

Santiago Rusiñol



Generalitat
de Catalunya



TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA

Índex

«A mi se m'ha dit ironista i que no creia en res. Però jo estic content del meu cor. Jo soc també sentimental. Mai m'he burlat, en cap de les meves obres, de res verament sèrio. [...] Dels que m'he burlat i he combatut sempre és dels farsants, que s'emparen hipòcritament en aquells sentiments i ens empenyen i ens fan més lletja la vida. A ells els he combatut i els combatré sempre.»

Per combatre'ls em vaig valdre, a l'època de l'entusiasme, del romanticisme i el sentimentalisme, amb les *Oracions*, i en l'època dels desenganys em serveixo de la ironia. I no em cansaré. Per combatre'ls arribaré en el sentimentalisme fins a la cursileria, i en la broma fins al latiguillo i fins a tot lo que pugui.»

Presentació	XAVIER ALBERTÍ	5
La figura de l'artista	RAÚL GARRIGASAIT	6
	ENRIC CASASSES	9
	MARGARIDA CASACUBERTA	10
	VINYET PANYELLA	15
	JOSEP PLA	19
La relació amb Picasso	EDUARD VALLÈS	24
Tres textos de Rusiñol sobre teatre	«EN JOAQUIM MONTERO»	31
	«GLOSARI. SEGUIM SENSE TEATRE»	32
	«GLOSARI»	33

Santiago Rusiñol

(Fragment del discurs d'agraïment pronunciat a l'homenatge al Mundial Palace del 12 de gener de 1914, recollit a «Àpet d'homenatge an en Rusiñol», a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1.829, 16 de gener de 1914)



Presentació

Santiago Rusiñol va ser un dels grans ambaixadors de la modernitat a Catalunya. Artista polifacètic, la seva empremta va depassar els diversos àmbits en què va destacar, des de la pintura a l'escriptura.

Tota la seva activitat com a creador i agitador cultural va tenir un component *teatral* —els acadèmics avui en dia en dirien «performatiu»— que deixaria una forta empremta sobre una llarga llista d'artistes per als quals la construcció d'una personalitat singular esdevindria tant o més important que la creació d'una «obra» material.

I és que, amb Rusiñol, s'inaugura a Catalunya d'una manera magistral un nou paradigma de compromís artístic a través de l'exercici radical de la pròpia llibertat.

Provocador de nombroses polèmiques amb els principals moviments polítics del tombant del segle XIX al XX, Rusiñol sempre va saber posar el dit en algunes nafres extraordinàriament sensibles.

Aquest sentit de l'oportunitat —que sovint va ser llegit com a simple oportunisme— el va convertir en una figura incòmoda per la seva mordaç equidistància, alhora que l'erigia en un dels observadors més aguts de la societat del seu temps.

Xavier Albertí
Director artístic del TNC

La figura de l'artista

RAÚL GARRIGASAIT

El fugitiu que no se'n va. Santiago Rusiñol i la modernitat, Edicions de 1984, 2018

«Rusiñol és un personatge potent que ha quedat folkloritzat», em va dir un amic quan li vaig explicar que ara em dedicava a estudiar-lo. L'artista que es passejava amb carro per Catalunya en companyia de Ramon Casas, el senyor que col·leccionava ferros vells, el burgès que un bon dia va dir a la dona «Baixo a fer un cafè» i va fugir a París. Són fabulacions i mitges veritats que, si més no, han impedit que la figura de Santiago Rusiñol caigués en un oblit total.

Mentrestant, les dues mil sis-cents pàgines atapeïdes de la seva obra completa dormen un son tranquil. La majoria de les seves peces teatrals no s'han tornat a representar. Els seus quadros, tot i que veuen passar molta gent en museus de prestigi, no sé si reben gaires mirades atentes. El seu temple consagrat a l'art, a la poesia i als ferros, el Cau Ferrat de Sitges, té una presència sòlida, sí, i les seves creacions han sigut objecte d'alguns estudis competents, però Rusiñol encara és un nom replegat sobre si mateix, un artista amb qui rarament s'entaulen diàlegs.

Aquesta situació contrasta amb la força i la riquesa que Rusiñol va aportar a la cultura de la seva època. Quan era jove tothom el va reconèixer com un capdavanter, i en la seva obra hi bategaven les tensions del moment: l'art preciosista hi xoca amb la vivor de la prosa popular, la burgesia amb les vides marginals; s'hi entrellacen el materialisme i l'espiritualitat contemplativa, s'hi enfronten les as-

piracions modernes i el primitivisme, i la violència, l'Estat i els diners hi assetgen la llibertat. [...] Rusiñol és una reserva d'art i literatura que espera apagada. Es pot revifar en qualsevol de nosaltres.

[...]

Rusiñol compartia amb Ramon Casas i el gravador Ramon Canudas un apartament al Moulin de la Galette de Montmartre. De tant en tant hi passava l'artista polifacètic Miquel Utrillo. Era un temps de descobertes, la millor època del Rusiñol pintor. Allà van conèixer la bohèmia original.

En aquell submón parisenc s'intentava convertir l'estètica de l'art per l'art en una forma de vida. L'escriptor Théophile Gautier havia escrit que el lloc més útil d'una casa era la comuna, i que l'art, si no volia ser vulgar, havia de ser bellament inútil; si es proposava reforçar el seny i la moral dels burgesos, emancipar els desfavorits amb una doctrina o ser una mera font de diners, es feia instrument i es rebaixava. Els bohemis assajaven en el pla de la vida la mateixa inutilitat que glorificava Gautier; l'assajaven amb la pobresa i l'excentricitat, amb aquella existència que semblava que s'aguantés amb pines. Però el cos vol menjar, i la vida bohèmia sempre havia d'arribar a compromisos amb les necessitats bàsiques i els diners. Per això no podia fer més que vorejar l'impossible.

Paradoxalment, la bohèmia també era l'espai on la societat burgesa feia l'assaig general de l'individualisme modern. El món que es creava arran del desballestament de l'antic règim era una olla a pressió: mentre es fundaven noves institucions disciplinàries, implacables i tentaculars —presons, escoles, hospitals, mitjans de comunicació—, es difonia la idea que l'home modern és o ha de ser lliure, individualment lliure. Com més endins de la gent es ficava l'Estat amb les seves lleis, més autònom es representava l'individu. La societat moderna constava alhora de grans estructures coercitives

d'un individualisme que semblava que ho hauria de disgregar tot. L'economia de mercat lligava aquests dos pols amb una eficàcia prodigiosa. Els bohemis representaven —també en el sentit teatral del terme— l'extrem de l'individualisme, aquell individualisme que aparentment ja no acatava els preceptes de la raó burgesa. Així, es podien pensar que restaven al marge de tot, i en alguns casos era cert, però també constituïen un element estructural, necessari, de la societat moderna naixent. De fet, aquella vida despresada prefigurava el capitalisme d'avui i la seva precària classe creativa.

Més que un lloc de repòs, doncs, la bohèmia era tensió i frustració. S'hi reflectien els malestans del moment: l'ordre burgès que necessitava el desordre, l'art que volia desentendre's de tot, el fàstic i la fascinació de l'èxit social, les angoixes de convertir-se en un individu únic. La bohèmia es trobava sempre en la transició imperceptible entre l'existència marginal i la integració simbòlica o econòmica: era un cos estrany i propi alhora.

Tots els bohemis ho sabien o ho sentien, això, i al capdavant el teatre podia tornar-se insuportable. Un bon dia, cansat, Erik Satie va abandonar Montmartre i es va instal·lar a Arcueil, dos quilòmetres al sud de París, un suburbi més barat i tranquil, per consagrar-se a allò que li importava de debò, la seva música.

* * *

En aquell món que explorava els límits de la societat moderna, Rusiñol i Casas hi portaven les seves pròpies tensions. Eren dos burgesos barcelonins que havien deixat de banda la vida burgesa, dos artistes rics que exploraven en comú un territori desconegut, però els seus camins havien sigut molt diferents.

El 1882, quan l'escultor Enric Clarasó va presentar a Rusiñol un noi de setze anys que es deia Ramon Casas i estudiava pintura a París, Casas ja feia vida d'artis-

ta. Fill d'un indià que s'havia enriquit a Cuba, no havia hagut de suportar el pes d'haver de continuar el negoci familiar i s'havia pogut lliurar a la seva vocació. L'hereu Rusiñol, en canvi, descendent d'empresaris tèxtils de Manlleu, estava atrapat entre les seves aspiracions i les expectatives de la família. Després de perdre la mare i el pare als vint anys, va quedar sota la protecció vigilant de l'avi Jaume, que el volia posar al capdavant de l'empresa. Santiago pintava, l'avi ho sabia, però ningú no en treia conseqüències. Rusiñol tenia la necessitat de dir que no, però no volia o no sabia fer-ho. Als vint-i-cinc anys es va casar amb Lluïsa Denis, bojament enamorat; s'imaginava una vida de passions refinades entre obres d'art, com un somni immune a les servituds del món. Al cap de no res es va trobar vivint amb la sogra, i ben aviat va néixer la Maria, la criatura innocent que era impossible no estimar i que per això turmentava el pare; ara les hores que dedicava a l'art i als amics es van convertir en un problema familiar. Quan la filla tenia dos mesos, va morir l'avi. Dividit entre els deures socials i les seves aspiracions íntimes, Rusiñol havia de tenir llavors una estranya sensació de tristesa, alliberament, subjecció, angoixa. Si no havia vist mai amb il·lusió la possibilitat de portar el negoci familiar, ara s'adonava que tampoc no estava fet per ser pare ni marit. «La Lluna de mel és el pitjor temps del matrimoni. Són els assaigs de la comèdia on es tenen de lligar els caràcters. L'estrena ve en tenir el primer fill. El fracàs pot venir a qualsevol hora», va escriure més tard. Rusiñol va començar a preparar la fugida. Proveït del sentit de la responsabilitat econòmica que havia mamat de petit, va constituir amb el seu germà Albert la societat Rusiñol Hermanos i va signar davant de notari l'autorització perquè la seva esposa pogués disposar lliurement dels béns que posseïa. Albert es faria càrrec de la fàbrica tèxtil. A Santiago, l'herència de l'avi Jaume li permetria dedicar-se a l'art.

El primer que va fer va ser anar-se'n tot sol a Granada, a la Granada vista amb els ulls orientalistes de Marià Fortuny, on de nit, a l'Alhambra, el va captivar el vigor vibrant del cant flamenc. Després van venir el carnaval fastuós de Niça, la ciutat de Pisa amb els frescos del *Triomf de la Mort*, l'Olot de l'admirat Joaquim Vayreda, el monestir ruïnós de Poblet, dipòsit de glòries nacionals i recordatori de la desolació pacient que ho arrasa tot. El 1889 va fer un viatge llegendari amb carro per Catalunya, acompanyat de Ramon Casas, un episodi carnavalesc i artístic, ple de teatralitat, font inesgotable d'anècdotes reals o imaginàries. Rusiñol pintava quadros cada cop més densos i expressius i vivia més i més endins de l'art. Alhora, col·laborant amb la premsa, s'anava descobrint una veu literària que es nodria d'humor, melangia i militància estètica. A l'últim, desfets del tot els lligams amb la família, se'n va anar a París. S'hi va estar sis anys amb interrupcions, entre el 1889 i el 1895: l'època de la seva eclosió pictòrica.

Sobre Montmartre, «que és com si diguéssim un Hostafrancs de París», Rusiñol va escriure que s'hi feia de tot: «Lo més bo com lo més dolent, lo més noble com lo més baix, troben aquí un aire tan amic per la millora o pitjora dels intents, que tot hi arrela que és un gust». En aquest barri hi veia una «mandra fosca, una mandra que no es contenta d'estar en vaga, sinó que té de mantenir-se amb refinaments *fin de siècle*»; era la mandra dels «ganduls mansos, bohemis avergonyits, gent que, faltats del nostre sol, viuen de la seva *bona sombra*; artistes errats de camí i literats que en són per vacuna, sense ser-ne de naixença; invàlids joves, esguerrats d'esquena, que somien el repòs universal d'aquesta vida, mentres esperen, fumant, el definitiu de l'altra». L'humor de Rusiñol li permetia distanciar-se d'aquest món però també acostar-s'hi, perquè l'autoironia feia part de la bohèmia. Aquella forma de vida

consistia a apartar-se de les convencions respectables i alhora a ser conscient de les misèries i les ridícules de la vida excèntrica; a fer un gest heroic com si fos de broma o a fer una broma com si fos una heroïtat.

ENRIC CASASSES

«L'estil Rusiñol», a *El País*, 8 de juny de 2006.

El 1902 s'estrenen *Els Jocs Florals de Canprosa* i el món flouresc es posa fet una fúria. L'abril de 1903 s'estrena *L'hèroe* i de seguida els militars la prohibeixen, i va estar prohibida molts anys. El desembre de 1903, *El místic*, sobre el cas Verdaguer, on Rusiñol treu a la llum del sol els mesquins drapets de les jerarquies eclesiàstiques. És a dir, Rusiñol era un batallador que no tenia por de plantar cara i cantar la canya. Els aplaudiments del públic i la reacció iracunda dels flourescos, els militars i els missaires demostren que la seva llengua era eficaç, clara, directa i entenedora. I el fet és que encara ho és. I divertida. A partir del 1906 comença a rebre unes bastonades noves: atacs insultants que es carreguen l'obra a base de carregar-se la persona i viceversa, fets amb mala bava, i que vénen dels que Pla anomena «els intel·lectuals catalans de la generació posterior, els noucentistes de Xènius». Amb això Pla hi fa un comentari que està molt bé: «Els joves! Els vells! Històries infantils! No sé pas si en aquest país ens podem permetre aquests luxes. Més aviat sembla que hi ha feina per a tothom, perquè tot està per fer». Els atacs de Xènius des del seu *Glosari de La Veu de Catalunya* són injeccions de fel i no tenen ni volen tenir cap comprensió humana del personatge ni de l'obra. La petita venjança de Rusiñol és escriure el *Glosari de Xarau a L'Esquella de la Torratxa*. Una de les seves gloses va contra la hipocresia i es titula *Salva l'ànima però no atropellis*. Una altra, *Filosofia barata*, desmunta el tòpic de la suposada sinceritat artística: «El gran Jacinto Verdaguer, en lloc de deixar els manuscrits amb aquella sinceritat que tenen les obres imperfectes, retocava, polia i brodava,

fins que les seves poesies, de sinceres que havien nascut, s'anaven tornant obres mestres».

En una de les prosas del llibre de 1905 *Ocells de fang*, la titulada «El morfínic», diu, quan el protagonista ha fet l'esforç d'escriure sense droga: «Ell, l'home refinat, l'escriptor exquisit, el que ajuntava en una plana el misticisme d'En Verlaine amb les sonoritats d'En Mallarmé i la força d'En Baudelaire, havia escrit trenta quartilles de prosa folletinesca, vulgar, fins indigna». Aleshores, és clar, «va treure l'amorosa vespa, i va donar-se la picada».

El 1907 surt *L'auca del senyor Esteve*: «l'obra constituí un gran èxit de públic i un fracàs de crítica. Els lletrats saberuts acolliren el llibre amb escarfalla; es mostraren especialment estugosos els intel·lectuals noucentistes de Xènius... Avui sabem que els set-ciències ficaren els peus a la galleda i que fou la gent del carrer i dels tramvies la qui hi va veure clar des del primer moment». Ho diu Rodolf Llorens el 1968 a *Com han estat i com som els catalans*, i afegeix que si el senyor Esteve és «un precipitat o comprimit de la petita burgesia arrugada», i que representa «la part patronal pansida», l'altra gran novel·la de Rusiñol, *El català de 'La Mancha'* (1914), mostra «la part obrera expansiva». És el català que ni pacta ni pactarà, l'*anarcoide* revolucionat que ignora el seny, la mesura i la ironia perquè ell va «en sèrio», i intenta el que sembla impossible: convèncer els fatalistes i individualistes manxecs de la possibilitat del cant coral revolucionari: el poble de Cantalapiedra hi organitza una cooperativa, un sindicat, una biblioteca, un setmanari, un cor, una reforma agrària, la jornada de vuit hores..., tot el programa obrerista català...

L'humor i la gràcia amb què el pintor Rusiñol escriu les novel·les, i la bondat que hi posa, i la sintaxi i el vocabulari que gasta, i la seva habilitat narrativa, en fan un mestre per a qualsevol que vulgui

escriure. El desplegament del paràgraf, la gradació dels efectes, el domini del que se'n diu el període, és magistral. La seva llengua, a més, ja és el català modern, el que fem servir avui, i això encara es veu més clar ara que ha desaparegut la fal·laç oposició entre modernistes i noucentistes, com a línies literàries. Una altra cosa són les llurs polítiques culturals: en això jo m'estimo mil vegades més la posició rusiñolesca d'anar fent que l'orsiana d'anar dient què s'hauria de fer.

MARGARIDA CASACUBERTA

«Teatre irònic, teatre polític: teatre polèmic». Pròleg a Santiago Rusiñol, *Teatre Polèmic*, L'Avenç, 2018

L'any 1903 marca una fita cabdal en la trajectòria literària, artística i intel·lectual de Santiago Rusiñol (Barcelona 1861-Aranjuez 1931). Per una banda, amb l'estrena de *L'Hèroe*, *El Místic* i *El pati blau*, Rusiñol es consolida com a dramaturg; per l'altra, l'artista concreta un projecte que ja feia temps que s'arrossegava i que la cura de desmorfinització i la posterior extracció d'un ronyó li havien impedit de portar a terme: una gran exposició monogràfica sobre el motiu del jardí abandonat que es va inaugurar a París, va viatjar a Barcelona i a Madrid i va consolidar la fama de Rusiñol com a artista.

El reconeixement del gran públic teatral i de la crítica artística internacional coincideixen també amb la publicació de *D'aquí i d'allà*, un recull de les proses més representatives del Rusiñol narrador com a primer volum de la Biblioteca Popular de L'Avenç (1903-1926). Els seus amics de la revista *Pèl & Ploma*, a començament d'any, ja deien que, malgrat la fama, Rusiñol continuava innovant i que de cap manera no s'havia convertit, com algú insinuava, en «patum». Etiqueta temible, certament, que ha perdurat en una caricatura d'un jove Pablo Ruiz Picasso (c. 1903) on, de manera explícita, la «patum» Rusiñol és sodomitzada per un «crític» mentre se sotmet a «la Glòria» amb un saquet de diners a la mà. ¿Què li havia passat al capdavanter del modernisme, senyor del Cau Ferrat, promotor de les exquisides festes modernistes de Sitges, sacerdot de l'art i adorador de la Bellesa amb majúscula, autor d'*Oracions*, *Fulls de la vida*, *L'alegria que passa* i *El jardí abandonat*, fites de la literatura simbo-

lista tant a Catalunya com a Espanya, perquè es mereixi un qualificatiu tan popular com despectiu?

Jardins d'Espanya: el mausoleu de l'ideal

L'opció que Santiago Rusiñol havia fet de viure de l'art i per a l'art d'acord amb la concepció de l'artista modern com a individu condemnat a la solitud, situat en els marges de la societat i disposat a sacrificar-se per convertir la multitud amorfa i sense cap en un conjunt d'individualitats conscients i lliures, l'havien conduït fins al caire de l'abisme. La vida de bohèmia, l'addicció a la morfina i l'exploració dels abismes de la pròpia ànima com a objectiu artístic i existencial van portar el pintor decadentista dels jardins abandonats a mirar cara a cara la mort, com va immortalitzar a *El jardí abandonat*—l'obra d'art «definitiva», com va escriure Joan Maragall l'any 1900. En un escenari marcat per la degradació de l'arquitectura per obra i gràcia d'una natura que torna a ocupar el seu espai primigeni, l'artista enamorat d'Aurora, la dona-ideal—protagonista de l'obra i últim rebrot d'una nissaga noble en vies d'extinció—, es troba davant del dilema d'«esposar» la bellesa en el clos del jardí (cosa que significa assumir la mort del cos) o d'optar per la vida i limitar-se a contemplar des de fora les esposalles d'Aurora amb el jardí i, en darrer terme, amb la mort. Com abans han fet un jove militar i un jove industrial, l'artista—*alter ego* de Rusiñol— opta per la vida i per l'acció i s'endú una última flor com a record de l'ideal que està a punt d'abandonar. La conseqüència d'aquesta decisió és prou sabuda: l'adopció d'un nou model d'artista que, a diferència del sacerdot de l'art, busca la complicitat amb el públic teatral i amb el lector i que contempla la bellesa del jardí abandonat des de fora de l'altar del sacrifici. El «caminant de la terra» que havia convertit el camí de l'autoconeixement en l'objectiu primordial del viatge, ha esdevingut, literalment, un

recercador de jardins, abandonats o no, susceptibles de ser pintats i embolcallats d'una pàtina de nostàlgia per l'ideal-paradís perdut. Potser per això, el mateix any 1903, Santiago Rusiñol va publicar un dels seus darrers i, sens dubte, el més impactant dels seus llibres-objecte d'art: la carpeta dels *Jardins d'Espanya*, el mausoleu de l'ideal.

Dels abismes de l'ànima a l'exploració del mal social

Juntament amb el pintor, els altres dos personatges masculins que s'acomienen de la protagonista d'*El jardí abandonat*, l'industrial emprenedor i el militar, simbolitzen els pilars fonamentals de la societat contemporània i, juntament amb Aurora, representen un dels temes més recurrents de l'escriptura rusiñoiana, sobretot la teatral: la tensió entre l'ideal i la societat, la poesia i la prosa. La societat capitalista, materialista i prosaica, en transformació i conflicte permanent que apareix en el «teatre simbolista» del mateix escriptor personificada pels habitants del poble de carretera de *L'alegria que passa* (1898), per les formigues de *Cigales i formigues* (1901) o, en el cas d'un llibre com *El poble gris* (1902), pel tòpic simbolista de la «ciutat morta» rebaixat a la condició de poble ensopit, proporcionarà al nou Rusiñol les *tranches de vie* i les «palpitacions del temps» susceptibles de transformar-se en material literari. Aquell jo que s'autocontemplava en la bellesa del món a les *Oracions* surt de si mateix per mirar els altres i ho fa a través de la mirada distanciada i irònica d'aquell que coneix les pròpies limitacions i que és capaç de riure's de la pròpia petitesa o del fracàs de l'artista «redemptor», com ho demostra *Cigales i formigues*, una comèdia que cal llegir més com a paròdia del teatre simbolista on hem convingut a situar la coneguda peça de Rusiñol, que no pas com a teatre simbolista pròpiament dit. Fora del clos del jardí i del regne de la Bellesa,

només el riure —en les seves múltiples i diverses formes— salva.

El 1901, doncs, Rusiñol estrena *Llibertat!* (1901), primer en italià i després en castellà i en català, una sàtira sobre els mals usos d'una de les grans paraules del discurs progressista; el 1902, *Els Jocs Florals de Canprosa*, una paròdia del funcionament dels Jocs Florals de poble i de barri coincidint amb la multiplicació de certàmens literaris en el conjunt de Catalunya i a Mallorca al ritme de la propaganda de l'incipient catalanisme polític; del 1903 són *L'Hèroe*, un desmuntatge del significat del concepte d'«heroi» i d'«heroïcitat» situats en el terreny de la guerra i, encara més concretament, de la guerra de Cuba i les Filipines, el desenllaç de la qual va ser la pèrdua de les darreres colònies espanyoles a ultramar, i *El Mistic*, una recreació del calvari de Jacint Verdaguer que havia finalitzat amb la mort del poeta feia tot just un any per tal de simbolitzar un altre tipus de calvari, el de l'artista modern, un tema que, d'una manera o altra, plana sempre per damunt de l'obra literària de Santiago Rusiñol; *El bon policia*, estrenada el 1905, aborda el tema de la repressió policial i l'arbitrarietat de la justícia a través de la construcció d'uns personatges peculiars que trenquen amb tots els estereotips socials, des del nucli familiar format per una parella d'homes i unes quantes criatures afamades i assedegades, fins al respecte que envolta tot allò relacionat amb la maquinària de l'Estat espanyol; finalment, el 1907, *La 'merienda' fraternal* desemmascara, a partir de la paròdia d'una típica demostració de força llerrouxista, la manipulació del llenguatge en la construcció dels discursos populistes i mostra la buidor d'algunes paraules en majúscula que determinen la història, en minúscula, dels individus que hi ha al darrere de la multitud despersonalitzada.

Totes sis obres comparteixen, malgrat les diferències de gènere dramàtic —hi ha dos drames, tres comèdies i una

farsa— uns escenaris urbans prou vagues com per ser representatius de qualsevol vila o ciutat catalana; la focalització d'uns personatges mediocres, allò que en diríem la gent «normal» —la «bona gent» que després serviria de títol a una de les obres teatrals més conegudes de Rusiñol— o els «ocells de fang» —títol d'un recull de relats breus publicats el 1905— amb ànsies de volar, però amb els peus fortament clavats a terra, a la prosa de l'existència quotidiana, personatges que reflecteixen els vicis i les virtuts —poques— d'una societat gregària, tancada, grisa, intolerant amb la diferència, immobilista, que pensa i parla amb estereotips i actua a partir d'automatismes, prejudicis i partits presos. En aquest context, les grans paraules i els valors definitoris de la modernitat —Progrés, Llibertat, Igualtat, Fraternalitat, República, Bellesa, Poesia, Seny, Heroisme, Pàtria, Justícia o Ideal— són sistemàticament manipulats, assimilats i neutralitzats, i els personatges que els han convertit en el centre de la seva existència, a la qual donen sentit, n'esdevenen fatalment víctimes.

[...]

Per la ironia a la polèmica

Totes aquestes obres coincideixen també a utilitzar de manera deliberada i sistemàtica els recursos de distanciament lingüístic propis de la tradició popular i que conformen la parla del carrer: jocs de paraules, acudits, canvis del sentit literal al sentit figurat i del figurat al literal sense solució de continuïtat que, per una banda, frustren les expectatives del públic —els drames es poden tenyir de farsa i les comèdies de tragèdia— i, per l'altra, converteixen els personatges en caricatures descarnades d'una humanitat profundament insolidària, despòtica, indiferent davant del dolor dels altres i, al mateix temps, patètica, en tant que es nega a mirar-se en el mirall de la pròpia i comuna petitesa. Per això, totes aquestes obres deixen un regust amarg,

per bé que, partint com parteixen de fets perfectament recognoscibles per part del públic coetani, en el moment de l'estrena poguessin ser interpretades en clau i, per consegüent, propiciessin l'adhesió o el rebuig de l'auditori a discursos ideològics o projectes polítics molt determinats i, és clar, aplanessin el terreny de la polèmica.

Perquè, val a dir-ho, Santiago Rusiñol no es va estar de fer pujar als escenaris els grans problemes del moment i, en concret, alguns episodis que havien excitat especialment l'opinió pública, com ara el desenllaç de la guerra colonial, en el cas de *L'Hèroe*, o el «calvari» de Jacint Verdaguer a *El Mistic*, per no parlar d'aspectes més generals com la conflictivitat social, la crisi econòmica, les vagues obreres, les bombes anarquistes, les reivindicacions catalanistes, les mobilitzacions llerrouxistes o la repressió policial, que omplien les pàgines dels diaris i determinaven la vida quotidiana del gran públic teatral. Tal com va escriure el crític Josep Roca i Roca a propòsit de la represa de *L'alegria que passa* —estrenada sota la direcció d'Adrià Gual l'any 1898 en el marc del Teatre Intim—, davant del públic popular del teatre Romea, Rusiñol havia aconseguit de portar la modernitat teatral a un públic ampli. Per al col·laborador de *La Vanguardia* i director de *L'Esquella de la Torratxa*, el «teatre nou» de Rusiñol era una fita molt més important que la complicitat que els modernistes havien aconseguit d'establir amb la minoria intel·lectual, culta i refinada que havia assistit a l'estrena de *La Intrusa*, del belga Maeterlinck, a Sitges (1893), o que era capaç d'apreciar el refinament estètic i intel·lectual del teatre simbolista o del teatre «d'idees» ibsenià. Rusiñol, que era plenament conscient del que suposava enterrar l'ideal de jove, no va dubtar a seguir el camí que li marcava Roca i Roca.

A partir de *Llibertat!*, cada vegada que Santiago Rusiñol estrenava una obra, l'expectació i la polèmica estaven servides. Tot i que l'artista no es va cansar de

definir-se durant tota la seva vida com a apolític i que el seu darrer llibre publicat, *Màximes i mals pensaments* (1927), converteix la figura del polític en una de les víctimes propiciatòries de la seva mirada irònica i, a voltes, sarcàstica, el teatre de Rusiñol és un teatre essencialment polític i, per això mateix, intrínsecament polèmic. [...]

Tant com el contingut del drama, perfectament actual, ens interessa remarcar la recepció crítica obtinguda per *Llibertat!*: sectors republicans i progressistes, en general, es van queixar amargament de la caricatura rusiñoliana alhora que sectors conservadors i catalanistes van celebrar el qüestionament que, segons ells, *Llibertat!* feia del discurs progressista i dels símbols republicans. Però amb *Els Jocs Florals de Canprosa* canviaven les tornes, i expectatives i recepció de l'obra van ser positives per part dels republicans i negatives per part del conjunt del catalanisme, que va veure ridiculitzats, en aquest cas, els propis símbols i mites. El fet que, en plena ressaca de la vaga general de 1902, amb la ciutat de Barcelona amb les llibertats constitucionals suspeses, i en plena eferescència del catalanisme polític, els Jocs Florals de Barcelona fossin suspesos per ordre militar com a conseqüència d'una xiulada a la bandera espanyola i la mateixa autoritat, al cap d'unes hores, hagués de protegir la representació de l'obra de Rusiñol (estrenada només cinc dies abans), va convertir la comèdia i el seu autor en cap de turc de l'exaltació catalanista davant la suspensió de la festa de les lletres catalanes per antonomàsia. Acusat d'anticatalanisme, Rusiñol es va veure obligat a publicar *Els Jocs Florals de Canprosa* acompanyats d'una carta-pròleg on reivindicava, per una banda, la llibertat creativa en art i en literatura, i, per l'altra, l'ús de la ironia, la sàtira i la paròdia en el teatre i en qualsevol manifestació literària i artística com a prova irrefutable de la robustesa i

la normalitat d'una cultura. Si, tal com pretenia el modernisme del qual Rusiñol havia actuat com a portaveu i capdavanter durant la darrera dècada del segle XIX, el procés de transformació de la cultura catalana, provinciana i regional, en una cultura europea i nacional, depenia de la seva capacitat de modernització i adequació als nous temps, la llibertat de l'artista i de l'intel·lectual era condició *sine qua non* per a la realització d'un ideal que, a principi del XX, amb el concurs de les noves formes de fer política, es començava a replantejar.

Per al moviment catalanista, que a partir de 1899 va adoptar *La Veu de Catalunya* com a portaveu i que el 1901 es va constituir com a partit polític amb la Lliga Regionalista, la modernitat i la llibertat havien de ser, per damunt de tot, ben enteses —«de bona mena»— i l'artista i l'intel·lectual hi havien de contribuir sacrificant, si calia, les seves conviccions individuals a favor d'un pretès benefici col·lectiu. D'aquesta manera, començava a dibuixar-se la figura de l'artista i l'intel·lectual que, a Catalunya, va ser etiquetat com a noucentista a partir de 1906 i al qual Rusiñol va evitar d'identificar-se, igualment com va evitar de servir d'altres discursos ideològics i projectes polítics. Els drames *L'Hèroe* i *El Místic*, estrenats amb pocs mesos de diferència, són un bon exemple de la capacitat de Rusiñol d'escapolir-se de qualsevol adscripció ideològicopolítica. Si el primer li va obrir novament les portes dels sectors catalanistes perquè el condecorat «heroi» de la guerra de les Filipines compendia tots els clixés, símbols i estereotips de l'espanyolisme més ranci, el segon tocava el punt de flotació del catalanisme conservador i de la incipient Lliga Regionalista amb la caricaturització dels seus principals representants i la denúncia de la hipocresia de *La bona gent*, drama estrenat el 1906, pocs mesos abans de la publicació de *L'auca del senyor Esteve* (1907), una

de les grans novel·les sobre la Barcelona moderna i els límits de la modernitat de la burgesia catalana.

De la polèmica a l'universal

Si els temes que Rusiñol feia pujar a l'escenari ja resultaven prou incòmodes, l'adopció sistemàtica d'una perspectiva irònica en la construcció de personatges, situacions i discursos encara accentuava el desassossec d'una crítica majoritàriament militant o d'un espectador acostumat a buscar en el teatre un mer entreteniment o la confirmació d'una visió preestablerta de la realitat. Al cap de més de cent anys, oblidats —no sé si superats— els conflictes puntuals que Rusiñol havia fet pujar a l'escenari, la incomoditat del «teatre polèmic» de Rusiñol no passa desapercebuda al públic actual, a qui va dirigit el volum que teniu a les mans.

Quan es va estrenar *El bon policia*, Eugeni d'Ors, que estava a punt de fer el pas definitiu cap a *La Veu de Catalunya* i assumir el rol de verbalitzador del noucentisme, va recordar, sense esmentar el nom de l'autor, la inconveniència de mostrar una determinada cara de la realitat al gran públic, la «fera» que en qualsevol moment podia reaccionar contra aquell que gosés mostrar-li la imatge de la pròpia abjecció a través —i això era el més greu— de la desconstrucció del llenguatge, de l'explicitació de la incoherència, de la incongruència, de l'arbitrarietat de les construccions mentals que mouen l'individu i fonamenten la societat. Per a Ors, el que feia Rusiñol amb *El bon policia* —una peça breu, amb aires de farsa, que funciona com un mecanisme de precisió destinat a desmuntar els estereotips, tòpics, clixés, partits presos i creences mitjançant el riure— significava rebentar des de dintre les estructures fonamentals d'una societat que ell, com a intel·lectual «orgànic», havia fet l'opció de salvaguardar. A partir d'aquest moment, Santiago Rusiñol i la seva obra quedaven exclosos del «nou»

discurs sobre la modernitat ben entesa.

Al mateix temps, i atesa la censura que planava sobre la ciutat de Barcelona, sotmesa des de 1902 a l'anomenada «lleï de jurisdiccions» i on, segons el personatge de Lucientes, el cap de la policia, quan no hi havia bombes o vagues hi havia manifestacions de catalanistes o d'estudiants que provocaven aldarulls constants, Rusiñol no va dubtar a modificar alguns diàlegs d'*El bon policia* o d'*El Místic* —que han estat restituïts en aquesta edició— per tal d'evitar la suspensió governamental de què havia estat víctima *L'Hèroe* al cap de només dues representacions. Però és evident que sempre és més subversiu qüestionar el llenguatge que no pas denunciar la realitat. Potser per aquest motiu, *La 'merienda' fraternal*, que hauria fet les delícies del catalanisme en pes, es va estrenar a Puigcerdà l'estiu del 1907, en plena Solidaritat Catalana, l'únic moviment polític que va obtenir l'adhesió explícita de l'artista. [...]

VINYET PANYELLA

«La trajectòria vital o la combinatòria de l'art i de la vida», a *Rusiñol desconegut*, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2006

[...] La trajectòria de Rusiñol va conèixer el camí ascendent de la joventut i de l'esperança, l'època de les il·lusions —i tan bé com les va transcriure, les il·lusions de l'artista que lluita per obrir-se camí sent fidel als seus principis de llibertat i de creativitat, a les pàgines dels articles on donava compte de la vida parisenca entre 1890 i 1893!— fins que va arribar a la culminació del lideratge del Modernisme peninsular, reconegut des de la Península fins a Ultramar. La sèrie de retrats que li va dedicar Picasso, i els textos de Miguel Sarmiento, José León Pagano, Rubén Darío i Rafael Domènech, entre altres, situen Rusiñol en el punt àlgid de la modernitat artística. «Un Rusiñol es floración que significa el triunfo de la vida moderna y la promesa del futuro en un país en donde sociológicamente y mentalmente se ejerce y se cultiva ese don que da siempre la victoria: la fuerza», escribia Rubén Darío a *España contemporánea* el 1899.

Amb el canvi de segle i de context estètic, amb un Noucentisme rampant i un Xènius triant els dignes d'habitar la plenitud del nou-cents i relegant els, a parer seu, ancorats en el passat, Rusiñol va haver de lluitar per defensar el seu propi terreny d'artista. Va consolidar la seva obra pictòrica en una nova visió paisatgística on els jardins són l'escenari, però no l'únic, i va seguir una línia ascendent i triomfant en els gèneres literaris més populars i més detestats pels noucentistes, com eren el teatre i la novel·la. Quan el 1918 va marcar la naixença de la nova generació literària, que esdevindria protagonista d'un sistema literari català normalitzat i definitivament

enquadrat en la literatura europea, les primeres manifestacions de les avantguardes —Cubisme i Futurisme—, el final de la Gran Guerra, el declivi i la posterior caiguda d'Eugeni d'Ors, Rusiñol ja estava situat per damunt del bé i del mal. Josep Carner, Josep M. de Sagarra i Josep Pla van ser tres visions decisives per a la definitiva recuperació de l'artista per a les futures generacions. Quan ja havia penjat la ploma a la figuera a manera de comiat literari, de balanç i de testament, va publicar unes *Màximes i mals pensaments* (1927). Tot i la ironia que desprèn el títol, en realitat constitueix una contrabiografia en píndoles, el compendi de la vida amarga. [...]

A partir de la mort de l'avi Jaume i de l'alliberament del negoci familiar, Rusiñol va iniciar la vida de «caminant de la terra» que no va cloure fins al darrer dels seus dies. Especialment significatiu va ser el viatge per Catalunya en carro acompanyat per Ramon Casas, i realitzat en dues etapes: entre el juny i el juliol de 1889, i el juliol de 1892. Des de les pàgines de *La Vanguardia* Rusiñol va deixar constància escrita de les seves impressions, no poques de les quals retrobem al llarg de la seva obra literària anys a venir, mentre que Ramon Casas en va traçar el recordatori gràfic. [...]

Destriar el peripe vital i artístic de Rusiñol de la seva experiència viatgera no és fàcil, ja que a partir de 1889 la biografia de Rusiñol es converteix en un constant anar i venir entre París i Sitges. La seva partida a la capital de l'art el 22 de setembre de 1889 es va anunciar a *La Vanguardia*, després que hagués fet papers amb la seva muller davant de notari. «Hoy saldrá con dirección a París, con el objeto de dedicarse a sus estudios artísticos, nuestro muy querido colaborador de *La Vanguardia* don Santiago Rusiñol, que desde la capital francesa nos comunicará sus impresiones artísticas.» La vida a Montmartre, que llavors era un barri marginal, primer al

carrer de l'Orient, després al Moulin de la Galette, amb Ramon Casas, Enric Clarasó, Miquel Utrillo i Ramon Canudas, va marcar profundament l'obra i el caràcter de Santiago Rusiñol. La sèrie d'articles titulats «Desde el Molino», publicats a *La Vanguardia* (1890-1892) amb il·lustracions de Ramon Casas i aplegats al llibre homònim (1894), van descobrir un París diferent als ulls del públic lector. Quan Rusiñol va donar per acabada l'etapa montmartrina i, atret pels tresors del Louvre i per la pintura dels primitius inicia la via del Simbolisme i es dedica a la pintura d'interiors des de l'apartament del Quai Bourbon, a l'Île de Saint Louis, és un altre París el que ens mostra des de la sèrie d'articles «Desde otra isla».

Entre viatges i exposicions a París i a Barcelona i algunes trifulgues familiars amb la seva muller, Rusiñol recalca a Sitges la tardor de 1891, on l'amistat i l'hospitalitat dels primers provoca que l'artista hi faci una primera estada en la que s'adonarà que enyorar dues pàtries, com els *americanos* sitgetans, pot ser també una determinada manera d'ancorar. És llavors quan el «caminant de la terra» exclama que «un dia vaig veure una terra on hi feia més sol que en els demés llocs, on el cel era més blau, la mar més blava també i les cases eren blanques i sense neu, i tot era verd i florit, i hi vaig fer alto». L'aixopluc que hi troba el transmet poc temps més tard a Ramon Canudas, al qual va portar a Sitges i de qui va vetllar fins a la fi dels seus dies, i va enterrar al cementiri l'estiu de 1892 transportant una de les seves més estimades peces de ferro, una creu de forja alsaciana, des del pati del carrer de l'Orient.

Entre 1893 i 1894 hi construeix el Cau Ferrat, convertint la vila en la «Meca del Modernisme», en escenari de les Festes Modernistes, que són l'aparador de la modernitat estètica del moment amb els ulls posats a Europa —i en concret, a l'Europa simbolista concretada a Brussel·les i a París—, i en

la seu del regeneracionisme per la via de l'art davant del desastre del 98, amb l'aixecament del monument a El Greco. Alhora, Rusiñol impulsa i dona ales al setmanari *La Voz de Sitges* (1894-1898), autèntic portaveu del Modernisme estètic i literari, i caixa de ressonància de la vida artística del Cau Ferrat aquells anys, per on desfila el bo i millor de la intel·lectualitat catalana i espanyola.

Rusiñol va tancar definitivament el domicili parisenc la primavera de 1895, al Quai Bourbon, i es va instal·lar al Cau Ferrat. Des de l'octubre de 1895 fins a la primavera de 1896 va fer una llarga estada a Granada, de la qual sorgeixen les «Cartas de Andalucía» i la conferència «Andalusia vista per un català». A partir del retorn de Granada, trobem el Rusiñol simbolista que fins al 1903 no demorà d'aprofundir en l'Art Total, fins i tot derivant vers un determinat deix misticista (1897) amb el breu cicle de pintura dels *Místics*, iniciada a Montserrat l'estiu anterior. Entre 1896 i 1899 Rusiñol escriu al Cau Ferrat la major part de les seves més importants obres simbolistes i prosas autobiogràfiques: *Oracions* (1897), *Fulls de la vida* (1898) i *L'alegria que passa* (1898), així com la versió teatral d'*Els caminants de la terra* (1898), entre d'altres. En elles hi deixa les visions literàries de la vila i de la seva gent, entre les quals destaca «El pati blau», que ha passat a formar part de l'imaginari literari i mític de Sitges. [...]

El març de 1899, una anotació al volum tercer dels «Àlbums de records», que formen part del llegat Rusiñol, posa un punt i final simbòlic a la dècada rusiñoliana. Rusiñol marxa a París, a la clínica del doctor Sollier, per seguir una cura de desmorfinització que l'alliberarà de la drogodependència que ha estat a punt de segar-li la vida. Rusiñol havia patit una greu caiguda a Montmartre l'hivern de 1891 per mor d'una patinada causada pel glaç. Va quedar-ne tan malparat que Casas i Utrillo el van portar a l'hospital,

on no li van diagnosticar altra cosa que un cop a l'esquena, del qual va rebre un ronyó, que va iniciar un procés de necrosi. Vers el 1896 els dolors van augmentar tant que Rusiñol va augmentar les dosis de morfina, cosa que va comportar-li una espiral d'exaltació creativa que, alhora, va malmetre acceleradament la seva salut. Recordant-la, utilitzava l'exemple de les papallones que, atretes per la llum, acaben morint amb les ales cremades. La progressiva degradació física de l'artista no va passar desapercebuda per ningú; la premsa local es refereix sovint al seu estat de salut, i la correspondència amb els pintors Maurice Lobre, Ignacio Zuloaga i el director de *La Vanguardia*, Modesto Sánchez Ortiz, així com les mateixes manifestacions epistolars de Rusiñol, per exemple, a Miquel Utrillo, no deixen marge de dubtes sobre la gravetat de la seva addicció.

Els testimonis literaris de l'escriptor sobre l'addicció i el procés curatiu són corprenedors. A «La casa del silenci», publicat a *Pèl & Ploma*, l'artista evoca les hores terribles de la síndrome d'abstinència i el desig i el rosc del morfinòman, i assimila la morfina a la figura de la *femme fatale* de fi de segle: «hermosa morfina, sirena de veu melosa, fada de l'amor al somni, vetlladora de la pau i dolça visió del repòs; d'aquella infame morfina cortesana de la mort, guardadora del turment, font de set i falsa i traïdora amiga amb llavis de temptació i amb boca de vípera i cor amb sang de pantera». A «El morfiníac», Rusiñol, amb més distància però amb records recents i punyents, es refereix al miratge de l'impuls creatiu del morfinòman i a la demanda insaciable del malalt.

Amb tot, la salut de l'artista no es va resoldre definitivament fins a l'extracció del ronyó, ja totalment necròtic, en una operació que el 1901 li van fer al propi domicili i que va fer córrer la brama de la seva mort.

Just acabat el període de desmorfinització, Rusiñol va conèixer un considerable

èxit a París amb l'exposició individual que va fer a la galeria L'Art Nouveau, de Sigfried Bing. La va titular *Jardins de l'Espanya*, i hi va presentar el millor que havia pintat a Granada, Tarragona i en altres indrets. L'èxit de la crítica —entre altres, Max Jacob li va dedicar un interessant article— va fer entendre a Rusiñol que calia reobrir la via paisatgística, ara sota els paràmetres simbolistes, de manera que amb el segle XIX es van cloure definitivament els retrats i els interiors que fins aquells moments l'havien situat en primera línia de l'art català.

La desmorfinització li va comportar, a més, un canvi de vida fonamental, com va ser el de la reconciliació familiar. A partir d'aquell moment, Lluïsa Denís i Maria Rusiñol van entrar a formar part plenament de la vida de l'artista, per bé que mai no va ser un home casolà. Però van viatjar junts arreu. Lluïsa, a més, culpava determinats amics de Rusiñol, com ara Miquel Utrillo, d'haver-lo deixat arribar a l'estat de prostració en què el va trobar a Sitges el 1899, però això en realitat constituïa una excusa per allunyar l'artista de tot l'ambient que fins llavors havia estat el seu medi vital. Canviava el segle, i Rusiñol canviava de vida. Utrillo, que ho va intuir ben aviat, i que havia estat el destinatari de la prosa d'«Els caminants de la terra» en l'edició d'*Anant pel món* (1895), va escriure un article premonitori a *Pèl & Ploma*: «En Rusiñol ha corregut, amb en Casas, tots els camins de la vida que porten a l'Art; amb mi, tots els corriols i dreceres, i junts tots tres, en Casas, en Rusiñol i jo, havem seguit tant de món i saltat tants barrancs, que encara que no ens trobéssim mai més, sempre ens recordariem els dos que quedéssim...» I conclou a manera de comiat sentimental: «deixant la negra tinta a on se suquen les plomes, mullo la meva enmig del cor, on sempre hi ha un gran racó per al que ha ocupat tant lloc en la meua vida». [...]

El Rusiñol del segle vint és un personatge que, sense renunciar a la

seua vocació artística i als ideals de l'art, viu i treballa en un entorn canviant que, a més, li discuteix, quan no li critica, l'espai de lideratge que ha assolit. És per això que cerca el reconeixement del públic. En arts plàstiques, el reconeixement és progressiu i continuat, ja que des dels quadres de l'etapa mallorquina de 1901-1903 fins a les obres que presenta a les exposicions nacionals de Belles Arts, a Madrid, manté la crítica favorable. Relativament, perquè a Catalunya, passada la primera dècada del segle, el Noucentisme imperant s'aboca vers altres valors estètics. En teatre, Rusiñol ha conreat el teatre líric i el drama des del tombant de segle; *L'alegria que passa*, *L'hèroe*, *El místic*, *El pati blau* i *La mare*, entre d'altres, li han atorgat la popularitat que cerca i necessita, sense oblidar les comèdies com *Els Jocs Florals de Canprosa* o *Els savis de Vilatrista*. En literatura, el 1907 publica un dels seus grans llibres i el que li ha donat més fama, *L'auca del senyor Esteve*, i inicia el seu «Glosari» a *L'Esquella de la Torratxa* amb la signatura de Xarau, en un desafiament a Xènius per la via de la ironia extrema.

Progressivament Rusiñol va esdevenint artista de costums: primavera a Madrid per seguir la temporada teatral, temps que alterna amb estades a Aranjuez per pintar els jardins del Palau; estius a Mallorca; tardors a Barcelona, viatges on sigui sempre que en sorgeixi l'oportunitat, i estades ocasionals ara a Conca, ara a Girona, o a la Manxa, o al País Valencià. De mica en mica Aranjuez es va convertint en un dels escenaris constants de la seva pintura i dels seus costums, fins al punt que també el considera un estadant tan il·lustre com entranyable, i li dedica homenatges i carrers.

La Gran Guerra marca el final de tota una època de la història europea, i també de la història de les arts i de la seva capital parisenca. La impressió moral dels fets bèl·lics, narrats amb tota la seva cruïda per una premsa que

incorpora les imatges i la propaganda a les seves pàgines, fan que la major part dels artistes catalans prenguin partit al costat de França: per tot el que li deuen, per tot el que París ha significat. Rusiñol es converteix en un important activista a favor de la causa aliada: canvia el seu «Glosari» de *L'Esquella de la Torratxa* per la secció titulada «Espurnes de la guerra» des dels seus inicis fins a l'armistici; visita el front italià de l'Isonzo acompanyat de diversos intel·lectuals espanyols; es trasllada a la Catalunya Nord en diverses ocasions per donar suport i moral als catalans de França que lluiten per la civilització enfront de la barbàrie. Quan es va signar l'armistici el novembre de 1918, Rusiñol va presidir el banquet de celebració a Barcelona «amb la barrila clavada al cor però amb una emoció real», en un sopar memorable evocat per Josep M. de Sagarra. Un any abans, la gran victòria personal de Rusiñol havia estat aconseguir la representació teatral de *L'auca del senyor Esteve* al Teatre Victòria de Barcelona, deu anys més tard de l'edició de la novel·la.[...]

JOSEP PLA

Santiago Rusiñol i el seu temps. Editorial Selecta, 1943

La gent creu que Rusiñol fou un home que es passà la vida fent broma, formulant coses més o menys divertides, escrivint drames i gatades i pintant jardins per vendre'ls a la Sala Parés del carrer de Petritxol. Després de tres anys de tractar de donar la volta a l'obra i a la figura d'aquest home, m'he trobat que la imatge popular que en té la gent no té gaire relació amb la realitat. Per poca atenció que hom hi esmerci, apareix un Rusiñol més complex, irònic, però poc bromista, sarcàstic més que no pas alegre, fabulosament treballador i profundament trist. He arribat a la conclusió que fou un home apassionat del seu treball per sobre de qualsevol altra cosa, solitari, insatisfet, lúgubre, i que tot el que féu en aquest món —una obra quantitativament considerable amb positius esclats— fou per escamotejar el mal de la vida, el «tedium vitae».

Li passava això: davant dels espectacles que la gent reputa alegres i divertits, es posava trist; en canvi, quan sorprenia un espectacle que entristeix la gent, el llavi li somreïa. Rusiñol era un home —solia dir Josep Maria Sert, que fou un gran amic seu— que no estava content més que quan estava trist. Plorava en els bateigs i reia en els enterraments.

Aquestes constatacions no ofereixen cap sorpresa. El mecanisme psicològic de Rusiñol és conegut. Era un romàntic. No utilitzo ara aquesta paraula en el sentit que li donen els enamorats. Era un romàntic des del punt de vista de la història de la cultura. Per precisar: fou no pas un romàntic diabòlic, orgullós i temerari, sinó un romàntic considerat i passiu. El temperament romàntic implica donar més importància al sentiment que

a la intel·ligència, a l'instint més que a la prudència. El romàntic viu en un món fet a la seva manera; el clàssic navega en el món tal com és. El romàntic ciutadà d'un món que no existeix té, en el món en què viu, un disgust diari, perquè les coses s'adaptin difícilment als seus desigs. El clàssic parteix del principi que, pel moment, no hi ha més món que aquest, que el present. Rusiñol, en vida, passà molts disgustos —sense que la gent ho sospités. Per això estigué tan trist. En el curs de la seva existència s'anà amargant de mica en mica i a la fi li passà el que sol passar als amargats: que plorava en els bateigs i reia en els enterraments. [...]

Una altra cosa voldria dir. Rusiñol fou, en aquest país, un dels caps visibles del moviment modernista. Ara: aquest llibre no conté cap explicació del modernisme. No podia pas ésser d'altra manera. Malgrat haver estat en aquest corrent del gust i d'haver-hi estat posada l'etiqueta del modernista, ho fou tan poc i tan esporàdicament, que la seva influència fou nul·la en aquest sentit. No fou pas un home d'escola tancada; fou un artista lliure. Històricament, crec que aquesta afirmació és irrefutable. En aquest llibre hi ha explicada la intervenció de Rusiñol en el modernisme. Un subratllat més profund hauria desorbitat i falsejat les coses, i això, en tot cas, no hauria estat lícit. [...]

El modernisme fou un fenomen vast, complex, un autèntic galimaties europeu. És potser el fenomen de la història del gust d'aquest continent en què intervenen més fenòmens nacionals europeus. En aquesta miscel·la, hi entraren el pre-rafaelisme anglès de Burne Jones, Dant Gabriel Rossetti i Ruskin; reminiscències de la voga wagneriana; l'esoterisme d'alguns belgues; l'intimisme patètic i emocionat d'alguns flamencs, sobretot de Maurice Maeterlinck; el sentit decoratiu glacial de Munic, el decadentisme antirealista de París i algunes formes de l'escandinavisme. Si se'm permetia, diria que fou la reacció contra l'impressionisme

en tant que realisme. Tota aquesta barreja donarà a Barcelona els nenúfars lilials, la sala del Palau de la Música Catalana i les senyorettes de ciment armat amb llargues cues que decoren alguns balcons distingits i horribles.

El modernisme afectà Rusiñol, però li féu un mal relatiu. El reflex més acusat sobre la seva obra es troba en l'intimisme, en el palpit intimista de les seves pintures de París, i posteriorment en els seus jardins. Ara, de tots els homes de la seva generació, en fou el menys contaminat, degut al fet que, al meu entendre, en Rusiñol hi ha una força popular fortíssima. [...]

El final de segle representà per a Rusiñol el triomf de la seva pintura. El testimoni d'aquest triomf fou l'edició, luxosa, dels seus *Jardines de España*, reproduïts a tot color i acompanyats d'un conjunt d'elogis en prosa i vers signats pels escriptors de més qualitat de la Península. Aquestes proses, aquestes poesies, formaren una corona —la corona de Meleagre de Rusiñol— amb la qual fou coronat d'una manera simbòlica. Aquests jardins, fins els pintats amb llum meridiana, són obres de crepuscle; aquests paisatges, fins els primaverals, són paisatges de tardor. La llum crepuscular, l'aire tardor, el deix de malenconia, són les característiques més acusades de la sensibilitat del moment, de la sensibilitat més treballada del moment. Rusiñol descrivia les obsessions de la seva generació i es feia entendre d'una manera perfecta. Que aquella generació s'equivocà? Que hauria hagut de seguir un altre camí? És possible. Però els fets són els fets i no es pot sortir d'aquí.

En aquests *Jardines de España* hi ha pàgines molt belles. Potser la millor és la que hi escriví Azorín; és una pàgina delicada, insinuant, finíssima. El que Azorín insinua, Marquina ho enverteix francament. Aquesta malenconia irremediable que Rusiñol capta en els jardins és el testimoni amarg de la decadència.

Aquests jardins abandonats, morts, foren un dia poblats de vida. Tot ha decaïgut. Dels jardins, la vida n'ha fugit.

Todo aquel mundo viejo, solitarios jardines,
que bulliciosamente llenó vuestros confines
ha desaparecido sin darnos descendencia.
¡Oh, abominados padres que no dejáis herencia!

El poeta invectiva:

Dormid, dormir en paz en vuestros mausoleos,
estirpe de gigantes y padres de pigmeos.
Dormid, dormir en paz, sin despertar de nuevo.
Fervoroso os lo pide mi lengua de mancebo.

El poeta formula el sentit de l'obra del pintor:

Lo hiciste bien, tú, ansioso de una patria
[grandiosa
buscador de una tierra soñadora y gloriosa,
lo hiciste bien; debajo de la luz que los baña
tus jardines de España son la vejez de España...

Aquests versos de Marquina són importants perquè situen Rusiñol en el corrent intel·lectual del seu temps, quedant així inserit en el fons mateix de l'esperit de la generació del 98. Rusiñol, encara que de més edat que els homes més representatius d'aquesta generació, és un home típic del 98. Aquells jardins, en efecte, coincidiren amb efemèrides històriques d'una transcendència reveladora, d'un volum immens. S'han perdut Cuba i Filipines, les últimes terres d'un vastíssim imperi. Davant del desastre, la reacció general del país fou mínima. La frivolitat, manifestada en les classes dirigents a través de les fórmules de la cursileria, és el que dona el to general al país. És una frivolitat típicament provinciana, d'una rusticitat inconcebible. Fora de Catalunya només un grup d'intel·lectuals reacciona altivament. Aquest grup planteja el problema en tots els seus aspectes: social, polític, econòmic, artístic, literari. Una vegada llançada la paraula «decadència»,

la gent l'accepta com si es tractés d'un fenomen inevitable, d'un eclipsi fatal, cosa que permet dormir tranquil·lament. Només aquell grup intel·lectual es demana quines són les causes, les arrels de la decadència. Per a combatre un mal és indispensable conèixer-ne la causa. Per a combatre els efectes s'han de considerar els orígens. El problema peninsular queda plantejat amb tots els seus complexos. La primera constatació és que la idea que tenen els espanyols d'Espanya és falsa, és una idea de cartó. Espanya és un país desconegut. I aquests intel·lectuals tracten de descobrir-lo. El viatgen, l'estudien, l'observen, l'analitzen des d'un punt de vista objectiu. L'adopció d'aquesta actitud és plausible i digna de tots els elogis. En certa manera és una posició científica. A través de les seves observacions sorgeix una visió molt més real, sense ficcions, viva, molt més autèntica que la que tingueren les classes directores de l'època del desastre. La visió d'aquest grup és completament nova, molt sensible, absolutament inesperada, dintre l'atonia general, insuperable en molts aspectes.

L'actitud de la generació del 98 ha estat molt discutida. Les forces capacitades per a lluitar contra la tendència a l'oblit —tendència que és la base de la intocable tradició— són sempre escasses i, degut a la pobresa del país, d'una precarietat permanent. «En la escuela del 98», ha escrit Azorín en el seu llibre a *Madrid*, «había dos palabras fundamentales y compendiadoras de la tendencia. Eran dos palabras eran: "frivolidad", "España". Lo que nosotros hemos combatido con más tesón, con más denuedo, ha sido la frivolidad.» Davant de la frivolitat, aquests intel·lectuals defensaren la serietat, la gravetat, aquesta actitud que rarament triomfa, però que esporàdicament es pot trobar. La gravetat consisteix a separar l'adjectiu de la substància, l'efímer del permanent, el que és de profit del que no ho és. Parlar d'una

qüestió sense conèixer-la és privatiu de la frivolitat. Parlar sense solta ni volta, obrar sense solta ni volta en les coses polítiques, socials, econòmiques... és pura frivolitat. La generació del 98 reaccionà contra el segle XIX considerat com un tot —salvant, és clar, les personalitats isolades positives—, el més frívol i estèril de la història del país. El segle XIX fou una llarguíssima explosió de parauleria estèril, i d'aquesta congènita esterilitat se n'han deduït aquests cinquanta anys del segle XX, malaguanyats i frenètics.

L'altra paraula fonamental, representativa, era aquesta: «Espanya». «De nuestro amor a España», escriu Azorín, «responden nuestras obras. Los Libros de Baroja, de Unamuno, de Maeztu y los míos. No creo que tenga yo un solo libro, de los cuarenta volúmenes publicados, ajeno a España». En el mateix corrent es troba Rusiñol: una grandíssima part de la seva obra pictòrica, literària, la seva activitat de col·leccionista, estigueren dedicades —amb ardor— al descobriment del país. «Nosotros hemos ampliado este descubrimiento», escriu sempre Azorín amb una modèstia exemplar, «y dado entonación lírica y sentimental a hombres y cosas de España». Les velles ciutats, la vida provincial, els pobles, la vida del camp, l'estretor, l'austeritat, la dignitat, el fons tràgic, pobre, de la nostra existència terrestre, les llums i ombres sobre les quals transcorre la nostra vida, ¿qui les ha descrites millor que els escriptors, pintors, artistes del 98?

No es pot parlar d'una generació orgànica. Els seus components —individualistes com a espècimens del país— treballaren pel seu compte. En el camp políticament conservador, Azorín fou un subversiu. En el camp de la inadaptació, Baroja fou un home de mentalitat europea —en el camp de la ciència i de la cultura sobretot—, normalíssim. Rusiñol, home burgès, contemporitzador, amable, somrient, fou un agitador intel·lectual permanent. La tradició, el

que s'anomena la tradició, fou examinada a fons, i aquest examen açà bombolles de maleficis. La generació tingué, però, un denominador comú que es podria concretar en el *rayadillo* dels pobres repatriats del Pacífic i de les Antilles. «Lo que motiva el desdén de ciertas gentes, desdén fundado en un equívoco», escriu Azorín, «es el concepto que nosotros teníamos del patriotismo y el acento que poníamos en nuestro hablar. Acento pesimista, desalentador, se ha dicho. Falta de patriotismo, se ha repetido.» Però... «Lo que los escritores del 98 querían no era un patriotismo bullanguero y aparatoso, sino serio, digno, sólido, perdurable. A ese patriotismo se llega por el conocimiento minucioso de España».

Durant aquest període Rusiñol féu moltes estades a Madrid. Fou el centre natural del seu acostament als jardins. Férem referència a un dels seus primers viatges, tan relacionat amb l'ídol plàstic de la generació del 98: el Greco. Ara, els viatges sovintegen. La seva tertúlia de «Fornos» es veu molt concorreguda. Aparentment les formes del seu humor, tan dolces, escèptiques, barcelonines, tolerants —franceses—, havien de xocar amb la novel·la picaresca. En el curs de la seva vida, Rusiñol llegí poc, llegí, a més a més, desordenadament. Però conegué la picaresca. En la seva obra literària hi ha ressonàncies constants de la novel·la picaresca. És curiós: el lector català aprecia, llegeix amb gust, la tremenda literatura realista castellana. Potser ho fa per saber de què ha de morir. En canvi, la mística el deixa fred i el casuisme teològic l'empipa. En el sistema de l'humor de Rusiñol, el realisme és permanent i s'entronca amb la seva literatura. Les seves novel·les són, en realitat, novel·les picaresques. Molts dels articles que escrivi són capítols del gènere. De tota manera, el seu humor, sobretot el seu humor verbal, participa més de l'humor europeu, del fantasme del París de l'època, que de la ferocitat

de la sàtira; és més sentimental que cerebral, més bondadós que casuístic. Rarament es troba en la seva obra el que és corrent en la sàtira espanyola: la nuesa del penjat.

Rusiñol llegí la seva traducció de *L'Hèroe* en un dels prats de la Bombilla. No fou una lectura banal, com tantes en féu en el curs de la seva vida davant d'admiradors *avant la lettre*. Amb aquesta obra adoptava la posició més combativa dels intel·lectuals del seu temps. L'auditori era complex: Dicenta, Maeztu, Benlliure, Sorolla, Ramon Casas, Rafael Domènech, Palomero, els músics Chueca i Chapí, autors d'una marxa que era la música preferida del personatge de l'obra, Vilomara, Jordà, Capella, Utrillo, Carles Costa, Enric Borràs i Llardy, propietari del famós restaurant. Llardy era aigüafortista i molt amic dels artistes.

La lectura es produí en un ambient una mica enrarit i enmig d'una expectació creixent. Des d'un principi es produïren aquells petits sorolls precursors d'imprecacions que fins que no es formulen poden confondre's amb simples borborigmes. Rusiñol, amb la seva simpatia, pogué anar trampejant els obstacles. Però arribà un moment, quan llegí «Heus-els ací! Els del teler són els herois!», que es produí una tempestat d'observacions, opinions, dicteris, preguntes, aplaudiments i protestes. Es produí una confusió verbal inextricable i espessa, d'una temperatura tan elevada que no era de gaire bon veure. Borràs tractà de resoldre el problema pel mètode de la dissolució. Al·legant que tenia funció de tarda —llavors dirigia la primera *tournee* de teatre català a Madrid—, s'acomiadà dels seus apassionats amics. La discussió continuà durant tota la tarda, i, havent-se traslladat una bona part dels presents a Llardy per a sopar, hom seguí discutint fins molt tard. La contradicció s'esgotà per fatiga.

L'Hèroe s'estrenà al Romea de Barcelona la nit del 17 d'abril de 1903. La discussió de Madrid, que Rusiñol pogué

mantenir, amb la seva gràcia, en els límits de la simpatia, feia preveure el que passaria. I així fou, en efecte. L'estrena constituí una de les explosions contradictòries més voluminoses que recorda la història teatral barcelonina. Fou un triomf per a l'autor i els seus intèrprets, però l'obra es representà una sola vegada. El governador, González Rothwos, passà moltes fatigues. Rusiñol va considerar prudent, per evitar molèsties a uns i altres, i potser per evitar-se-les a ell mateix, passar la frontera. [...]

Rusiñol, que era més vell que els homes del 98, és potser l'únic intel·lectual del seu temps que sabé rejuvenir-se i lligar-se amb els que venien darrere d'ell. Aquest no és pas un fenomen corrent. Com a mentalitat, en tots els aspectes, pot ésser considerat de la generació al·ludida. Hi aporta la seva personalitat polifacètica, dotada d'una divina facilitat en tots els terrenys, d'una obsessió per elevar el to de la vida, creadora de vida, creador i promotor de tantes coses belles. El reforç era considerable, en un país, sobretot, d'una vida intel·lectual tan esquàlida i mísera. El que enriqueix el nucli d'una generació no són les unanimitats ni les repeticions, sinó la diversitat dels seus components. La generació del 98 està formada per homes diversíssims. Rusiñol, estrany i diferent de tots ells, completa una complexitat important.

La relació amb Picasso

EDUARD VALLÈS

Picasso versus Rusiñol (catàleg de l'exposició al Museu Picasso), Ajuntament de Barcelona, 2010

Picasso i Rusiñol coincidiren en un especial interès per la construcció de la seva imatge d'artista i, de retruc, en l'encaix d'aquest en la societat. En realitat, ambdues actituds responien a reflexions de caire personal que, a diferents nivells, acabaren projectant sobre l'obra respectiva. Picasso, amb més de seixanta anys de diferència, s'interessà per dues obres —literàries!— de Rusiñol que abordaven precisament aquestes reflexions i, a més a més, ho deixà reflectit a la seva producció artística. Aquestes obres de Rusiñol són *L'alegria que passa* i *L'auca del senyor Esteve*.

Segons Margarida Casacuberta, «dir que amb Santiago Rusiñol neix, a Catalunya, l'artista modern em sembla una afirmació clara, irrefutable. Rusiñol va saber convertir la seva afició a la pintura en una professió socialment reconeguda». ¹ Un dels aspectes que ens permeten definir Rusiñol com a artista modern és la creació de la seva pròpia imatge. Durant anys s'havia anat edificant la imatge a través de la seva obra plàstica i literària, totes dues al servei d'una obra que les sobreolava: Rusiñol mateix. D'altra banda, un dels discursos més significatius de Rusiñol està relacionat amb el paper de l'artista en la societat. Segons Valentí Fiol, «per a Santiago Rusiñol, aquest tema de la inserció de l'artista en la societat fou, des de bon començament, central en la seva vida i en la seva obra». ² Rusiñol desplegà aquest discurs a partir de diverses obres literàries, d'entre

les quals *Els caminants de la terra* i *L'alegria que passa*, profundes reflexions sobre l'artista a partir de paràmetres simbòlics. Amb totes les matisacions que es vulguin, quelcom similar succeí amb Picasso qui, en diversos moments de la seva vida, s'interrogà sobre la inserció social de l'artista, sobretot durant el període rosa —i, en menor mesura, durant el blau— quan aquesta pregunta esdevingué central i tota la iconografia que bastí hi estava al servei. De fet, existeixen considerables similituds conceptuals entre l'obra plàstica de Picasso i la literària de Rusiñol en la mesura que totes dues utilitzaren, en alguna ocasió, els mateixos paràmetres simbòlics al voltant de la figura de l'artista. ³ [...]

Picasso començà a interessar-se per Rusiñol aproximadament quan abandonà la formació acadèmica, és a dir, quan el seu esquema mental ja no era el d'un alumne sinó el d'un artista, bé que incipient. Aquell 1899 coincidiren el final del trànsit acadèmic amb els que podrien ser els primers retrats coneguts de Rusiñol. És en aquest context que l'interès per la figura de l'artista se li feia més pregon encara. La pregunta que cal formular-se a continuació seria: quin era el patró vigent —i més proper a ell— en el moment en què Picasso reflexionava sobre la seva posició com a artista, un cop inicià la carrera en sentit estricte? Més enllà de l'interès que podien suscitar a Picasso les propostes artístiques de Santiago Rusiñol, sense cap mena de dubte ell representava com cap altre aquest patró. La resposta ens la proveeix la mateixa retratologia picassiana, una eina de primer ordre per mostrar l'interès de Picasso pel personatge.

Prenguem com a exemple dos artistes de l'entorn de Rusiñol i que probablement estaven —parlem només des de l'òptica tècnica— més dotats que ell: Ramon Casas, pertanyent a la mateixa generació, i Isidre Nonell, de la generació més jove. Tot i que Picasso s'interessà

per les respectives obres, no podem dir el mateix pel que fa a les seves figures: a penes féu retrats de Casas i Nonell; se'n coneixen poquíssims i no suporten cap comparativa amb els retrats de Rusiñol. Tot plegat denota un interès menor per Casas, però és eloqüent que com a mínim en tres retrats apareguin plegats. És evident que en aquells moments, a Picasso, la figura de Rusiñol li era molt més útil perquè li subministrava una informació que Casas o Nonell —per esmentar un parell de casos— no li aportaven de la mateixa manera: l'embolcall, la imatge de l'artista.

Amb motiu de l'exposició «Barcelona 1900» al Van Gogh Museum d'Amsterdam, Teresa-M. Sala i Juan Carlos Bejarano van dedicar un interessant article a la imatge del creador: «Tots dos [Rusiñol i Casas] resumeixen perfectament la situació característica de l'artista en el context català. Pretenen renovar les estructures de l'art de la seva terra mirant cap a l'exterior (europeu, més que espanyol), combinant sempre que poden la tradició local amb la forana, per aconseguir alguna cosa diferent i personal [...] No obstant això, la nova figura de l'artista individualista, que intenta trobar el seu propi estil [...] aleshores comença a pujar, d'acord amb el que estava ocorrent en altres punts d'Europa.» ⁴ Més endavant afirmen que «van ser molts els artistes que construïren el seu propi jo, potser per por de perdre's entre la massa, entre la vulgaritat de l'anonimat.» ⁵ I posteriorment, citen com a cas paradigmàtic el de Santiago Rusiñol. Aquesta voluntat d'afirmació per part de Casas i Rusiñol es fa d'allò més evident en els retrats que es feren mútuament. Tots dos tenien molt interioritzada la posició que ocupaven en el món artístic i fins i tot van fer un quadre a dues mans en què l'un retratava l'altre i viceversa, *Retratant-se*. ⁶ Dos dels retrats mutus més significatius que es feren els dos artistes —i que es van regalar l'un a l'altre— amagaven també

aquesta voluntat de bastir-se la imatge plegats. [...]

El seguiment eventual que Picasso féu de l'obra de Rusiñol i Casas no fou el que més li interessà d'ells. Allò que realment l'obsedí fou la capacitat que tenien de projectar la seva imatge sobre l'entorn. Quan Picasso seguí la línia retratística de Casas amb motiu de la seva primera exposició als Quatre Gats, en realitat va ser un fet puntual perquè tècnicament ja tenia la preparació suficient per igualar-lo; el que encara no tenia era el seu estatus, allò que realment cercava. És per això que Picasso emprengué el projecte d'*Arte Joven* a Madrid, perquè pretenia tenir una revista pròpia i ser-ne l'il·lustrador en cap, talment com Casas a *Pèl & Ploma*. Quelcom semblant podríem afirmar en el cas de Rusiñol. Aquest, sense ser l'artista més dotat del seu temps, ni com a pintor ni com a literat, comptava amb quelcom més important per a Picasso. En aquest sentit, Cristina Mendoza i Mercè Doñate han afirmat que a Picasso «de Rusiñol sens dubte li va atraure el seu paper de líder». ⁷ Més enllà de totes les influències i confluències que estem referint en aquest treball, Rusiñol encarnava el model que, a la seva manera i salvant les distàncies, acabaria desenvolupant Picasso en el futur. Picasso esdevindrà un artista de referència indiscutible en l'àmbit mundial que, de forma recurrent, ajudarà d'altres artistes i, sobretot, que convertirà els seus estudis i domicilis en llocs de visita obligada per a artistes, crítics, etc. Tot plegat i a una altra escala, aquest era el paper que Rusiñol jugava com cap altre a la Barcelona que Picasso conegué durant la seva joventut: era el referent d'artista indiscutible, ajudava sovint a molts d'altres artistes i, encara en vida, havia construït el seu propi temple, el Cau Ferrat, on amuntgava obres seves i d'altres artistes i on rebia visites de les personalitats més importants del seu temps. Aquesta imatge d'artista encara li era desconeguda a Picasso quan arribà

a Barcelona amb només tretze anys. Es tractava d'un patró nou, que li interessaria i que analitzaria a fons a partir d'una vintena de retrats; un patró que reproduiria durant la seva maduresa amb unes confluències tan significatives com les referides. [...]

Es detecta un esglaonament des dels primers retrats del 1899 —on Picasso encara sembla estudiar Rusiñol— fins als del període 1900-1901. Els primers retrats presentaven dues constants que ja no trobarem en els de la segona sèrie; en primer lloc, una clara voluntat d'anàlisi psicològica de Rusiñol, per tal com Picasso el presenta sovint amb els ulls closos en dues postures que esdevindran icòniques: els retrats frontals del rostre i els retrats dempeus amb les mans a l'esquena. Eren retrats greus, seriosos, i tenien un cert component d'homenatge que defineix la segona de les constants esmentades més amunt. El punt àlgid va coincidir amb l'estada de Picasso a Madrid l'any 1901, on es parlava de Rusiñol com a un dels artistes més respectats, circumstància que segurament va fer augmentar l'interès de Picasso. Al nostre entendre, l'any 1901 va ser decisiu en el canvi d'actitud de Picasso envers Rusiñol i això es veurà reflectit en la continuació de la retratística que referirem més endavant. Durant aquell any Picasso gairebé no trepitjà Barcelona (el repartí entre Màlaga, Madrid, París i només unes setmanes a Barcelona). Què passà durant aquest període? A què responia aquest canvi? Malgrat que encara no s'havia instal·lat definitivament a França, Picasso ja havia començat a freqüentar un entorn que no tenia res a veure amb el de Barcelona tant pel que fa a referents artístics, marxants, crítics i amics com, sobretot, al fet que començava a viure alguns episodis de protagonisme a l'única ciutat que aleshores el podia consagrar a nivell universal, París. El punt d'inflexió, al nostre entendre, es va produir durant la segona estada de Picasso a París, entre

juny del 1901 i gener del 1902, un moment clau perquè va ser un període llarg, de mig any, aproximadament el doble de la primera estada, que s'esdevingué a finals del 1900. Durant aquest lapse de temps, Picasso presentà la seva primera exposició a França amb el marxant Vollard i s'ocuparen d'ell diversos crítics importants: Gustave Coquiot fou l'encarregat d'escriure la presentació del catàleg d'aquella exposició i Félicien Fagus en va escriure una crítica d'allò més favorable. Circumstàncies de caire diferent —encapçalades per l'absència continuada i suficient de vendes i per la ruptura amb el seu marxant Pere Mañach— van fer que Picasso retornés novament a Barcelona. A partir de gener del 1902, de nou a Barcelona, inicià una nova sèrie de retrats de Rusiñol, gairebé tots amb una visió diametralment diferent. [...]

A partir del 1902 els retrats ja presentaven una altra intencionalitat, bé que encara avui no és possible establir-ne l'ordre d'execució exacte, atès que es tracta d'obra no datada i d'època molt primerenca. L'objectiu de Picasso ja no era tant mostrar la figura de artista en sentit estricte, com ho havia fet amb anterioritat, sinó circumstàncies o moments de la vida de Rusiñol. Aquest conjunt de retrats presenta una certa evolució, molt subtil si es vol, però fàcilment distingible. D'aquell moment ens han arribat un parell de retrats que encara no mostren una nova visió, però sabem amb tota seguretat que foren executats durant el període 1902-1903. [...] En tota la resta de retrats d'aquest moment, Rusiñol hi apareix en actituds d'allò més diverses, per exemple prenent un aperitiu amb Miquel Utrillo o bé disfressat juntament amb Ramon Casas. Aquests ja són dibuixos més aviat desenfadats i presenten un to de teatralitat que no tenien els anteriors. És evident que aquell Rusiñol homenatjat ha mutat a la ment de Picasso en un personatge susceptible de ser caricaturat. Possiblement aquests retrats

són els menys punyents, però ja mostren una clara evolució respecte a la primera sèrie: a poc a poc va desapareixent la veneració i el respecte.

Un altre dibuix fa un pas endavant en el grau de crítica i Picasso retrata Rusiñol com un artista obsedit pels honors. Per Barcelona corria el rumor que Rusiñol podia obtenir el grau de *sociétaire* que atorgava la Société national des beaux-arts francesa, tal com ho havia esbombat el mateix Rusiñol en alguns àmbits. Finalment no el rebé i, per contra, sí que l'obtingué Ramon Casas. Picasso, en assabentar-se de la notícia i fent-se ressò de les maledicències que devien córrer pels ambients artístics, retratà Rusiñol somiant l'obtenció d'aquell honor que no havia rebut i que, de fet, no rebria fins a l'any 1908. Picasso intitulà malèvolament l'escena amb la llegenda «Lo que Rusiñol se pensaba», bé que anotant per error el grau d'*associé* —que Rusiñol ja havia obtingut el 1892— en lloc del grau superior al qual aspirava, el de *sociétaire*. [...] Finalment, trobem el dibuix més dur, el més contundent, «*La Cloria-Crítico/a*» (*Santiago Rusiñol sodomitzat*). Rusiñol hi apareix sodomitzat per un crític mentre s'aferra amb la mà a una musa que representa la Glòria i que sosté una bossa de diners. Ens equivocariem de ple si interpretéssim aquesta requisitòria exclusivament com el resultat d'una opinió personal de Picasso. Aquest discurs era fruit, sobretot, d'un relleu generacional en la mesura que Rusiñol, com qualsevol figura artística —i Rusiñol ho era— rebé crítiques i sobretot, naturalment, de les generacions joves. [...]

Un amic de Picasso —o, si més no, un conegut ja que li féu almenys dos retrats—, el pintor i després escriptor Juli Vallmitjana, plantejà a Rusiñol una crítica en uns termes molt semblants que ens servirà per contextualitzar el dibuix de Picasso. En el seu primer llibre, *Coses vistes y coses imaginades. Recull d'impressions*, Vallmitjana dedicà un

encriptat i ferotge atac a Rusiñol, un atac que reproduïa a grans trets el missatge del dibuix de Picasso. Seguint amb el component generacional de la crítica, el conte de Vallmitjana estava inspirat en «La fi d'Isidre Nonell» d'Eugeni d'Ors, text que la historiografia de l'art reconeix com un punt d'inflexió de primer ordre pel que fa al canvi d'orientació del moviment modernista: «Eugeni d'Ors, amb la seva extraordinària sensibilitat, va copsar el gran revulsiu que representava la pintura de Nonell davant del decorativisme i del decadentisme modernista».⁸ El conte de d'Ors fou publicat per la revista *Pèl & Ploma* el gener del 1902, és a dir, coincidint amb el moment en què es va produir aquest canvi de Picasso envers la figura de Rusiñol. Aquell número de *Pèl & Ploma* aparegué amb motiu de exposició d'Isidre Nonell a la Sala Parés, una mostra a contrapèl d'allò que es feia a Barcelona i on prenia com a models persones de raça gitana i que, al nostre entendre i al de molts altres experts, influí en la producció blava picassiana. Malgrat que el conte de Vallmitjana fou publicat el 1906, pertany cronològicament als anys anteriors, quan Picasso residia a Barcelona i quan Vallmitjana tractava de fer carrera com a pintor i no hi reeixia. En aquest primer contacte amb el món de les lletres, Vallmitjana decidí passar comptes amb Rusiñol, representant d'una jerarquia artística que coneixia perfectament i a qui, indirectament, feia culpable de la seva dissort com a pintor. Si en el seu conte d'Ors situa com a protagonista el pintor Isidre Nonell, Vallmitjana el canvia per Rusiñol i s'hi refereix amb l'apel·latiu del «Xistós», a qui identificaria l'any següent en un altre text a la novel·la *De la ciutat vella*: «Al senyor Pardal [Rusiñol], que de tant graciós com es fan l'escriure y am son modo d'esser, fins li diuen El Xistós. Es riquíssim». A «La mort del Xistós» Vallmitjana carregà contra una nova orientació de l'art que no compartia i que

al seu entendre simbolitzava el Xistós-Rusiñol. En el relat es pot entrellucar una clara referència autobiogràfica: «Tots els artistes emigraven, cercant el caliu de sos bells ideals [segurament referint-se al seu allunyament de la pintura]. Els que restaven, embrutits i amanerats, explotaven l'aparenta afició dels ignorants, venent-los a gran preu totes les imperfeccions artístiques de l'època més decadent i rutinària, establint un mercat purament comercial, com si es tractés d'un producte qualsevol, dels pocs que produïen les esquifides industrietes». En un moment determinat del conte, Vallmitjana retreu a Rusiñol «afany de diners i glòria»,⁹ exactament el mateix que li havia retret tres anys abans Picasso amb el seu dibuix. [...] Al nostre entendre, aquests dibuixets satírics on Picasso aplegava Rusiñol amb Casas i Utrillo reflectien, de ben segur, un cert cansament de Picasso respecte al món cultural protagonitzat per aquestes personalitats. Cap dels tres personatges és objecte d'admiració, com en els primers retrats que els féu; ara són retratats en parelles —només en un dibuix els trobem tots tres junts— i fins i tot el suport, la majoria targes comercials de cartó, presenta una modèstia inèdita fins aleshores. És a dir, la retratologia de Rusiñol esdevé el paradigma perfecte per explicar l'actitud de Picasso envers el món artístic barceloní, entenent així l'existència d'una doble cruïlla: respecte a la situació artística general però també respecte al seu representant més emblemàtic. A més, no hem d'oblidar en cap moment que Rusiñol era vint anys més gran que Picasso, i la sortida de la cruïlla en la que havien coincidit feia augmentar cada cop més la distància entre tots dos. [...]

Efectivament, aquesta distància s'eixamplà i això ho detectem perfectament amb el cubisme. Rusiñol, com d'altres artistes, crítics i col·leccionistes de l'entorn barceloní de Picasso, no entenia aquest viratge tan radical de la seva

producció artística. [...] Malgrat la crítica al cubisme, Rusiñol no s'està de lloar Picasso: «N'hi ha d'altres que'ns assegurin que l'amo del cubo, a Ceret, va ésser en Picasso, l'inquiet Picasso, també nostre i també genial, a més de simpàtic i gran artista.»¹⁰ Aquesta actitud de respecte, la va mantenir Rusiñol durant tota la seva vida, això sí, diferenciant clarament entre capacitat i orientació artística de Picasso. En definitiva, que Rusiñol hagués deixat de pertànyer feia molts anys a l'avantguarda no implicava que no reconegués els artistes de qualitat. De fet, quan anys més tard se li preguntava per altres artistes, ell sempre incloïa el nom de Picasso: «Ahora se pinta en broma. Pero todo lo que sea broma no està mal. Picasso pinta en broma y, además, es un gran pintor.»¹¹

Malgrat el que pot fer pensar l'esmentada tanda final de retrats, la migrada relació personal entre Picasso i Rusiñol fou sempre correcta i fins i tot d'una certa camaraderia. Picasso comentà a Palau i Fabre que la seva relació amb Rusiñol era «prou intensa perquè, cada vegada que es retrobaven, s'aturessin a xerrar una estona».¹² L'any 1917 ens va deixar diversos testimonis d'aquesta vinculació, no debades fou un any clau pel que fa a la relació entre Picasso i Barcelona. El mes de gener, tal com ja hem referit, Rusiñol féu publicar a *L'Esquella de la Torratxa* quatre dibuixos de Picasso de la seva col·lecció particular. L'article aparegué el mes de gener, quan Picasso passava a Barcelona uns dies amb motiu de la primera de les dues estades que faria aquell any a la ciutat. Sabem també que tots dos es retrobaren casualment pels carrers de Madrid durant l'estada que hi feren els Ballets Russos aquell mateix any.¹³ En el seu moment ja hem explicat com Rusiñol fou un dels pocs espectadors que aplaudí amb força la presentació del ballet *Parade* durant l'estrena a Barcelona. [...]

Malgrat que el gruix de l'interès de Picasso per Rusiñol es circumscriu al

tombant del segle XIX al XX, sabem que revifà en moments puntuals. L'any 1933, un parell d'anys després de la mort de Rusiñol, Picasso féu una breu estada a Barcelona, de prop d'una setmana. Curiosament, d'aquesta setmana en dedicà un dia sencer a visitar Sitges i, al nostre entendre, això només tenia una explicació: Picasso tenia curiositat per tornar a visitar el Cau Ferrat, el museu personal del seu amic Rusiñol. Hem arribat a aquesta conclusió perquè la visita es produí només quatre mesos després de la inauguració del Cau Ferrat com a museu públic, després de la donació del Cau Ferrat i del seu fons artístic a la ciutat de Sitges per part de Rusiñol. Aquest fou un fet destacat del món artístic i de ben segur despertà la curiositat de Picasso, no debades estava molt al corrent de tot el que s'esdevenia a Catalunya. La visita tingué lloc el 22 d'agost del 1933 i, segons versió de Joan Ainaud de Lasarte, Picasso «va mostrar i comentar personalment les col·leccions a la seva muller, al seu fill Pablo, i als seus nebots Vilató-Ruiz».¹⁴ La premsa de l'època també va referir aquesta visita: «Ahir a la tarda [Picasso] estigué a Sitges, d'on tornà encisat.»¹⁵ Evidentment, Picasso podia «mostrar i comentar» les obres del Cau Ferrat amb total coneixement de causa perquè conegué personalment Santiago Rusiñol, així com bona part dels artistes representats en aquell espai. Aquell museu, potser com cap altre, li evocava la seva joventut, perquè el Cau Ferrat té la virtut d'encapsular el temps, de retornar-nos a un passat que, a més, era un passat viscut per Picasso. Si en expressió de Gijs van Hensbergen el Cau Ferrat era «l'últim i el primer *Zeitgeist*»,¹⁶ és evident que aquesta condició d'espai que vol recollir l'esperit d'un temps tenia l'atractiu i la força suficient per atreure novament Picasso. Van Hensbergen destaca la transversalitat dels interessos col·leccionistes de Rusiñol reflectits en el Cau Ferrat i ho planteja en uns termes

molt propers al concepte de cruïlla que estem referint, atès que Rusiñol «és el típic cas de l'artista que prenem com a model perfecte per expressar el concepte de *Zeitgeist*, però que acaba sent bandejat pel mateix concepte que ell il·lustra tan bé».¹⁷

NOTES

- ¹ Margarida Casacuberta, *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pàg. 5.
- ² Eduard Valentí Fiol, *El primer modernisme literari catalán y sus fundamentos ideológicos*. Esplugues de Llobregat, Ariel, 1973, pàg. 302.
- ³ Pel que fa a l'anàlisi d'aquestes similituds conceptuals entre els períodes blau i rosa de Picasso i l'obra de Rusiñol, vegeu E. Vallès, *Picasso i Rusiñol. La cruïlla de la modernitat*. Sitges, Consorci del Patrimoni de Sitges, 2008, pàg. 28-33.
- ⁴ Juan Carlos Bejarano, Teresa-M, Sala, «La imatge dels creadors», *Barcelona 1900* [cat. expo.]. Amsterdam, Van Gogh Museum/ Mercatorfonds/Lunwerg, 2007, pàg. 120-121.
- ⁵ *Ibidem*, pàg. 121.
- ⁶ Rusiñol conservà aquest oli tota la vida i actualment es troba al Cau Ferrat de Sitges.
- ⁷ Mercè Doñate, Cristina Mendoza, «Rusiñol, pintor», *Santiago Rusiñol. 1861.1931* [cat. expo.]. Madrid, Museu Nacional d'Art de Catalunya/Fundación Cultural Mapfre, 1997, pàg. 29.
- ⁸ Mireia Freixa, Juan Miguel Muñoz Corbalán, *Les fonts de la història de l'art d'època moderna i contemporània*. Barcelona, Universitat de Barcelona. Departament d'Història de l'Art, 2005, pàg. 247.
- ⁹ Vallmitjana s'amagà rere l'*alter ego* Fermí Peralta, el protagonista de la novel·la. Segurament desencisat pel seu fracàs com a pintor, decideix revenjar-se de les patums artístiques de l'època, de manera que a l'obra apareixeran d'altres personatges que també tractà Picasso. No serà només Rusiñol el blanc de les seves crítiques (Senyor Pardo o el Xistós), sinó també d'altres personatges com Miquel Utrillo (D. Cirilo), Ramon Casas (Noy de la Casa Rica) o Joan Baptista Parés (D. Baptista), propietari de la Sala Parés.

¹⁰ *Íbidem*.

¹¹ Juan M. Mata, «El dia de... Don Santiago Rusiñol», *ABC*, 5 d'octubre del 1930.

¹² Josep Palau i Fabre, *Picasso i els seus amics catalans*. Barcelona, Galàxia Gutenberg/Cercle de Lectors, 2006, pàg. 110 (2a ed.).

¹³ *Íbidem*.

¹⁴ Joan Ainaud de Lasarte, «El món artístic no convencional», *Picasso i Barcelona. 1881-1981* [cat. expo.]. Barcelona, Ajuntament de Barcelona/Ministerio de Cultura, 1981, pàg. 148.

¹⁵ Anònim, «Picasso a Barcelona», *La Publicidad*, 23 d'agost del 1933, portada.

¹⁶ Gijs van Hensbergen, «El Cau Ferrat, el último y el primer Zeitgeist», *Santiago Rusiñol, arquetipo de artista moderno*. [Actes del simposi *Santiago Rusiñol, arquetipo del artista moderno*, Sitges, 26-28 de gener del 2007]. Madrid, Sociedad de Conmemoraciones Culturales, 2009, pàg. 296.

¹⁷ *Íbidem*, pàg. 298.

Tres textos de Rusiñol sobre teatre

SANTIAGO RUSIÑOL

«En Joaquim Montero», a *El Teatre Català*, núm. 84, 4 d'octubre de 1913, pàg. 693

Als que, per la nostra sort o nostra dissort comencem a tenir uns quants anys de sobres, l'arribada d'en Montero ha vingut a ser un ressorgiment, un estiu de sant Martí que ens ha tornat aquella alegria que ja començava a escassejar-nos, aquella alegria que arrenca els cabells blancs de les persones, aquell pa blanc de l'esperit que tant ens manca en els temps que corren.

Degut, tal volta, a les vagues, a les bombes, a l'egoisme dels rics i la inquietud dels pobres, a que avui no hi ha tantes xinxes, però que hi han més puces i més teranyines, el cas és que el nostre Teatre, que com a teatre ha de dir les palpitations del poble, se'ns havia tornat tan trist que, per anar a veure un dels nostres drames, s'hi havia d'anar amb roba de dol, despedir-se de la família i deixar les coses arreglades.

El *Ki-ki-ri-ki* d'en Montero ha sigut el cant d'un gall que ens ha vingut a deixondir de l'ensopiment que portàvem. Ha semblat que ens arribava *un barco cargado de...* joia, que feia més sol al teatre, que es despintaven les arrugues, que s'eixugaven les llàgrimes, i que dèiem tots plegats: «Qui tingui mals de cap, que els deixi, que aquí hem vingut a expansionar-nos, i el que estigui trist, que no entri, que no volem que ens amarguin lo poc que dura la vida.»

Per a lograr això, com és natural, l'actor que ho logri ha d'ésser com un pare espiritual d'un talent extraordinari.

I en Montero, encara que jove, n'és un, de pare espiritual. Ell sap ballar tots els balls que el maligne esperit ha inventat, per a emportar-se'n les parelles, però per a emportar-se-les a gust; ell sap cantar les cançons amb aquella *bonhomie*, barrejada de malícia, que són com píldores daurades, que ens curen del mal humor amb remeis que són de bon prendre; ell té la gràcia encaixonada, i l'aboca allí a l'esce-na perquè en gaudeixi tothom; ell té el Do, el té... en un sol mot; ell té que és un gran artista, i tot lo demés són paraules.

I en Montero ho és, un gran artista, d'un modo genial, fantàstic, no valent-se de frases brutes per a excitar la bèstia humana, no malversant els efectes, no anant a caçar les rialles amb cercapous d'innoblesia, ni estirant els cordills del riure amb unglades, sinó amb pessigolles, no fent que el públic es rigui d'ell, sinó que el poble rigui amb ell; i tot això amb una dicció clara, correcta i ben educada, i tot això sense fer ganyotes, sinó fent lo que fa el gran còmic: encomanant l'alegria que li rebot de la seva ànima.

Benvingut sia, doncs, en Montero en aquests jorns de tristor del nostre Teatre Català. Aixís com tantes voltes acostuma succeir que de rialles en vinguin ploralles, bo serà que alguna vegada de ploralles en vinguin rialles, que tot rient ent en fan coses que ben sovint no es poden fer en *sèrio*.

XARAU (PSEUDÒNIM DE SANTIAGO RUSIÑOL)

«Glosari. Seguim sense teatre», a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1.794, 16 de maig de 1913, pàg. 342-343

Continuarem, en la nostra mai prou ponderada Barcelona, sense tenir-hi un sol teatre on se representi en català.

Sembla que aquell renaixement de què hem parlat tant a totes hores, de què ens hem alabat tant als ulls dels forasters, s'ha estroncat potser per sempre més, i que d'aquells temps del nostre teatre no se'n canta gall ni gallina.

Perquè lo greu que està passant en la nostra artística Barcelona no és pas que no tinguem teatre (això podria ésser eventual), sinó que ningú el troba a faltar, que ningú en parla, que és com si no hi fos i com si no hi hagués sigut mai.

Mai, ni per atzar, en un cafè, en un ateneu, en una penya, trobem algú que ens digui: «Quina llàstima! Tan bé que anava, el nostre teatre! Tant que ens alabàvem, de tenir-lo! Tant que ens lluíem no anant-hi, però fent-hi anar els forasters! Quina llàstima que s'hagi mort!» Mai ni un sol mot, com un difunt que ja se li han fet els funerals i sols ha deixat als parents deutes i records gloriosos.

Figureu-vos, per un moment, que s'hagués de tancar per «dèficit» aquesta fàbrica de casaments que en diuen teatre del Liceu, el crit que hi hauria en les famílies i en els cercles, i a tot arreu. Seria la setmana tràgica de l'art líric barceloní: hi haurien mítings casolans, llàgrimes de noies casadores, mares de família cridant en totes les reunions, junta permanent en el Liceu; una desfeta de gent demanant que no deixessin morir la música, que és lo que amanseix les feres —i, al dir feres, voldrien dir *nòvies*. Es veuria clarament que Barcelona el necessita... Però el teatre català... pobret! Com que sols servia

per anar-hi a veure comèdies, com que els entreactes eren curts, com que no es feien a les fosques, com en els cines, per a poder-s'hi expansionar les parelles enamorades, ningú s'adona de que hagi mort.

El teatre català era un lloc d'ensopiment que anava bé pels nostres pares, que tenien la sang d'orxata.

No. Avui ho hem vist clarament. El teatre català, a Catalunya, era un foc artificial que no es necessitava per a res. Un divertiment casolà per a quatre bacallaners. Un esbarjo d'uns quants poetes que no devien tenir gaire feina i, sobretot, un número de lluïment en les nostres festes majors, per a poder-s'hi dur un foraster i dir-li que a la nostra terra, a més d'ésser *laboriosos*, també teníem teatre.

Però això ha passat. El patriotisme de què ens hem alabat tantes voltes ha servit per a fer triomfar els de la dreta i els de l'esquerra, segons d'on cau la balança; ha servit per a fer *cultura*, també, de dreta o d'esquerra, segons la *paga* on se decanta; ha servit per a dur a les Corts un pomell de diputats, avinguts com un sol home; ha servit per a *manifestar*, per a votar, per a fer-se votar, per a fer mítings, reunions, posar pisos, segells, banderes, penons, senyeres i senyeres; ha servit per a tot l'*aparato* de la patrioteria; però no ha servit per a poder trobar cinc-cents ciutadans avinguts perquè anessin a veure comèdies.

Podem dir, doncs, que no tenim teatre perquè no en necessitem, i quan no es necessita una cosa, no se'n té, i si se'n té, no se n'ha de tenir; però també podem dir que fem mal fet d'alabar-nos d'una cultura que no tenim ni ganes de tenir.

Valdria més que diguéssim: «El nostre moviment patriòtic serveix per a fer diputats, i tot lo demés són històries.»

XARAU (PSEUDÒNIM DE SANTIAGO RUSIÑOL)

«Glosari», a *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1.543, 24 de juliol de 1908, pàg. 485-486

El glosador ha sentit dir moltes vegades, i fins s'ho havia arribat a creure, que una de les primeres virtuts que ha de tenir l'art és ser sincer. Al glosador li agradaria molt que els que entenen del ram de l'estètica li diguessin què vol dir aquest entrellaç d'art i de sincer, perquè, a parlar amb *sinceritat*, són dues coses tan diferents que sempre que les posin de costat tenen d'anar a bofetades. Amb perdó sia dit dels que no ho creguin, del modo que es duen les paraules, art vol dir sapiguer fer una cosa, i sinceritat no saber-la fer; art vol dir tenir *malícia*, i sinceritat vol dir innocència; art vol dir saber lo que es fa, i sinceritat, ni sospitar-ho. Per a ser bon metge s'ha de tenir art; per a ser sincer sols s'ha de ser malalt; per massa artista s'arriba a traçut; per massa sincer a manso. Els pintors primitius, que sempre retreuen els advocats de lo sincer, no podien ser menos sincers. Hi feien tot lo que hi sabien, i amb tanta insinceritat com podien, i amb tot l'art de què eren capaços. El gran Jacinto Verdaguer, en lloc de deixar els manuscrits amb aquella sinceritat que tenen les coses imperfectes, retocava, polia i brodava, fins que les seves poesies, de sinceres que havien nascut, s'anaven tornant obres mestres. Shakespeare, a força de ser geni, no tenia res de sincer (si algú l'en hagués tractat li hauria tirat l'*Hamlet* per la cara); en Molière tampoc en patia, i qui diu d'en Molière i de Shakespeare, es podria dir dels poetes clàssics i acabaríem per dir que tots els que han fet alguna cosa han deixat la sinceritat embolicada amb els bolquers i s'han posat el traje d'home. Quan el glosador sent dir que un escriptor o un artista és sincer, li ve a fer

el mateix efecte que quan a una dona li diuen simpàtica; senyal que no li poden dir altra cosa. Ser sincer vol dir dues coses: o curt de mans o llarg de dits. O que no té força per dir lo que vol, o que en té massa i dona la volta; és a dir, que fingeix un candor que està emmetzinat de malícia.

Si en lloc de sincer diguéssim honrat, llavors sí que crec que ens entendríem. L'artista és sincer quan és honrat, i s'és honrat no fent-se el sincer, ni l'innocent, ni el manso, ni el baldat, ni el trist, ni l'alegre, ni el sèrio, ni el romàntic, ni el clàssic, sinó parlant tan bé com sàpiga, amb l'estat d'ànima que es trobi, brodant amb tot l'art possible lo que li dicti l'esperit, estilitzant les rialles i essenciant les ploralles, fent pa que sigui de farina, però que faci goig a la vista, no fer d'aquell vi que és de raïms, però que no hi ha modo de beure'!

Els homes sincers són com els infants: tenen moltes gràcies per als de casa, però els de fora no les hi troben!

Activitats Epicentre Rusiñol

Aquest opuscle ha estat editat pel Teatre Nacional de Catalunya amb ocasió de l'**Epicentre Rusiñol** de la temporada 2018-19, que ha inclòs les activitats següents:

Presentació de llibre

El fugitiu que no se'n va. Santiago Rusiñol i la modernitat de Raül Garrigasait. Edicions de 1984, Barcelona, 2018. Amb la col·laboració de la Institució de les Lletres Catalanes

Llibreria Laie
03/10/18, 19 h

Exposició

Estat d'excepció. Canprosa l'any 1902

Vestíbul principal
04/10/18 – 31/12/18

Lectures escèniques

Conversa de Jordi Prat i Coll amb Albert Lladó

Bibl. El Clot – Josep Benet
08/10/18, 19 h

Cicle Per amor a les arts

Projecció *Le Bal* (Ettore Scola, 1983)

Filmoteca de Catalunya
30/10/18, 17 h

Introducció a l'obra

Els Jocs Florals de Canprosa

TNC
11/10/18, 19 h

Presentació de llibre

Els Jocs Florals de Canprosa i *Teatre polèmic* de Santiago Rusiñol. L'Avenç, Barcelona, 2018

Llibreria Calders
16/10/18, 19 h

Col·loqui

Col·loqui amb Joan Esculies

Sala Gran

19/10/18, després de la funció d'*Els Jocs Florals de Canprosa*

Un dia al TNC

Els Jocs Florals de Canprosa

TNC (activitat per a escoles)
24/10/18

Taula rodona i presentació de llibre

Raül Garrigasait amb Mita Casacuberta i Eduard Vallès

Restaurant del TNC
25/10/18, 18.30 h

Introducció a l'obra

Els Jocs Florals de Canprosa

TNC
09/11/18, 19 h

Concert performance

Orationibus #SR, a partir del llibre de Santiago Rusiñol. Direcció: Albert Arribas
MNAC

20, 21, 22 i 23/11/18, 20 h

Concert

L'any de la picor, d'Enric Morera i Santiago Rusiñol. A càrrec de l'ESMUC

Sala Gran
04/12/18, 20 h

Patrocinador

Damm

Fundació

Protectors

 Fundació Bancària "la Caixa"

 Sabadell
Fundació

FUNDACION
ACS

Benefactors




Cuatris







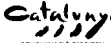




Col·laboradors



































Il·lustració de la coberta a partir d'una rajola catalana de mostra de finals del s. XVIII.
Pàgina 4: Ramon Casas, dibuix de Santiago Rusiñol, a *Pèl & Ploma*, 15 de febrer de 1901, núm. 70, coberta. Font: Biblioteca de Catalunya.

Impressió: Dilograf. DL B 23913-2018

