

ELS JARDINS LITERARIS DE SANTIAGO RUSIÑOL (1895-1903)

La crisi social i econòmica que va viure Catalunya el 1893, després d'una època reconeguda com de *Febre d'Or*, va portar els artistes i intel·lectuals catalans a l'enfrontament amb una realitat cada vegada més instal·lada en un moderat conservadorisme que els allunyava de les seves aspiracions europeïstes i modernes. Així mateix, l'opinió general de fi de segle que la cruïlla en què es trobava la civilització s'havia produït perquè s'havia aconseguit el desenvolupament material deixant de banda l'espiritual sobre el qual havia de descansar el veritable progrés va tenir també el seu ressò a la Catalunya modernista, on Santiago Rusiñol, que encarnarà com cap altre la figura de l'artista insatisfet davant les normes establertes, escriurà: «ens comencem a adonar que s'ha mirat pel cos, deixant els goigs de l'esperit com núvols de l'últim terme» (Rusiñol: 3).

Per això, empès per la idea que l'artista era un despert entre adormits, l'únic ser capaç d'aportar el remei per al consol de l'existència, Santiago Rusiñol convoca, a Sitges, aquell mateix any 1893, i només tres mesos després de la bomba del Liceu, la Segona Festa Modernista, lluny d'una Barcelona devastada per vagues i terrorisme, establint d'aquesta manera no només la distància física, sinó també espiritual, amb una realitat que, davant l'atmosfera de pànic que, pràcticament, tenia paralitzada la vida pública, havia provocat la dispersió dels modernistes barcelonins. La vila catalana passava a ser, així, la nova Meca de l'art modern, lloc de pelegrinatge de tots aquells que, davant la constatació del fracàs del sistema, reivindicaven el dret professional a viure per a l'art i de l'art, a través del qual es podia accedir a certes veritats absolutes. «Voldríem», escriu Rusiñol al discurs llegit a Sitges, el novembre de 1894, durant la Tercera Festa Modernista, «que tots vosaltres, els que porteu idees al cap i sentiu batreus el cos, deixéssiu de somniar baix, que alcéssiu la veu fins ara monologada o ofegada pel ronc de les multituds i diguéssiu, cridant fort, al nostre poble, que el regne de l'egoisme ha de rodolar per terra; que no es viu solament alimentant el pobre cos; que la religió de l'art fa falta a pobres i a rics; que el poble que no estima els seus poetes ha de viure sense cançons ni colors, cego d'ànima i de vista; que el que passa per la terra sense adorar la bellesa no és digne ni té dret

a rebre la llum del sol, a sentir els petons de primavera, a gaudir dels insomnis de l'amor, a embrutar amb bava de bèstia innoble les hermosures esplèndides de la gran Naturalesa» (Rusiñol: 611).

En aquestes circumstàncies, Rusiñol va sentir-se aviat atrapat dins l'òrbita del simbolisme, que el van portar a la publicació dels seus decadentistes poemes en prosa *Els caminants de la terra* i *La suggestió del paisatge*, inclosos després al llibre *Anant pel món* (1895), al qual seguiran *Impresiones de arte* (1897), *Oracions* (1897) i *Fulls de la vida* (1898), les seves grans obres simbolistes. Tanmateix, el seu nou projecte ètic i estètic assoleix el seu moment culminant quan, el 1895, fa el seu segon viatge a Granada, des d'on Rusiñol anirà enviant unes cròniques, en castellà, per a *La Vanguardia*, que apareixeran, entre d'altres, sota el títol de «Cartas de Andalucía». Els textos, escrits durant i després de l'estada, i il·lustrats per seus companys de viatge Arcadi Mas i Fontdevila, Miquel Utrillo i Macari Oller, i per ell mateix, són més impressions literàries que cròniques periodístiques, i serviran per confegir la conferència que tot just finalitzat el viatge Santiago Rusiñol pronunciarà a l'Ateneu de Barcelona amb el títol «Andalusia vista per un català» (1896).

A Granada, allunyat de la ciutat, que es desenvolupava gràcies a un nucli burgès en ascens, Rusiñol s'endinsa per l'intricat laberint dels carrers populars de l'Albaicín i el Sacromonte i passeja per l'Alhambra i el Generalife, el jardí dels jardins. Aquest apropament a la Granada artística i monumental, que tenia encara molt a veure amb aquella estètica romàntica de sentiment de pèrdua i de retrobament del passat que, malgrat el pas dels anys, Rusiñol mantenia des de la seva primera joventut d'excursionista per Catalunya, anava, però, més enllà d'una mirada nostàlgica, perquè darrere seu hi havia una reflexió intel·lectual sobre la decadència artística i els profunds desequilibris que portaven dintre seu les societats modernes.

D'altra banda, Rusiñol, a Andalusia, mai no es va deixar portar ni pel costumisme ni per l'exotisme orientalista des d'un punt de vista detalladament i minuciosament historicista que, a la manera preciosista i artificiosa de Fortuny, triomfava, amb gran fortuna, en les exposicions i concursos de l'època: «Ojalá todos los que visitan la Alhambra la comprendieran e ilustraran de ese modo!», van escriure al diari granadí *El Popular* quan va publicar-se la carta dedicada al monument nassarita a *La Vanguardia*. Un bon exemple el tenim en el quadre *La granadina* (1895) [veg. il·lustració 2, p. ix], una gitana de l'Albaicín d'aire greu i melancòlic, ben allunyada del tòpic de la pintura de gènere, de mida més gran que el natural i que és el punt d'inflexió entre la pintura de patis sitgetans i l'idealisme al qual s'adscriurà des d'ençà (Panyella 2003: 251-254).

En aquest viatge de 1895, paral·lel a la seva obra literària, Rusiñol va començar el seu interès per la pintura de jardins. «He comensat a treballar. Faig jardins ab kioscos romàntichs...», escriu a Raimon Casellas a primers de novembre de 1895. Atret pels xiprers retallats i forçats que formen quioscos de

complicada arquitectura (*Font de l'Odalisca*, 1895), pels brolladors (*La glorieta dels enamorats*, *Brolladors del Generalife*, 1895), les balustrades i les aigües somortes de les sèquies (*Patio de la Alberca*, també conegut pel nom de *Patio de los Arrayanes*, 1895) [veg. il·lustració 3, p. ix], Rusiñol hi crea un vincle sensible per tal d'arribar al seu coneixement més profund. Autònoms i autosuficients —d'altra banda, representació de la mateixa autonomia de l'art que el modernisme sempre havia defensat—, els jardins es convertien en la metàfora del projecte poètic simbolista de Rusiñol. Síntesi d'art i natura, on tot semblava detingut com una manera de distanciar-se del moment real buit de Bellesa, al jardí, l'*hortus conclusus*, hi era tot el que calia per seguir vivint com a artista, l'art fet pels homes i la natura que s'abandona a les seves pròpies regles. El jardí esdevenia refugi i remei per a l'esperit de l'artista que s'hi retrobava amb la tranquil·litat i el silenci i des d'on meditava, en un estat de melancòlic recolliment, sobre la bellesa de la Natura que tenia al voltant.

Desapareguda l'atracció per l'art anecdòtic i naturalista que havia caracteritzat els seus primers anys parisencs i que seguia dominant oficialment l'escena cultural hispànica («el brote de hoy llega cansado de abusos de naturalismo y busca espiritualidad», dirà en una entrevista que li fa *La Voz de Sitges* el 13 de gener del 1895), Rusiñol emprèn ara una nova manera de fer art que «interpretava i no copiava servilment el natural, que no comptava les fulles, però que d'elles contava les íntimes sensacions; un art d'essència del bosc, d'olor de terra, de llum viscuda [...] sense habilitats de dits, fet de les coses indetallables: el remoreig de la brisa, el tremolar de la neu, el panteix del sol i l'alè de la rosada» (Rusiñol: 56), per a la qual cosa, com ja havien fet gairebé un segle enrere els pintors romàntics, tancava l'ull corporal i obria l'ull espiritual, i, a través de la mirada interior, interpretava les seves experiències i sensacions al contacte amb la Natura que, desproveïda de figures, adquireix l'únic protagonisme, d'on vol copsar tot el que hi era i el que hi havia més enllà de l'aparença real de les coses.

En línia amb les teories modernes de la pintura de paisatge, Rusiñol desconcreta la Natura, és a dir, deixa de considerar-la com una forma nítida i lluminosa per sumir-la, plena d'imatges ombrívols, difuses i incertes, en un misteri que mai no es percebut clarament, sinó que li suscita emocions espirituals i l'endinsa en una altra realitat que es proposa desxifrar. No cerquem, per això, a l'obra d'aquests anys, detalls reals, perquè, encara que també hi són, no importen, sinó un seguit de motius estètics que volen produir sensacions i subtils estats espirituals per tal d'enlairar l'obra d'art cap al terreny de l'ideal. Ara són els paisatges de l'ànima (Casacuberta 1999: 9-19) els que hi apareixen, quan, sota una estètica crepuscular, el temps sembla abolir-se i una dolça vaguetat difumina les tosques realitats de la freda matèria (*Xiprers vells*, 1895) [veg. il·lustració 4, p. 1].

En plena eferescència simbolista, Rusiñol fa un tercer viatge a Granada (1897-1898), durant el qual descobrirà, en un poblel proper, Víznar, els jardins

abandonats d'un palau del passat, l'anomenat *Palacio de Cuzco*, un lloc silenciós, solitari, tancat als ulls dels estranys, molt escaient, en aquell moment, tant al seu estat físic, malalt com estava per la seva addicció a la morfina, com d'ànim, entre nostàlgic i trist, i on va creure trobar, com ha escrit Vinyet Panyella (2001: 15), «el ideal del ensueño, melancolía, recogimiento y de belleza que buscaba por doquier. Y así como el Generalife resultaba un espacio en algunos lugares recóndito, pero abierto, Víznar constituyó para él el jardín cerrado que vivió hasta las últimas consecuencias de su exaltación creativa» [veg. il·lustració 8, p. x].

A Víznar, Rusiñol va pintar cinc quadres que, al costat dels altres d'aquesta campanya (més de cinquanta obres entre olis i dibuixos), després d'exposar-los a Granada, va exposar a París, a la galeria Art Nouveau de Siegfried Bind, la primera quinzena de novembre del 1899, amb el títol monogràfic de «Jardins de l'Espagne», entre els quals n'hi havia, a més dels de Granada, uns altres, d'Aranjuez, Tarragona o Sitges. L'èxit que va tenir l'exposició a la capital francesa, d'escàs ressò a la crítica barcelonina —almenys fins que no es van veure a Barcelona, a la Sala Parés, el novembre de 1900, bona part de les trenta-dues pintures que la componien—, es va veure confirmat el 1903, quan Rusiñol va publicar la carpeta dels *Jardins d'Espanya*, un luxós àlbum que reproduïa uns quaranta fotogravats dels seus quadres i que contenia, a manera d'introducció, vuit poemes d'importants escriptors catalans i mallorquins.

La calma, la llum i l'aigua dels patis *albambreños* de 1895 donaven pas, ara, a «un clímax único de belleza intensísima y permanente» (Panyella 2001: 15), als jardins abandonats, on la natura ja no era allò aclaparador que, en paisatges infinits, deixava veure la seva grandària davant la petitesa de l'home modern [veg. il·lustració 1, p. ix], sinó que l'artista hi imposava el seu codi, hi exercia el seu domini. No és casualitat, per això, que el jardí simbolista de Rusiñol, aquelles *arquitectures verdes* [veg. il·lustració 6, p. x], com significativament va titular un dels seus quadres de 1898, perfectament estructurades, arquitectònicament construïdes, tinguin encara molt de classicistes (Coll 1990: 142), en els quals tot segueix un ordre, en els colors, la llum, els volums, les ombres, que ens apropen a un lloc d'on l'artista gaudia, de manera privilegiada, d'una equilibrada harmonia.

Savi en la composició, Rusiñol els dibuixa geomètricament —«Los jardines son el arte de hacer arquitectura con los árboles y las plantas» havia escrit, el 1895, a la crònica *Los cármenes de Granada* (Rusiñol: 792)—, tot marcant l'espai amb un únic punt de fuga, que normalment coincideix amb el centre de la tela, que fa que les obres tinguin un cert aspecte teatral i fins i tot escenogràfic (Coll 1990: 142), on la llum i el color són elements imprescindibles amb què juga per remarcar perspectives i per trencar la uniformitat i la duresa de l'arquitectura (Coll 1998: 63 i ss.), produint, així, un efecte estètic i enriquidor del sentiment artístic que vol transmetre. Potser la simetria que els caracteritza els treu espontaneïtat, però, en contrapartida, proporciona pau i estabilitat. Les

estàtues (*Jardí del faune*, Mallorca, 1902), les escales d'aigua i pedra (*Jardí senyorial*, Raixa, 1902) [veg. il·lustració 7, p. x], els boixos retallats (*La glorieta de la ballarina*, 1898), les fonts (*Brollador*, Aranjuez, 1898), les balustrades (*Pati de la sèquia*, Granada, 1898) són eixos entorn dels quals Rusiñol construeix l'àmbit limitat del jardí tancat de vegades pels xiprers, l'arbre emblemàtic de l'espiritualisme rusiñolià, símbol viu del poder de la natura que s'enlaira cap a l'inabastable (*Xiprers daurats*, Granada, 1898).

Tanmateix, els jardins abandonats de Rusiñol no són només composicions formalistes, sinó que aporten una gran càrrega literària, no només pel que ell mateix va dir quan escriví que els jardins «són el paisatge posat en vers» (Rusiñol: 687), sinó perquè Rusiñol vol emocionar l'espectador tant com ell s'emociona quan planta el seu cavallet al Generalife o als jardins del palau de Vínzar. Vol que combreguem amb ell en el mateix sentiment de solitud, melancolia i tristesa que els jardins li transmeten. Emotivitat que n'hi ha que van dir que era provocada per la droga i per la malaltia, però que, en realitat, traduïa l'abatiment que sentia dintre el món que l'envoltava i que només en aquests indrets, on s'impregnava d'un nou ideal artístic, en assolir una experiència estètica sublim, aconseguia satisfer. En aquest sentit, els jardins abandonats encara tenien molt a veure amb la voluntat de fuga dels romàntics, perquè era on Rusiñol es retrobava amb la seva identitat i on alliberava el seu esperit d'una atmosfera asfixiant, tot adquirint així una funció transcendent que desplaçava l'artista en el temps i en l'espai o, més aviat, fora del temps cap a una altra realitat possible: «Vés-hi, poeta, si vols escoltar la poesia, un bon moment de la vida», va escriure a *Jardins d'Espanya* (Rusiñol: 689).

Però, davant el silenci romàntic de la Natura i la bellesa que amara aquest silenci, aquesta desolació i, fins i tot, aquesta mort, Rusiñol hi sent les veus de la Natura, el soroll de l'aigua de les fonts i de les sèquies, la remor del vent, el xiuxiueig del capvespre, els instruments tots de «la sobirana orquestra» (Rusiñol: 5). D'aquesta manera, aquell sentiment tràgic que havien patit els artistes del romanticisme és reemplaçat, ara, per una plenitud joiosa en els jardins abandonats, on l'artista es veu transportat, en una mena de viatge interior, a un espai suprarreal amb el qual pot transcendir el temps i obtenir definitivament l'ideal inabastable. Així, si per la intenció, els jardins rusiñolians són una resta del desig romàntic de retorn a l'Esperit de la Natura, no ho són, paradoxalment, perquè, tot i que estiguin abandonats, l'artista sí que ha aconseguit trobar-hi la llibertat individual que aquells altres havien perdut. Per això, no són paisatges dramàtics, sinó tot al contrari, com podem comprovar, fins i tot, en la tècnica, ja que no es produeix violència en el traç del pinzell i la paleta del color allibera suaument la llum de la Natura.

En aquest sentit, és ben significatiu que, quan Rusiñol dedica un seguit de proses poètiques a la nit, la lluna i les estrelles al llibre *Oracions* (1897), o quan pinta cementiris o s'extasia davant el Greco, és a dir, quan posa la seva mirada

al costat fosc de la natura en línia amb la tradició romàntica del reialme de l'ombra i de les tenebres, no hi trobem mai un descens als inferns, sinó que en aquella malenconia de la nit, en la soledat dels calvaris o en el misticisme dels novicis *a lo greco*, tant com en l'abandonament dels jardins, hi veia, no dramàticament, sinó sublimació de la realitat. Així, si, en el romanticisme, la Mort havia estat la via cap al coneixement, el jardí era, ara, la constatació de la Vida, perquè en la seva decadència, conservaven encara «l'enyorament de la riquesa passada i la gran tristícia de la grandesa caiguda, [...] [On] queda un record de noblesa, de pàtina severa, de distinció suprema: la distinció de l'obra d'art madura portant el sentiment d'una hermosa agonia i el record de ventures fugides» (Rusiñol: 28). Per això, davant el pessimisme romàntic, per l'escissió entre l'Home i la Natura (Argullol 2006: 17), hi ha l'optimisme paradoxal d'aquests indrets, on, tot i ser abandonats, l'artista fon la seva ànima individual amb l'Ànima universal i, en saber-se part del Tot, té la possibilitat de desxifrar els seus més íntims secrets per convertir-los en Art, l'única Veritat Absoluta a la qual vol consagrar-se:

No els deixem sols, somniadors de la terra, an els jardins abandonats! Aneu-hi abans que s'esborrin els últims records que hi nien, abans que els arbres se morin i les glories s'enfonsin, abans que caiguin els marbres i l'heura colgui les pedres, abans que els ocells ne fugin i les aus de nit hi entrin. Aneu-hi mentres hi quedin drets els xiprers i els boixos arrengrats; mentres es puguin llegir els noms gravats a parelles sobre les soques dels arbres; mentres siguin ruïnes vives i oasis de poesia. Aneu-hi, que vostre cor gaudirà el lirisme de les línies grandioses escrites a pinzellades solemnes; sentirà l'aroma marcit i tebi amb vaguetats decadents d'essències esmortuïdes; rebrà el consol i el repòs de l'obra ja envellutada per la dolçura del temps i el segell de sa noblesa, i la fonda impressió que inspira la solitud dels passatges que expliquen sa vella història amb estrofes de madura poesia.

Aneu-hi sovint a sentir-la, somniadors de la terra; aneu a aquell museu fet d'essència de paisatge; anem-hi tots a resar per la bellesa enterrada en son mateix cementiri (Rusiñol: 29).

El seu projecte estètic semblava que havia arribat a la fi: els jardins abandonats representaven el fet de viure per a l'art però també, si calia, de morir per l'art, com l'Aurora de la seva peça teatral (Rusiñol: 437-447), transsumpte d'ell mateix que, com va escriure Miquel Utrillo a *Pel i Ploma* (7-iv-1900), «és ben bé l'ànima d'aquests jardins. Una ànima esmortuïnt-se; ànima sola i misteriosa de la que tothom ne fuig; ànima que viu d'una vida que mata» [veg. il·lustració 5, p. x]. Però el sacrifici era massa gran, massa arriscat, perquè l'abandonament en la Natura, que es revelava lliure en si mateix, on ell hauria pogut ser l'artista total que volia i pel qual hauria mort (Casacuberta 1999: 12), comportava també la renúncia i la marginació, com els havia passat als romàntics.

Així, a començaments de segle, coincident amb la publicació dels *Jardins*

d'Espanya (1903), Rusiñol inicia una nova etapa, recuperada la salut física, després de vèncer la desmorfinització i una intervenció quirúrgica, i fa un replantejament artístic que significava la culminació del seu projecte simbolista, però alhora, amb el reconeixement definitiu als cercles artístics i intel·lectuals de Catalunya i d'Espanya, hi arriben les crítiques que l'acusaven d'acomodati i de fer concessions al mercat. Les seves pintures de jardins de Mallorca, Girona, València, Aranjuez, que reemplaçaran els de Granada, on no tornarà fins al 1909, s'il·luminen de colors i s'omplen de caminals verdejants i arbres florits, amb la qual cosa esdevenen el seu oasi de llibertat individual, el seu refugi d'art, on aconseguirà oblidar-se pèr moments de la realitat i retrobar-se en un paradís on l'artista és l'únic déu. És, en aquest moment, quan comença el seu recorregut gairebé obsessiu pels *jardins d'Espanya*, que no revelava altra cosa que la insatisfacció artística que sentia, perquè reconeixia que no havia cedit a l'abandonament, que havia arribat a un cert ordre en la seva vida, enemic de l'aventura i el risc, traint la seva consciència, és a dir, que no havia mort per l'art, sinó que, al contrari, hi havia trobat només un espai artístic que donava un sentit nou a la seva desassossegada i insatisfeta existència creativa. Per això no podia deixar de pintar jardins, tot i les crítiques que rebia —sobretot del jovent noucentista—, perquè encara hi quedava la poesia i, malgrat que els homes d'aquests temps «ja no estan per poesies, i ni els temps per magnificències» (Rusiñol: 687), a l'artista li tocava salvar-los de la indiferència general en què es trobaven immersos; així, amb el pas del temps, almenys en restaria un record viu manifestat en els seus quadres. Si l'home modern, que semblava abocat a la mort espiritual, es deixava portar de la mà de l'artista i posava la seva confiança en l'Art, encara podria alliberar-se'n, com aquells jardins «que s'anaven omplint d'herba de prosa en l'aspre terror d'Espanya» (Rusiñol: 687).

En aquest sentit, Rusiñol recorre el camí invers dels romàntics, que, en el seu desig de retorn a l'Esperit de la Natura, atrets per l'abisme de la Bellesa, la Llibertat i la Veritat (Argullol 2006: 20), sí que van sacrificar èpicament, com a herois, la seva vida per l'art, cosa que els va portar a la destrucció física i/o espiritual. No van ignorar, però, que el seu destí sempre seria tràgic, perquè només la mort posava la definitiva fi a la seva recerca, per això aquella exuberància inassolible de la natura romàntica, Edèn desordenat i misteriós de silenci i solitud, que els ofegava dolorosament com a subjectes, i no natures fetes a la mida. Però havia passat més d'un segle des del romanticisme i, per a l'artista modernista, a les acaballes del XIX i començaments del XX, les coses havien canviat, i el reconeixement públic era alguna cosa que, després de molts anys de lluita, finalment havia aconseguit. Rusiñol també sabia, d'altra banda, que ell havia canviat i que no podia mirar enrere, cap a aquells jardins abandonats ja també per ell i que mai no tornaria a recuperar.

LOURDES SÀNCHEZ RODRIGO
Universitat de Granada

BIBLIOGRAFIA

- Argullol 2006: Rafael ARGULLOL, *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*, Barcelona, Acantilado.
- Casacuberta 1999: Margarida CASACUBERTA, «Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol», dins el catàleg de l'exposició *Els jardins de l'ànima de Santiago Rusiñol*, Fundació Caixa de Sabadell.
- Coll 1990: Isabel COLL, *Rusiñol*, Sant Sadurní d'Anoia, Flama.
- 1998: Isabel COLL, «La interpretación de los interiores y de los patios de Sitges en la obra pictórica de Rusiñol» dins el catàleg de l'exposició *Santiago Rusiñol (1861-1931)*, Barcelona, Museu d'Art Modern de Barcelona (octubre 1997 - gener 1998).
- Rusiñol: Santiago RUSIÑOL, *Obres completes*, Barcelona, Selecta, 1973-1976.
- Panyella 2001: Vinyet PANYELLA, «Santiago Rusiñol en Granada, la visión simbolista», dins el catàleg de l'exposició *Santiago Rusiñol en Granada, la visión simbolista*, Granada, Museo Casa de los Tiros.
- 2003: Vinyet PANYELLA, *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*, Barcelona, Edicions 62.