra els mateixos fonaments del mite de la "*Hispanidad*". Com deia, i amb tota la intenció, Rusiñol: "...*con esos llos de la historia tenemos que andar muy escamados, ya que los más concienzudos caemos de vez en cuando en cada desvarío que tiembla el orbe y dan pie a controversias trístimas y lamentables.*" Les referències a la pintura històrica, en aquestes circumstàncies, eren gairebé obligades: "*Si otros con menos datos, hablan día tras día los cuatro (viatges) que le siguieron, bien puedo yo hablar del primero que es auténtico y del que estoy por lo menos tan enterado como muchos que comen tan, como yo mismo, lo que no saben de cierto. Datos son éstos que considero muy útiles y que podrán servir muchísimo a los pintores de historia.*" Vegeu-ne el text complet reproduït a l'Apèndix I.

²⁸³ R. CASELLAS, "La Exposición...: Ranciedades".

²⁸⁴ R. CASELLAS, "La Exposición...: A los artistas catalanes", *La Vanguardia*, 20-XI-1892.

²⁸⁵ R. CASELLAS, "La Exposición...: Ranciedades".

Raimon Casellas va enviar a *La Vanguardia* des de Madrid, on renunciava a continuar parlant de l'Exposició i comminava els autors catalans, davant l'abim infranquejable que hi havia entre ells i la carcúndia espanyola, a ignorar les mostres artístiques estatals i concentrar els seus esforços a Catalunya i a Europa, tal i com, de fet, ja venien fent des de sempre segons les següents paraules de Casellas:

"Vosotros, los expositores asiduos del "Palais de l'industrie", los asociados del "Champ de Mars", los premiados en Berlín, París y Munich, no podéis aceptar estas miserables recompensas, so pena de achicaros; no debéis poner vuestras obras por segunda vez en la humillación de ser confundidas con tanto esperpento, no debéis exponeros una vez más á los desdenes y ultrajes de los de aquí. Vuestro sitio no es este, vuestro sitio ya sabéis cual es.

Si hasta el presente se os había tolerado, era porque les pasaba desapercibida la trascendencia de nuestro arte, cuyos pasos, aunque de lejos, empiezan á seguir otras regiones de la Península. Esto es lo que desde aquí, desde el centro, no puede mirarse con buenos ojos, y es bien natural; por esto os injurian y escarnecen, alarmados por vuestra influencia y vuestro valer. ¿No os llaman "artistas perdidos para la patria y para el arte"? Pues... hasta nunca!"²⁸⁶

No cal dir que, a la pràctica, l'"aristocràcia" artística catalana va continuar batallant per aconseguir el reconeixement de la seva obra en els circuits estatals i conquerir, per tant, un mercat molt més ampli. El mateix Rusiñol, per exemple, és un cas ben representatiu d'aquesta actitud. Però això no treu importància a la petició de divorci feta per Casellas des de les pàgines de *La Vanguardia*, ni impedia l'adhesió de bona part dels artistes catalans a una proposta, certament radical, que anava molt més enllà del proteccionisme artístic per entrar en el terreny -ideològic, polític, cultural- del primigeni nacionalisme català. En qualsevol cas, sembla bastant evident que la posició de Casellas responia a una actitud de rebuig o distanciament de tot allò que significava l'oficialitat espanyola, actitud que també abonaven, tot i que des

²⁸⁶ R. CASELLAS, "La Exposición...: A los artistas catalanes".

de punts de vista molt distants, la gent de *La Veu de Catalunya*²⁸⁷ i els redactors de *L'Avenç*²⁸⁸.

Aquests, que un parell de mesos abans havien deixat passar l'esdeveniment pictòric sitgetà sense fer-hi ni tan sols una simple referència, ara reaccionaven amb contundència i utilitzaven la ploma d'Alexandre Cortada per escriure amb totes les lletres que, en el fons, el problema que havia generat l'anada dels pintors catalans a Madrid era un "problema de autonomia regional"²⁸⁹ i que com a tal s'havia d'analitzar. Cortada, en un to que donava vint voltes a l'agressivitat de Casellas, iniciava l'article amb la constatació d'una escola de pintura "am caracter propri, original i característic. Aquesta escola -afirmava²⁹⁰-, nascuda com si diguéssim, de la fusió de l'antiga escola de paisatge autoctona o indígena d'aquí am la moderna de París dita de *plein air* o impressionista, no té res que veure am cap de les demás escoles de pintura de les altres províncies del resto d'Espanya. Informada la nostra pintura catalana amb el caracter sobri, realista, íntim, líric, i sobre tot amant de la Naturalesa, propri del sentiment artístic del català, xoca completament i de ple amb el modo de sentir i de comprendre l'art de les demás províncies d'Espanya, i especialment de de les castellanes." Rusiñol, Llimona, Mas i Fontdevila, Casas, Graner, Baixeras, Barrau i Pinós n'eren els principals representants, i, segons Cortada, compartien prou trets distintius com per formar un grup homogeni, la forma sota la qual es van presentar, de fet, a l'Exposició de Belles Arts de Madrid amb la pretensió que se'ls atorgués el mateix tracte que els restants grups nacionals. Un tal reconeixement comportava que poguessin comptar, entre els membres del Jurat d'admissió de les obres, amb un representant de la seva pròpia escola

²⁸⁷ Joaquim CABOT Y ROVIRA, "L'art catalá á Madrid", *La Veu de Catalunya*, II, núm. 50, 11-XII-1892, 594-596.

²⁸⁸ A. CORTADA, "Els pintors catalans a Madrid", *L'Avenç*, IV, úm. 10, octubre 1892, p. 315-317.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 316.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 315.

amb dret a defensar-los en cas de dubte o conflicte. L'individu escollit -i rebutjat, no cal dir-ho, per la comissió organitzadora de l'exposició- era Santiago Rusiñol. Sense ell al Jurat, els pintors catalans quedaven automàticament sotmesos al mateix barem que s'aplicava a tots els altres autors de la resta de l'Estat espanyol, cosa que, segons Cortada, "imprescindiblement" els havia de fer sortir "molt mal parats" com, en efecte, succeí.

No sé fins a quin punt els artistes catalans que van intentar i potser fins i tot aconseguir d'exposar a Madrid eren conscients del que significava la diferència entre la seva concepció de la pintura i la tendència dominant en el Jurat d'admissió. Probablement hi veien, sobretot, un problema de mercat, però ben segur que no se l'havien plantejat en els termes en què ho havien fet, cadascú per la seva banda, Cortada i Casellas. I el primer, de forma especialment radical:

"Desde el moment que diferenciand-se el poble català, tant etnicament com filològicament, dels altres d'Espanya, sobre tot dels que manen, essent quasi estranger an aqueixos, ha format la pintura catalana una escola apart que transporta am veritat el nostre modo propi de sentir i de veure la Naturalesa, el color i la llum, aquesta escola ha d'esser tan diferenta de les qu'en diuen espanyoles com pugui ser-ne una qualsevol de les de les demás nacions d'Europa."²⁹¹

Cortada propugnava la descentralització artística paral·lelament a una necessària descentralització política que no era gens difícil de llegir entre línies en la recomanació que, ell també, dedicava des de *L'Avenç* als pintors catalans:

"Creguin-nos els pintors catalans: si volen crear una escola artística, com si diguessim, una patria o una nacionalitat d'art propia, independent i personal (qu'es l'únic medi de fer nou, i, per lo tant, bo i grand), deuen haver d'enfrontar totes les conseqüències, i no es deuen presentar, en conjunt, s'entén, en

²⁹¹ Ibid., p. 316.

llog aont no s'els vulgui reconeix la llur personalitat artística i no s'els vulgui judicar independentment les llurs obres."²⁹²

Perquè a Madrid, continuava sense subterfugis Cortada, "tot se mira amb un criteri estret i polític, puix aqueixa capital no més té per missió uniformar l'Espanya i subjugar-la an el seu gust propi i especial, per puguer-la aixís manar i dirigir sense discussions. Perquè tinguin-t-ho ben bé per cert els pintors catalans: lo qu'els ha passat a Madrid no és qüestió d'escoles, sinó de política, de raça i de temperament."²⁹³ El caràcter madrileny era, a diferència del de París, Londres, Múnic i -se sobreentenia- Barcelona, estret, esquifit, mesquí; la raça, inferior²⁹⁴. No cal ni dir, per tant, com era de contraproduent qualsevol lligam amb "els de Madrid", la poca amplitud de criteri dels quals feia que tot ho volguessin rebaixar al seu nivell, especialment totes aquelles menifestacions o figures que despuntaven en el camp de les diferent cultures nacionals compreses dins el territori de l'estat espanyol i que calia assimilar abans no esdevinguessin uns perillosos elements "*perturbadores de la unidad de la patria*"²⁹⁵. L'únic instrument que podia contrarestar les males influències que afectaven la modernització i l'avenç de la cultura catalana consistia, segons Cortada, a trencar els lligams amb Espanya. Ara bé, d'altra banda -i aquí es comença a plantejar l'estret vincle que es va crear, a la Catalunya finisecular, entre modernitat i nacionalisme²⁹⁶-, l'única possibilitat d'assolir aquesta ruptura depenia també de la capacitat de potenciar el caràcter obert i modern *per se* de la cultura

²⁹² *Ibid.*, p. 317.

²⁹³ *Ibid.*, p. 317.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 317.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 317.

²⁹⁶ Es pot dir, en aquest sentit, que el modernisme és alhora la principal justificació del nacionalisme i la seva única estratègia possible: Catalunya ha de ser una nació autònoma perquè a diferència de la resta d'Espanya va en camí de ser una societat moderna i, d'altra banda, només podrà arribar a ser una nació autònoma si aconsegueix de ser moderna. Vegeu Joan Lluís MARFANY, "El Modernisme", dins Joaquim MOLAS dir., *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, p. 94-96. Pel que fa a les relacions entre modernisme i nacionalisme, vegeu també Jordi CASTELLANOS, "Modernisme i nacionalisme", dins *Catalanisme: Història, política i cultura*, Barcelona, 1986, p. 21-38.

autòctona, de tal manera que no pogués quedar cap dubte respecte de la distància abismal i irreconciliable que separava Catalunya d'Espanya. Augmentar aquesta distància i, de rebot, accelerar la ruptura és el que demanava Cortada als artistes catalans quan, al final de l'article, els donava un últim consell, molt semblant al de Casellas²⁹⁷:

"i és qu'aont deuen fer-se forts en les llurs idees és aquí, i desde aquí han de lluitar am les altres escoles; de manera que quand a Barcelona se celebri una altra Exposició de Belles Arts, en comptes d'enviar tots els rebutjos, com van fer l'altra vegada, hi envïin lo millor. Demà que vulguin sortir de Catalunya per tenir una fama més grand, vagin a París, a Munich o a Londres, i vagin-t-hi seriament, i no com ho han fet molts fins are, puix qu'allí veritablement es trobaran amb els grands mercats, els grans coneixedors i els grands crítics."²⁹⁸

²⁹⁷ Jordi CASTELLANOS, a *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. I, p, 85-100, fa referència als nombrosos punts de contacte que hi ha entre els articles de Casellas i de Cortada i recorda que, malgrat la data de publicació de *L'Avenç* (octubre 1892), la revista en realitat va aparèixer posteriorment a l'aparició de les cròniques de *La Vanguardia*, per la qual cosa bona part de les idees exposades per Cortada són manllevades de Casellas.

²⁹⁸ A. CORTADA, "Els pintors catalans a Madrid", p. 317.

3. LA CONSTITUCIÓ DEL MOVIMENT MODERNISTA

Una aliança a diversos fronts

D'heroica, va ser qualificada l'actitud que va adoptar Raimon Casellas davant dels resultats ben poc galdosos obtinguts pels pintors catalans que havien exposat a Madrid. El retorn a Barcelona, en companyia de Joan Llimona, que havia format part del Jurat d'escultura, fou realment apoteòsic. Els articles que havia anat enviant a *La Vanguardia* anaven, com acabem de veure, molt més enllà d'una simple corresponàlia i havien creat entre la intel·lectualitat catalana més o menys sensibilitzada per la qüestió nacional un clima propici per emprendre qualsevol tipus d'activitat relacionada amb la potenciació, en paraules de Jaume Brossa, "d'un centre de cultura propi, genuïna expressió del nostre caràcter, marcant ben bé la diferenciació existent entre la nostra estructura moral i intel·lectual i la dels demés pobles que ens volten."²⁹⁹ Fins i tot la gent de *La Veu de Catalunya*, setmanari porta-veu d'un catalanisme regionalista, catòlic i conservador, abonava en termes generals aquesta actitud³⁰⁰ i s'afegia a l'homenatge amb què els socis del Cau Ferrat i un important nombre de pintors, escultors, literats i *amateurs* de les belles arts van rebre Llimona i, sobretot, Casellas per haver expressat, com deia *La Vanguardia*, "*con su persuasiva sinceridad sus sentimientos y aspiraciones artísticas*" i per haver interpretat "*tan fielmente los sentimientos y aspiraciones del arte propio y moderno, y de los muchísimos artistas que en*

²⁹⁹ Jaume BROSSA, "Viure del passat", p. 257-264.

³⁰⁰ Joaquim CABOT I ROVIRA, "L'art català a Madrid", *La Veu de Catalunya*, II, núm. 50, 11-XII-1892, p. 594-596.

L'homenatge, que consistia en un sopar, va acabar com ja era habitual en els actes on participaven Santiago Rusiñol i el seu grup, amb la lectura de diversos treballs jocosos i humorístics que tenien com a principal objecte reblar les preses de posició i les conviccions artístiques que Clarassó, Llimona, Casellas, Rusiñol i Pellicer havien formulat, ben segur seriosament, als brindis³⁰². En aquesta ocasió, va ser el mateix homenatjat, Casellas, qui va llegir, juntament amb Rusiñol i un altre assidu d'aquestes reunions, el metge Manuel Font Torner, una de les "*chispeantes composiciones alusivas en prosa y verso, entusiastamente aplaudidas y celebradas*"³⁰³. No s'han conservat, sembla, ni el treball de Casellas ni el de Manel Font Torner "Font-Nano", però m'atreviria a dir que el de Rusiñol sí³⁰⁴, en forma de manuscrit, degut, no cal dir-ho, al caràcter absolutament familiar i circumstancial de l'*Oració als Sants Pintors Martirs perquè ens lliurin de caure a les tentacions dels jurarts y'ns amparin contra lo Valencià*. Es tractava, d'acord amb la tipologia pròpia d'aquesta mena de composicions, d'una paròdia d'oració estructurada en tres parts perfectament definides. En primer lloc, una invocació als pintors "màrtirs de l'art" que es trobaven a la glòria celestial pel simple fet de no haver pogut assolir la glòria a la terra, i no pas per manca d'aptituds, sinó per haver sabut resistir les temptacions que Satanàs els enfiava en forma de plaers terrenals. El to és, naturalment, irònic:

³⁰¹ "En honor de Llimona y de Casellas", *La Vanguardia*, 25-XI-1892. Vegeu també les notes que hi va dedicar *La Publicidad*, el 23 i el 25-XI-1892.

³⁰² Ibid. Desgraciadament, aquesta literatura, tan efímera, és difícil que es conservi si no és que alguna publicació periòdica, en el seu moment, no s'hi interressi i es dediqui a reproduir les paraules de l'un i de l'altre a les seves pàgines. I aquest no va ser, en efecte, el cas de l'homenatge a Casellas.

³⁰³ Ibid.

³⁰⁴ A la secció de manuscrits de la Biblioteca de Catalunya (Ms. 2232, núm. 189) es conserva un autògraf de Santiago Rusiñol encapçalat amb el títol d'*Oració als Sants Pintors perquè ens lliurin de caure a les tentacions dels jurarts y'ns amparin contra lo Valencià* que Joana ESCOBEDO, en fer l'edició de *Santiago Rusiñol (1861-1931). Catàleg de l'exposició organitzada amb motiu de la seva mort*, Barcelon, Biblioteca de Catalunya, 1981, va datar el 1887. Als paràgrafs que segueixen, em proposo de demostrar que aquesta "oració" encaixa versemblantment amb el discurs que l'artista va llegir en la festa d'homenatge que hom va dedicar a Raimon Casellas després de la seva actuació a Madrid arran de l'Exposició de Belles Arts de 1892.

"No'ns deixeu sols, que ja quasi'n tenim prou d'aquet mardé d'assí baix; que la terre'ns repugne sens lo mirall del bon viure, é tenim por, é sentim decandiments d'engunie entre tanta soletat é'ns fa basarde é pahura que les gales d'aquet mon nos enlluhernin la vista, é per açó recordar volem vostre exemple é volem mirar en vostres ulls sempre clar hermosos sempre é voltats de un núvol de geni d'ahont s'escampa la llum de la santa immortalitat.

¡També hi habeu estat vosaltres en aquet rebony de terra! També en sa croste podride habeu sentit les matzines dels homes que si arrosseguen; també heu lluitat, també habeu tingut febreta é entristiments negres de ductes que vos sentiau pels dintres; també les gales del mon vos han fet tremolar'l pas tot caminant xano xano per la vida: també aus han tocat'ls ous de martirs, ¡oh martirs que los heu tingut ben posats per fotreus de la birolla!"

Aquelles temptacions, segons Rusiñol, havien pres la forma de les medalles que solien atorgar els Jurats de les exposicions de Belles Arts. No em sembla, per tant, gens agosarat de veure en la segona part d'aquesta oració una referència molt directa a l'Exposició Internacional de Madrid, sobretot tenint en compte que les medalles eren, com ja havien denunciat Casellas i Cortada, el principal instrument de què es valien els Jurats retrògrads per encaminar l'art cap a una via morta:

"May crehuriau -continuava Rusiñol- lo que arriba à fer l'home per guanyar aquesta mena de penyoras, ¡oh vosaltres que las obras que feyau en aquet mon, las cobrabau à la gloria! May crehuriau com lo pintó se torne home, é busca, empeny, punxa, barrina é mossega per heberne una que sie madura! May se podriau pensar lo qu'es venen y lo que empenyan en aquet camí de la honre. Fins lo seu art, porteu als peus dels que manen perquè el trapitgen! Fins aquells que tan honraren se pasen per las vergonyas! Si el jurat vol cuadros grans, s'estiren totes les teles, é grans los donen; si volen cuadros de sentiment, se fingeixen fins les llàgrimes; bruts loa farien, si bruts gosessin demanarlos! Lo que no voldrian may es la vritat, que sols se troba en vostres obres. Aquella quietud de línia é aquella pau del color, espanta á l'home cridaire. ¡No'n volen de coses manses. Volen ser sols, los gelosos! Volen cuadros qu'esbalotin, que hi surtin reis, nobles, juheus, heretges, inquisidors ó persones difuntes acomodades; é que vaigin arropats de les festes de precepte; é que sien d'altres temps ; é qu'estiguen fornits d'hetjures; é qu'enrahonin ben alt perquè els sorts d'intelגיע

los entenguin é els admirin. E com això es lo que volen é com son ells los que paguen, é com lo pintó may es estat molt carregat de monedda, é te molta fam de gloria, creu com creyent; é pinta lo que demanen, è poch à poch va condemnantse per los seus pecats artístichs, que pecat es, mentir tot allò que un porta à dintre, é fer de sentiments petits obres grans més que grans obres."

L'oració s'acabava, com és de consuetud, amb una petició:

"Guardeunos d'aitals follies, ¡martirs de l'art! y de caure en tentacions medalloses!",

i amb una constatació un xic atípica:

"Penseu que no som valencians",

entenent per "valencians" la denominació d'origen d'una casta d'artistes que Santiago Rusiñol considerava especialment vulnerables a l'influx d'un "trosset de metall" ja que acaparaven indefectiblement els millors guardons dels certàmens artístics, sobretot els celebrats a Madrid. Valencians eren, de fet, els pintors que van assolir les medalles d'or de l'Exposició de 1887, i cap a València van anar també a parar les de 1892³⁰⁵. Amb poques però honorables excepcions³⁰⁶, els autors premiats eren especialistes en el gènere històric o pretenien fer una pintura "d'idees" que la crítica oficialista no s'estava de presentar com el model per excel·lència del que era, i havia de continuar essent, l'art genuïnament "nacional".

Balsa de la Vega, la bèstia negra dels crítics espanyols segons el parer unànim de Casellas, Rusiñol i companyia, va dedicar a l'Exposició de Madrid un considerable nombre d'articles, apareguts a *La Ilustración Artística*, on defensava la importància absoluta de la idea en la valoració de l'obra

³⁰⁵ Vegeu M. C., "Exposición Internacional de Bellas Artes. III", *Diario de Barcelona*, 11-XI-1892.

³⁰⁶ El valencià Joaquín Sorolla, per exemple.

d'art³⁰⁷, però, curiosament, en un dels darrers³⁰⁸, parlava de la necessitat de superar la vulgaritat que caracteritzava aquest tipus de certàmens a través de la potenciació de la "*sencillez, la inocencia del procedimiento, la espontaneidad del sentimiento estético*". És a dir, d'uns elements que no s'allunyaven gaire de l'estètica que Raimon Casellas havia teoritzat i legitimat com a distintiva de l'"escola catalana de pintura". El crític de *La Ilustración Artística* prenia fins i tot Catalunya i els pintors catalans com a punt de referència bàsic en relació amb les noves tendències "*eminente espírituales*" que, segons ell, havien d'aportar un toc de modernitat a una colla d'artistes molt respectables que es trobaven sota el domini d'inconvenients "*ranciedades técnicas*". Darrera d'aquest discurs no hi havia, com podria semblar a simple vista, cap mena de reconeixement explícit ni implícit a la tasca modernitzadora realitzada pels pintors catalans, sinó una clara voluntat d'apropriar-se de determinades solucions estrictament formals que conferissin una nova imatge a la pintura espanyola sense caure en l'adulteració de la modernitat que feien els catalans "*bien empeñándose en sacarle (...) punta, haciendo una cátedra política ó religiosa del taller, ó secundando en lo plástico locuras de impotentes, que tales son hoy las escuelas francesas con rarísima excepción*".³⁰⁹ No és gens estrany, en aquest sentit, que Balsa de la Vega veiés en *Una huelga de mineros de Vizcaya*, de Vicente Cutanda, una mostra irrefutable de la "*verdadera pintura modernista limpia de influencias francesas*" i que rebutgés, amb aquests arguments, bona part de les acusacions formulades contra la carcúndia i l'exclusivisme del Jurat per part dels crítics catalans. Tampoc no ens ha d'estranyar, tenint en compte tot això, que Santiago Rusiñol acabés la seva oració amb un joc de paraules sobre els conceptes d'art "veritat" i art "mentida" clarament al·lusiú a la barrera infranquejable que separava ambdues

³⁰⁷ R. Balsa de la Vega, "Verdades y mentiras", *La Ilustración Artística*, núm. 567, 7-XI-1892, p. 721-722.

³⁰⁸ R. Balsa de la Vega, "Verdades y mentiras", *La Ilustración Artística*, núm. 571, 5-XII-1892, p. 786.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 786.

posicions. Així doncs, quan Rusiñol constatava amb una vehemència exagerada "Penseu que no som valencians!", volia dir, en darrer terme:

"Penseu que estimem l'art ab bons fins y no deshonestament; que adorem lo natural com á obra del gran Deu; é que, de tafañers, no'n som é no'n volem saber d'histórias. Cregueu que sentim anyorament de vostras obras sinceras, é'ns repugnan aquestos pets de l'história, é que sols vos demanem una cosa: é ço és: la santa pau que l'esperit nos demana, per poguer treballar en un raconet de mon ab un bossí de paisatge guarnit de nubols per munt, è plè de flors è violes. Ab aixó ja en tenim prou per seguir la nostra tasque. Molt demanam, però molt grans sou vosaltres. Deunoso, è no'ns deixeu may de la mà; guieunos ab vostre geni; priveunos lo pensament de pintar escenes difuntes; è no'ns feu guanyà ab injusticia, perque medalles fan bé, perque medalles fan mal, è medalles fan l'home infernal."³¹⁰

Tant el crític oficialista com l'imminent capdavanter del moviment modernista portaven els seus arguments molt més enllà d'una simple qüestió tècnica o formal. Ambdós tenien plena consciència que al darrere de les seves opinions hi havia no només una concepció radicalment diferent de l'art i del paper de l'artista dins la societat, sinó dos projectes nacionals difícilment conciliables. No cal que hi tornem: la formulació d'un nacionalisme artístic i cultural, indestriable dels pressupòsits bàsics de la modernitat, és el principal resultat de la participació dels artistes catalans a l'Exposició del *IV Centenario*. Eren, potser, com diu Marfany, "quatre gats" els qui compartien aquesta actitud: Casellas, Rusiñol i els seus amics, la gent de *L'Avenç*, els regionalistes de *La Veu de Catalunya* i pocs més. Però entre aquests pocs també cal comptar-hi, pel cap baix, els redactors d'una publicació de fora de Barcelona, *Lo Catalanista* de Sabadell, portaveu d'un grup bastant actiu dins el catalanisme -radical, en aquest cas- els quals van acollir l'article de Casellas com una declaració explícita de nacionalisme, abonada conjuntament per alguns dels elements més actius en el panorama cultural de la Catalunya finisecular. Es van fer seves, traduint-les al català, les paraules que el crític de

³¹⁰ Santiago RUSIÑOL, *Oració als Sants Pintors....*

La Vanguardia havia dirigit "Als artistes catalans"³¹¹ i les van tenir d'un radicalisme que genuïnament no tenien, com a mínim de forma tan acusada³¹². Fets com aquest denoten, en primer lloc, que determinats sectors culturals percebien clarament l'existència d'uns plantejaments nous, als quals es podien o no adherir, i que corresponien a un grup que començava a quedar ben delimitat. D'altra banda, demostren la presència, des dels mateixos inicis del modernisme, d'un estret lligam entre un moviment que es presentava al marge de la política i les primeres formulacions, encara molt tímides, del catalanisme polític.

Que hi havia alguna cosa nova, en vies de gestació, a l'ambient, i que aquesta presència ja es concretava en un grup més o menys homogeni, quedava perfectament palès en un testimoni d'excepció com és l'article de "Sants Innocents" que publicà *Lo Teatro Català*³¹³ per tal de ressenyar el sopar d'homenatge organitzat pels "artistes catalans" en honor de Casellas i Llimona gairebé un mes abans. Es tractava d'una extensa i curiosa paròdia del model de crònica que *La Vanguardia* solia dedicar a qualsevol efemèride protagonitzada pel grup modernista, on apareixien tots i cadascun dels tòpics que més endavant havien de caracteritzar la literatura satírica generada pels antimodernistes d'un o altre bàndol: des de la indumentària dels artistes, fins als temes de les pintures, passant per la disposició espacial de les modernes sales d'exposicions tipus Sala Parés i els motius decoratius que, sembla, començaven a definir el gust de la burgesia barcelonina. Però allò que sobretot acaparava l'atenció del sotasignant "Dr. Sever" era la capacitat que tenia el grup de convertir qualsevol acte en una proclama i cada trobada en una manifestació que integrava, dia a dia, més adeptes. És en aquest sentit que cal interpretar les següents paraules, escrites en clau irònica:

³¹¹ Vegeu R. CASELLAS, "Als artistes catalans", *Lo Catalanista*, VI, núm. 280, 27-XI-1892, p. 6-10. Per referències, Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas...*, vol. I, p. 98-100.

³¹² *Ibid.*, p. 6-10.

³¹³ DR. SEVER, "Bellas Arts", *Lo Teatro Català*, núm. 108, 29-XII-1892, p. 5-6.

"Gracias á Rossinyol, á Casas y posteriorment á Graner, y avuy á tots, porque avuy tot són una y una sola aspiració, aquesta ben potent, tením escola propia y ben manifesta en lo quadro exposat y en la unanimitat de criteris, per quals concausas sols cal exclamar ab tota efusió y ben fort: viva'l verisme!"³¹⁴

I també aquestes:

"Pera celebrar l'aconteixement descrit, de tanta monta y ressonancia en lo vell y nou continent, se reuniren eixa tarde en amistós y fraternal brenar tots los pintors i pintorets de la capital y districte de las Aforas. A causa de son gran nombre, l'aplech tingué lloch en un envelat tan luxós com artístich que expofés per'eixa gran solemnitat, montaren els germans Vilanova en lo Saló del Sr. Juan, lloch espanyós y l'únich capás d'aplegar més de vuyt mil artistas. L'aspecte que presentava aquella munió d'eminencias, gloria y orgull de la terra catalana, sols veyentlo's pot concebir. Mes l'efecte que més nos impresioná á tots fou quant en Meifren, lo Castelar de la pintura, á'l final de son inspirat brindis invitá á tots los presents á olvidar rencillas passadas y darse l'abras fraternal: allavoras se vegé en un sol moment móures ben aprop de vuit mil brassos y se sentiren mil petóns: la aliança estava feta."

La hipèrbole no acaba aquí, però és interessant que ens aturem en aquesta idea de l'"aliança" perquè serà precisament l'aliança un dels trets més definitoris del procés que segueix la configuració del modernisme com a moviment unitari a partir de la presa de consciència que, en gran part, va provocar l'afer de l'Exposició Internacional de Belles Arts de Madrid la tardor de 1892.

Pocs dies després de l'homenatge a Casellas i Llimona, Santiago Rusiñol tornava a Sitges per participar, com a autor i actor, en una vetllada teatral organitzada al Teatre del Prado Suburense per la companyia artística d'aficionats del poble³¹⁵. La funció consistia en una representació de *El Cantador*, la paròdia cavalleresca en dos actes que "Serafí Pitarra" i "Pau

³¹⁴ Ibid.

³¹⁵ *El Eco de Sitges*, núm. 349, 4-XII-1892, p. 3. Cal destacar la importància de la tradició de teatre d'aficionats a Sitges. Des del primer moment van posar en escena els muntatges de Rusiñol.

Bunyegues" havien fet de *El Trovador*, del romàntic García Gutiérrez, l'any 1866. Entre el primer acte i el segon, el programa anunciava el monòleg *El bon caçador*, de Rusiñol, i, al final, una nova representació de *L'home de l'orgue*, del mateix autor, que mesos abans havia estat molt ben acollida pel públic sitgetà³¹⁶. Rusiñol, que feia de protagonista de l'obra de Pitarra, va tenir un gran èxit, com ho demostra la crítica que li dedicà el setmanari local, però allò més impactant d'aquesta crònica no eren tant els comentaris sobre les anades i vingudes de l'artista barceloní damunt de l'escenari, com les al·lusions mofetes del redactor a les formes absolutament caduques que ja Pitarra havia volgut denunciar amb la seva paròdia i que, malgrat els anys, encara tenien plena vigència en els ambients culturals més oficialistes de l'estat espanyol. Quan, a propòsit de l'última escena de l'obra, remarcava que "lo cantadó" va continuar "*entre lágrimas y trastornos hasta que llegó llorando ejerciendo de verdugo de confianza y llevó al "Cantador" al patíbulo, dejando la escena llena de muertos y agonías, lo mismo -comparava- que un cuadro de historia de los que en Madrid se premían*", el crític semblava intentar d'establir una relació de complicitat amb un dels protagonistes del recent afer de l'Exposició, la qual cosa és representativa de l'estat d'opinió que ajudaven a crear campanyes com l'endegada pels que s'autoanomenaven modernistes. No cal entendre com una adhesió implícita a la figura de Santiago Rusiñol i al projecte que defensava, les paraules que segueixen?

*"Los momentos finales, fueron de ancha pincelada y de factura muy española, por lo que el público rióse con buen acuerdo, de lo que en la capital de España toman todavía en serio, en grave detrimento de todo arte sincero, sentido y libre de quijotitismo (sic)"*³¹⁷

Si la representació d'una paròdia de Pitarra permetia una lectura programàtica en clau "modernista" i estretament relacionada amb l'afirmació

³¹⁶ Ibid. Vegeu, pel que fa al nou monòleg, Santiago RUSIÑOL, "Lo bon cassador (Monólech inédit)", *Almanach de La Esquella de la Torratxa per a l'any 1892*, Barcelona, Antoni López ed., p. 176-179. Amb il·lustracions de Ramon Casas.

³¹⁷ *El Eco de Sitges*, núm. 349, 4-XII-1892, p. 3.

del nacionalisme artístic que havia fet Casellas des de Madrid i que diferents sectors artístics i intel·lectuals havien defensat deixant de banda divergències ideològiques i plantejaments polítics concrets, em sembla que no és cap disbarat pensar que, a partir d'aquests moments, qualsevol manifestació cultural que mantingués algun tipus de contacte amb els modernistes havia de quedar necessàriament inscrita en un programa que se sostenia damunt dels pilars de la modernitat i del nacionalisme.

Mis hierros viejos a l'Ateneu

En efecte: no es féu esperar gaire la primera ocasió que es va presentar als modernistes per defensar la seva incipient actuació com a grup més o menys coordinat. I va arribar de la mà de Santiago Rusiñol i de la conferència que va llegir, el 21 de gener de 1893, a la Sala de Càtedres de l'Ateneu Barcelonès davant d'un nombrós i selecte públic compost majoritàriament d'artistes i escriptors, i envoltat d'una mostra representativa de la seva important col·lecció de cerralleria antiga, que il·lustrava gràficament el tema de la xerrada. *Mis hierros viejos*³¹⁸ és una defensa del col·leccionisme entès com a passió -Rusiñol se'n declarava, a diferència de Casellas³¹⁹, un

³¹⁸ Santiago RUSIÑOL, "Mis hierros viejos", dins *Obres Completes*, vol. II, p. 813-824.

³¹⁹ Casellas, sense fer escarafalls de la passió amb què Santiago Rusiñol es prenia el tema del col·leccionisme, adoptava una actitud fonamentada en l'estudi, l'erudició i, sobretot, en la reivindicació d'una política cultural coherent que assegurés la salvaguarda del patrimoni artístic català. A la conferència sobre "La pintura gòtico-catalana en el siglo XV", que acabem d'esmentar, el crític modernista propugnava la recuperació del passat cultural en nom de la modernitat i de la catalanitat. Rusiñol, en canvi, presentava les col·leccions particulars com l'únic mitjà per aconseguir la salvaguarda d'aquest patrimoni en un moment en què les propostes com la de Casellas no trobaven cap mena de resposta a nivell oficial, i ho feia en nom d'uns valors molt més vagues. El senyor del Cau Ferrat va justificar la seva posició a la conferència "Mis hierros viejos" i s'hi va mantenir fidel tot al llarg de la seva trajectòria artística. Casellas, per la seva banda, a mesura que va anar avançant la dècada dels noranta va continuar defensant la recerca històrica i l'erudició en tant que úniques formes viables de recuperació, a través de l'art, de les arrels culturals de la nació. Poc a poc, el valor "catalanitat" havia anat passant a un claríssim primer terme, molt per damunt de la "modernitat" en el discurs del crític

maniàtic- que no tenia res a veure amb la diversió i el negoci, ni amb prou feines amb la distracció o el plaer únicament personals, sinó amb un intent de protegir i salvaguardar, a través de les col·leccions particulars, el patrimoni artístic nacional en uns moments en què les propostes concretes que es feien en aquest sentit no trobaven cap mena de resposta a nivell oficial. Rusiñol va incloure, en un discurs plagat d'anècdotes expressades en el to agredolç que li començava a ser característic, una reflexió personal davant la qual es va mostrar especialment sensible una part important de la premsa barcelonina, des dels regionalistes de *La Renaixensa* als moderns de *La Vanguardia*, passant pels republicans de *L'Esquella de la Torratxa* i els nacionalistes de *L'Avenç*. L'autor acabava de fer referència als problemes amb què es trobava el col·leccionista a l'hora d'adquirir un objecte que prèviament havia estat localitzat, tant si els tractes els feia directament amb els propietaris -moltes vegades pagesos- com si havia de passar pel sedàs dels negociants. En tots dos casos, es trobava davant el mur de la incomprensió, de la insensibilitat i fins i tot de l'estafa. "*Pero -deia Rusiñol³²⁰- más aún que en estos hombres, tenemos un enemigo terrible en El Inglés de las ofertas*". I continuava:

"Nadie sabe quién es, ni como viste, ni qué fines se propone; va a todas partes ofreciendo raudales de dinero a la menor antigüedad que se le presenta en su camino. Allí donde hay un cuadro antiguo, por malo y destrozado, ya lo ha visto el Inglés y por él ha ofrecido una fortuna; allí donde hay una verja, un llamador o una puerta claveteada cualquiera, ya el Inglés ha prometido cambiársela con otra de oro, peso a peso; no hay chirimbolo que no haya visto el Inglés, ni rincón olvidado que no conozca el Inglés; ni terreno acabado de excavar que el Inglés no sepa y no haya explorado.

Y es que el tal Inglés realmente existe, señores. Lo que hay es que en vez del Inglés tendrían más razón de llamarle "El extranjero". El Inglés es el museo del Louvre, el museo de Cluny, el de Kesington y tantos otros museos a donde vana parar y se guardan admirados, esos pedazos de patria que aquí miramos

modernista per antonomàsia. I també el valor "eficàcia", que exigia l'existència d'un programa polític-cultural sòlid que propiciés resultats concrets i positius. No és estrany, tenint en compte aquests plantejaments, que el replantejament de l'estratègia política del catalanisme conservador integrés Casellas a les seves files a partir de 1899.

³²⁰ Santiago RUSIÑOL, "Mis hierros viejos", p. 823.

con desprecio o con olvido. El que llaman el Inglés, es la cultura aprovechándose del lastimoso abandono en que son tenidos y la indiferencia con que son considerados estos restos del pasado, donde más amparo deberían encontrar; es la caza al objeto antiguo, siguiéndole la pista sin reposo y explotando la organdad en que le vemos sumido, sin otro amparo en su pobre y modesta casa, que el que le prestan algunos entusiastas, considerados por el vulgo como seres semilocos o pobres iluminados; es la civilización explotando la ignorancia, es la actividad burlándose de la indolencia con que se mira todo lo que sólo satisface las necesidades del alma en estos tiempos de glacial positivismo."

D'altra banda, ara sí com Casellas, l'interès que manifestava Rusiñol per l'art i el passat medieval diferia substancialment de l'actitud nostàlgica típicament "renaixentista". La mirada que hi dirigia no es pot considerar, en absolut, limitadora: el sentit del passat no el trobava en el mateix passat sinó en el futur, i el presentava com un incentiu per a la renovació, per al progrés i, en darrer terme, per a la regeneració de la cultura catalanana en el moment present. Per això criticaria, en un discurs posterior³²¹, l'immobilisme d'aquells a qui anomenava "pobres materialistes", incapaços de projectar-se més enllà del present perquè "el pervindre els espanta" i "no volen que les idees se renovin; no volen que aquell passat, aquell passat de poetes i d'artistes serveixi de xurriaca al present i de fe en lo que vindrà; no fan com el gran Greco, el gran Leonard, el Giotto, Botticelli i altres sants que besaven la tomba de llurs avis i miraven cap al lluny...". La voluntat de recuperació del passat formava part, doncs, de la idea de modernitat que defensava Rusiñol i -ho hem assenyalat més amunt- Casellas. D'una banda, per l'actualitat estètica d'allò que anomenaven "art primitiu":

"La tendencia del modernísimo arte, es beber en las fuentes primitivas, donde mana el agua pura y libre de todo amaneramiento. La música se inspira en el canto popular, en la musa del pueblo la poesía, en los primitivos pintores la más moderna pintura y si queremos tener estilo propio decorativo, fuerza es que nos inspiremos en ese estilo de herencia, en estos

³²¹ Santiago RUSIÑOL, "Discurs llegit a Sitges en la Tercera Festa modernista" (1894), dins *Obres Completes*, vol. II, p. 609-612.

restos del pasado, que aun siendo sólo indicaciones muchas veces, llevan en sí la idea matriz de una arte, la auténtica, la original, la más difícil porque es la única inédita y realmente creadora."³²²

De l'altra, perquè aquest art constituïa el model per excel·lència de l'art nacional català i justificava, per tant, l'aprofundiment d'unes vies molt determinades³²³ pel que fa a la renovació artística durant el final de segle.

El toc d'atenció que portava implícita la conferència ateneística de Santiago Rusiñol va provocar una reacció immediata entre diferents sectors de la intel·lectualitat barcelonina que compartien un interès especial a afirmar la personalitat de Catalunya i la idea que aquesta afirmació havia de passar necessàriament per un estadi previ de recuperació cultural. No mantenien, però, gaires més punts de contacte, com ho demostra la interpretació que va fer cadascun d'aquests sectors de les suggerents paraules del conferenciant. La gent de *La Renaixensa*, a part d'aprofitar l'ocasió per empènyer Rusiñol a utilitzar el català com a llengua literària "perque sa gracia hi pert molt de sa expontaneitat natural"³²⁴, va trobar en les referències a l'"Inglés" una explicació perfectament plausible a les irregularitats en matèria de patrimoni artístic que patia Espanya³²⁵: no els calia, per tant, anar més enllà. Josep

³²² Amb aquestes declaracions, absolutament programàtiques, Santiago Rusiñol posava el punt i final a la seva conferència. Vegeu "Mis hierros viejos", p. 824.

³²³ La forma com Santiago Rusiñol i Raimon Casellas presentaven la recuperació del passat menaven directament a la justificació de l'interès que tant l'un com l'altre sentien pel pre-rafaelisme i pels "primitius". Acabem de veure la defensa que fa Rusiñol de l'"art primitiu" a "Mis hierros viejos". El mateix havia fet el crític de *La Vanguardia* un any abans a "La pintura gòtico-catalana en el siglo XV". Casellas remarcava l'actualitat estètica d'un art "inocente y pueril", carregat de plasticisme i exuberant de sinceritat i de sentiment. Pensem que els seus primers contactes amb el pre-rafaelisme es van produir precisament, durant aquests primers anys de la dècada dels noranta: "Yo por mi parte me limitaré á transmitiros las impresiones sentidas en la contemplación de aquellas obras, venerables monumentos de un pasado glorioso para la patria catalana. Preocupado de ordinario por el estudio de la pintura modernísima, paradojas de las circunstancias me traen esta noche á platicar sobre los apollados, los carcomidos retablos góticos. Antítesis al fin y al cabo más aparente que real, ya que en las manifestaciones de última hora vienen implicadas, ocultas y premeditadas analogías con aquellas ingenuidades del arte pictórico en su infancia." Vegeu Raimundo CASELLAS, "La pintura gòtico-catalana...", p. 182.

³²⁴ *La Renaixensa*, 23-I-1892.

³²⁵ B. B. (Bonaventura Bassegoda), "Duas conferencias notables", *La Renaixensa*, 25-I-1893.

Roca i Roca, en canvi, des de les pàgines de *La Vanguardia*³²⁶, intentava de conscienciar els seus lectors de l'abast real d'una conferència que calia prendre com una denúncia de l'endarreriment endèmic del país -entenent per país també Espanya- incapacitat per impulsar una política coherent de salvaguarda del patrimoni cultural. La crònica setmanal de Roca i Roca es convertia, d'aquesta manera, en una mostra de reconeixement explícit a tots aquells col·leccionistes que pal·liaven a nivell particular allò que els països sòlidament constituïts com França, Alemanya, Anglaterra o Bèlgica, tenien perfectament regulat des dels organismes oficials. Els redactors de *L'Avenç*, per la seva banda, van posar l'accent en la novetat de l'acte protagonitzat per Rusiñol a l'Ateneu Barcelonès, un dels principals símbols de l'immobilisme sòcio-cultural barceloní. "No semblava pas cosa d'aquella societat *numerosa*" -deien-. "Tot hi era nou, tot fòra de la costum"³²⁷: des de l'escenografia, que atorgava al conferenciant una mena d'aurèola màgica, fins al to de la lectura. Però, sobretot, allò que s'hi va dir:

"En Rossinyol, qu'entre altres qualitats té una dosis de bon sentit que l'ajuda a comprendre els públics i el món, tirant per ont li varen dictar el seu cap i el seu cor, ens va donar una sessió d'humanitat, pintant-nos amb umorisme la passió del colleccionador, i am sentiment de debò (d'aquell sentiment qu'en toca tant bé la corda) les anècdotes referents a l'adquisició d'alguns dels seus objectes més estimats. ¡Ens en va donar a dojo, d'aquelles teories que tant bé practica en pintura, entreficades amb observacions de colleccionista, apuntades entre idees d'art de grand volada!"

Jaume Brossa, l'autor de la crònica, remarcava l'interès de la conferència des del punt de vista de la modernitat. Encara més: de la modernitat en el terreny literari, mancat fins al moment d'una representació de pes que Santiago Rusiñol podria perfectament assumir si no fos per la

³²⁶ J. ROCA Y ROCA, "La setmana en Barcelona", *La Vanguardia*, 29-I-1892. *La Vanguardia* havia publicat íntegra la conferència a les pàgines centrals del número del 22 de gener i va acollir al cap de pocs dies els "ferros vells" de Rusiñol al *Saló* del periòdic. Vegeu "Salón de *La Vanguardia*", *La Vanguardia*, 7-II-1893.

³²⁷ B(ROSSA), "Revista General", *L'Avenç*, V, núm.2, 31-I-1893, p. 30-32.

tendència que demostrava el pintor a expressar-se en una llengua que no era la seva. Aquesta circumstància impedia, segons Brossa, que es pogués qualificar de "nou" en termes absoluts l'acte de l'Ateneu, una "comèdia" que "ni en Rossinyol, el simpàtic Rossinyol, que no té cap perjudici en res i en el qui s'encarna un dels moviments més modernistes de Barcelona" havia gosat de tallar:

"Aquell treball tan original (com tots els literaris d'en Rossinyol), tant íntim, tant català d'ànima com d'istil, va ésser llegit, no en la llengua en qu'ell pensa i parla, sino en la de Cervantes, com se la va anomenar. En això el treball d'en Rossinyol es va assemblar a tots els que s'acostumen a llegir demunt d'aquella tarima. Vèus-aquí com un xicot tant independent, tant atrevit en la seva obra artística, aquí a Barcelona, sentint els aplaudiments de catalans, ens ha contat en castellà les interioritats de la seva col·lecció de ferros".

Una incongruència, en definitiva, que encara agreujava el caràcter programàticament sincer de l'art i de la literatura rossinyoliana: "¿Per què, si fa veritat amb els pinzells, ens ha de mentir amb la ploma, per altra part tant traçuda?", continuava Brossa. El to contundent i agressiu que ja aleshores distingia la ploma del redactor de *L'Avenç*, s'accentuava a la segona part de la ressenya, quan, en un intent de passar de l'anècdota a la categoria, reclamava la plena utilització de la llengua catalana en l'àmbit públic i arremetia contra tots aquells que es resistien a admetre la "decadència del castellanisme" com una realitat ineludible:

"Deixem el castellà encarcerat -deia- pels presumits que cerquen l'aplaudiment immediat, acoblant-se a l'entorn del primer que ens ve del sud a ensenyar de fer periodics, o pels joves i vells que desde el *Brusi* tenen la trista missió de protestar contra tot lo dels nostros temps".