

Margarida CASACUBERTA i ROCAROLS

SANTIAGO RUSIÑOL: VIDA, LITERATURA I MITE



Dirigida per Jordi Castellanos i Vila

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

Margarida CASACUBERTA i ROCAROLS

SANTIAGO RUSIÑOL: VIDA, LITERATURA I MITE

VOLUM I



CAPÍTOL III
SANTIAGO RUSIÑOL EN EL TOMBANT DE SEGLE:
DE MODERNISTA A AUTOR DE MODA (1899-1903)

1. DEL TEATRE ÍNTIM AL TEATRE LÍRIC CATALÀ: *L'ALEGRIA QUE PASSA I CIGALES I FORMIGUES*

... i d'aquí al Romea, podríem afegir. En efecte, la història de la primera obra dramàtica de Santiago Rusiñol és la història d'una popularització. L'èxit, reconegut de forma gairebé unànime per la crítica i corroborat representació rere representació fins que l'obra va obtenir gairebé la categoria de clàssic, s'explica en gran part pel caràcter fonamentalment eclèctic que va saber imprimir-li el seu autor. Amb *L'alegria que passa*, Rusiñol va aconseguir d'integrar amb un equilibri i una elegància realment admirables les diferents tradicions estètiques i culturals que havien anat informant la seva producció literària fins al moment present, la qual cosa la feia permeable als gustos, interessos i pressupòsits ideològics de tot el ventall de grups i grupets que lluitaven pel monopoli polític i cultural de la complexa societat catalana del tombant de segle.

Una obra simbòlica

L'alegria que passa va sortir de les màquines de la tipografia de L'Avenç a primers de març de 1898¹. Amb excessiu retard, segons Santiago Rusiñol, que esperava impacientment des de Madrid l'aparició de l'obra per tal de fer-ne propaganda en els medis intel·lectuals on es movia sempre que anava a pintar a Aranjuez. "D'aquí a sis dies seré a Madrid, Posada de la Paloma, Alcalá 3 ,anunciava a Miquel Utrillo en una carta datada el 10 de desembre

¹ La notícia aparegué a *El Eco de Sitges*, núm. 627, 17-III-1898, p. 2.

de 1897 a Aranjuez². Ab això, si fent un esforç poguessis donar pressa y enviar-me una dotzena d'anuncis tirats, me faria un gran bé. Com comprendràs, perquè essent yo allí no es perdrien perquè els faria colocar en puestos qu'es veyessin com al Saló de l'Heraldo, o al de l'Imparcial, etc., etc. y això·m faria una gran propaganda." Al cap de sis dies, ja a Madrid, Rusiñol suplicava a Utrillo, que més que un amic semblava el seu secretari particular, que li enviés uns quants exemplars de *L'alegria que passa*: "Posa l'influencia, crits, súplicas, ranechs y tot lo que puguis, perquè aquesta setmana a l'Avencs me poguessin enviar mitja dotzena d'exemplars de la comedia. Ab la gent que ting de veure podria ser que me la traduissin y representessin. Ya comprens si m'interessa."³ La gestió no va tenir, tanmateix, resultats positius, i el pintor va haver de continuar el seu viatge sense haver pogut promocionar una obra per la qual s'interessava molt especialment. Rusiñol estava furiós amb la gent de L'Avenc. D'una banda, el cartell de *L'alegria que passa* havia sortit digne de *L'Esquella* i, per tant, preferia que no es repartís perquè -deia- "no vull desacreditar-me per la primera vegada"⁴. A més, havia estat impossible enllestir l'edició de l'obra en els terminis que exigia Rusiñol: "D'aquí a tres dias marchem a Andalusia. Ya t'escriuré la direcció. Si hagués tingut exemplars de la comedia, en Pérez Galdós me l'auria traduhida y és molt probable que l'hagués fet Guerrero. Els senyors de L'Avencs no els hi ha vingut vé y qui hi a perdut més ha estat en Morera. Yo preng paciència perquè va l'últim que m'imprimeixen."⁵

L'edició de *L'alegria que passa* va continuar acaparant l'atenció de

² Santiago Rusiñol a Miquel Utrillo (Aranjuez, 10 desembre 1897). Carta reproduïda a Vinyet PANYELLA ed., "Estimat senyor Domingo. Cartes de Santiago Rusiñol a Miquel Utrillo (1896-1898)", *Cartipàs*, núm. 5, tardor 1981, p. 7-26, especialment p. 16-17.

³ Santiago Rusiñol a Miquel Utrillo (Madrid, 16 desembre 1897). *Ibid.*, p. 18.

⁴ Santiago Rusiñol a Miquel Utrillo (Madrid, 23 desembre 1897). *Ibid.*, p. 18-19.

⁵ *Ibid.*, p. 18-19. Rusiñol no va arribar a complir la seva amenaça, tot i que certament va estar a punt d'imprimir *Fulls de la vida* a Granada mateix. Sobre aquest tema, en aquest mateix epistolari, vegeu les cartes datades a Granada el 6 de febrer de 1898 i el 15 de març del mateix any, p. 20-23.

Santiago Rusiñol mentre pintava a Granada⁶. De fet, es tractava d'un tema que havia acabat obsedint-lo, acostumat com estava a publicar sense massa entrebancs tota la seva producció literària. Quan, finalment, l'obra va sortir a la llum, feia ja gairebé un any que se'n parlava. Sens cap mena de dubte, la idea d'escriure *L'alegria que passa* va arrencar de l'organització de l'estrena de *La Fada* de Massó i Torrents i Morera a Sitges el febrer de 1897⁷. Semblava que la iniciativa havia de tenir continuïtat de forma immediata de la mà d'Enric Morera, però al final no va prosperar, la qual cosa va provocar que Santiago Rusiñol hagués de buscar una altra via de difusió per a una obra que havia estat expressament pensada per a l'escena⁸. L'Avenç s'havia compromès, per tant, a editar un producte de qualitat idèntica a la de les *Oracions*, que respongués directament al concepte d'Art total a partir de la integració de diferents llenguatges artístics -des del dramàtic al poètic, del musical al pictòric⁹- estretament vinculats a l'estètica del simbolisme, i dirigit també a un públic refinat, culte i, sobretot, lector, cosa que explica el tractament literari de les acotacions escèniques.

L'alegria que passa, a diferència del que afirmava *El Eco de Sitges*¹⁰, no tractava un tema ni especial ni innovador dins el conjunt de l'obra

⁶ Santiago Rusiñol a Miquel Utrillo (Granada, 3 gener 1898 / 6 febrer 1898). Ibid., p. 20-21.

⁷ Sobre l'estrena de *La fada* i les primeres iniciatives per a la creació d'un teatre líric català, vegeu el Capítol II.

⁸ La primera notícia que en tenim va directament relacionada amb l'anunci de la constitució, a Barcelona, d'una associació destinada a la promoció de l'òpera i la sarsuela catalanes. Vegeu *El Eco de Sitges*, núm. 579, 4-IV-1897, p. 3: "*La obra que el señor Rusiñol está escribiendo á este objeto, á más de tener muy especial argumento, creemos que será de gran efecto y novedad en la escena catalana.*" A mitjan octubre del mateix any 1897, apareix a la premsa la notícia dels assaigs que es feien al Teatre Principal de Barcelona d'un "*cuadro lírico en un acto, original de los amigos Rusiñol y Morera, del cual nos hemos ocupado ya en otra ocasión*" (*El Eco de Sitges*, núm. 607, 17-X-1897, p. 3). L'obra, malgrat tot, no es va arribar a estrenar. Per això, poc després i davant la curiositat dels amics sitgetans de Rusiñol, l'autor es va decidir a fer-ne una lectura pública al Retiro de Sitges, juntament amb algunes narracions dels encara inèdits *Fulls de la vida*. *L'alegria que passa* va produir sobre el públic "*tanto por su aspecto literario, por el desarrollo de la acción, como también por la felicísima prosa puesta en boca de sus interesantes personajes, un efecto indescriptible que no dudamos constituirá un éxito teatral cuando se ponga en escena dicha producción.*" (*El Eco de Sitges*, núm. 612, 21-XI-1897, p. 2).

⁹ Coberta d'Arcadi Mas i Fontdevila. Cartell anunciador de Santiago Rusiñol. Música d'Enric Morera.

¹⁰ Vegeu *El Eco de Sitges*, núm. 579, 4-IV-1897, p. 3.

russinyoliana. Ben al contrari: era només una variació de la principal línia temàtica desenvolupada per l'autor en el decurs de la seva trajectòria literària, des dels articles publicats a *La Vanguardia* a les narracions que l'autor havia destinat al recull dels *Fulls de la vida*¹¹, sense oblidar *Els caminants de la terra*, una de les obres que va convertir Santiago Rusiñol, com hem vist més amunt, en l'introduïdor del poema en prosa a Catalunya i que contenia, en embrió, la idea mare de *L'alegria que passa*¹². L'obra recreava simbòlicament la irreversible marginalitat de l'artista en el marc d'una societat materialista, prosaica i grisa que el rebutjava fins i tot després d'haver-lo utilitzat, ell i la seva obra, com a bàlsam i consol de l'esperit modern, malalt de progrés i mancat de qualsevol esperança de redempció. El caràcter simbòlic de *L'alegria que passa* quedava perfectament definit des del començament de l'obra a través de la presentació dels personatges i de l'escenari únic on es desenvolupava l'acció. Així,

"L'escena passa en un poble indiferent, vulgar, ensopit. En el fondo, travessant l'escenari, hi ha la carretera, ben polsosa, i dos o tres guarda rodes. (...) A primer terme, una placeta. A l'esquena, una iglésia, sense estil ni ordre d'arquitectura, amb tres esglaons al portal, i una capelleta amb un fanal apagat. (...) Al mig de la plaça, mitja dotzena de plàtans ben polsosos i malalts, i dos bancs corcats, de pedra. Comença la tardor. De tant en tant caurà alguna fulla seca. Mentres duri la comèdia, per la carretera passaran uns pobres amb un carretó, un noi arreplegant fems, adormit. Són dos quarts de cinc de la tarda."¹³

Tot i la presència d'alguns elements costumistes, l'acotació inicial es caracteritza per la presentació d'una atmosfera dominada per la monotonia, el tedi i l'ensopiment, sensacions que l'autor aconsegueix de suggerir a partir de la utilització sistemàtica d'una adjectivació altament significativa ("poble indiferent, vulgar, ensopit"; "carretera polsosa"; "fanal apagat"; "plàtanos

¹¹ Vegeu, per exemple, "Gent de bé", "La raó a un mico" o "L'orangutan boig".

¹² Vegeu "Cor de gimastes" dins *Els caminants de la terra*. N'he parlat al capítol anterior.

¹³ Santiago RUSIÑOL, *L'alegria que passa*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1898. Vegeu-la reproduïda a Santiago RUSSINYOL, *Obres Completes*, vol. I, Barcelona, 1973 (3), p. 423-435, especialment p. 423.

polsosos i malalts"; "bancs corcats"; "fulla seca"; "carro anant molt a poc a poc"; "carreter adormit") i d'unes imatges igualment tòpiques que, pel simple fet de l'acumulació, esdevenen d'allò més efectives. En el moment de l'escenificació, aquests elements es veuen reforçats per l'ambientació musical i altres efectes sonors com ara la cançó dels boters, la cançó dels ferrers, els cops del mall sobre l'enclusa, el toc d'oració, l'avemaria o el toc de les hores.

Durant els quatre primers actes, aquesta atmosfera és la protagonista absoluta de l'obra, fins que un element extern interromp de forma sobtada i ostensible la monotonia. Els artistes de circ que arriben al poble -el Clown, Cop de Puny i Zaira, "símbol de la poesia que passa"¹⁴, amb un mico, un carro, molt soroll i molta gatzara- personifiquen la Poesia i la Llibertat en contrast amb la Prosa i l'immobilisme dels habitants del poble de carretera, els quals, significativament, quan no dormen, només pensen i parlen de dormir. Tots, tret de Joanet, un personatge que, ja des del primer moment, però sobretot després de conèixer Zaira, es planteja la possibilitat d'escapar de l'ensopiment d'una existència monòtona i grisa, a la qual restarà fatalment condemnat després de la partença dels comedians:

"JOANET (*mirant per on ha marxat el carro*).- Déu meu! Adéu, poesia! Adéu, visió d'un instant! Aneu enllà, mentres jo em quedo encastat aquí, a la prosa! Amb vostres cançons amargues i rialleres, em deixeu una recança, el buit al cor, d'un trosset de joventut que corre darrera vostre! Sou l'alegria que passa. I que trista és l'alegria per als que passen i els que es queden! Com que sóc fill del terròs, m'haig de veure condemnat a veure sempre l'iglésia, a sentir aquestes comparses, a veure aqueixes parets, a morir d'ensopiment i a no adonar-me del viure. Dormim (*S'apoia en un plàtano i cau una pluja de fulles seques*) Dormim al llit de la prosa, ja que em fuig la poesia."

I és que, en definitiva, l'ideal resulta sempre inabastable, com ho demostra el fet que Zaira -"un núvol d'estiu"-, personificació de l'ideal de Joanet -"l'heura arrapada"- sigui també incapaç d'assolir el seu:

¹⁴ Ibid.

"JOANET.- Córrer, sentir-me volar, anar abraçat per la ruta, veient passar el món com si rodés per mes plantes; relliscar ran de terra, a bracet de ma estimada; córrer pobles i fronteres, portats del vent de la sort, i besar-se amb ales ben esteses.

ZAIRA.- Ai, amic meu! Jo, al revés! Poc es pensa, quan, ja fosc, travessem amb el carro per algun poblet de la ruta, la tristesa que jo sento veient sota el quinqué aquells grups de família vora el caliu! La tristesa sentint gronxar un bressol; l'enyorament d'una vida reposada, d'un home que m'estimés a mi sola, i em deixés morir tranquil·la sobre els seus braços honrats! Quan veig això tot passant, quin fred que fa dintre el carro! Quina fosca... i quina vida! "Déu meu -penso-, si ara et poguessis quedar! Si hi hagués qui et recollís, com vivirieu arrupida, estimant amb tota l'ànima".¹⁵

Aquests dos personatges i la relació que mantenen des del moment en què entren en contacte els dos mons, constitueixen el principal motor de l'obra i, alhora, atorguen a *L'alegria que passa* una dimensió que va més enllà del simple maniqueisme com a forma de tractament de la realitat.

La figura del Clown personifica la concepció russinyoliana de l'artista, de l'intel·lectual. És, juntament amb Zaira, el personatge més positiu de l'obra. Se'n distancia, això no obstant, per la manca de complexitat psicològica. "Bohemi, amb bons sentiments, burlant-se fins d'ell mateix"¹⁶, és a dir, dotat de la capacitat de situar-se críticament enfront de la realitat, representa l'ésser privilegiat, amb un punt de messiànic i en constant recerca d'un ideal que es troba sempre "més enllà de l'horitzó" i "no es pot mirar sense tenir un dubte al cor, un sentiment de vaguetat, un buit d'absència de l'ànima que se'n va seguint anguniosa la vida, amb l'afany de descobrir sa llargària, que arriba a semblar infinita"¹⁷. Com els saltimbanquis, la missió dels quals és "divertir al poble, amagant el sofriment darrera d'una rialla"¹⁸, l'intel·lectual,

¹⁵ Ibid., p. 431.

¹⁶ Ibid., p. 423.

¹⁷ Santiago RUSIÑOL, *Els caminants de la terra*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1898. Reproduït a *Obres Completes*, vol. I, p. 46-48.

¹⁸ Ibid.

l'artista, se sacrifica per redimir la societat del mal de prosa i espera, en contrapartida, el reconeixement i l'acceptació del seu rol dins l'engranatge social. Tanmateix, la "gent de bé"¹⁹, que a *L'alegria que passa* com en altres obres de Rusiñol representa el conjunt de la societat, mai no accepta els termes en què l'artista planteja la seva relació. Així, a "Gent de bé", un *clown* tallat segons el mateix patró que el de *L'alegria que passa*,

"Prou els féu riure! Aquelles girades de cara, que tretes amb instantani haurien sortit ganyotes d'una suprema tristesa, bé prou que els varen fer riure. Aquelles contorsions dels nervis, que semblaven una agonia del riure, prou van fer riure a tothom. Tant van fer riure, que quan allargava el braç, i la mà, i la safata, i la perruca, amb cara que ja no reia; quan ensenyava una súplica a darrera la farina, les línies reien encara, i els badocs també, i tot el poble i tothom es feia creus que hi hagués gent tan divertida i que amb aquell bon humor es demanés caritat. Si hagués tingut mals-de-cap no estaria tan de gresca. Allò era de broma i valia més anar-se'n."²⁰

Idèntica situació apareix a la "comèdia":

"CLOWN.- Ara ve lo trist, cavallers. Resignin-se i vesteixin-se d'una bona voluntat, per rebre la sotragada. Que la safata els atrapi amb un somrís resignat, escrit al bell mig dels llavis. Això és un ai! Resolució i pit enfora! Els dos dits a la butxaca i llençar lo que tinguin voluntat (i tinguin-ne, si pot ser), lo més de pressa que puguin, per no ressentir-se'n tant. Un desprendiment sobtat, abans que es presenti el dubte. Sentir una cançó val més que trenta mongetes a l'olla."²¹

La cançó de Zaira, plagada de motius típicament decadentistes, sintetitza a la perfecció la situació i sentit de l'artista en la societat:

"De terres enllà
portem la tristesa,
la portem pel món

¹⁹ Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Gent de bé", narració aplegada al recull *Fulls de la vida*. Vegeu-la reproduïda a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, Barcelona, 1976 (3), p. 88-90.

²⁰ Ibid.

²¹ Santiago RUSIÑOL, *L'alegria que passa*, p. 434.

per deixar-la enrera.

Pertot a on passem,
passem ben de pressa,
per no encomanà'ns
el mal de la terra.

El mal de l'amor,
el mal que s'arrela
i deixa en el cor
enyorança eterna.
Tant si plorem, com si patim,
hem de fer riure,
hem de cantar per viure."

En efecte, tal com diu la tornada, la condició de l'artista és immanent i, per tant, indefugible. També té un important component de sacrifici:

"Com flors esmortuïdes
creixem en la serra
i anem desfullant-nos
en la carretera.

Les fulles que ens cauen
són cançons bohèmies
que sembren poesia
i la prosa enterren.

De l'arbre del món
som les fulles seques,
regades de llàgrimes
i rodolant sempre.
Tant si plorem, com si patim,
hem de fer riure,
hem de cantar per viure."²²

Tan significativa i deliberada com la cançó de Zaira és l'acotació que la segueix -"Ningú aplaudeix. No ho han entès"²³- perquè, just en aquest moment, esclata el conflicte. Un cop acabada la cançó, Zaira passa la safata entre un auditori ben poc generós. Joanet és l'únic que hi posa una moneda

²² Ibid., p. 433-434.

²³ Ibid., p. 434.

i la ballarina, ofesa, la rebot per terra davant la indignació de tot el poble:

"L'ARCALDE.- Fora del poble!
TOTS.- Fora!
L'ARCALDE.- Fora del poble! Saltimbanquis, poetes,
comediants! Fora d'aquí, somiatruites!
(...)
COP DE PUNY.- Feres manses! Ja us domaria!
TOTS.- Fora!
L'ARCALDE.- Fora! La gent que llença el diner, que no vingui
en aquest poble! El diner és lo més sagrat que tenim!"²⁴

Les possibilitats que té l'artista de trobar i conservar el punt just d'equilibri amb la societat són, per tant, ben remotes, i la ruptura esdevé insalvable, com ho demostra el desenllaç de *L'alegria que passa*. Amb el rebuig dels saltimbanquis per part del poble, aquest, "indiferent, vulgar i ensopit", es nega voluntàriament la presència de Zaira, el consol de la Poesia. En aquest sentit, les paraules del Clown són dràstiques i concloents:

"CLOWN.- (*tirant-los tots els quartos per la cara*) Què se'ns en dóna, del teu diner! Aquí el tens! Poble pasturant terrossos! No en tastareu, de poesia! Us condemno a prosa eterna; us condemno a tristesa perdurable! (*Rient i tocant el bombo*) Visca la bohèmia! Visca la santa alegria!"²⁵

Aquest consol quedava reservat a una èlite prou capacitada -per educació, cultura i sensibilitat- per entendre i apreciar en tot el seu valor un art que és bàlsam, consol i, en darrer terme, "oració". El desenllaç de "Gent de bé" -que sigui precisament el "beneit" del poble l'única persona capaç de captar el missatge del clown i que dipositi en la safata d'aquest una gran llesca de pa²⁶ com a mostra de reconeixement- presenta la innocència com un dels trets definitoris d'aquesta minoria selecta. De fet, és l'innocent, el mancat de seny segons la visió unívoca i gregària dels altres, qui posseeix el do

²⁴ Ibid., p. 435

²⁵ Ibid., p. 435

²⁶ Santiago RUSIÑOL, "Gent de bé", p. 90.

d'encarar-se a l'art i a la realitat sense els partits presos ni els prejudicis -entre els quals cal destacar la "menestreria", la gasiveria- que en distorsionen necessàriament la percepció.

El discurs ideològic-estètic de Santiago Rusiñol va assolir a *L'alegria que passa* un dels nivells de màxima tensió. La ruptura entre l'artista i la societat, que tenia en la cultura la seva principal i potser única via de regeneració, legitimava la defensa d'un art i d'una literatura per definició minoritaris i antisocials. És el mateix discurs que es troba a la base d'obres com *Oracions* o *Fulls de la vida*, dels diversos parlaments amb què Santiago Rusiñol acostumava a coronar totes les seves intervencions públiques, o d'obres posteriors com *Cigales i formigues*. I és prou conegut²⁷: Rusiñol atacava directament la burgesia autòctona perquè no era prou "burgesa", és a dir, prou moderna com per concedir a l'art i a l'artista el tracte de privilegi que es mereixien per la seva funció social, i deixar definitivament enrera tots els prejudicis propis de la "menestreria". Així, des d'una posició d'artista consagrat que li permetia d'actuar com a consciència crítica, arremetia contra "tots els que no tremolen per dins davant d'una posta de sol, davant d'una dona que plora, davant d'un núvol rosat que passa o d'una aurora que despunta"²⁸ i no s'estava de dir que només una societat assentada sobre uns valors artístics i culturals fermes tenia guanyat el dret a la supervivència²⁹. Tota aquesta retòrica, revestida d'un idealisme esteticista i aristocratitzant que havia esdevingut inherent tant a l'obra com a la figura de Rusiñol, menava indefectiblement a una via morta de la qual només aconseguirien de sortir o bé aquells que aviat s'embrancharien amb totes les conseqüències en un projecte polític-cultural molt determinat, o bé aquells

²⁷ Vegeu Joan Lluís MARFANY, "El modernisme", dins Joaquim MOLAS dir., *Història de la literatura catalana*, vol. VIII, Barcelona, 1986, p. 75-142.

²⁸ Santiago RUSIÑOL, "Modernisme", dins *Obres Completes*, vol. II, p. 612-615.

²⁹ Rusiñol va fer aquesta afirmació en el discurs que pronuncià a Sitges amb motiu de la inauguració del monument al Greco, just durant el desenllaç de la guerra de Cuba. Vegeu-lo transcrit per T.V.O., "El Greco" a *El Eco de Sitges*, núm. 653, 4-IX-1898, p. 1-2, i reproduït a l'Apèndix II.

que, com Rusiñol, sense renunciar teòricament a la seva independència i a la seva condició d'*outsider*, acabarien apropant-se al gran públic rebaixant fins a la mínima expressió tots aquests plantejaments elitistes. Anem, però, a pams.

Sobre el decadentisme de *L'alegria que passa*

Juntament amb *El jardí abandonat*, *L'alegria que passa* ha estat considerada com una de les obres de Santiago Rusiñol que més deute va contreure amb l'estètica maeterlinckiana. La concepció simbòlica dels personatges i del mateix escenari, la utilització de recursos visuals i sonors com la caiguda de les fulles seques, el so monòton del mall sobre l'enclusa i el cant dels ferrers, el toc d'oració, la prosòdia del rosari, per tal de traspassar a la pell dels espectadors la sensació d'ensopiment, monotonia i mort que caracteritzen el poble, només somogut per l'efectista entrada del carro dels comedians, ho justifiquen. Com ho justifica, també, la voluntat de reflectir subtils estats de l'ànima dels personatges. Això no obstant, l'element que va determinar la consideració de *L'alegria que passa* com a decadentista és, sens cap mena de dubte, la visió del món que es desprèn de l'obra.

"El decadentisme, tant impropï de l'esperit dels catalans, ha entrat triomfalment a casa nostra", va escriure Ignasi Iglésias a l'inici de la ressenya que va dedicar a *L'alegria que passa* des de les pàgines de *Catalònia*³⁰. L'obra, per la coloració fonamentalment escèptica amb què presenta les relacions entre l'ideal i la realitat, la poesia i la prosa, l'individu i la societat, era, segons el dramaturg de Sant Adreu, una nova "queixa" sorgida d'una ànima malalta, d'"una ànima que no pot gaudir la vida i que sols se sent

³⁰ Vegeu Ignasi Iglésias, "Bibliografia: *L'alegria que passa*. Quadre líric en un acte, per Santiago Rusiñol. Música d'Enric Morera", *Catalònia*, núm. 3, 25-III-1898, p. 52-53.

acariciada i satisfeta entre tristeses i entre celatges entelats per espessos teixits de boires grises. En Rusiñol -continuava- no més se sent consolat en ses penes davant de tot lo que mor, davant de tot lo que va a la posta i de tot lo que's mustiga de fred o d'anyorança; produint-li un cert malestar, una certa angoixa, la sola contemplació de les exhuberàncies de Natura, quan aquesta's presenta a sos ulls ben sana i vigorosa: eternisant la vida"³¹. Tanmateix, el cant a la vida, a la força i a l'optimisme que hauria permès a Iglésias de presentar el quadre líric de Rusiñol com a model indiscutible per a la regeneració de la malmesa escena catalana, quedava més o menys compensat per la "sinceritat" que caracteritzava la cosmovisió russinyoliana. Per això, continuava Iglésias, "l'admirem i el respectem, perquè sempre sens presenta tal com és, am tota sinceritat, malalt i trist, cultivant les seves tristeses, cantant-les, exalçant-les, volent-les encomanar als altres, no podent mai desfigurar la seva ànima essencialment catalana, ja que'n ses obres no hi manca pas quelcom de falaguer, ni aquell agre-dolç tant propi de la nostra terra"³².

La catalanitat essencial de l'ànima de Rusiñol es manifestava, segons Iglésias, precisament en tots aquells aspectes que connectaven *L'alegria que passa* amb la tradició del realisme i del costumisme humorístic típicament vuitcentistes. D'una banda, lloava el "vigor" amb què l'autor havia sabut traçar els personatges, arrancats "de la vida real"³³. De l'altra, demostrava un interès molt especial a remarcar la pretesa comicitat de l'obra en detriment de l'ambigüitat, els mitjos tons i els matisos que resultaven del joc de psicologies en conflicte. És ben significativa, en aquest sentit, la lectura que va fer Iglésias del desenllaç de *L'alegria que passa*. Els mitjos tons i els matisos que feien de *L'alegria que passa* molt més que un simple drama de

³¹ Ibid., p. 53. Alerta, és interessant de destacar com aquestes paraules van ser utilitzades posteriorment en un discurs per tal d'atacar, sense matisos, la concepció -jo diria noucentista- de l'art. Vegeu Ignasi IGLÉSIAS, *Art social*, Barcelona, Bartomeu Baixarfas Imp., 1910.

³² I. I., "Bibliografia: *L'alegria que passa...*", Ibid., p. 53.

³³ Ibid., p. 53.

tesi, havien desaparegut per tal d'abonar una interpretació perfectament compatible amb la ideologia vitalista que, des de les pàgines de *Catalònia*, es presentava com a principal i més moderna via per aconseguir la regeneració de la societat catalana:

"Són dos cors -afirmava Iglésias a propòsit de Zaira i Joanet³⁴- que no es poden arribar a comprendre. Com tampoc el poble comprèn an els gimnastes, an aquella colla de bohemis que van deixant arreu un rastre d'alegria de que ls altres se gaudeixen; i els insulta i apedrega quan menyspreen el diner am que ha recompensat el llur treball. Els gimnastes, al veure's apedregats per aquells sers eternament ensopits, diuen en to sentenciós i com fent-los denteta: "No'n tastareu de poesia!" I desapareixen en mig d'una cridoria immensa!"

Iglésias no devia oblidar, d'altra banda, la participació activa de Santiago Rusiñol en la campanya regeneracionista contra el *género chico* i el "flamenquisme" que havia tingut en l'estrena de *La fada* un dels moments més àlgids, ni que la creació de *L'alegria que passa* responia directament al projecte d'implantació d'un teatre líric català³⁵. Rusiñol, de fet, s'havia encarregat que no hi pogués haver cap dubte en relació amb un dels principals mòbils que l'havien portat a escriure l'obra, com ho demostra la picada d'ullet que dirigia al públic -lector o virtual espectador- en incloure just a l'inici de la

³⁴ Ibid., p. 53.

³⁵ L'acollida, d'allò més favorable, de l'edició de *L'alegria que passa* es va fer, en general, en clau catalanista. *El Eco de Sitges* (núm. 627, 17-III-1897, p. 2) corroborava, a propòsit de *L'alegria*, la fama de "autor catalanista de altos vuelos" que havia anat adquirint Rusiñol. Francesc DALMASES I GIL, des de les pàgines de *Lo Teatro Regional* (núm. 319, 19-III-1898, p. 100-101) i Josep ROCA I ROCA des de *La Vanguardia* (27-III-1898) i *L'Esquella de la Torratxa* (núm. 1002, 25-III-1898, p. 207) van coincidir amb el mateix Ignasi Iglésias a l'hora de plantejar la necessitat que l'obra fos ben aviat representada, no només per poder-ne apreciar l'efecte totalitzador, sinó, sobretot, perquè l'estrena del "quadro líric" de Rusiñol i Morera havia de suposar un nou i decisiu pas en la campanya per a la creació d'un teatre líric català alternatiu al *género chico*. Val a dir, a més, que *L'Atlántida* va començar a anunciar molt aviat l'aparició de *L'alegria que passa* (vegeu núm. 40, 1-I-1898, p. 23) i posteriorment en va reproduir un fragment (núm. 45, 19-III-1898, p. 2-4), i que *Lo Somatent* de Reus també va reproduir diversos fragments de *L'alegria* ("La cançó de Zaira", 27-III-1898, i, amb motiu de l'estrena de l'obra, l'escena V al núm. de 18-I-1898). Francesc C(OLOM) E(SCODA), des de les pàgines de *Lo Somatent*, va dedicar una ressenya a *L'alegria que passa* que no podem deixar de remarcar perquè reflecteix amb una claredat meridiana la impossibilitat que tenien determinats sectors culturals a l'hora d'interpretar correctament la clau simbòlica de l'obra: "Un defecte y per cert no insignificant trobem en l'obra. No podem esplicarnos y segurament tampoch s'ho esplicará'l públich devant del qui's representi l'obra, lo perque Zaira rebot per terra la pesseta que en Joanet ha posat en llur safata, al passar aquesta pel públich. Com compreném menos encara que després d'aixó, al marxar, li envle un petó". Etc., etc.

primera escena una mostra d'allò més representativa de les pernicioses influències del *género chico*. Només aixecar-se el teló, Rusiñol havia previst que se sentís la següent tonada, que devia fer les delícies de tot el públic catalanista sense perdre en cap moment el caire humorístic:

"ELS BOTERS.- (*cantant*)
*Mis ocos se conmobieron, ¡ay!,
al contemplarte,
mi carubín.
¿Cómo no amarta,
siendo tan bell?
Tú eres l'astrella
preziosa ahurí.
¿Cómo no amarta,
siendo tan bella?
Tú eres l'as...tre...lla
prezio...za ahurí,
Sí.*"³⁶

Per tot plegat, la ressenya de *Catalònia* acabava amb una clara prova de reconeixement del valor de la primera temptativa teatral de Santiago Rusiñol. Malgrat el decadentisme. Així, va concloure Iglésias, "*L'alegria que passa és, en resum, una joia de l'art líric-dramàtic de Catalunya. Llàstima que no puga ser admirada i aplaudida pel nostre públic, per aquest públic desviat, que aplaudeix quasi d'esma les exòtiques ximpleries del flamenquisme.*"³⁷ No podia ser d'altra manera: *Catalònia* representava l'intent de reconstituir el moviment modernista a l'entorn d'un òrgan d'expressió que canalitzava, com ho havia fet anteriorment *L'Avenç*, els interessos dels diferents elements que continuaven mantenint una comuna actitud modernista tot i l'adversió que, com hem vist, començava a produir el terme entre els mateixos modernistes. Segons Maragall, el moviment havia "reprès fort a Barcelona: ahir estreno de *Mossèn Janot*, avui lectura de Rossinyol a l'Ateneu, demà sortirà el cartell de

³⁶ Santiago RUSIÑOL, *L'alegria que passa*, p. 424. Pel que fa a les il·lustracions musicals de *L'alegria que passa*, vegeu Xosé AVIÑOÀ, *La música i el modernisme*, Barcelona, 1985, p. 284. Hi remarca el component nacionalista de la música del quadre poemàtic, molt més acusat que en *La fada*, més pròxima al wagnerisme.

³⁷ I. I., "Bibliografia: *L'alegria que passa...*", p. 53.

la *Ifigènia* (pintat per Utrillo)... vaja, tot va bé, i *ande* el movimiento"³⁸. Tota aquesta agitació arrencava, en bona part, de l'èxit de l'estrena de *La fada* i tenia en el catalanisme una de les principals raons de ser, a més de la garantia que aquesta vegada el moviment no havia de quedar limitat a uns quants iniciats, sinó que podia assolir el suport d'importants sectors de la burgesia catalana, ja no només barcelonina. I és que la primera *Catalònia* representava la unió entre modernisme i catalanisme. Encara més, la consideració del catalanisme intervencionista o possibilista com un dels projectes polítics més moderns, cosa que, en relació amb la cultura, establia una idèntica correlació de forces entre tots dos "-ismes". Ho demostra la jerarquització a què van quedar sotmesos, a les pàgines de *Catalònia*, els diferents corrents estètics en voga durant el tombant de segle. Així, el vitalisme que informava la visió del món del comentarista de *L'alegria que passa* es trobava a la punta de la llança de la modernitat, molt per damunt d'aquell art "exquisit" però també "de dolor", "de descomposició de la naturalesa humana, de la vida d'aquest món" i, sobretot, "terriblement individualista"³⁹ que caracteritzava, segons Joan Maragall, el drama *Silenci*, d'Adrià Gual. Malgrat tot, les reticències que demostraven, de moment, els redactors de *Catalònia* enfront de l'esteticisme decadentista quedaven en un segon terme, perquè del que es tractava era d'afirmar la vitalitat real d'una cultura i d'una societat capaces de generar productes per definició moderns.

³⁸ Joan Maragall a Antoni Roura (Barcelona, 5 d'octubre 1898). Vegeu *Obra Completa*, Barcelona, vol. I, 1127a. Fragment reproduït per Joan Lluís MARFANY a *Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 1982 (inèdita), p. 488.

³⁹ M(ARAGALL), "Bibliografia: *Silenci*. Drama de món d'Adrià Gual", *Catalònia*, núm. 3, 25-III-1898, p. 54-55.

Del llibret a la primera representació

Tot i les veus que des de diferents punts de l'àmbit intel·lectual català van fer un clam comú a l'hora de manifestar la conveniència que el drama de Santiago Rusiñol arribés a les taules escèniques, l'estrena de *L'alegria que passa* no va passar de la pura virtualitat fins a la nit del 16 de gener de 1899, al Teatre Líric de Barcelona, en la segona sessió que celebrava el Teatre Íntim després de la reposició de *Silenci* i d'*Ifigènia a Taurida* de Goethe⁴⁰. Adrià Gual havia decidit d'incloure *L'alegria que passa* en el repertori del recentment fundat Teatre Íntim pel caràcter essencialment modern i sens dubte refinat d'una obra que "durant molt de temps (...) va restar en els prestatges dels lectors i ningú no havia gosat representar-la"⁴¹. Però potser la iniciativa de Gual s'explica també per una raó estratègica. Estrenar una obra de Rusiñol volia dir, d'entrada, tenir el suport gairebé incondicional de bona part de la intel·lectualitat catalana i d'un públic burgès selecte -el mateix que havia assistit a l'estrena de *Silenci* i s'havia entusiasmat amb la representació, als jardins del Laberint d'Horta, de la versió maragalliana de la *Ifigènia* de Goethe⁴², a final de 1898-, però també suposava eixamplar els horitzons del Teatre Íntim, perquè *L'alegria que passa* podia accedir fàcilment a un públic més ampli i, sobretot, podia arribar a silenciar l'agressiva campanya de descrèdit que determinats sectors havien iniciat, arran de l'estrena de *Silenci*, contra la producció dramàtica de Gual i el projecte innovador que portava

⁴⁰ La notícia de la inclusió de *L'alegria que passa* en el repertori de l'Íntim aparegué bastant abans. A *Luz* (II, núm. 2, 3^a setmana octubre 1898, p. 23) es pot llegir, després de la crònica que A. de BARAN (Miquel UTRILLO) va dedicar a la representació d'*Ifigènia*, la següent nota: "*El "Teatre Intim" tiene preparada una sesión en la que se representará el Silenci de Gual, y L'alegria que passa letra de Rusiñol y música de Morera. Dado el impulso que la representación de Ifigenia ha impreso al "Teatre Intim", no dudamos se verá concurrida, y creemos que muy pronto podremos hablar de esta nueva sesión.*"

⁴¹ Vegeu Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, Barcelona, 1960, p. 95. L'interès que va desvetllar des d'un primer moment *L'alegria que passa* en Adrià Gual queda perfectament palès en un article que aquest va escriure amb motiu de l'homenatge a Santiago Rusiñol, el 1926. Vegeu Adrià GUAL, "*L'alegria que passa. En homenatge*", *La Veu de Catalunya*, 9-I-1926.

⁴² La traducció d'*Ifigènia a Taurida* per Joan Maragall va aparèixer publicada íntegra a *Catalònia* a partir del núm. 8, 15-VI-1898.

entre mans.

En efecte, quan Adrià Gual va parlar, a les seves *Memòries*, del Teatre Íntim i del que havia significat aquesta iniciativa en el panorama teatral català del moment, no es va estar de retreure el poc entusiasme amb què el projecte va ser acollit per part d'un nucli d'"exigents i refinats"⁴³ que si haguessin actuat d'acord amb el que predicaven, havien d'haver ofert un ferm suport a l'empresa regeneradora. Es tractava, no cal dir-ho, de la gent de *Catalònia*. Gual, molts anys després dels fets, encara es lamentava del tracte injust que li havia estat dispensat per part del que ell anomenava "grup de L'Avenç":

"Jo -va escriure⁴⁴- hauria volgut que entre els assentiments sincers a la meva proposició s'haguessin destacat els de totes aquelles personalitats per les quals sentia profunda i sincera admiració, però no fou ben bé així. El mateix nucli de L'Avenç, que jo m'havia sempre mirat com a redemptor de força coses que esperaven les generoses intervencions, en apropar-m'hi per temptejar la seva adhesió, em vaig adonar que era inspirat per tota mena de prevencions i fins m'atreveixo a dir d'antipaties. En aquells moments, L'Avenç repartia patents d'aptitud i jo no els vaig caure en gràcia. Puc dir que a la seva resistència envers meu dec en part la carrera d'obstacles que m'he vist obligat a suportar."

La percepció de Gual és prou ajustada, malgrat el to victimista que acoloreix uniformement el conjunt de les seves memòries. Joan Pérez-Jorba i Ignasi Iglésias, tots dos membres del consell de redacció de *Catalònia*, foren els promotors més actius d'una campanya antidecadentista que havia trobat en la figura i l'obra d'Adrià Gual les seves principals bèsties negres. Tanmateix, ni l'un ni l'altre mai no van actuar explícitament des de les pàgines d'aquesta revista, la qual, com ja hem vist, durant la seva primera etapa es presentava com a aglutinadora del moviment modernista i tolerava un cert

⁴³ Vegeu Adrià GUAL, *Les orientacions. Estudi d'actualitat teatral catalana*, Barcelona, 1911, especialment p. 27.

⁴⁴ Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, p. 62.

eclecticisme en les propostes estètiques⁴⁵. Aprofitaven tant les col·laboracions que feia Pérez-Jorba a *El Francollí* de Tarragona i a *La Publicidad* -cosa que provocava l'astorament del mateix "Doys"⁴⁶-, com les estrenes dels drames d'Ignasi Iglésias, alguna de les quals havia anat precedida d'una conferència orientativa o d'un discurs programàtic de Pérez-Jorba. En aquests casos, el jove crític difícilment deixava de fer referència a l'autor de *Silenci*, al qual criticava durament per l'"extenuació d'esperit i de cervell"⁴⁷ que denotaven obres com *Nocturn*, "artísticament tant malaltissa i de tan poca consistència que no resisteix un anàlisi seriós"⁴⁸, i, en general, tota la seva obra dramàtica: "Desgraciadament, les obres den Gual -va arribar a afirmar Pérez-Jorba⁴⁹- vindran a constituir les gatades del modernisme, pera les generacions futures."

Els atacs de Pérez-Jorba a Gual es van caracteritzar per una constància i una agressivitat realment poc comunes. Superar-los es feia ben difícil. Bona part de la crítica, a qui Gual qualificava despectivament de "publicitària"⁵⁰, ni tan sols s'ho va proposar⁵¹. De fet, gairebé tothom coincidia a l'hora de

⁴⁵ Per bé que Maragall va demostrar una certa prevenció davant *Silenci*, el "drama de món" d'Adrià Gual, perquè era producte d'una concepció "terriblement individualista" de l'art, va ser ell mateix l'encarregat de presentar-ne l'estrena amb què s'inaugurava el Teatre Íntim. A banda, també va afirmar que "En Gual és, entre els nostres poetes, molt representatiu d'aquest estat de sentiment, i dintre d'ell, el *Silenci*, la seva obra més feliçment realitzada fins avui. Per això la considerem molt estimable i benvinguda". Vegeu M(ARAGALL), "*Silenci...*", p. 55. Pocs mesos després de la publicació d'aquestes paraules a *Catalònia*, Maragall col·laborava directament en el Teatre Íntim com a traductor d'*Ifigènia*. Segons una carta que el poeta va escriure a Antoni Roura el 5 d'octubre de 1898, que ja hem vist, tot plegat formava part de l'embranchida que tornava a portar el moviment modernista.

⁴⁶ DOYS, "Chirigotas", *La Publicidad*, 24 i 27-VIII-1898 (ed. nit).

⁴⁷ Informació extreta de DOYS, "Chirigotas", *La Publicidad*, 27-VIII-1898. La conferència va aparèixer reproduïda a *El Francollí*. Vegeu també Joan PÉREZ-JORBA, "*Els conscients*, poema dramàtic de Ignacio Iglesias", *La Publicidad*, 29-VII-1898 (ed. nit).

⁴⁸ Informació extreta de DOYS, "Chirigotas", *La Publicidad*, 27-VIII-1898.

⁴⁹ Informació extreta de DOYS, "Chirigotas", *La Publicidad*, 31-VIII-1898.

⁵⁰ Adrià GUAL, *Mitja vida de teatre. Memòries*, p. 75-76.

⁵¹ Excepte els redactors de *La Tomasa*, que van fer Gual objecte d'atacs virulents. Vegeu "Campanadas", núm. 490, 20-I-1898, p. 40; núm. 492, 3-II-1898, p. 68, a propòsit de la primera i segona representació de *Silenci*, respectivament.

considerar la tasca del Teatre Íntim com "lo triomf de l'art, sigui qualsevulla'l nom ab que aquest art se bateigi"⁵², encara que també fossin pràcticament unànimes les reticències de la crítica davant la manera com arribava al públic la revolució escènica proposada per Gual. Se li va retreure, sobretot, l'elitisme que determinava la seva concepció de l'espectacle teatral, des de la potenciació unidireccional del simbolisme franco-belga⁵³, a l'aire de cenacle per a iniciats que prenen les representacions. Aquest elitisme contrasta amb la factura d'una obra com *L'alegria que passa*, la qual, a diferència del teatre del director de l'Íntim, on l'acció i les situacions dramàtiques restaven subordinades a l'aprofundiment de la psicologia dels personatges o bé aquests abandonaven tota la seva individualitat per esdevenir pures abstraccions, afegia a la seva condició de quadre simbòlic-poemàtic i, per tant, modern, una sèrie de concessions al gust del gran públic que la convertien en una obra perfectament comercial. Tota la premsa humorístico-satírica de Barcelona, que tenia en Adrià Gual i les seves obres un dels principals filons temàtics, es va haver de treure el barret davant l'estrena de *L'alegria que passa*, una obra que "es -comentava el temible "Doys" a l'edició de nit de *La Publicidad*⁵⁴- *uno de tantos agridulces de Rusiñol, sencillo y sentido. En este terreno me gusta el portaestandarte del modernismo bajado desde las cumbres de Montmartre.*"

"... teatro nou, però no Teatre Íntim"

Que *L'alegria que passa* constituïa una proposta d'allò més interessant de cara a iniciar una tradició dramàtica moderna i plausible a Catalunya és el

⁵² Francesch RIPOLL, "Teatre Íntim.- Silenci.- *L'alegria que passa*", *La Veu de Catalunya*, 18-I-1899. Vegeu també J.M. JORDÀ, "Teatro Intimo: *L'alegria que passa* por Santiago Rusiñol", *La Publicidad*, 17-I-1899.

⁵³ Vegeu Joan PÉREZ-JORBA, "*Els conscients...*".

⁵⁴ DOYS, "Chirigotas", *La Publicidad*, 17-I-1899.

que volia dir Josep Roca i Roca quan, des de *L'Esquella de la Torratxa*, afirmava que la nova producció de Santiago Rusiñol era "teatro nou; però no teatre íntim"⁵⁵, opinió que compartien explícitament o implícita⁵⁶ la major part dels crítics del moment, que van tendir a remarcar, per damunt fins i tot dels aspectes innovadors de l'obra i de la lectura simbòlica que aquesta exigia, tots aquells elements que la connectaven amb la tradició dramàtica autòctona. Costumisme, humor agredolç, pintoresquisme escenogràfic i lingüístic i potenciació de situacions dramàtiques convencionals eren els principals ingredients que destacaven tant el comentarista de *Lo Teatro Català* -una revista que es definia com a "espanyola regionalista" i antimodernista- en qualificar *L'alegría que passa* de "bonich, ben combinat y detingudament estudiat quadro de costums (...) que veurá ab gust, no dirém una concurrencia íntima ó amiga, sino un públich heterogeni y vivament imparcial"⁵⁷, com el del *Noticiero Universal*, que recomanava l'obra "*por los muchos chistes de la misma*"⁵⁸. Al mateix temps, Miquel i Badia, del *Diario de Barcelona*, feia una descripció detalladíssima de l'escenografia i acabava comentant que "*el entusiasmo del público fué tal, que hasta llegaron á*

⁵⁵ P. DEL O. (Josep Roca i Roca), "Crónica", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1045, 20-I-1899, p. 39. Vegeu també J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 22-I-1899.

⁵⁶ Tret de publicacions declaradament antimodernistes com *L'Atlántida*, *Lo Teatro Católich*, *La Creu del Montseny*, *La Talia Catalana*, destinades d'altra banda a la potenciació d'un art confessional, que, o bé ometien tota referència a l'actualitat cultural i es dedicaven a informar sobre la seva pròpia actualitat -l'activitat artística i literària de les diferents societats catòliques-, o bé arremetien directament no només contra el Teatre Íntim i Rusiñol, sinó també contra tot allò que pecava de modernisme. *L'Atlántida*, que podia arribar a acceptar un "modernisme de bona mena" que no tingués res a veure amb el decadentisme (vegeu Jascinto CAPELLA, "Modernisme (2)", núm. 93, 24-VI-1899, p. 3) d'acord amb la seva posició tradicionalista i confessional dins el regionalisme, trobava inviable la iniciativa de Gual de cara a la regeneració del teatre català: "Lo que'ns hi sobra en el *teatro íntim* es precisament aquesta intimitat que si bé realment en la práctica no ha tingut efecte, cal reconeixer que no eren per representades en altra condició las obras qu'han posat en escena. (...) essent aixís, ¿quina transcendencia en las lletras, en l'art dramátic, en el públich y en el gust artístich pot tindre aquet modernisme que sols en familia fa fortuna?" *L'alegría que passa* presentava, segons el crític del setmanari, les mateixes dificultats de representació que la resta de les obres estrenades a l'Íntim: "Hermós, admirable, d'una delicadesa poética exquisida es el poema *L'alegría que passa* d'en Santiago Rusiñol, mentres no surt del llibre, mes no té condicions escénicas de cap mena que la fassin recomanable com a obra teatral; més dirém: representat devant d'un altre públich que no fos el que assistí á son estreno no haguera passat de cap modo, y sense rahó's diría de l'auditori que te mal gust." Vegeu X., "Teatro Íntim", núm. 73, 4-II-1899, p. 6-8.

⁵⁷ JO, "Teatro Líric.- *La alegría que passa*", *Lo Teatro Català*, núm. 402, 23-I-1899, p. 2.

⁵⁸ M., "Teatro Líric", *Noticiero Universal*, 17-I-1899.

olvidarse las reglas sentadas por el Teatre Íntim, ó sea las de que no debe suspenderse la acción con llamamientos á las tablas, ni repeticiones, ni con otros vicios admitidos en teatros que atienden más a la especulación que al arte en serio"⁵⁹ i, per la seva banda, Claudi Planas i Font conduïa l'atenció dels lectors de *La Renaixensa* cap a l'espectacular aparició en escena del carro dels saltimbanquis, "un tros de realitat artística clavada á las taulas" capaç de fer aplaudir el públic "com quan está entussiasmat de debó"⁶⁰.

Heus aquí els límits reals de la modernitat de l'obra rusiñoliana: l'intent de casar modernitat i tradició va convertir *L'alegria que passa* en un producte ambivalent que contenia tots els elements que feien possible tant la lectura realista-costumista de l'obra com la interpretació en clau simbolista⁶¹. Aquesta paradoxa, lluny de ser interpretada com un defecte ocasionat per la manca de domini dels diferents llenguatges teatrals, va ser presa sense cap mena de vacil·lació com una de les principals qualitats de *L'alegria que passa*. Josep Roca i Roca, primer des de *L'Esquella* i al cap de dos dies a les pàgines de *La Vanguardia*, va confessar la seva sorpresa davant el fet que una obra "*tan nueva por sus tendencias como rica y lozana por sus medios de expresión*" fos el resultat del "*maridaje íntimo de la realidad y el idealismo que en ella felizmente se consuma*"⁶². Per idealisme entenia "la condensació de

⁵⁹ F(rancesc) M(IQUEL) Y B(ADIA), "Teatre Íntim.- Presentación", *Diario de Barcelona*, 17-I-1899.

⁶⁰ Claudi PLANAS Y FONT, "Teatro Íntim", *La Renaixensa*, 19-I-1899.

⁶¹ Un intent d'interpretació del símbol de *L'alegria que passa* el trobem en la crítica de Marian ESCRIBU FORTUNY a *Lo Teatro Regional*. Ho va fer, significativament, en clau realista i el resultat és prou representatiu de les poques taules que tenia una part important de la crítica catalana a l'hora d'interpretar amb justesa les obres estèticament avançades: "*L'alegria que passa* resulta un quadro animadíssim, sentit, encare que d'un sentiment algo extravagant. El símbol qu'enclou, el posar vis á vis la poesia de la vida bohèmia, am la prosa de la vida regular y ordenada, que l'autor en diu burgesa, pera fer ressaltar com á més simpática la bohèmia, té, en primer lloch, molt de discutible y es segonament un xich demoledora, no per lo que atany á las costums, sino per lo que's refereix al benestar humá. Si'l senyor Rusiñol 's mirés la bohèmia que descriu de ben aprop, y sífrís las conseqüencias de viure anant pel mon am la miseria y la degradació per companyas, tal vegada no li vindrían ganas de ser son apologista." Vegeu "Teatre Íntim", *Lo Teatro Regional*, núm. 363, 21-I-1899, p. 30. El mateix es desprèn de la ressenya de *L'alegria que passa* signada per Francisco COLOM I ESCODA a *Lo Somatent* de Reus, 13-III-1898.

⁶² J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 22-I-1899.

una idea poética y simbólica"⁶³. Per realitat, la impressió que feia aquesta idea a través dels procediments teatrals emprats per Santiago Rusiñol, que no tenien res a veure, segons el crític, amb el teatre "á la sordina y de calculada concentració" típic de l'Íntim. Entre aquests procediments destacava un "ambient pintoresc digne realment de l'escenari", un "llenguatge exhuberant de locucions é imatges pintorescas" que és "lo llenguatge mateix del poble enriquit per la imaginació galana y fecunda de un humorista de primera forza", i unes escenes "d'una intensitat y de una vida que may havíam vist en lo teatro"⁶⁴. No cal que hi insistim més: són les mateixes contradiccions internes de l'obra les que van convertir *L'alegria que passa* en un model per a la regeneració de l'escena catalana, cosa que, sempre segons Roca i Roca, no podien assolir les obres que seguien fidelment els pressupòsits dramàtics del Teatre Íntim. Amb aquesta observació, no es proposava d'invalidar la proposta dramàtica de Gual, només intentava de desmarcar-ne obres com *L'alegria que passa*, les quals

*"con sus destellos de luz y de color, con su fuerza poética y su aroma popular, se desbordan del escenario, no caben, ni son pertinentes tales miramientos. En el aplauso franco del gros public encontrarán mayor vida y aún podrán proporcionar á los inciadores del Teatre Íntim la gloria de haber contribuído poderosamente á la regeneración de la escena catalana, que bien lo necesita."*⁶⁵

***L'alegria que passa* a la V Festa Modernista de Sitges**

L'èxit de crítica i de públic que va assolir l'estrena de *L'alegria que passa*

⁶³ P. DEL O., "Crónica", p. 39.

⁶⁴ Ibid., p. 39.

⁶⁵ J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 22-I-1899.

al Teatre Íntim es va repetir al cap de pocs mesos, l'agost de 1899, quan el quadre poemàtic es va convertir en el plat fort de la que s'ha considerat la cinquena festa modernista de Sitges. En aquesta ocasió, l'efemèride sitgetana tenia com a objectiu últim propugnar la renovació del teatre català des del punt de vista líric i consistia en una vetllada lírico-dramàtica coprotagonitzada per la reposició de l'obra de Rusiñol⁶⁶, l'estrena de *La reina del cor*, d'Ignasi Iglésias amb il·lustracions musicals d'Enric Morera. Completaven el programa la representació d'*Els lladres*, del mateix Iglésias, la interpretació, ja habitual en aquesta mena d'actes, d'*Els Segadors*, i un concert de Joaquim Nin.

El fet de reunir, ni que sigui emblemàticament, Rusiñol, Iglésias i Morera en una funció teatral conjunta sembla un intent de la recentment creada Agrupació Catalanista de Sitges⁶⁷ de convertir la Blanca Subur, aquesta vegada, en plataforma propagandística de la renovació de l'escena catalana. *El Eco de Sitges* hi va contribuir amb l'edició d'un número especial dedicat als autors que participaven en la "*solemnidad teatral lírica catalana*", als quals anomenava, molt significativament, "*héroes*", "*paladines del renacimiento de nuestra literatura y predicadores de las nuevas ideas en todas las manifestaciones del arte*"⁶⁸, d'acord amb el to vitalista i la tendència regeneracionista que caracteritzaven la revista en aquests moments de màxima ebullició del catalanisme. Els redactors de *L'Eco*, segons aquesta òptica, veien la festa com un esdeveniment que havia d'interessar als "*elementos progresivos de nuestra Cataluña*", aquells que no concebien el

⁶⁶ L'acte de Sitges es va ressentir considerablement de l'absència de l'artista en l'organització i no va tenir ni de bon tros la significació programàtica ni la transcendència de les anteriors. Rusiñol, entre el començament de març i els primers dies de juliol de 1899 es va haver de sotmetre, com hem vist en el capítol anterior, a una cura de desmorfinització al Sanatori de Boulogne sur Seine. Immediatament després va passar una temporada de convalescència al balneari de Cardó. Per més informació, vegeu *El Eco de Sitges*, núm. 680, 12-III-1899, i núm. 699, 23-VII-1899. Vegeu també Pere ROMEU, "Sobre la taula", *Quatre Gats*, núm. 6, 16-III-1899, p. 2, i núm. 12, 4-V-1899, p. 3.

⁶⁷ Sobre la creació de l'Agrupació Catalanista de Sitges, vegeu JOFRE, "L'Agrupació Catalanista de Sitges", *El Eco de Sitges*, núm. 671, 8-I-1899, p. 1, i R. RAVENTÓS, "Inauguració de la Agrupació Catalanista de Sitges", *Quatre Gats*, núm. 6, 16-III-1899, p. 4.

⁶⁸ K., "Los héroes", *El Eco de Sitges*, núm. 704, 24-VIII-1899, p. 1-2. Vegeu també, del mateix setmanari, el núm. 701, 5-VIII-1899, p. 2.

modernisme com un fenomen aliè al catalanisme i que, per tant, "*anhelan conocer siguiendo paso á paso esas manifestaciones que valiosos elementos, aparentemente aislados, van organizando mientras llega la hora de unirse para dirigir á fines prácticos el extraordinario movimiento que en literatura, pintura, música é ideas viene despertándose como señal evidente de que está próxima la mayor edad para el arte catalán en todas sus embelesadoras manifestaciones*"⁶⁹.

La col·laboració entre Morera i Iglésias en el marc de la cinquena i última festa modernista de Sitges no es reduïa a un pur fet circumstancial, a un esdeveniment sense transcendència posterior, sinó que preludiava el que seria un intent seriós i definitiu d'organitzar el teatre líric en català. En efecte: al cap d'un any, aproximadament, de l'estrena de *La reina del cor*, i de prop de tres de la frustració del projecte que tenia Morera de cara a la implantació definitiva d'aquest nou gènere a la cultura en català, la premsa va notificar la creació d'una societat exclusivament dedicada a promoure el gènere lírico-dramàtic. A diferència de les notes aparegudes l'abril de 1897, que no passaven de simples rumors, aquesta vegada la iniciativa transcendia a la premsa com un fet consumat: la societat tenia un nom, Teatre Líric Català, i, en aparèixer la notícia, ja havia signat un contracte amb el Teatre Tívoli⁷⁰. Ignasi Iglésias, que participava molt directament en aquesta empresa -n'era el director literari, al costat de Miquel Utrillo, director artístic, i del mestre Sadurní, director musical-, va especificar en la biografia que anys més tard va dedicar a Enric Morera el qui, el quan, el com i el perquè de la societat:

"Amb la febre de produir, per la pròpia satisfacció i per honra de la nostra terra, concep nous projectes artístics, que desenrotlla amb la confiança i l'optimisme dels vencedors, sense

⁶⁹ K., "Los héroes", p. 1.

⁷⁰ Vegeu *El Eco de Sitges*, núm. 753, 5-VIII-1900, p. 3. Vegeu també Bertran de l'OS, "Teatros catalans", *La Tomasa*, núm. 634, 25-X-1900, p. 590. Morera, de fet, no va abandonar en cap moment la idea de crear el Teatre Líric Català, com ho demostren les notícies breus que regularment anaven apareixent a la premsa. De l'11 de febrer de 1899, per exemple, és la "*chirigota*" que DOYS li va dedicar a *La Publicidad*: "*Me han dicho que el maestro Morera, juntamente con otros trata de fundar aqul un teatro del género chico en catalán.*"

témer els obstacles.

L'any 1900, quan la seva família, de retorn d'Amèrica, s'estableix definitivament a Barcelona, l'admirable músic exposa al seu pare els plans per a combatre des de l'escena la influència perniciosa del *gènere chico* en els nostres costums. Aquell, escoltant-lo, arrenda pels mesos de gener i febrer de l'altre any l'antic Teatre del Tívoli per a fer-hi la primera temporada de *Teatre Líric Català*.⁷¹

El Teatre Líric Català, un projecte polèmic

La temporada es va iniciar el 12 de gener de 1901 amb una gran empena: una sessió triple on el plat fort era la represa de *L'alegria que passa* i s'estrenaven *Les caramelles*, de Morera i Iglésias, i *Colometa la gitana*, una col·laboració de Joan Lapeyra i Emili Vilanova. El resultat no es va ajustar, però a les expectatives que l'opinió pública tenia posades en la iniciativa de Morera. Ja a partir de la inauguració es va començar a percebre un desencís general que s'anà agreujant a mesura que es van anar succeint les estrenes i que arribà a provocar veritables enfrontaments entre els diferents grups d'opinió de la societat barcelonina del moment. A la base d'aquests enfrontaments hi havia, és clar, una pugna entre concepcions de la realitat i de la cultura diametralment oposades que va trobar en el desenvolupament de la campanya del Líric Català un pretext idoni per manifestar-se. Ho veurem tot seguit.

Que les sessions del Líric comencessin amb la representació de *L'alegria que passa* té un sentit absolutament emblemàtic. L'obra de Rusiñol i Morera havia superat amb gran lluïment la prova de foc del Teatre Íntim i assegurava, com a mínim, una bona entrada al nou projecte. Tanmateix, el saludable influx que havia d'exercir *L'alegria que passa* sobre la campanya del Teatre Líric

⁷¹ Vegeu Ignasi IGLÉSIAS, *Enric Morera*, Barcelona, 1921, p. 33.

Català no passà d'això, d'una bona entrada, ja que de seguida sorgiren nombrosos problemes que la crítica, pendent tothora de les representacions del Tívoli, no es va estar en cap moment de remarcar: des de problemes d'ordre tècnic -actors mancats de formació, de mètode de treball i d'experiència, llibrets i partitures escrits a correccueta, escenografia poc treballada, improvisació excessiva, etc.-, fins a problemes que afectaven els mateixos criteris de selecció de les obres a estrenar. Emili Tintorer, des de les pàgines de la revista *Joventut*, una de les principals detractores de la campanya, va denunciar amb to agressiu tots i cadascun d'aquests problemes pocs dies després de la inauguració de la temporada. N'extreia, a més, sense contemplacions, una conclusió immediata: "no han estat á l'altura que (la tasca) reclamava"⁷². Així, continuava Tintorer,

"Se tractava d'una empresa simpática á no poder serho més: la empresa de donar la *puntilla* al funest *género chico*, aqueix acanallat género, d'exportació madrilenya, desgraciadament massa arrelat en nostra terra. Y aixó tenía de lograrse, no paulatinament y per la lenta evolució del gust del públich, sinó imposantse á aquest de sobte. La revolució havia d'ésser radical é instantania. Donchs bé: aquesta mena de revolucions, lo mateix en art qu'en política, sols s'imposan quan se realisan ab admirable perfecció."⁷³

Més endavant, concretament després de l'estrena de *Cors joves* de Josep M. Jordà i Joan Gay, i la represa de *La reina del cor*, d'Iglésias i Morera⁷⁴, ja no només dubtava de la viabilitat de l'acció del grup de Morera, sinó que preveia una perillosa i imminent corrupció del gènere lírico-dramàtic en català, que s'apropava inexorablement als esquemes viciats del *género chico*. "Si aixó succeheix -manifestava-, com molt ens temém, tindré un *género chico* catalá, pero tant més migrat y tant més ridícul, quant els autors de nostra terra están faltats d'aquella especial agudesa y espontaneitat de xiste, que fa

⁷² Emili TINTORER, "Teatre Líric Catalá: La inauguració", *Joventut*, núm. 49, 17-I-1901, p. 64-65.

⁷³ *Ibid.*, p. 64.

⁷⁴ Emili TINTORER, "Teatre Líric Catalá: *Cors joves.- La reina del cor*", *Joventut*, núm. 50, 24-I-1901, p. 78-79.

que á voltas puguin perdonarse al auténtich certs defectes, en gracia á aquestas qualitats que'ls castellans en grau superlatiu posseheixen".

L'agressivitat i, en certa manera, la intransigència dels redactors de *Juventut* en la crítica del Teatre Líric Català -que compartien, en un grau inferior, *La Renaixensa* i *Catalunya Artística*- contrasta amb la benevolència amb què, en general, va ser acollida l'empresa. Així, el crític de *La Publicidad*, probablement Josep M. Jordà, declarà en la ressenya de la sessió inaugural que "*las obras gustarán más ó menos, pero la demostración de lo que puede la reunión de un conjunto de elementos valiosos, es un hecho*"⁷⁵. Marc Jesús Bertan, Josep Roca i Roca i Federico Urrecha van fer, per la seva banda, un seguiment detallat de les sessions des de les pàgines de *La Vanguardia*⁷⁶ i compartien l'opinió que *L'alegria que passa, Picarol* i *La Rosons* -les dues darreres d'Apel·les Mestres- eren les úniques obres que mereixien l'acceptació sincera del públic. Ara bé, tots tres crítics reconeixien, per dir-ho amb paraules d'Urrecha⁷⁷, "*la meritoria tarea de quienes han creado muy recientemente el Teatre Líric Català*" i abonaven la possibilitat d'una nova temptativa sempre que la direcció de l'empresa tingués en compte una sèrie de modificacions que afectaven sobretot la formació dels actors i la necessitat d'una total compenetració entre la lletra i la música de les obres. Un major perfeccionament a tots nivells, en definitiva, que és el mateix que parlar de professionalització. Com va especificar Roca i Roca a *L'Esquella de la Torratxa*:

"L'ensaig ha tingut fi, y si nosaltres ens hem entretingut en senyalar las principals deficiencias, consti que ho hem fet no per mortificar als iniciadors de una idea que tením per bona y practicable, sino al objecte d'alentarlos en el sentit de que quan

⁷⁵ "Teatre Líric Català (Inauguración)", *La Publicidad*, 13-I-1901.

⁷⁶ Vegeu, de *La Vanguardia*, M(arc) J(ESÚS) B(ERTRAN), "Teatre Líric Català", 14 i 22-I-1901 i 1,6,14,20 i 24-II-1901; J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", 29-I-1901 i 3,24-II-1901; Federico URRECHA, "Perfiles de teatro: De la temporada próxima, del desastre de América y otros excesos", 27-VIII-1901.

⁷⁷ Federico URRECHA, "Perfiles...".

determinin prosseguir-la, hi posin tots els sentits."

I aconsellava:

"Baix la base de las obras que s'han salvat y que venen á demostrar que'l primer ensaig no ha sigut del tot estéril, busquinne d'altres que tinguin condicions acceptables, descartant sense pietat las que no vajan prou bé, que aixó ja's veu, per més que'l Teatro siga sempre un viver de sorpreses.

Y procurin, sobre tot, organizar una companyia de las millors condicions possibles. Sense bons actors, sense cantants que tingan veu y sápigán de cantar, es impossible que puga viure y prosperar un *Teatre Lírich*, per molt gran que siga l'amor que's tingui al renaixement de l'art de la terra.

El públich ha demostrat clarament sas propias inclinacions. Procuris que la llevor siga de bona mena, que'l conreu siga esmerat, y la cullita será segura y gloriosa."⁷⁸

Fins i tot *La Veu de Catalunya* va adoptar una actitud possibilista enfront de la tasca del Líric. Josep Morató va acceptar, des del primer moment, que el resultat de la iniciativa de Morera, Iglésias i Utrillo fos la creació d'un *género chico* genuïnament català. Calia encoratjar de forma incondicional, va escriure després de la inauguració de la temporada⁷⁹, "als que han emprés la tasca de donar vida á un genre escénich completament mort á Catalunya". I afegia, amb una al·lusió clara als "noys gòtichs" de *Juventut*⁸⁰:

"N'hi ha que diuen que no está bé que en catalá hi hagi *género chico*. Jo crech que sí, de la mateixa manera que creh que ho estaria que tinguéssim un bon assortit de melodramas, que'ns treguessin d'una vegada dels cartells tantas "*Porteras de la fábrica*" y tant "*Registros de policia*" com encara s'hi veuen. Per poch que fos, sempre'l poble que hi disfruta'n sortiria guanyant. Lo que caldría, si's tractés de fer un genre equivalent al *chico* castellá, fora procurar donarli un ayre de cultura que'l fes acceptable a tota mena de personas, sense que'l poguéssin

⁷⁸ P. DEL O., "Crónica", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1156, 8-III-1901, p. 178-179.

⁷⁹ J. M(ORATÓ), "Tívoli.- Inauguració del Teatre Lírich Catalá", *La Veu de Catalunya*, 13-I-1901.

⁸⁰ Vegeu, pel que fa a la denominació, "Una carta als noys gòtichs", *La Veu de Catalunya*, 15-VI-1900, clar reflex de les tensions existents entre el grup de *Juventut* i el de *La Veu de Catalunya* pel monopoli del modernisme i del catalanisme en el tombant de segle.

refusar las ilustradas."⁸¹

Els motius d'una tal condescendència tenen molt a veure amb la identificació d'aquests crítics i de les publicacions que representen amb els pressupòsits bàsics del Teatre Líric Català, suficientment mal·leables com per permetre una comunió d'interessos ideològics d'entrada inconciliables. En aquest sentit, la integració, en la idea primigènica del Líric, de modernisme i catalanisme d'acord amb una explícita voluntat regeneracionista, hi juga un paper preponderant. No ens ha d'estranyar, per tant, que un Jordà o un Roca i Roca, estretament relacionats amb Rusiñol i el seu grup -Morera inclòs- i incondicionals, des de la primeria, d'un modernisme que adaptaven a les seves particulars posicions ideològiques, compartissin en un determinat moment l'opinió d'Urrecha - republicà sense vel·leïtats catalanistes que més endavant trobarem instal·lat en la Redacció d'*El Diluvio*-, que valorava del Teatre Líric sobretot la capacitat de trobar una fórmula per a fer comprensible al gran públic el "teatre d'idees"⁸², o que poguessin mantenir certs punts de contacte amb el crític teatral d'una *Veü de Catalunya* en vies de definició ideològica que intentava de fer-se seu no solament el monopoli del catalanisme, sinó també el de la modernitat, monopoli que des del final de la dècada dels vuitanta havia detentat clarament *La Vanguardia*⁸³. Això també explica, d'altra banda, que publicacions com *Lo Teatro Regional* defensessin incondicionalment la iniciativa de Morera en nom de la unitat de la pàtria⁸⁴ i s'enfrontessin a l'actitud intransigent dels catalanistes de *Joventut* i de *La Renaixensa*, els

⁸¹ J. M., "Tívoli.- Inauguració..."

⁸² Ferderico URRECHA, "Balance del siglo XIX. El teatro (VIII-IX)", *La Vanguardia*, 17-IV-1901 i 7-V-1901.

⁸³ Vegeu, pel que fa a aquest procés de substitució, la campanya que va endegar *La Veü de Catalunya* (5-V-1901 / 11-VI-1901), carregant directament contra *La Vanguardia*, per tal de legitimar aquest monopoli. Tot plegat, significativament, en el marc de la constitució de la Lliga Regionalista i de les primeres eleccions a diputats on participava aquest nou partit. La polèmica amb *La Vanguardia* es tornà a reprendre el novembre del mateix any 1901, aquesta vegada en el marc de les eleccions municipals. Vegeu, doncs, *La Veü de Catalunya*, 6,12,13-XI-1901, i, de *La Vanguardia*, igualment, 6,12,13-XI-1901. Sobre la polèmica paral·lela que el diari catalanista va mantenir amb *La Publicidad*, remeto a l'apartat que dedico, més endavant, a l'obra *Libertat!*, de Santiago Rusiñol.

⁸⁴ COP DE PUNY, "Teatro Líric Català (Tívoli)", *Lo Teatro Regional*, núm. 471, 16-II-1901, p. 97-98, i, especialment, del mateix autor, "Molts y mal avinguts", núm. 474, 9-III-1901, p. 126-127.

defensors del conegut "en art, com en catalanisme, *O tot o res*"⁸⁵, igualment com ho va fer, des d'una perspectiva jocosa, el setmanari satíric *La Tomasa* quan, a través del personatge que s'amagava darrera el pseudònim de Ramon Berenguer, puntualitzava que "ademés de la obra d'artistas, tenen los directores del teatro lírich catalá un'altra tasca que complir y aquesta es obra de patriotisme"⁸⁶ i denunciava, més endavant, les traves que posava un determinat sector del catalanisme a l'acompliment d'aquesta tasca:

"*La Renaixensa* i *Juventut* -comentava- no han parlat de la simpática obra que están portant á cap en Morera, Utrillo é Iglesias, sinó ab tons de mofa ó ab un olvit imperdonable.

Es a dir, que una institució com la que s'intenta arrelar, més fructífera per la causa catalana, que cent campanyas de cent periódichs, no'ls mereix ni una ratlla, com no siga de despreci?

¡*Apaga y vámonos!* Sí, anemsen, ó més ben dit, giremnos de cara a Madrit, perquè'ns assotin lo rostre aquests vents de fronda ¡vents purificadors! que ha mogut l'estreno d'*Electra*."⁸⁷

***Pèl & Ploma* i *Juventut*, dos fronts dins el modernisme**

Tanmateix, va ser *Pèl & Ploma* la plataforma que va prendre la defensa de l'estendard del Teatre Líric Català com una qüestió personal. El fet que Miquel Utrillo fos el responsable de l'escenografia i que Rusiñol, a part de la col·laboració artística, actués de presentador oficial d'alguna de les obres⁸⁸

⁸⁵ És el lema, tan discutit en el tombant de segle, que van adoptar els sectors que restaren a la Unió Catalanista després de l'escissió dels elements que van formar el Centre Nacional Català. Vegeu, com a mostra representativa, Oriol MARTÍ, "En art com en catalanisme", *Juventut*, núm. 79, 15-VIII-1901, p. 541-543, i núm. 81, 29-VIII-1901, p. 575-578.

⁸⁶ Ramón BERENGUER, "El teatro lírich catalá", *La Tomasa*, núm. 646, 17-I-1901, p. 10.

⁸⁷ Ramón BERENGUER, "La setmana teatral: *Electra* i el teatro lírich catalá", *La Tomasa*, núm. 649, 7-II-1901, p. 72.

⁸⁸ Santiago Rusiñol va ser qui va fer la presentació de *L'adoració dels pastors*, de Jacint Verdaguer en la quarta sessió del Teatre Líric Català, el 31 de gener de 1901. Vegeu, pel que fa al discurs que hi va pronunciar, *La Vanguardia*, 1-II-1901. L'he reproduït íntegrament a l'Apèndix III.

i s'encarregués, finalment, de la cloenda de la temporada, eren sens cap mena de dubte raons de pes. Així, a mitjan febrer de 1901, la revista de Ramon Casas va dedicar a la campanya del Tívoli un número-homenatge profusament il·lustrat que incloïa, com a plat fort, un polèmic article en castellà signat per Eduard Marquina, autor de moda⁸⁹ en el cercle d'influència de *Pèl & Ploma*, que en aquesta circumstància va actuar com a portaveu del grup. Acusava Marquina:

"El nombre de Enrique Morera que con Ignacio Iglesias ha tomado á su cargo la dirección de dicha empresa, nos hizo simpatizar con ellos desde luego, porque -afortunadamente- más hombres que pedantes, todavía gustamos de poner afecto en nuestra vida y en nuestras ideas; no tenemos la pretensión ridícula de haber llegado á la posesión de lo perfecto y valientes para intentarlo y no dejarnos prender en las impurezas de lo real preferimos la acción evolutivamente mejorándose, á la lamentación estéril que se cruza de brazos, abomina de la realidad y entona salmos en honor de un Ideal que hoy por hoy á nada compromete porque no existe."

I continuava:

"Habéis rechazado por malas ó anodinas todas, absolutamente todas, las obras estrenadas en el escenario del Teatre Líric y en lugar de avergonzaros de vosotros mismos, defensores de una región, que en la primera ocasión de abrir los labios, decís cosas tan abominables a juicio nuestro; en lugar de callaros corridos de tan espantoso mentís a vuestros dítirambos catalanistas; en lugar de tener, por lo menos, el valor de vuestras convicciones y declarar honradamente lo que apuntásteis con insidia -que el género chico castellano es más perfecto y tiene más derecho á la vida que el mismo género catalán- cometísteis con vuestros lectores la más servil de las bajezas y les engañásteis, á sabiendas, cargando sobre los iniciadores del Teatre Líric todo el

⁸⁹ És molt significativa, en aquest sentit, l'assídua col·laboració de Marquina a *Pèl & Ploma* entre el juny de 1900 i el maig de 1901, etapa que coincideix amb la potenciació, a través de la revista, de la producció literària del poeta, sobretot de *Las vendimias*. La publicació del llibre va constituir un pretext immillorable per organitzar una "Suscripció amistosa pera oferir una VINYA D'HONOR á en Marquina" i una de les típiques festestes del grup. No cal dir que Santiago Rusiñol encapçalava la llista de subscriptors. Vegeu *Pèl & Ploma*, núm. 54, 15-VI-1900. Marquina és, d'altra banda, l'autor d'*El llop pastor*, una de les obres del Teatre Líric Català que més mala acollida va obtenir per part de la crítica a causa de les seves idees dissolvents. Per més referències, remeto novament a l'apartat dedicat a *Libertat!*.

peso de un delito común, en el que, después de todo, tanta culpa tenéis vosotros, escritores catalanes, como los demás. (...) Confesad que vuestro criterio tiene mucho de la ley del embudo, amigos míos, y vuestro decantado catalanismo mucho de quijotesco y meridional todavía."⁹⁰

Els trets de Marquina apuntaven directament cap a la colla de *Joventut* i tot fa pensar que tant l'article de l'autor de les *Odas* i d'*El llop pastor*, com el mateix homenatge de *Pèl & Ploma* al Líric, eren la resposta directa a uns mots que Lluís Via, amb voluntat eminentment provocativa, va dedicar a la *crème* de l'avantguarda artística catalana a propòsit dels fracassos del Teatre Líric:

"Y pensar que'ls *organismadors* de tot aixó's burlavan dels artistes de per aquí que tenen botiga! No es mala botiga la que han plantat ells, els *snoobs* del art, els quintaessenciats del París de Fransa, que de tant fernos menjar patúm ens tenían empatumats, y que al dirloshi lo que fa al cas, s'han enfadat més de lo que podría ferho qualsevol patúm clássica. Si no'ns haguessin volgut regenerar, menos mal que'ns dessin gat per llebre, però francament: aquí'n sabém més si volém, ab tot y no saberne gayre."⁹¹

Els "quintaessenciats del París de Fransa" eren darrera la iniciativa d'Enric Morera per les mateixes raons que, uns anys abans, havien prestat suport a l'estrena de *La fada* i, en general, a totes les festes modernistes i a d'altres activitats culturals que necessitessin el concurs del grup per tal d'aconseguir un important ressò social. Allò que els interessava, fonamentalment, era no perdre el control del mercat artístic català, que havien arribat a conquerir durant l'última dècada del passat segle a través de la potenciació d'un nacionalisme cultural que tenia com a principal tret distintiu la modernitat. Per això, en aquests moments, del Teatre Líric, n'intentaven conduir cap a propi molí la novetat, el component modern que caracteritzava la iniciativa, més que no pas la significació regeneracionista, que quedava relegada a un segon terme. I és que, en matèria política, adoptaven

⁹⁰ E. MARQUINA, "Teatre Líric Català", *Pèl & Ploma*, núm. 70, 15-II-1901, p. 2-4.

⁹¹ Lluís VIA, "Cas de consciència", *Joventut*, núm. 51, 31-I-1901, p. 89-90.

sistemàticament una posició escèptica, pròpia de l'ésser superior que rebutja qualsevol mena de contacte amb els aspectes més prosaics de l'existència, cosa que, traduïda en termes més concrets, vol dir que optaven per la indefinició política per tal de conservar impecable el *status* d'artista pur, independent, no compromès, situat per damunt del bé i del mal. D'aquí que el fracàs del Líric els deixés bastant més indiferents del que pretenia donar a entendre Lluís Via en l'article que acabem d'esmentar. Com s'explicarien, sinó, la gràcia i l'encert de les paraules amb què Rusiñol va fer la cloenda de la campanya del Tívoli al costat d'un Iglésias exaltat, ofès i ofensiu?⁹²

Ben diferent va ser, en canvi, l'actitud d'altres elements que participaren i, de fet, protagonitzaren l'aventura del Líric. Morera, poc temps després de l'afer, va determinar establir-se a Madrid. La decisió, a parer d'un Iglésias especialment afectat per les circumstàncies⁹³, era conseqüència directa del fracàs del Teatre Líric Català i en responsabilitzava, per tant, tots aquells que hi van contribuir. Així, en la biografia que Iglésias va dedicar a Morera al cap d'uns anys, l'episodi hi prenia una significació rellevant:

"En aquesta temptativa patriòtica, també fou discutit i combatut amb fúria el nostre compositor fecund. Els seus adversaris (que no podien consentir que triomfés en tants gèneres oposats), per a fer-lo fracassar, es serviren de les armes pitjors, àdhuc d'aquella premsa que, per la seva significació catalanesca, havia de defensar-lo, almenys en els seus encerts, que, pesi a qui pesi, van ésser molts.

La temporada del Líric va acabar-se, pel seu excessiu pressupost de despeses, amb un regular dèficit. El pare d'En Morera, no essent ric, no es volgué arriscar a una segona. I En Morera (que era casat i tenia ja un fill), amb les poques lliçons amb què llavors comptava, va quedar en una situació econòmica gens envejable.

Catalunya, terra d'artistes, no és encara prou generosa per a sostenir-se dignament. El que avui biografiem (que l'ha idolatrada

⁹² Vegeu B.P., "Tívoli", *Catalunya Artística*, núm. 39, 7-III-1901, p. 121, i J. MORATÓ, "El Teatre Líric Català", *La Veu de Catalunya*, 16-VI-1901. Una defensa de l'actitud d'Iglésias en aquest acte de cloenda va aparèixer publicada en forma de carta oberta a *Pèl & Ploma*, núm. 71, 1-III-1901, p. 8. La signaven Jaume Bauçà, Joaquim Biosca, Alfons Maseras i Joan Puig i Ferrer.

⁹³ Vegeu Ignasi IGLESIAS, *Enric Morera*, p. 34-35.

sempre, ofrenant-li la flor del seu esperit), després de tantes vicissituds i posseint ja una producció copiosíssima, empès per la necessitat, arribà al cas dolorós d'haver d'abandonar-la."

A qui va afectar, doncs, en realitat la campanya anti-Líric encapçalada pels redactors de *Juventut* va ser als responsables directes de la iniciativa, sobretot a Iglésias i Morera, incapaços de distanciar-se fredament d'una lluita que, malgrat respondre a l'objectiu primordial de professionalitzar-se com a artistes moderns en una societat poc moderna, concebien en termes regeneracionistes i integraven en un projecte ideològic i polític d'abast molt més ampli. Igualment com ho feien, al cap i a la fi, Emili Tintorer, Lluís Via i Joaquim Pena, els nois de *Juventut*. La seva intransigència ideològica i l'agressivitat dialèctica, que acaben determinant el to habitual de la revista, tenien molta cosa a veure amb l'actitud redemptorista que adopten en general els redactors de *Juventut* en tant que legítims defensors de l'ideal catalanista, del catalanisme pur -el del "tot o res"- enfront del catalanisme "corrupte" que accedia a fer el joc al sistema polític estatal i que era defensat sobretot des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*. Per aquí s'entén que la inadequació de les grans expectatives que havia despertat el Teatre Líric com a regenerador de l'escena catalana amb els mediocres resultats obtinguts pogués haver ocasionat una reacció violenta en aquells que veien l'acció cultural com "la millor manera de fer patria"⁹⁴. Però la magnitud que arribà a assolir aquesta reacció només es pot arribar a comprendre si es té en compte que, dos anys abans, una altra campanya de renovació teatral -de la qual eren promotors dos dels principals redactors de *Juventut* i el mateix director del setmanari⁹⁵- havia fet també fallida i que havien estat els "quintaessenciats" els qui, en aquella ocasió, havien actuat d'element crític. El mateix Via es traïx en l'article que va publicar a *Juventut* en resposta al de Marquina amb el títol, prou significatiu, d'"Un quixot d'encàrrech":

⁹⁴ Oriol MARTÍ, "En art com en catalanisme", p. 576.

⁹⁵ Oriol Martí, Salvador Vilaregut i Joaquim Pena havien format part de l'empresa del Teatre Íntim juntament amb Claudi Sabadell, Francesc Soler, Josep M. Sert i el mateix Adrià Gual. Vegeu, en aquest respecte, Adrià GUAL, *Memòries*, p. 68.

"Repassi la col·lecció de JOVENTUT -escriviva⁹⁶-, y veurá que nosaltres no hem ridiculizat may les iniciatives nobles. Vostés sí. Y á vostés, que havían escupit al cel, ara'ls hi ha caygut la saliva al front. Ben recent es l'exemple del "Teatre Intim", fundat més á consciencia que'l "Líric Catalá" per en Gual, á qui vostés ridiculisaren sense haver fet res qu'en serietat artística pogués compararshi. Allí al menys hi vegerem dignament presentada alguna obra del mateix Gual, que vostés ja's cuydaren de *reventar*, y *L'alegria que passa* d'en Rusiñol, que'ls seus amichs s'han encarregat de profanar posteriorment."

D'aquesta manera, la campanya dels modernistes de *Joventut* contra el Teatre Líric Català esdevé un atac frontal contra els modernistes de *Pèl & Ploma*, un atac que reflecteix la inviabilitat i la manca de sentit de qualsevol intent d'aglutinar forces en nom del modernisme durant el tombant de segle. Perquè si el modernisme havia deixat de ser patrimoni d'una èlite per convertir-se, sobretot a través de la seva dissolució en el catalanisme, en un moviment d'ampli abast social que mantenia escassos punts de contacte amb les actituds i pressupòsits primigenis. Així, el modernisme ampli i diluït que trobava a les pàgines de la revista *Joventut*⁹⁷ la seva principal plataforma de difusió era suficientment autònom com per adoptar una posició distanciada i crítica enfront del primer modernisme i dels seus representants, als quals no s'estava de sotmetre a judici i a un dràstic procés de selecció.

⁹⁶ Lluís VIA, "Un quixot d'encàrrech", *Joventut*, núm. 56, 7-III-1901, p. 172-173. Pel que fa a la mena de boicot que, segons l'autor d'aquest article, els amics de Rusiñol van fer al Teatre Íntim, vegeu també Adrià GUAL, *Memòries*, p. 113-114.

⁹⁷ Són paraules de Joan Lluís MARFANY, "El modernisme", p. 127. Vegeu també Joan Lluís MARFANY, "*Joventut*, revista modernista", *Serra d'Or*, XII, 1970, p. 885-886.

L'alegría que passa, un model de renovació teatral

Tot i el rebuig declarat, per part dels redactors de *Joventut*⁹⁸, del grup de *Pèl & Ploma*, Santiago Rusiñol sortia molt ben parat de la prova. Tant ell com *L'alegría que passa* van refermar a les polèmiques taules del Teatre Tívoli l'èxit de públic i de crítica assolit dos anys abans sota la direcció d'Adrià Gual, la qual cosa legitimava, sens cap mena de dubte, la seva condició de model de la renovació escènica a Catalunya. Així, immediatament després de la temporada del Líric, *L'alegría que passa* va ser representada en versió italiana al Teatre Novetats⁹⁹. El traductor era Alfredo Sainati, primer actor de la companyia d'Itàlia Vitaliani¹⁰⁰, de gran prestigi en els ambients teatrals barcelonins del moment. L'èxit aconseguit incrementà encara més la fama ja indiscutida de l'obra, que, a parer de Roca i Roca, demostrava amb escreix el seu caràcter cosmopolita¹⁰¹. Només al cap d'un mes, es va estrenar la versió castellana a Eldorado. Aquesta vegada, el traductor va ser el mateix Rusiñol i també fou objecte d'una bona acollida, per bé que va provocar algunes reticències pel fet d'haver-se representat en el mateix escenari que

⁹⁸ Vegeu, en aquest sentit, l'article de Joan BRULL, "Notas d'art", *Joventut*, núm. 57, 14-III-1901, p. 89.

⁹⁹ Emili TINTORER, "*L'allegria che passa*", *Joventut*, núm. 59, 28-III-1901, p. 230-231. Vegeu també "*L'allegria che passa*", *La Vanguardia*, 19-III-1901 i J. ROCA Y ROCA, "*L'allegria que passa*, traducida al italiano en Novedades", *La Vanguardia*, 25-III-1901; J(osep) M(ORATÓ), "Novetats.- *L'alegría que passa*, en italià, per la companyia Vitaliani", *La Veu de Catalunya*, 19-III-1901; EL PLANYS, "Novetats.- *L'allegria che passa*", *Lo Teatro Regional*, núm. 477, 30-III-1901, p. 155-156; A., "*L'alegría que passa*, representada en italià", *Catalunya Artística*, núm. 42, 28-III-1901, p. 157-158. *Pèl & Ploma*, per la seva banda, dedica tot un número a la traducció italiana de l'obra de Rusiñol: "En Sainati i *L'alegría que passa* en italià", núm. 73, 1-IV-1901, p. 2-3. "Teatros.- Novetats", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1158, 22-III-1901, p. 218. Sobre el traductor de l'obra i els procediments peculiars que va emprar amb la traducció de *L'alegría que passa*, vegeu J. TORRENDELL, "Arte y artistas: Alfredo Sainati", *La Almudaina*, 29-III-1902.

¹⁰⁰ La gran admiració que sentia Santiago Rusiñol per Itàlia Vitaliani i la seva companyia queda perfectament reflectida en un article que li va dedicar a l'inici de la temporada teatral d'estiu a Ciutat de Mallorca a les pàgines de *La Almudaina*. Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Itàlia Vitaliani", *La Almudaina*, 7-VII-1901. Vegeu-lo reproduït a l'Apèndix III.

¹⁰¹ Vegeu J. ROCA Y ROCA, "*L'allegria que passa* traducida al italiano...".

habitualment acolia el tan blasmat *género chico*¹⁰². Per reblar el clau, els darrers dies de desembre de 1901, *L'alegría que passa* en versió francesa de Màrius André¹⁰³ va aparèixer a la cartellera d'un nou teatre parisenc, Los Latinos¹⁰⁴. No fou, però, fins a la primavera de 1902 que *L'alegría que passa* va entrar en els circuits pròpiament comercials del teatre català acomplint, d'aquesta manera, el destí que li havia vaticinat Josep Roca i Roca des del mateix moment que l'obra va aparèixer publicada per L'Avenç, i que posteriorment havien ratificat crítics com Ramon D. Perés o, salvant les distàncies, Federico Urrecha. Aquest darrer, des de *La Vanguardia*, detectava en *L'alegría que passa* la fórmula idònia per a la popularització del "teatre d'idees"¹⁰⁵. Ramon D. Perés, a través de la seva col·laboració a *La Lectura*¹⁰⁶ de Madrid, intentava d'establir un pont de diàleg entre la

¹⁰² "Eldorado", *La Vanguardia*, 30-IV-1901; "Eldorado", *Catalunya Artística*, núm. 47, 2-V-1901, p. 238. En aquesta darrera crònica s'hi pot llegir "En castellá produiré més, ¿veritat?". La notícia de la traducció va aparèixer al núm. 40 de *Catalunya Artística*, 14-III-1901, p. 136. A *La Tomasa* (núms. 661 i 663, 2 i 16-V-1901, p. 246 i 274, UN COMICH RETIRAT escriu: "Se vegé palpablement que tots els artistes del *género chico* no serve ixen més que per a la presentació de chulos, cessants, borratxos, etc. etc. Lo género sentimental no'l coneixen." i "ha tingut una vida tan efímera que ha sigut retirada del cartell sense arribar a la 10ª representació, y aixó que en aquet teatro hi han hagut esperpentos que han lograt la 50ª. No creyém que al Sr. Rusiñol li quedin més ganas de traduirse las obras al castellá, ni de donarlas á companyas del *género chico*." Vegeu, finalment, N.N.N., "Teatros", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1164, 3-V-1901, p. 314.

¹⁰³ Marius André va traduir al francès *L'alegría que passa* poc després de l'èxit que va suposar l'estrena de l'obra al Teatre Íntim. La va publicar al *Mercure de France* i tenim notícies d'una possible representació de l'obra a París. Vegeu, pel que fa al cas, *El Eco de Sitges*, núm. 706, 10-IX-1899, p. 3 i núm. 709, 1-X-1899, p. 2. Vegeu també "Crònica nacionalista", *La Nació Catalana*, núm. 38, 30-IX-1899, p. 4.

¹⁰⁴ "Un nuevo teatro: Los Latinos de París", *La Vanguardia*, 28-XII-1901.

¹⁰⁵ Vegeu Federico URRECHA, "Balance del siglo XIX. El teatro", esmentat més amunt. S'hi pot llegir el següent: "*El teatro de Ibsen, como tipo de teatro de ideas, última palabra del método experimental que exigía en los personajes el estudio externo é interno y la observación del influjo del medio, no fué comprendido por nuestro pueblo; aquello era confuso, vago, nebuloso; el símbolo no aparecía claro y preciso, y los personajes parecían hablar un lenguaje sentencioso en el que las ideas aparecían difusas, indeterminadas. Los ibsenistas se indignaron con esta torpeza de comprensión del público, y perdieron la fe en que el teatro de ideas fuese posible alguna vez entre nosotros, pero el cargo y la desesperanza de aquellos fervientes no estaban justificados. La culpa estaba no en el cerebro, sino en la raza y hasta en el grado de latitud. Nuestro público necesitaba ver aquel teatro presentado de otro modo. ¿Cómo? La respuessta la ha dado Rusiñol en La alegría que passa. Ahí tenéis una obra maestra de teatro de ideas, pero -y en este pero está todo- visto á través de un poeta meridional.*"

¹⁰⁶ R.D. PERÉS, "*Libertat!* Comedia en tres actos por Santiago Rusiñol", *La Lectura*, Madrid, Est. Tip. Viuda é Hijos de M. Tello, vol. II, 1901, p. 921-923. Vegeu també, del mateix autor, "La evolución del Teatro Catalán", *La Lectura*, 1901, vol. II, p. 415-418. Sobre R.D. PERÉS vegeu l'article de Jordi CASTELLANOS, "Ramon D. Perés i l'actitud modernista", *L'Avenç*, núm. 125, abril 1989, p. 16-21.

intel·lectualitat catalana i la madrilenya sota el signe de la modernitat i potenciava la figura de Santiago Rusiñol -d'altra banda prou conegut en determinats ambients culturals de la *villa del oso*- com a capdavanter de la renovació de l'escena catalana. "*El conocido pintor catalán tiene el don - confessava Perés- de convencer á su público de todo cuanto él se propone, ó de una parte al menos*". Per això, continuava el crític, "*su popularidad y su talento han de ser utilísimos en la lucha emprendida para modernizar y dar vida verdadera á lo que por largo tiempo ha dormitado en manos de gentes más prácticas que dotadas de sentido artístico*". *L'alegria que passa* era una mostra palpable d'aquesta capacitat que tenia Rusiñol d'integrar en la seva obra elements diversos i fins i tot incompatibles als ulls de determinats sectors, tals com modernitat i tradició, renovació formal i concessions al gran públic, que n'asseguraven una percepció i una acceptació socialment àmplies.

Cigales i formigues, una proposta fallida

Tot i les paraules de reconeixement que Ramon D. Perés va dedicar a la producció dramàtica russinyoliana entesa com un bloc compacte¹⁰⁷, el crític de *La Lectura* no es va estar de remarcar la gran diferència qualitativa que hi havia entre *L'alegria que passa* i *Cigales i formigues*, la segona peça que Santiago Rusiñol va destinar al Teatre Líric Català. La primera, remarcava Perés, havia estat, en general, molt més aplaudida que la segona "*por más clara, humana y bien redondeada*"¹⁰⁸. Això no obstant, totes dues obres, juntament amb *El jardí abandonat*, que encara no havia vist les taules

¹⁰⁷ A "La evolución del teatro catalán", R.D. Perés feia referència al volum, acabat de publicar, que aplegava les tres primeres (i últimes) aportacions de Santiago Rusiñol al terreny del teatre simbolista: *L'alegria que passa, El jardí abandonat i Cigales i formigues*. Vegeu Santiago RUSIÑOL, *Teatre*, Barcelona, Tipografia L'Avenc, 1901.

¹⁰⁸ R.D. PERÉS, "La evolución...", p. 416.

escèniques¹⁰⁹, marcaven l'entrada de ple del teatre català als plantejaments moderns i revolucionaris del teatre simbolista "en el que la observación de la realidad no es un fin, ni mucho menos, sino un pretexto ó un medio para que el símbolo vaya á influir en la multitud"¹¹⁰.

Modernitat, per una banda; manca de teatralitat, per l'altra: heus aquí els dos elements que van polaritzar les crítiques aparegudes arran de l'estrena de *Cigales i formigues* la nit del 20 de febrer de 1901. Ningú, tret de l'incondicional Josep Roca i Roca¹¹¹, que de seguida va remarcar l'originalitat del plantejament simbòlic del tema i va veure en les reticències de la majoria dels seus companys de premsa una incapacitat innata per acceptar les innovacions, o de Juan P. de Zulueta¹¹², que valorava per damunt de tot l'esperit revolucionari de l'obra, ningú més no va dedicar a *Cigales i formigues* els elogis que encara continuava acaparant *L'alegria que passa*¹¹³. Molt pocs crítics es van atrevir, tanmateix, a rebentar declaradament l'obra¹¹⁴. Emili Tintorer i Joaquim Pena, des de les pàgines de la combativa *Joventut*¹¹⁵, van confessar que havien experimentat una

¹⁰⁹ Pel que fa a *El jardí abandonat*, vegeu l'apartat següent "El jardí abandonat, l'obra personal definitiva".

¹¹⁰ R.D. PERÉS, "La evolución...", p. 416-417.

¹¹¹ J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 24-II-1901. Vegeu també "Teatros: Tívoli", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1154, 22-II-1901, p. 152, una crònica deguda, molt probablement, a la ploma de Roca i Roca. Feia així: "Ningú fins ara s'havia atrevit á posar en el teatro una obra de tal carácter, y ab ella ha lograt son autor un gran triomf, que triomf es ferla aceptar pel gran públich ordinariament refractari á las novetats radicals, y triomf major encare produhir en las personas inteligentes una delectació continua, soberana, deguda á l'exquisitat de un art sentit, fantasiós, á estonas humorista, á estonas tendre y efusiu, plé de tochs originalíssims y delicats, que fan de tota l'obra un primorós brodat de poesía; pero de aquella poesía flayrosa que surt expontánea del cor y del cervell sense passar per la perfumería de la retórica."

¹¹² Juan P. de ZULUETA, "Del Liceo al Edén. Teatro Lfrico Catalán: *Cigales i formigues*", *La Patria*, 21-II-1901.

¹¹³ Una altra crítica incondicional va aparèixer a *El Eco de Sitges*, núm. 782, 24-II-1901, p. 2-3. Dies abans, l'autor n'havia fet una lectura pública a l'Agrupació Catalanista de la vila. Vegeu també *El Eco*, núm. 775, 6-I-1901, p. 2.

¹¹⁴ Vegeu "Gacetilla", *El Diluvio*, 21-II-1901.

¹¹⁵ Emili TINTORER-J(oaquim) P(ENA), "Teatros (Lfrico Catalá)", *Joventut*, núm. 55, 28-II-1901, p. 109.

certa decepció davant "la filosofia y la poesía de *Cigales i formigues*" ja que, "a pesar de l'autor, no son prou puras y elevadas":

"no hi trobém aquella amplitud de concepció ni aquella felís construcció escénica que teníam dret a esperar del indiscutible talent d'en Rusiñol. L'ideal de poesia, de bellesa, de goig espiritual que fins els homes més materialisats y més rutinaris entreveuhem en moments de desengany, ideal que sol cantar el poeta contraposantlo al egoisme miserable de la gent del pla, no li surt prou gran, prou noble, prou elevat, al concretarlo en aquella serie de tipos que més que representants d'una poesia santa, d'una filosofia elevada y d'uns esperits superiors, ho son d'una bohemia sentimental y malaltissa, quins conceptes y expressions no están en armonía ni amb el carácter que sens dubte en Rusiñol pretenía donárloshi: carácter de sacerdots de l'Art y sacerdots de la Ciencia."¹¹⁶

Ramon Suriñach Senties, de *Catalunya Artística*, i el crític de *La Renaixensa*¹¹⁷ van coincidir, en canvi, a denunciar les mínimes condicions dramàtiques del quadre poemàtic i les dificultats que presentava de cara a la comprensió d'un públic ampli i divers. Tant l'un com l'altre veien en *Cigales i formigues* una peça destinada a un públic intel·lectual, d'èlite, una mostra perfectament representativa d'aquell teatre refinat que, a partir de la primera campanya d'Adrià Gual, es coneixia amb el nom genèric de "teatre íntim". D'acord que aquestes tres publicacions eren, justament, les principals promotores del descrèdit que va haver d'afrontar el projecte de Morera i Iglésias, la qual cosa els resta una bona dosi de representativitat, però no resulta gaire difícil de trobar altres opinions que coincideixen, des de posicions en principi poc sospitoses, amb les seves reticències. És el cas, per exemple, de Marc Jesús Bertran, crític de teatres de *La Vanguardia* que en cap moment no va deixar de donar suport al Teatre Líric Català i que, en canvi, va coincidir amb els redactors de *Joventut* a l'hora de parlar de la "filosofia" de l'obra: "*Los chistes que hacen los poetas á la puerta del "parnasillo de la montaña"*

¹¹⁶ Ibid., p. 165-166.

¹¹⁷ Vereu R(amon) S(URIÑACH) S(ENTIES), "Tívoli (Líric Catalá)", *Catalunya Artística*, núm. 38, 28-II-1901, p. 109, i la nota que hi va dedicar *La Renaixensa*, 20-II-1901.

son chistes arrancados de la bohemia de Montmartre. Son agudezas de la abstinencia material, pero no llegan á alimento del espíritu"¹¹⁸; és també el cas de Francesc Ripoll, autor d'una ressenya publicada a *La Veu de Catalunya* en la qual acabava defensant els mateixos arguments exposats pels crítics de *Catalunya Artística* i de *La Renaixensa* i arribava a la conclusió que "l'obra no hi está bé en el march d'un escenari"¹¹⁹.

Cigales i formigues és, si tenim en compte tots aquests comentaris, un producte difícilment classificable. Per uns, el sol fet de jugar amb personatges simbòlics conferia a l'obra una significació elevada que la feia poc adequada a la tasca de divulgació que s'havia proposat de dur a terme el Teatre Líric Català. No s'aturaven a pensar que el principal problema que presentava el quadre líric de Rusiñol era un desencaix fonamental entre el contingut o la filosofia de l'obra i la formalització d'aquest contingut, cosa que tampoc no acabaven de veure, tot i que ho intuïen, els que criticaven el rebaixament de plantejaments conceptuals de *Cigales i formigues* en relació, és clar, amb *L'alegria que passa*. Perquè, de fet, ben poca diferència hi havia entre la cosmovisió que reflectien ambdues obres. El tema era, en tots dos casos, com ja va apuntar el crític de *Lo Teatro Regional*¹²⁰, la fatal impossibilitat de conciliar els pols oposats d'una realitat entesa en termes duals: poesia i prosa, ideal i realitat, esperit i matèria, individu i massa, artista i societat. Tampoc no podia ser la forma en si allò que determinava la distància abismal que separa *Cigales i formigues* de *L'alegria que passa*: a més de compartir l'estructura formal bàsica -totes dues porten l'etiqueta de "quadro poemàtic en un acte", presenten idèntic número d'escenes (deu) i van ser pensades en funció de l'acompanyament musical que hi havia d'incorporar Enric Morera-, mantenen un clar paral·lelisme pel que fa a la construcció de l'obra sobre la

¹¹⁸ M(arc) J(esús) B(ERTRAN), "Teatro Líric Catalá: *Cigales y formigues*", *La Vanguardia*, 20-II-1901.

¹¹⁹ R(IPOLL), "Tívoli.- *Cigalas y formigas*. Opereta en un acte, lletra de Santiago Rusiñol, música d'Enrich Morera", *Diari de Catalunya (La Veu de Catalunya)*, 20-II-1901.

¹²⁰ COP DE PUNY, "Teatro Líric Catalá (Tívoli): *Cigales y formigues*", *Lo Teatro Regional*, núm. 473, 2-III-1901, p. 118-119.

confrontació d'una sèrie de parelles d'opòsits que, en bona part gràcies al mateix Rusiñol, esdevenen veritables tòpics de la iconografia literària del modernisme. Novament, poesia *versus* prosa, l'artista-sacerdot-bohemi *versus* societat-poble-pagesos, terra alta *versus* terra baixa, esperit-cant-oració *versus* matèria-diners, etc. Per acabar de reblar el clau, els personatges que representen el pol positiu d'aquestes parelles d'opòsits i, per tant, de la realitat que es proposava de reflectir l'autor, procedeixen d'una pedrera comuna, *Els caminants de la terra*. Ja ho hem vist més amunt: de la mateixa manera que Zaira i el Clown ja apareixien esbossats, abans d'adquirir un perfil propi a *L'alegria que passa*, al "Cor de gimnastes i pallassos" que protagonitzen una de les escenes de la versió dramàtica d'*Els caminants de la terra*, els ermitans de *Cigales i formigues* tenen el seu propi correlat en un altre grup de personatges que també deixa sentir la seva veu en aquesta obra. Es tracta, és clar, del "Cor de bohemis":

"Res se'ns en dóna la vida. Visca la bohèmia! Mai treballar! Emborratxem-nos de sol, edormisquem l'esperit al compàs de la indolència, gronxem-nos en el bressol de la ruta. Cantem entre la pols com les cigales; cantem la marxa eterna del somni, i deixem-nos relliscar amb la vaguetat dels núvols. No tenim ambició. Avorrim an els jueus de la terra, i tu, Jueu Errant, ets l'únic que ens atreus per la vida misteriosa. Cantant i somniant te seguirem. Porta'ns allí on tu vulguis."¹²¹

La funció simbòlica dels saltimbanquis i dels bohemis és inqüestionable. Tant els uns com els altres personifiquen els valors més declaradament oposats a la tendència uniformadora i anihiladora de les facultats espirituals de l'individu que, segons l'autor, caracteritzaven la moderna societat burgesa, la més materialista de totes les civilitzacions. Saltimbanquis i bohemis personifiquen també els valors propis de l'intel·lectual i de l'artista modernista: figures marginals, esdevenen, els únics capaços de desvetllar una col·lectivitat adormida, mancada d'ideals, que els ignora i els menysprea negant-los el reconeixement de la seva tasca. Són, també, els sacerdots de l'art, categoria

¹²¹ Santiago RUSIÑOL, *Els caminants de la terra*, p. 47.

que queda perfectament explicitada a *Cigales i formigues* amb la identificació cigales-poetes-ermitans i la creació d'un espai simbòlic -les coordenades d'espai i de temps perden qualsevol punt de referència realista- com a marc significatiu de l'acció:

"És al matí. L'escena, a dalt d'un turó. A la dreta, una capella romànica, amb uns quants graons per a pujar-hi, formant un replà al peu de la porta. La porta serà mig corcada per la pluja i plena de frontisses cargolades. La terra estarà encatifada d'herba i flors blanques, tenint el conjunt quelcom d'hortet sense cuidar i de fossar mort, a on fa temps que no s'hi enterra. Al costat de l'ermita, un gran llorer; un llorer molsut i atapeït que dongui una gran ombra a la porta; a l'altra banda, un ramell de xiprers, alguns atapeïts i altres secs amb les branques primes i mortes; i al lluny, darrera la corcada tàpia, s'endevinarà la plana a baix de tot, amb muntanyes blaves al darrer terme. L'acció passa a l'Edat Mitjana."¹²²

Heus aquí la primera gran diferència entre *L'alegria que passa* i *Cigales i formigues*: l'explicitació gràfica del símbol a través de la creació d'un espai i d'unes figures pretesament abstractes que, en comptes de projectar el significat de l'obra cap al genèric i l'universal, l'enfonsen definitivament en el terreny del didactisme i, si molt convé en la pura anècdota. I és que l'esquematisme és un altre dels trets distintius d'aquesta obra: els ermitans-poetes, dotats de noms absolutament significatius -L'Ermità, En Cobles, En Planys, El Trist, En Vida i El Cego-, habiten la terra alta i es mantenen en contacte amb la Bellesa-divinitat, al culte de la qual han consagrat la seva existència, marcada pel sacrifici plaent. Aquests personatges tenen els seus antagonistes en la gent de la terra baixa, les formigues, que també són caracteritzades a partir del significat dels noms, d'un simbolisme pedrestre - L'Hereu, La Pubilla, En Vianda, En Capficat i la multitud d'"homes, dones i criatures tots més grassos que els poetes, més malcarats, més bruts. Com aquella mena d'orugues que es tornen del color de la verdura que mengen,

¹²² Santiago RUSIÑOL, *Cigales i formigues*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1901. Vegeu-la reproduïda a *Obres Completes*, vol. I, p. 448-458. Aquesta citació, a la p. 448.

tots vesteixen del mateix color de la terra que trepitgen"¹²³-, que denota la despersonalització de la massa determinada per la matèria i per la força de l'instint. Un cop presentats els personatges, l'argument de *Cigales i formigues* s'estructura a partir d'un simple moviment d'ascens i descens: un estiu de gran secada, els habitants de la terra baixa, necessitats d'aigua per al seu sosteniment, decideixen de demanar als poetes-sacerdots de la terra alta que intercedeixin per ells davant la divinitat per tal que aquesta els atorgui el miracle de la pluja. Pugen, en processó, a l'ermita, i allí troben el bàlsam i el consol adequats als seus sofriments gràcies a la pregària que el summe sacerdot de l'art dedica a la poesia, una pregària que posa momentàniament en contacte el món de la matèria i el món de l'esperit, la poesia i la prosa. D'aquesta síntesi de contraris -en definitiva, un miracle- en sorgeix la pluja esperada:

"EN VIANDA.- Fes ploure, si pots.

L'ERMITÀ.- Jo alimento l'esperit i mantinc les il·lusions del pobre desconsolat; però de mals del cos no en curo.

L'HEREU.- Per Déu, diga'ns què hem de fer!

L'ERMITÀ.- Creure.

TOTS.- Ja et creurem.

L'ERMITÀ.- No és a mi a qui heu de creure. En comptes de gra, heu d'estalviar esperances per tenir-ne en les hores de congoixa; heu d'ésser avars de fe i no d'or, que l'or no calma la set; no teniu de viure en prosa, que la prosa sols serveix pels dies que tenim pluja; però es necessita la poesia pels jorns eixuts de la vida.

LA PUBILLA.- Ja creurem!

(*Fa un gran tro*)

L'ERMITÀ.- Escolteu! Fins pluja us darà la fe; fins miracles si creieu: tal força té l'ideal i tan gran misteri és el creure! Escolteu-me, germans meus! Abans que ser descreguts, val més ser supersticiosos.

LA PUBILLA.- Perdoneu-nos!

TOTS.- Perdó!

L'ERMITÀ.- Sí: pequeu sense dar-vos compte; pequeu de viure ensopits, de tenir adormida l'ànima. Desperteu-vos (*Tots s'agenollen*) Desperteu-vos i demaneu amb el cor que la terra sia bressol de somnis de poesia; que l'art ens ampari i ens il·lusioni la vida; que les cançons ens deixondin i que tinguem set d'amor,

¹²³ Ibid., p. 448.

i que l'esperit ens guïï vers el camí de al glòria. Tingueu fe en la poesia, que ens darà calor a l'ànima, quan tinguem fred als ossos; beneirà l'alegria i endolcirà la tristesa (*música*). La poesia és la fe purificada, i tot ho alcançarem amb ella, que tots els miracles de l'home els ha fet la poesia. Cel de núvols, escolta an els que sospiren, an els que creuen i estimen, an els que porten en l'ànima el desig de la bellesa (*Es posa a ploure amb gran força*) Amics meus! Ja ha arribat la tempestat desitjada!"¹²⁴

Aquest moment dolç en les relacions que mantenen els bohemis i els habitants de la terra baixa s'interromp bruscament un cop assolit el miracle de la pluja. S'inicia, per tant, el moviment descendent. Els fins ara penitents, comandats per En Vianda, "l'home-prosa", es neguen a reconèixer qualsevol tipus de participació dels poetes en el miracle i els declaren, "en nom dels que ens atipem (...), en nom dels homes madurs", bojós. La ruptura torna a ser, com a *L'alegria que passa*, irreversible i biunívoca:

"EN PLANYS.- Aneu-vos-en al diable, miserables sense cura, avars d'edat, flacs d'idees, formigues desventurades! Aneu, ramat d'egoisme! Aneu a jeure a la prosa!"

I és reblada per les últimes paraules de L'Ermità:

"L'ERMITÀ.- Calleu, i calleu per sempre!

EN COPLES.- Mireu com ens tracten!

L'ERMITÀ.- Deixeu-los estar, pobra gent! Prou pena tenen a l'ànima! Deixeu-los que riguin, que ja tornaran quan sofreixin! La poesia s'adorm quan els instints se desperten, i es desvetlla quan se cansen. Ja tornaran a l'ermita! Ja pujaran la muntanya! Ja vindran quan l'esperit se'ls enlairi! Cantem, mentrestant, cantem sempre, i portem sobre la terra el bàlsam de les cançons i el remei de la bellesa."¹²⁵

No és gens estrany, tenint en compte la simplicitat estructural de l'obra i l'esquematisme del símbol, que *Cigales i formigues* hagi estat considerat com un text programàtic i s'hagi utilitzat com a base per a la formulació, des

¹²⁴ Ibid., p. 456-457.

¹²⁵ Ibid., p. 458.

d'una perspectiva històrica, de la poètica del modernisme¹²⁶. De fet, el component didàctic sobrepassa amb escreix el contingut literari de l'obra, la qual cosa propicia una interpretació ideològica en detriment de qualsevol lectura que intenti de projectar el significat de *Cigales i formigues* més enllà de la pura anècdota. Hi ha, això no obstant, a *Cigales i formigues*, un element distorsionador que, tan sols hagués estat una mica més potenciat per l'autor, hauria pogut arribar a invalidar aquesta lectura en clau, diguem-ne, simbòlica. No es tracta d'un ingredient nou, en la literatura de Santiago Rusiñol, ben al contrari: l'autor l'havia utilitzat sistemàticament en les seves primeres incursions en el món de les lletres. Tanmateix, ja feia uns quants anys que havia quedat relegat a un discretíssim segon terme per tal que l'obra literària de l'artista assolís el to culte, refinat i modern que requerien les circumstàncies, cosa que hauria resultat summament difícil si Rusiñol hagués incorporat a *Oracions*, *Fulls de la vida* o *El jardí abandonat* jocs de paraules del tipus:

"EN VIDA.- Escolta, Coples: ¿que també és deixeble el jove?
(*Senyalant el gosset*)

EN COPLES.- Ca! És perquè el mestre sap que no és un gossot com tants d'altres.

EN VIDA.- ¿I com és que el duus lligat?

EN COPLES.- Perquè la vivor el perdria.

EN VIDA.- Com te dius, noi?

EN COPLES.- Es diu *Misèries*.

EN VIDA.- Que és gos d'aigua?

EN COPLES.- Ca, home! És gos d'eixut.

EN VIDA.- I quin mèrit té aquesta bèstia?

EN COPLES.- Alto el parlar! De mèrits en té de sobres, i de bèstia no ho serà així que acabi els estudis." ¹²⁷

Aquest ingredient especial, que adquireix novament un paper preponderant a *Cigales i formigues*, és l'humor. Un humor provinent de la tradició costumista vuitcentista, del més pur barcelonisme, basat en jocs de paraules, estirabots,

¹²⁶ Vegeu, en aquest sentit, Joaquim MOLAS, "El Modernisme i les seves tensions", *Serra d'Or*, núm. 135, desembre 1970, p. 24-26, ampliació i alhora concreció de les idees que aquest mateix autor ja apuntava a "Tres commemoracions", dins *El Llibre de Tothom*, Barcelona, 1962, p. 228-230.

¹²⁷ Santiago RUSIÑOL, *Cigales i formigues*, p. 449-450.

equívocs i tics conversacionals, elements, tots ells, que permeten de caracteritzar de forma esquemàtica, però gràfica i precisa, una sèrie de personatges prototípics. Com El Trist, per exemple, un personatge que Santiago Rusiñol va descriure, en la presentació dels bohemis, amb aquestes paraules: "El seu nom ja explica el seu gènit", i que, en el decurs de tota l'obra, no fa altra cosa que repetir una mateixa expressió -"Ai Déu meu!"- i aportar el punt de vista pessimista a la conversa descordada dels poetes a través de frases lapidàries que, de tan estereotipades, aconseguen un efecte humorístic. O com En Vianda, "l'home-prosa", que pel sol fet de portar aquest nom queda automàticament encarregat de pronunciar un discurs sobre els "homes de pes":

"EN VIANDA.- Ja us deia que no creguéssiu en miracles: els miracles els fem els homes de pes.

UN.- Ha sigut En Vianda que ha fet ploure!

TOTS.- Ha sigut En Vianda!

L'HEREU.- Potser sí, perquè ell veu les coses clares; té sentit comú, En Vianda, i és sèrio i enraonat.

EN VIANDA.- Sí, que en tinc, i heu de creure'm a mi, que peso tot lo que penso, i que només penso despert. Atipar-se i deixar-se de cançons! De teulades cap amunt, només hi veuen els cegos; i de teulades en avall, els que tenim la vista clara.

TOTS.- Visca En Vianda!"

El Cego és un altre dels personatges estereotipats que representen un paper no per secundari menys significatiu a *Cigales i formigues*. L'autor el féu protagonista d'una escena (III) que serveix, en principi, de pont entre el món de la terra baixa i la terra alta. El Cego inicia el moviment d'ascensió, que, com hem vist, estructura l'argument de l'obra, per tal de declarar als poetes la seva voluntat de canviar i esdevenir cigala. A l'hora de prendre aquesta decisió dràstica, ha estat determinant la pèrdua de la vista, el sentit més relacionat amb el coneixement positivista de la realitat, un coneixement que havia estat qüestionat durant la penúltima dècada del passat segle i havia estat substituït per altres formes de percepció -recordem les teories de l'emoció, de la suggestió i de la intuïció- que, fent un tall en profunditat, permetien d'accedir als replecs més ocults de la realitat. De la mateixa manera

que L'Avi de *La intrusa* maeterlinckiana, mancat de la facultat de la vista, havia estat l'únic personatge capaç de percebre la silenciosa presència de la mort, al Cego de *Cigales i formigues* només li va ser possible adonar-se de la seva pobra condició d'home ric en perdre els lligams que el mantenien unit a una visió enganyosa de la realitat:

"EL CEGO.- Tot ho vaig perdre: la joventut, la fortuna, la família, i no us parlo de la vista perquè des de que la perdo que començo a veure-hi clar. Al principi, quan veia que em tornava pobre, que no veia res del món, fins me volia matar; però un dia, no podent mirar enlloc més, vaig mirar-me a dintre meu i vaig veure lo que jo no sospitava: que a dintre meu portés una ànima. Aquesta ànima l'havia cuidada tan poc, que la tenia quasi morta, i vaig dir-me: "Allí al cim de la muntanya hi ha un ser sobrenatural que cura la melangia i empara als desgraciats"... I aquí vinc a les palpentes.

EN COPLES.- No, no has vingut a les palpentes: t'hi ha portat la inspiració, que és una eina que ja aniràs coneixent. Tu ets ja dels nostres. Fins ara has estat formiga, però a l'últim t'han sortit ales i ets una formiga alada."¹²⁸

Aquesta imatge de la formiga alada, igualment com la comparació que el bohemí fa de la inspiració amb una eina, serveixen per trencar la possible transcendència del discurs del Cego. I dic "possible" perquè aquest discurs es caracteritza també per un cert to jocós que ve determinant per la utilització sistemàtica de jocs de paraules del tipus "perdre la vista" i "veure-hi clar", "no podent mirar enlloc més, vaig mirar dintre meu", etc. Es tracta del mateix procediment que Santiago Rusiñol va emprar per tal de caracteritzar, en bloc, el col·lectiu dels bohemis. Tret, val a dir-ho, de l'Ermità, que rep un tractament del tot diferent, com ho demostra el discurs que aquest personatge pronuncia a l'escena VI, a mig camí entre els parlaments que Santiago Rusiñol havia escrit per ser pronunciats en el marc de les festes modernistes i l'estil que havia adoptat de cara a la redacció de les *Oracions*. De fet, bona part del discurs de L'Ermità pertany a l'oració dedicada "A la

¹²⁸ Ibid., 452.

Bellesa¹²⁹:

"No ho tenen tot, germans meus (...). No ho tenen tot, ni gaudeixen de lo que gaudiu vosaltres. Ells tenen l'or, això sí, però pateixen l'avarícia de guardar-lo; ells dormen en un llit de ploma, que no somnien sobre núvols; ells podran tenir la terra, però el cel no us el poden pendre, com no ens podran pendre el sol, ni la blavor de la nit, ni el brillar de les estrelles, ni el fruit de la bellesa. I sabeu lo que és la bellesa? *La bellesa és l'harmonia que l'ànima busca afanyosa; és el goig que somnia l'esperit; és l'essència perfumada aixecant-se com encens del fons de la matèria i prenent forma de núvol que embolcalla el cor de l'home; és el petó de la glòria que modela amb amor tot lo que besa; és l'ideal que reposa, abans d'empendre la volada, sobre la ploma del cigne, sobre el vellut de les flors, dintre el fons de la mirada i en els llavis de la dona i a les curves de les verges; és la serena del cel mirant la bondat que passa; és la daurada polsina que deixaren amb les ales els àngels al passar arran de la terra. Quan la bellesa es desperta, obre les portes del dia; quan s'adorm, encén els estels del cel; quan passa, els núvols ho saben; i, vestida d'or i porpra, la segueixen majestuosos via enllà, fins el carro de l'aurora o l'hermosa despedida de la posta. Quan s'atura, brota tot un camp de flors, s'aixeca alguna obra d'art, s'escampa un raig d'harmonia o la poesia es desvetlla i canta cants de ventura. Quan somnia, somnien tots els poetes; quan plora, tremolen totes les ànimes; i quan resa, calla l'home, calla el vent, callen les veus de la selva i entreobres els finestrals de la glòria i s'agenollen els àngels.*"¹³⁰

El contrast entre la prosa poètica amb què s'expressa L'Ermità i el to jocós del Cor de poetes provoca un efecte xocant, com ja van remarcar alguns crítics coetanis en parlar de l'escàs contingut filosòfic de *Cigales i formigues*, que

¹²⁹ Vegeu Santiago RUSIÑOL, "A la Bellesa", *Oracions*, dins *Obres Completes*, vol. I, p. 16-17.

¹³⁰ Heus aquí un fragment de l'oració a la bellesa que resa L'Ermità de *Cigales i formigues* amb les frases que coincideixen amb el poema en prosa de les *Oracions* en cursiva o en negreta. Faig la distinció perquè aquests dos fragments no presenten la mateixa disposició al text primigeni. Rusiñol, en escriure l'oració de L'Ermità escull tres blocs, els col·loca l'un darrera l'altre i el discurs del protagonista de *Cigales i formigues* queda enllestit sense cap més altra complicació. El tercer fragment, no l'he inclòs al text per tal de no allargar inútilment la citació. Val a dir, però, que són les úniques frases que apareixen entre cometes: "A voltes camina trista, i s'atura prop de l'aigua, i l'aigua plora sota els boscos. A voltes besa l'infant que troba prop del camí, i l'infant creix celistiat d'hermosura. De vegades canta, al compàs de la lira, cançons d'amor al poeta, i el poeta mor cantant aquelles cançons dictades, i neix un bosc de llorer a la vora de la tomba, i sempre, sempre allí on passa deixa rastre d'hermosura pels ulls que saben gaudir-la. Oh Bellesa! Ditxosos els que t'escolten i et veuen, els que senten tremolar quan t'endevinen, els que adoren el teu pas com d'imatge sobirana, els que et cerquen per a besar ta cabellera, els que ploren ton absència, els que a tota hora et somnien i els que per ta glòria resen."

només queda compensat per la força que adquireix la figura de L'Ermità a partir de la segona part de l'obra. Una sola relliscada cap al terreny dels bohemis per part de Rusiñol a l'hora de crear el llenguatge peculiar d'aquest personatge i hauria quedat irremissiblement invalidada la lectura simbòlico-ideològica de l'obra. *Cigales i formigues* hauria estat utilitzada, si això hagués passat, ja no per a exemplificar la incursió de Santiago Rusiñol en el teatre simbolista, com s'ha fet tradicionalment, sinó com a mostra representativa de les moltes paròdies que va arribar a inspirar en el seu moment aquest tipus de teatre.

A diferència de *L'alegria que passa*, on l'ingredient humorístic hi és present de forma mesurada i, sobretot, matisada i selectiva, i d'*El jardí abandonat* -l'única temptativa, m'atreveria a dir, veritablement reeixida del Rusiñol dramaturg en el marc estètic del simbolisme-, *Cigales i formigues* és una obra que presenta importants problemes en relació amb els registres literaris adoptats, cosa que afecta tant la intencionalitat del producte, que esdevé ambigua, com la recepció de públic i crítica, en general ben poc entusiàstica. L'ambigüitat és, això no obstant, una característica no pas exclusiva de *Cigales i formigues*. Pel que fa, concretament, a *L'alegria que passa*, ho hem vist més amunt, constitueix un dels elements que n'expliquen l'èxit a tots nivells, ja que resulta de la capacitat de l'autor de conciliar la tradició costumista de què participen personatges i ambient amb la construcció de tot un joc de referents simbòlics perfectament integrats en el pla argumental. A *Cigales i formigues*, en canvi, l'ambigüitat sorgeix d'un desencaix fonamental entre el missatge que l'autor pretén vehicular de forma programàtica i la formalització concreta d'aquest missatge a partir d'uns materials extrets majoritàriament de la tradició humorístico-costumista que topen frontalment amb la voluntat de crear uns personatges pretesament abstractes. Sobre aquest desencaix, és impossible d'edificar el símbol que sintetiza una visió de la realitat com a lluita de contraris, si no és de forma explícita i esquemàtica, cosa que comporta la destrucció del símbol i impossibilita qualsevol lectura de l'obra que vagi més enllà de les facècies

d'uns personatges de cartó-pedra o de la utilització programàtica del text.

Ben diferent i considerablement més encertada -si tenim en compte que no era ben bé una paròdia el que s'havia proposat de fer Rusiñol amb *Cigales i formigues*- havia estat la solució que, uns anys abans, va adoptar Raimon Casellas davant d'un problema semblant. És cert que el crític d'art de *La Veu de Catalunya* enfocava la seva activitat literària des del terreny de la narració, amb les lògiques distàncies que això comporta, però són tants els punts de contacte entre l'obra de Rusiñol i la del qui havia estat durant una bona colla d'anys el seu mentor artístic, que la comparació es fa pràcticament obligada. Efectivament, *Deu-nos aigua, Majestat!* és el títol d'una narració breu amb la qual Raimon Casellas va obtenir, l'any 1897, la Copa del Consistori dels Jocs Florals de Barcelona¹³¹. Juntament amb deu narracions més va passar a formar part, l'any 1906, del recull *Les multituds*¹³². Entre 1898, data de l'aparició del volum dels Jocs Florals, i 1906, *Deu-nos aigua, Majestat!* va veure la llum pública encara en una altra ocasió: el 22 de febrer de 1901 va reaparèixer a les pàgines de *La Veu de Catalunya*. Només feia dos dies que Santiago Rusiñol havia estrenat al Tívoli *Cigales i formigues*. L'actitud de Casellas va ser interpretada per la Redacció de *L'Esquella de la Torratxa* com una clara acusació de plagi dirigida a Santiago Rusiñol, el quadre poemàtic del qual mantenia, si més no, importants contactes a nivell temàtic i estructural amb la narració de Casellas, com ho demostra, per exemple, la mateixa aparició dels "esquellots" amb què *L'Esquella* s'havia proposat de defensar el seu autor preferit. Val a dir que aquests "esquellots" carregaven directament contra la figura d'un Casellas compromès amb el projecte polític catalanista que en aquests moments es trobava en vies de definició a l'entorn de *La Veu de Catalunya* i que només al cap d'uns mesos s'havia de concretar en la creació del primer partit catalanista modern, la Lliga Regionalista. Un dels

¹³¹ *Jochs Florals de Barcelona. Any XL de llur restauració*, Barcelona, Estampa La Renaixensa, 1898, p. 131-138.

¹³² Vegeu Jordi CASTELLANOS, "Les multituds: en el centre mateix de la narrativa modernista", Pròleg a Raimon CASELLAS, *Les multituds*, Barcelona, 1978, p. VII-XLI. Del mateix autor, *Raimon Casellas i el modernisme*, vol. II, p. 210-237.

"esquellots" feia així:

"Bona intenció, bona de veres la de'n Casellas, al publicar en *La Garsa*, un romanso llarch com un día de Quaresma y més ple de grops que la soca de un pí, que anys enrera li va ser premiat en els Jochs Florals!

¡Bona intenció, bona de veras!

Perquè si en Rusiñol no hagués escrit la séva obra aplaudidíssima *Cigalas y Formigas*, no s'hauría enrecordat en Casellas d'exhumar aquell tros de prosa morta que dormía'l somni dels ignoscents en els llims del tomo de las composicions premiadas.

¡Bona intenció, bona de veras!

Perque l'exhumació respón manifestament al propòsit de fer honor al precepte catalanista que prescriu: "A qualsevol que aixequi'l cap per sobre'l nivell de lo orinari, ¡bon cop de fals!".

L'altre acabava de reblar la crítica a l'ex-redactor de *La Vanguardia*:

"¡Bon cop de fals á n'en Russinyol!

I proporcionar eynas als segadors envejosos del exit de *Cigalas y Formigas*, perque en lo successiu pugan discutir la originalitat de aquesta notable producció, "alegant -dirá en Casellas- que s'ha hagut d'inspirar en una obra meva, en que també una multitud puja en pelegrinatge á una montanya, demanant pluja y aixís que plou se'n va á celebrarho á la taberna. De manera que'n Russinyol es un plagiari meu".

Aquesta ha sigut la séva intenció; pero fins ara ningú l'ha capida, ningú n'ha fet cap cas, perquè tot lo que té de pretenciosa té de baladí, y ho veurá desseguida qui sápigat fer la deguda distinció entre la prosa que s'arrossega y la poesia que vola... O en altres termes: entre'l treball de un vulgar tintorer y'l quadro de un inspirat artista."¹³³

Plagi o no, el cas és que *Cigales i formigues*, la tercera obra que Santiago Rusiñol va oferir a l'escena catalana -la segona estrenada-, presenta moltes més vacil·lacions que les dues anteriors¹³⁴. Són les vacil·lacions pròpies de qualsevol autor novell i renovador que posa a prova el seu domini

¹³³ "Esquellots", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1155, 1-III-1901, p. 170-171.

¹³⁴ Em refereixo, és clar, a *L'alegria que passa* i a *El jardí abandonat*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1900. Aquesta darrera obra serà l'objecte d'estudi de les properes pàgines.

del material i assaja constantment noves fórmules expressives. Però també les vacil·lacions d'un autor, en molts altres aspectes ja madur, que s'estava replantejant la seva activitat literària i artística paral·lelament a la seva actitud vital. No cal dir que la perspectiva històrica ens resulta molt útil a l'hora de fer aquesta mena d'afirmacions. Rusiñol, després de la freda rebuda que va obtenir del públic i de la crítica *Cigales i formigues*, va abandonar del tot el tractament simbòlic de la realitat que havia marcat els seus primers passos en el món del teatre, i va optar per la potenciació de la perspectiva humorística - "aristofanesca", s'ha dit- que ja s'insinuava a *L'alegria que passa* en la creació d'uns personatges molt més de carn i ossos i, per tant, molt més adequats al registre costumista que l'autor s'havia decidit a adoptar pels bons resultats que li havia reportat. Ben diferents dels de *Cigales i formigues*, una obra que no sols formula les tensions del modernisme, sinó que presenta en ella mateixa una lluita inconciliable entre dues formes antitètiques d'entendre i reproduir artísticament la realitat.

2. ELS JARDINS DE SANTIAGO RUSIÑOL

L'obra personal definitiva: *El jardí abandonat*

A mig camí de l'estrena de *L'alegria que passa* i de *Cigales i formigues*, Santiago Rusiñol havia sorprès el món cultural català amb la publicació d'una nova peça lírico-dramàtica titulada *El jardí abandonat*. Responia, com les altres dues produccions dramàtiques russinyolianes, a la voluntat de contribuir a la creació d'un "teatre nou" mitjançant el conreu d'un teatre programàticament "íntim"¹³⁵. Les primeres referències que en tenim corresponen a una lectura pública que l'autor va fer l'estiu de 1899 en el marc d'una "reunió íntima" a l'Agrupació Catalanista de Sitges¹³⁶ i a la publicació del llibret per part de la tipografia de L'Avenç a principi d'abril de 1900. Al cap de dos mesos, Adrià Gual en va fer una lectura pública a la Sala Parés acompanyada de la interpretació de les il·lustracions musicals que Joan Gay havia compost per a l'obra. L'acte, que va atreure "*al espacioso local una distinguida concurrencia entre la cual predomina la flor y nata de nuestros intelectuales*"¹³⁷, formava part de la sèrie de "vetllades íntimes" amb què Ramon Casas, en aquells moments flamant director de *Pèl & Ploma* i, sens

¹³⁵ Continuo emprant la terminologia de Josep Roca i Roca, P. DEL O., "Crónica", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1045, 20-I-1899, p. 39.

¹³⁶ Vegeu la notícia a *El Eco de Sitges*, núm. 696, 2-VII-1899, p. 3. Al cap de pocs dies hi apareixia la notícia de la publicació immediata del llibret: "*Dentro de pocos días se publicará la nueva obra dramática catalana de don Santiago Rusiñol El jardí abandonat con música del maestro D. Juan Gay, cuya obra se estrenará en el Teatro Principal de Barcelona en una de las primeras sesiones del Teatro Íntim que dirige el joven escritor catalanista don Adrián Gual, de cual autor se estrenará la obra La culpable.*" Vegeu *El Eco de Sitges*, núm. 708, 24-IX-1899, p. 3.

¹³⁷ J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona: En el Salón Parés.- Veladas íntimas.- Marquina y Las vendimias.- *El jardí abandonat*, de Santiago Rusiñol y música de Joan Gay", *La Vanguardia*, 10-VI-1900.

dubte, l'artista més reconegut per la burgesia barcelonina¹³⁸, va acabar d'arrodonir el ja prou sofisticat reclam publicitari que habitualment envoltava les seves exhibicions pictòriques¹³⁹. Només havien passat deu anys i quedaven ben enrera els famosos vernissatges amb què Casas, Rusiñol i Clarassó havien començat a donar a conèixer la seva obra al reticent públic burgès barceloní amb una clara voluntat revulsiva. Ara, la sofisticació i el refinament d'aquestes manifestacions artístiques, acceptades pràcticament per tothom, denotaven l'existència d'un consens entre l'artista i una classe que, en una dècada, havia fet un pas important en el camí de la modernització i havia acabat acceptant i, per tant, consumint, totes aquelles novetats que anteriorment li havien suposat un motiu d'escàndol. Josep Roca i Roca, testimoni d'excepció de tot aquest procés, no es va estar de consignar-ho en la crònica que va dedicar, des de les pàgines de *La Vanguardia*, a l'audició d'*El jardí abandonat*:

"A muchos de los concurrentes, la solemnidad artística del miércoles nos sugería el recuerdo de las primeras exhibiciones de cuadros que en el propio Salón Parés efectuaron Rusiñol y Casas amigablemente asociados y batiéndose contra la rutina á cara descubierta. ¡Cuánto camino andado desde aquella fecha en que los atrevimientos de ambos pintores atribuíanse generalmente á desahogos de jóvenes de buena posición, que no tenían que pensar en el arte parra vivir y á quienes se suponía tocados tan solo del afán de singularizarse!... Casas ha adelantado con paso firme y seguro, y hoy se ve que aquellos mal comprendidos

¹³⁸ És el moment del gran èxit dels retrats de Ramon Casas. Sobre el reconeixement públic generalitzat del pintor, vegeu R. CASELLAS, "Una altra Exposició den Casas", *La Veu de Catalunya*, 7-VI-1900.

¹³⁹ L'acte es va celebrar el dimecres 6 de juny de 1900 en el marc de l'Exposició de Ramon Casas i no, com afirma Donald S. ABRAMS a Santiago RUSSINYOL, *Obres Completes*, vol. I, p. 447 i repeteix Enric GALLÉN a "Santiago Rusiñol", p. 462, amb motiu de l'exposició anual de Rusiñol, Casas i Clarassó. Aquestes mostres conjuntes, en general força mitificades, feia anys que havien deixat de celebrar-se i no es reprendrien fins força més tard. Vegeu la notícia sobre l'audició d'*El jardí abandonat* a *La Vanguardia*, 30-V-1900, en aquests moments encara fidel ressenyadora de les activitats de Santiago Rusiñol. Pel que fa a la recepció de l'esdeveniment artístic, que incloïa l'execució, per Crickboom, Meriz, Fornis i Dissó del *Quartet en do menor* per a dos violins, viola i violoncel de Beethoven, vegeu J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 10-VI-1900; A., "Al Saló Parés" i J. MORATÓ, "El jardí abandonat", *La Veu de Catalunya*, 7 i 11-VI-1900, respectivament; Oriol MARTÍ-Joaquim PENA, "Una audició de *El jardí abandonat*", *Juventut*, núm. 18, 14-VI-1900, p. 282-284, i *Pèl & Ploma*, núm. 54, 15-VI-1900, molt especialment E. MARQUINA, "El jardí abandonat de Santiago Rusiñol", p. 4.

estudios impresionistas eran los jalones que iba poniendo en su camino, y del propio modo ha avanzado Rusiñol por su peculiar temperamento. El miércoles les veíamos asociados de nuevo; pero ¡cuán distantes el uno del otro y cuán sólidos ambos! Casas está hecho un pintor insuperable, y Rusiñol un insuperable poeta: poeta cuando pinta, poeta cuando escribe, poeta siempre."¹⁴⁰

L'assistència d'un públic nombrós, culte i refinat -el mateix que s'entusiasmava amb algunes sessions del Teatre Íntim, el mateix que trobava absolutament imprescindible, perquè quedava bé, tenir *Pèl & Ploma* a les sales d'estar particulars i a les sales d'espera dels hotels, bufets d'advocats, metges, etc., i que decorava les seves llars i despatxos amb les obres dels pintors més cotitzats-, a l'audició d'*El jardí abandonat* de Rusiñol i Gay a la Sala Parés constitueix una de les mostres més clares de l'èxit assolit pels artistes més emblemàtics del modernisme en la lluita pel reconeixement de la figura de l'artista modern. I marca, per tant, un gir important en les relacions artista / societat que encara durant força temps continuarien centrant el tema de les principals obres literàries de Santiago Rusiñol, com a mínim fins a *L'auca del senyor Esteve*.

Teatre nou, teatre íntim i teatre simbolista

El jardí abandonat és un producte refinat, d'elevat contingut simbòlic, que manté ineludibles punts de contacte amb els primers textos que van sortir de la ploma de Santiago Rusiñol arran del descobriment que va fer el pintor dels jardins de Granada a final de 1895, sobretot l'oració dedicada "Als jardins abandonats"¹⁴¹. De fet, entre el poema en prosa i el quadre poemàtic hi ha únicament una diferència de gènere que es concreta en la

¹⁴⁰ J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", 10-VI-1900. Vegeu també, en aquest mateix sentit, Oriol MARTÍ, "Una audició de *El jardí abandonat*", p. 282-283.

¹⁴¹ Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Als jardins abandonats", dins *Oracions*, p. 28-29.

creació, de cara a la versió dramàtica, d'una galeria de personatges, femenins i masculins, que poblen l'espai simbòlic creat pel poema. Els primers, mig al·legòrics mig simbòlics, personifiquen la concepció de l'art i de la bellesa que en aquells moments defensava l'autor. La Marquesa, descrita per Santiago Rusiñol com un "retrat noble de senyora de començaments de segle. Blanca de cera, sedosos els cabells, abundants i ondulats. Distinció heretada de moltes generacions. Veu dolça i afinada. Pàtina mate de quadre de Museu"¹⁴², constitueix juntament amb Aurora, "la seva neta. Últim rebrot d'una família noble. Color de rosa pàl·lida, mans com magnòlies, ulls de blau d'ombra, vestit de colors suaus, harmonitzat amb l'envellutat dels arbres"¹⁴³, i Gertrudis, una vella cambrera que l'autor compara amb una "figura arrencada d'un esgrafiat de palau"¹⁴⁴, l'essència del jardí, al qual totes tres romanen íntimament lligades, com ho demostra la significativa descripció de l'escenari que encapçala el llibret de l'obra:

"L'escena representa un jardí descuidat, un jardí clàssic, amb plantes nobles, emmalaltides pel descuit, i conservant el segell distingit que no tenen els jardins improvisats, un jardí amb pàtina de vellesa, modelat pels besos del temps i impregnat de la tristesa que donen els arbres antics i les plantes arrelades. A un costat, la glorieta de xiprers retallats amb simetria; al fons, una graderia de marbre pintada per la molsa i amb les lloses esgrogueïdes; a la dreta, el palau, amb figures esgrafiades mig destenyides per la pluja; desmais i xiprers al lluny; en primer terme un sortidor d'aigües quietes i somortes."¹⁴⁵

Aquesta presentació, que podria tenir com a referent qualsevol de les pintures que formaven part de la col·lecció titulada *Jardins d'Espanya*, dibuixa, a partir d'un joc de simetries i del mateix cromatisme, un espai clos -

¹⁴² Santiago RUSIÑOL, *El jardí abandonat*, dins *Obres Completes*, vol. II, p. 437.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 347.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 347.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 437-447.

aïllat de la contingència del món¹⁴⁶- i màgic; un espai on s'esborren les fronteres entre present, passat i futur, i on regna l'harmonia còsmica, cosa que en el quadre poemàtic ve representada per l'aparició d'un element sobrenatural, molt del gust del teatre líric d'arrel wagneriana, que obre i tanca la peça dramàtica. Es tracta del "Cor de fades", que atorga des d'un primer moment al jardí abandonat un significat especial, místic, com a santuari de la poesia:

"Dels vells jardins del món
som la veu cadenciosa,
som l'eco d'altres temps
plorant on tot reposa.

Dels sortidors eixuts
guardem el cant de l'aigua,
escoltant la veu
de lo que ens conta l'aire.

Som el ressò apagat
de la vella memòria;
som l'antiga cançó
contada per la història.

Som les fades resant
al fons dels arbres foscos,
la llegenda contant
que ens expliquen els boscos.

Jardins abandonats,
serviu-nos de guarida
que enlloc del món gaudim
tan dolça poesia."

Al final de l'acte, són aquestes mateixes veus les que assisteixen a les simbòliques noces d'Aurora, personificació de la poesia, amb el jardí. Els versos que clouen l'obra, cantats pel cor de fades al mateix temps que baixa el teló,

¹⁴⁶ Sobre el simbolisme dels jardins russinyolians, vegeu Heidi ROCH, "Per una interpretació estructural de l'obra de Santiago Rusiñol", dins *Santiago Rusiñol (1861-1931). Exposició antològica commemorativa del cinquantenari de la seva mort*, Barcelona, 1981, p. 13-17.

"Filla dels vells jardins
no ploris d'enyorança:
vine al niu de verdor,
que és el niu d'esperança."¹⁴⁷,

reflecteixen l'íntima i definitiva comunió de la poesia i els jardins en un espai que es manté permanentment al marge del món real: Aurora, la dona-poesia, fa vots de "soledat" i la Marquesa, en llegar-li la seva herència, que és el món del jardí amb tot el que representa, li recorda:

"No visquis en el món, que el món no és per a nosaltres"¹⁴⁸.

Es planteja, per tant, una oposició irreductible entre el món tancat, ideal, de la poesia i el món real de la prosa, que queda perfectament expressada en el diàleg que manté Aurora amb un dels personatges masculins que apareixen a *El jardí abandonat* com a antagonistes dels femenins. Lluís, "vint-i-cinc anys. Enginyer. Jove a la moderna. Temperament actiu, pràctic i ambiciós. Vesteix correctament la moda de tothom"¹⁴⁹ i enamorat d'Aurora, intenta arrencar-la del jardí-mort i obrir-li les portes del món-vida. Es tracta, efectivament, d'una altra figura simbòlica, personificació del vitalisme que preconitzaven, durant aquests anys del tombant de segle, alguns dels sectors més actius dins el modernisme que ja havien criticat, com hem vist, en diverses ocasions, la visió decadentista del món que reflectia l'obra literària de Santiago Rusiñol. Tot i la impossibilitat de conciliar ambdues posicions, l'autor en cap moment els nega la coexistència, que, d'altra banda, considera indispensable. Ho demostra el següent diàleg:

"LLUÍS.- Tot se renova en el món, tot canvia. Ells (*els arbres*) ja cauen de vellesa i vós naixeu a la vida. ¿Per què mirar-los morir quan tot just comenceu a viure?

AURORA.- Perquè no sóc jove, Lluís. Sóc el rebrot d'una raça, no sóc un arbre novell, i he de morir-me amb la soca.

¹⁴⁷ Santiago RUSIÑOL, *El jardí abandonat*, p. 437-438.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 447.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 437.

LLUÍS.- Veniu a la vida, veniu que el món no s'acaba. Veureu amb quin esplet que brota, veureu quin cel més hermós, quin aire de matinada, quina serena blavosa, quin sol d'or, quina aubada, quin alè de primavera, quin goig de viure i d'amor sentireu córrer en les venes. Deixeu les ruïnes embolcallades amb l'heura, i veniu al jardí del món, que altres ocells més alegres cantaran himnes de festa al reparar vostra hermosura.

AURORA.- No, Lluís. Ni el sol d'or, ni l'aubada, ni l'alè de primavera de què em parleu falten en aquest oasi, en aquest niu de verdor. El nou món s'ha d'omplir de nova gent, de gent que miri endavant, de gent que esperi i que desitgi, i no d'ànimes que resin, que contemplin i somniïn. Els jardins abandonats són cementiris frondosos per adormir-s'hi la història, són illes misterioses, voltades del mar del món. per a gaudir-hi i sospirar-hi l'agredolç de l'enyorança.¹⁵⁰

Santiago Rusiñol es proposava, amb *El jardí abandonat*, de superar la dicotomina vitalisme / decadentisme que tanta tinta havia fet rajar en relació amb la seva pròpia obra. El món de la poesia i el món de la prosa hi són presentats com a inconciliables en tant que es regeixen per unes lleis i uns valors radicalment oposats. És un fet, segons es desprèn de les paraules d'Aurora, que la prosa té i ha de tenir la força, el progrés i l'acció com a principals punts de referència. El regne de la poesia presenta, en canvi, un important component de misticisme, de refinament i de culte a les subtilitats de l'esperit. La relació ideal que poden arribar a mantenir aquests dos mons és la que planteja *El jardí abandonat*: és impossible de casar-los, certament, però existeixen ponts de diàleg entre l'un i l'altre, simbolitzats per les paraules i la "flor esmortuïda" que Aurora ofereix a Lluís al final de l'escena VI:

"AURORA (*buscant la flor i donant-l'hi*).- És l'última flor que em queda. No la mireu, mentre aneu endavant: contempleu-la al aturar-vos. Potser sa flaire esmortuïda calmaria la vostra pobra ambició. Potser serà un bàlsam recordar des de la guerra aquest raconet de pau.

LLUÍS.- Sí, que ho serà, Aurora. Sa flaire misteriosa em portarà a la memòria la vostra misteriosa figura, el vostre pensament misteriós, la vostra religió estranya, que m'atreu sense explicar-

¹⁵⁰ Ibid., p. 444.

me-la."¹⁵¹

La poesia, que es manté en l'àmbit de l'ideal, al marge de la contingència del món real és, això no obstant, indispensable per a la pervivència d'aquest món, ja que serveix de bàlsam i consol per a l'esperit modern. Lluís, símbol de la vida, del progrés, de la força i de la matèria, és perfectament capaç de reconèixer -a diferència dels personatges que tant a *L'alegria que passa* com a *Cigales i formigues* representaven la cara prosaica de la realitat- la importància de la bellesa, que té com a santuari el jardí abandonat i com a vestal Aurora, la dona-lliri. No és, per tant, una ruptura entre l'art i la societat, entre la poesia i la prosa, el que presenta *El jardí abandonat*, sinó, ben al contrari, la conciliació dels dos termes del binomi. Tampoc no és una jerarquitxació excloent el que proposa Santiago Rusiñol en relació amb la visió decadentista i la visió vitalista del món: *El jardí abandonat* constitueix la mostra més fefaent de la capacitat regeneradora que pot arribar a adquirir el decadentisme, amb la qual cosa Rusiñol rebutia de la forma més elegant i refinada possible tots els retrets que, des d'*Anant pel món* fins aleshores havien dedicat a la seva obra literària els protagonistes de la reacció antidecadentista a Catalunya.

L'altra figura masculina que destaca en la galeria de personatges d'*El jardí abandonat* és Ernest. Com Lluís, aquest personatge té una significació que va molt més enllà de la simple -i, d'altra banda, tenuíssima- trama argumental. "Cosí d'Aurora. Trenta anys. Pintor de gustos delicats. Distinció mascle. Abandono de bon gust en el vestir. Temperament somniador"¹⁵²: així és com Santiago Rusiñol va caracteritzar el representant per excel·lència de l'artista modernista i el seu propi *alter ego*. Ernest és fàcilment identificable amb el "caminant de la terra", amb el "somniador de la terra" a qui Rusiñol atorgava, en l'oració dedicada "Als jardins abandonats", el privilegi de captar

¹⁵¹ Ibid., p. 444-445.

¹⁵² Ibid., p. 437.

i immortalitzar el llenguatge dels jardins:

"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 i les gloriètes s'enfonsin, abans que caiguin els marbres i l'heura colgui les pedres, abans que els ocells ne fugin i les aus de la nit hi entrin. Aneu-hi mentre quedin drets els xiprers i els boixos arrengrerats; mentres es puguin llegir els noms gravats a parelles sobre les soques dels arbres; mentre siguin ruïnes vives o 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 paratges 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; aneu-hi tots a resar per la bellesa enterrada en son mateix cementiri."¹⁵³

És a través dels ulls d'Ernest que la figura d'Aurora es confon amb el paisatge a partir d'una metamorfosi múltiple. Són també els ulls del pintor els qui dibuixen la imatge pre-rafaelita de la dona:

"ERNEST.- (...) No hi fa res que et sufoquis: sols així se't coloreix el rostre, aquesta blancor pura com fulla de magnòlia. Si et vegessis caminar davant del vellut dels arbres, com s'enfosqueixen els arbres per fer-te d'aurèola, i quin aire de deessa, de nimfa de jardí, pren la teva figura! Si poguessis mirar, pujant els graons de marbre, com se torna catifa la verdor de les lloses, i com al caminar prens figura de tórtora amb moviments de cigne!

AURORA.- Ernest!...

ERNEST.- Al mirar al sortidor i al veure't retratada, com si fossis gelosa, t'agafaria gelos de la que veus a dintre! Gelos de tu mateixa!

AURORA.- Calla, per Déu!

ERNEST.- I al trepitjar les fulles, te vegessis voltada d'unes fulles que són les llàgrimes dels arbres, d'unes fulles que cauen als teus peus tan petits per sentir-ne el caliu, que hermosa, Aurora, que hermosa et veuries! Ho ets, d'hermosa; ho ets an

¹⁵³ Santiago RUSIÑOL, "Als jardins abandonats", dins *Oracions*, p. 29.

els meus ulls, i an els ulls de l'aigua, i an els de les estrelles!"¹⁵⁴

La figura de l'artista apareix a *El jardí abandonat* estretament lligada al món de la prosa, a la vida, amb tots els atributs característics de l'intel·lectual modernista, entre els quals cal destacar la inquietud vital i intel·lectual. "El camí és la vida", fa dir l'autor a Ernest durant el duet que interpreta amb Aurora. Com a caminant de la terra, el pintor acomplirà el seu destí tot i haver de renunciar a la presència física de la dona-poesia, que romandrà dins el claustre-temple-cementiri del jardí. Al que no renuncia Ernest, com tampoc no ho havia fet Lluís, és al consol que infon la sola existència d'Aurora, un consol que torna a aparèixer sota la forma d'una flor:

"Respecto la teva ànima i respecto el teu vot -diu Ernest després d'escoltar en boca d'Aurora la seva decisió de "professar els jardins"- . Perdona'm. M'he aturat un moment a respirar l'aroma d'una flor de ruïnes. Jo volia emportar-me-la, aquesta flor olorosa; la volia portar pels camins de la terra; la volia arrencar de la molsa sagrada per ensenyar-la al món, on, esllanguida i mústiga, s'hauria doblegat ferida d'enyorança; la volia arrencar d'allí on està arrelada i viu de saba antiga; tot volent-la fer viure, la volia matar. Tens raó, Aurora, de sentir-te enllaçada als nervis i esperit d'aquestes branques vives; són teves i tu ets d'elles, que han passat massa anys entre la llum que els dónes i l'ombra que et regalen, perquè puguis deixar-les. No et moguis, no et moguis d'aquest claustre fins a complir amb el temps i deixa a un caminant que hi deixi el seu ex-vot, que hi deixi el pobre quadro arrencat d'aquest temple."¹⁵⁵

Tot i que el rerefons ideològic d'*El jardí abandonat* difícilment pot admetre la qualificació de decadentista -l'autor desestima la possibilitat de plantejar el divorci absolut entre art i vida en rebutjar la morbositat d'una relació amorosa que es nodreix de la mort, possibilitat que queda apuntada des de la primera escena de l'obra, quan Aurora diu: "El qui em volgués a mi tindria d'esposar aquests arbres groguencs i aquests marbres verdosos,

¹⁵⁴ Santiago RUSIÑOL, *El jardí abandonat*, p. 440.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 446.

acceptant el meu dot, que són aquestes ruïnes. (...) No vull que en mi estimi la poncella: vull que estimi el jardí; vull que estimi aquests arbres , i les parets que els volten i la pell d'eixes lloses"-, Santiago Rusiñol hi va posar en joc tots i cadascun dels recursos propis de l'estètica del decadentisme que tenia a l'abast. Des de la creació de personatges de factura clarament maeterlinckiana, com és el cas de la Marquesa, ésser visionari que, mancat del sentit de la vista com L'Avi de *La intrusa*, és capaç de traspasar les capes més superficials de la realitat i copsar-ne els nivells ocults, fins a la inclusió d'episodis relatats des de la perspectiva d'una sensibilitat refinada i malaltissa, sense caure, però, mai en el terreny de l'erotisme, tan del gust de l'època. Torna a ser aquest personatge, la Marquesa, qui posa la veu en el relat de la macabra mort del pare d'Aurora, just al començament de l'obra:

"Allavors entrava (*la mort*), i ell no volia veure-la, no volia sentir-la. Tant la temia, que, sentint-la venir, que sentint el seu cor que s'anava parant, que estava condemnat a morir a una hora fixa, va convidar an els amics, a tots aquells amics que havien desaparegut a l'entrar aquí la tristesa, i al tenir-los reunits i a l'ésser als brindis d'un dinar que amagava l'alegria, se va alçar com fantasma, i amb la copa a la mà, groc i fred com un mort, va brindar: "Senyors -els va dir-, sento morir-me, i no vull morir sol. Si us he convidat a venir en aquesta festa, ha sigut enganyant-vos. Aixíis haveu vingut esperant divertir-vos, que si us hagués dit que jo anava a morir-me, tots m'hauríeu deixat. Ara tinc companyia. No trigaré a morir. Ara sóc jo qui us deixo. No teniu temps d'anar-vos en. Buidem l'última copa i veniu-me a enterrar."¹⁵⁶

La imatge d'Aurora, d'altra banda, repon al prototipus de la dona etèria, fràgil i espiritualitzada que té els orígens en el pre-rafaelisme¹⁵⁷ tot i que l'estètica decadentista ràpidament el va adaptar a la seva pròpia sensibilitat.

¹⁵⁶ Ibid., p. 438-439. És interessant de remarcar la crítica que va dedicar a aquest episodi concret de l'obra Josep MORATÓ des de les pàgines de *La Veu de Catalunya*, 11-VI-1900: "Lo que no té perdó es la relació, que fa l'avía, de la mort del pare de l'Aurora... Aquell home, que per no morir sol, convida á tots els amichs á una gran festa y's mor ab la copa á la má, un no arriba á acceptalo -en el terreny de l'art- més que com una humorada romántica d'en Rusiñol."

¹⁵⁷ Vegeu Hans HINTERHÄUSER, "Mujeres prerrafaelitas", dins *Fin de siglo. Figuras y mitos*, Madrid, 1980, p. 91-121.

Santiago Rusiñol la presenta estàtica, del tot integrada en l'escenari del jardí, com si d'una imatge pictòrica es tractés. Com l'Ajna-Rosa d'*El pati blau*¹⁵⁸, Aurora esdevé el punt de fuga on conflueixen totes les línies de la pintura, de la mateixa manera que és també el centre neuràlgic del jardí. Això no obstant, la seva figura no destaca ni es retalla en cap dels dos espais: la Marquesa, en contemplar l'obra d'Ernest, veu un lliri en el lloc que ocupa la figura d'Aurora, i aquest la descriu com una síntesi de diversos elements que formen part del jardí (fulla de magnòlia, tórtora, cigne). Els atributs d'Aurora són, en darrer terme, els de les flors: Aurora és "tota olor, tota encens de flor"; la Marquesa li diu "poncella meva", la veu "delicada i hermosa com una flor d'umbràcul" i la compara amb "l'última flor d'un jardí ple de ruïna"; Aurora es refereix a si mateixa com a una "grogona poncella" que ha de morir assecada entre els dos darrers fulls "d'un llibre de vell", i Ernest li confessa que té por "que el vent de la paraula et desfulli i mustigui". La puresa, la virginitat i la joventut d'Aurora contrasten amb la constant presència de la mort al jardí, presència que es fa evident sobretot a partir de referències sensorials que es relacionen a través de la sinestèsia: "només visc de quietud, d'olors adormidores i d'ombres de desmais...", diu Aurora. Els sons (quietud, silenci, solitud: "hereto soledat i soledat de noblesa caiguda, ruïnes, fonts callades, salons de quietud, cambres despoblades"), les olors ("l'olor de ruïnes, olor de noblesa caiguda, els sembla flaire de tomba...") i els colors ("colors del capvespre", "colors somorts", "colors de tristesa", "els colors de les llàgrimes sense color") simbolitzen l'ocàs i la mort, i atorguen a l'espai del jardí, que fins ara hem vist com a temple, claustre o reliquiari, la categoria de cementiri i el refinament d'una bellesa mortuòria.

¹⁵⁸ Pel que fa a *El pati blau*, vegeu, més endavant, "Del decadentisme al sentimentalisme: *El pati blau*".

L'ànima dels *Jardins d'Espanya*

Santiago Rusiñol va publicar *El jardí abandonat* gairebé simultàniament a les primeres exposicions monogràfiques de jardins que el pintor presentà, primer a París, després a Barcelona, sota el títol comú de *Jardins d'Espanya*. Quan, a principi d'abril de 1900, el quadre poemàtic va arribar a mans de la crítica, feia escassament quatre mesos que Rusiñol havia aconseguit d'exposar aquesta col·lecció de jardins en una de les sales més cobejades - com a mínim pels artistes catalans- de París, L'Art Nouveau de Sigfried Bing¹⁵⁹, després d'algun intent fallit a causa dels greus problemes de salut que l'afectaven¹⁶⁰. Rusiñol havia sabut aprofitar la favorable acollida que la crítica parisenca va dispensar als primers jardins pintats a Granada per tal de convertir en realitat un dels seus grans somnis: exposar en solitari a la capital de l'art modern. Per això, fins que no va tenir llesta la col·lecció que va batejar amb el nom de *Jardins d'Espanya* no es va prodigar gaire a l'hora d'exhibir la nova modalitat pictòrica, amb la qual Santiago Rusiñol arribava al punt àlgid de la seva trajectòria artística i tocava sostre pel que fa a la inquietud investigadora que l'havia acompanyat des dels seus primers tempteigs en el món de l'art.

La crítica artística barcelonina va fer, en general, ben poc ressò de l'exposició de Rusiñol a la Sala Bing¹⁶¹, probablement perquè no coneixia bona part de les trenta-dues pintures que la componien. D'aquesta manera, quan va aparèixer *El jardí abandonat*, qui més qui menys es va veure obligat

¹⁵⁹ Vegeu "Lo que diu den Rusiñol *L'Art Décoratif*", *Pèl & Ploma*, núm. 39, 24-II-1900.

¹⁶⁰ N'he parlat més amunt, al Capítol II. En qualsevol cas, vegeu els comentaris de Pere ROMEU a *Quatre Gats*, húm. 4, 2-III-1899, i núm. 6, 16-III-1899.

¹⁶¹ LOGE, "Exposició Rusiñol. A casa en Bing", *La Veu de Catalunya*, 29-XI-1899, p. 1; "Santiago Rusiñol", *La Vanguardia*, 11-XI-1899; J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona.- Catalanes en el extranjero: Antonio Ribera, Manent, Rusiñol", *La Vanguardia*, 12-XI-1899 i "Santiago Rusiñol en París", *La Vanguardia*, 19-XI-1899. Dels articles publicats a *La Vanguardia*, dos es limiten a reproduir ressenyes de l'exposició aparegudes a la premsa de París.

a fer algun tipus de referència a la darrera producció pictòrica de l'artista. Joan Maragall, concretament, després de presentar l'obreta lírica com el punt just en què "*Santiago Rusiñol y su realidad se han encontrado de lleno, y en la madurez de su fuerza se han abrazado, y de este abrazo ha surgido la obra personal definitiva, la bella*"¹⁶², va remarcar el paral·lelisme existent entre totes dues obres: condensació literària i plàstica "*de la distinción, del refinamiento y del vago y triste idealismo de Rusiñol*"¹⁶³, és a dir, de la seva personalitat artística. Miquel Utrillo, per la seva banda, va enfocar l'article principal del número monogràfic que *Pèl & Ploma* va dedicar a *El jardí abandonat* cap a la demostració que el quadre líric representava "l'ànima" dels *Jardins d'Espanya*:

"una ànima esmortuint-se; ànima sola i misteriosa de la que tothom ne fuig; ànima que viu d'una vida que mata, com ho fan tots els grans dolors; ànima gran sols en els somnis, que fuig l'eterna joventut de la vida pera fruir de l'orgullosa soletat dels vençuts."¹⁶⁴

En termes igualment universals van interpretar la recreació pictòrica i literària que va fer Santiago Rusiñol dels jardins els principals crítics del moment. Alexandre de Riquer, Salvador Vilaregut, Oriol Martí, Joan Torrendell, Ernest Moliné i Brasés, Eduard Marquina, Josep Morató, Josep Roca i Roca¹⁶⁵, van coincidir a presentar *El jardí abandonat* com la síntesi literària, simbòlica, de la pintura de jardins. "La solitud de *El jardí abandonat* -va escriure el mallorquí

¹⁶² Joan MARAGALL, "La obra de Santiago Rusiñol", *Diario de Barcelona*, 20-IV-1900. Vegeu-lo reproduït a Joan MARAGALL, *Obra Completa*, vol. II, p. 130-131.

¹⁶³ Ibid.

¹⁶⁴ M(iquel) U(TRILLO), "Sobre'ls jardins den Rusiñol", *Pèl & Ploma*, núm. 45, 7-IV-1900, s.p.

¹⁶⁵ A(lexandre de) R(IQUER), "De pintura", *Joventut*, núm. 9, 12-IV-1900, p. 140; Salvador VILAREGUT, "*El jardí abandonat*", *Joventut*, núm. 11, 26-IV-1900, p. 171-172; Joan TORRENDELL, "Impressions d'un lector", *Joventut*, núm. 14, 17-V-1900, p. 217-218; E. MOLINÉ Y BRASÉS, "*El jardí abandonat*. Quadro poemàtic en un acte per Santiago Rusiñol", *La Renaixensa*, 19-IV-1900; J. MORATÓ, "*El jardí abandonat*, per Santiago Rusiñol", *La Veu de Catalunya*, 11-VI-1900; J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 13-IV-1900, i "Llibres: *El jardí abandonat*", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1122, 4-V-1900, p. 280-281.

Joan Torrendell visiblement impressionat per la lectura del quadre poemàtic¹⁶⁶- es l'oasis de la vida ahont s'atura l'esperit, fadigat del camí de l'ambició. Quin bell paratge pera reposar els cors cansats, els cors trists, els cors malalts! Allà sí que s'hi pot pensar i fins meditar intensament, entrant ben endins de si mateix! Cada mot, cada frase, cada concepte del poema sugereix el benestar somniat per l'ànima, que ja no sent las punxadas de lo real. La poesia es sublim; la boyra es finíssima; la espiritualitat inmensa. Benehida la solitud, plena d'encant, inspiradora de fondos pensaments, ombra reconfortant, flor de ruina, recort del passat, herencia gloriosa! Sí! Benehida sías! Te venero, t'estimo, t'ambiciono, perque tu curas las feridas que's reben durant la lluita crudel del món; perque tur tornas las forsas que reclama la vida intensa de la ciutat. L'amor del desitj m'atrèu. Se m'endú envers la guerra l'ansia de la gran fortuna. Tornaré á ton reonet, que la poesía ha omplert d'encís; tornaré... si no'm mata l'estrépit del combat, ahont cauhen per sempre tant de cors que t'anyoran, que may t'han pogut tastar." El jardí és l'espai de poesia, harmonia còsmica i bellesa; és el recés espiritual separat de la realitat pels elevats murs de vegetació i les fileres simètriques de xipressos que tanquen qualsevol sortida a l'horitzó. Heus aquí la significació última dels malenconiosos jardins russinyolians, explicitada a través d'una al·legoria dramàtica que té com a marc simbòlic el jardí de tots els jardins¹⁶⁷ i com a pobladors perpetus els éssers fantasmagòrics que en constitueixen l'ànima, l'esperit.

L'aparició d'*El jardí abandonat*, verbalització en clau simbòlica dels *Jardins d'Espanya*, va permetre a Miquel Utrillo de teoritzar a propòsit de les relacions entre pintura i literatura que caracteritzaven la producció artística del seu amic. Sense pretendre en cap moment de rebaixar el contingut bàsicament poètic dels *Jardins*, Utrillo va aprofitar *El jardí abandonat* per

¹⁶⁶ J. TORRENDELL, "Impressions d'un lector", p. 218-219.

¹⁶⁷ Val a dir, en aquest sentit, que els gravats que il·lustren el núm. 45 de *Pèl & Ploma* (7-IV-1900) "reproduïxen tres quadros inèdits a Barcelona, que enclouen ben bé l'esperit que planeja sobre *El jardí abandonat*. La prova n'és la descripció de la decoració que'n Santiago Rusiñol inclou en el seu llibre".

marcar clarament, en l'obra russinyoliana, la frontera entre pintura i literatura davant les possibles crítiques -que, de fet, no havien de tardar a arribar- contra l'excessiva força que tenia el component literari en la producció pictòrica de l'artista. "La meua teoria estètica -escrivia Utrillo¹⁶⁸-, que és vella com el temps, és la següent: l'obra essencialment pictòrica deu treure tots els seus elements del color i del dibuix únicament: la part de literatura que contingui l'ha de mantenir infusa i no clara i concretament explicada". Rusiñol i la seva obra encaixaven perfectament, segons Utrillo, en aquesta teoria: "El cas d'en Rusiñol es el més curiós de tots els que conec: que un pintor que no faci res més no posi literatura en els seus quadros, no té res d'estrany; però que un pintor que escriu bé no més pinti quadros de pintura sola, això ja és més excepcional. Lo que fa es separar la literatura que veu en els seus quadros, i aleshores escriu un llibre."¹⁶⁹ Amb literatura o sense, el cas és que, en aquest primer estadi, ningú no va interpretar *El jardí abandonat* i *Jardins d'Espanya* més ençà d'una reflexió general a l'entorn de l'art i de l'artista, de la bellesa i els seus sacerdots i, en darrer terme, de les relacions entre l'art i la societat, per a la qual Santiago Rusiñol havia adoptat un punt de vista, en paraules d'Eduardo Marquina, excessivament dominat per la "melangia" i l'"abatiment"¹⁷⁰.

Al cap d'uns mesos, però, es van començar a sentir algunes veus que reduïen considerablement l'abast primigeni de la reflexió russinyoliana:

"Aquellas reproducciones nada serviles y no obstante exactísimas como la misma realidad que ha ido á tomar, cual devoto peregrino de la belleza, á la Alhambra, al Generalife y á los cármenes granadinos, á los reales sitios de Aranjuez y de la Granja, á Víznar, á la blanca Sitges, la tierra de los patios azules,

¹⁶⁸ M. U., "Sobre-Is jardins den Rusiñol", s.p.

¹⁶⁹ Ibid., s.p.

¹⁷⁰ E. MARQUINA, "El jardí abandonat den Rusiñol", p. 4. No va ser només Marquina qui va retreure el caràcter decadent de l'obra russinyoliana. Antidecadentista militant era l'autor de la ressenya de l'exposició dels *Jardins d'Espanya* apareguda a *Catalunya Artística*. Vegeu X., "Notes artísticas", núm. 24, 22-XI-1900, p. 394.

el romànic claustro de la Catedral tarraconense y hasta á nuestro Laberinto del Marqués de Alfarrás, son todas y cada una, un producto de visión certera y un dechado de sugestión expresiva y honda.

*Representan, además, algo de esta nuestra España tan triste y decadente destellando en las melancolías de sus jardines, que arrullan el sueño de sus misterios, y es por eso, sin duda, que su contemplación exhala los efluvios de una poesía tan penetrante."*¹⁷¹

Aquestes paraules pertanyen a la ressenya que Josep Roca i Roca, des de les pàgines de *La Vanguardia*, va dedicar a la primera exposició dels *Jardins d'Espanya* que es va celebrar a Barcelona, a la Sala Parés -no cal dir-ho- la tardor del mateix any 1900¹⁷². Malgrat puguin semblar anecdòtiques o una simple mostra aïllada, les observacions de Josep Roca i Roca adquireixen un gran interès des del precís instant que introdueixen un punt de vista nou en la interpretació dels *Jardins d'Espanya*, un punt de vista que, al cap d'uns anys¹⁷³, fins i tot arribaria a ser assumit pel mateix Santiago Rusiñol. Anem, però, a pams.

¹⁷¹ J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 6-XI-1900.

¹⁷² Entre l'exposició de la galeria Bing a París i la de Barcelona va transcórrer un any just, un període de temps excessiu si tenim en compte l'interès de l'artista a exhibir la seva obra a la Sala Parés. L'explicació més coherent que hi trobo és el desenllaç de la malaltia de Rusiñol, que va culminar amb una delicada extirpació d'un ronyó poques setmanes abans d'inaugurar-se l'exposició. Vegeu-ne la notícia a "Novas", *Joventut*, núm. 38, 1-XI-1900, p. 607. Pel que fa concretament a la mostra artística, val a dir que Rusiñol va presentar-hi, poc més o menys, la mateixa col·lecció que a París. La formaven una trentena de jardins pintats sobretot a Granada, Aranjuez, Madrid, Barcelona, Sitges i Tarragona. Vegeu Bonaventura BASSEGODA, "Saló Parés: *Jardins d'Espanya*", *La Renaixensa*, 4-XI-1900; S. TRULLOL Y PLANA, "*Jardines de España*", *Diario de Barcelona*, 7-XI-1900; J.M. SERT, "Els jardins d'en Santiago Rusiñol", *Pèl & Ploma*, núm. 65, 1-XII-1900, p. 9-11; X., "Notas artísticas: *Jardines d'Epanya*", *Catalunya Artística*, núm. 24, 22-XI-1900, p. 394; R., "Bellas Arts", *Lo Teatro Català*, núm. 453, 5-XI-1900, p. 3; J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona", *La Vanguardia*, 6-XI-1900; A(lfred) O(PISSO), "Bellas Artes: *Jardines de España*", *La Vanguardia*, 7-XI-1900; J. M. JORDÀ, "*Jardines d'Espanya*, per Santiago Rusiñol", núms. 39-40, 8 i 15-XI-1900, p. 611-614, i "Esquellots", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1139, 9-XI-1900, p. 711.

¹⁷³ Vegeu el pròleg de Santiago RUSIÑOL al volum dels *Jardins d'Espanya*, Barcelona, Thomas Tip., 1903.

Una lectura regeneracionista dels jardins russinyolians

Aquest nou enfocament comporta una lectura en clau regeneracionista - en el sentit que atorga al terme *regeneracionismo* la tradició cultural espanyola- del simbolisme dels *Jardins d'Espanya*. El fet d'aplegar jardins abandonats dels diversos indrets on Santiago Rusiñol havia anat a pintar amb una certa assiduïtat a partir, aproximadament, de l'any 1898 indicava, segons Roca i Roca, una clara voluntat, per part de l'autor, de representar una idea globalitzadora de l'Estat espanyol i denunciar-ne la degeneració. Els jardins constituïen, des d'aquesta perspectiva concreta, una clara metonímia de la situació històrica, política i cultural de l'Espanya del moment. Una Espanya en decadència que havia perdut tota l'esplendor de la mateixa forma, paulatina i irreversible, que el seus jardins més emblemàtics havien anat esborrant els senyals més ostensibles d'una grandesa ja periclitada. El món del jardí, on la mort constitueix una forma de trànsit cap a una nova vida, oferia, per tant, una visió considerablement allunyada del decadentisme que que bona part de la crítica havia tendit a veure i a denunciar en els *Jardins russinyolians*. Des d'aquesta perspectiva vitalista-regeneracionista va interpretar l'obra de Santiago Rusiñol el poeta Eduardo Marquina, escriptor barceloní que aspirava per damunt de tot assolir el reconeixement públic a Madrid i que se sentia plenament involucrat en el moviment regeneracionista espanyol¹⁷⁴. Aquests versos, que l'any 1900 va dedicar a la col·lecció dels *Jardins d'Espanya* són una clara mostra de la funció de revulsiu que continuava exercint la pintura de Rusiñol. Porten per títol "Los jardines de España" i són explícitament dedicats a Santiago Rusiñol:

I

*Lo hiciste bien, buen hijo: lánguidamente triste
junto a la madre muerta tu ofrenda deposiste
besaste con tu espíritu su sepulcro de piedra*

¹⁷⁴ Vegeu, en aquest sentit, José MONTERO ALONSO, *Vida de Eduardo Marquina*, Madrid, 1965.

y le hiciste ornamento de cipreses y yedra.

*Lo hiciste bien: tu, 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...*

La decrepitud d'Espanya quedava perfectament reflectida a través dels jardins russinyolians. A glossar-la, prenent com a principal punt de referència la iconografia característica dels *Jardins d'Espanya* i poblant els espais mítics de fantasmes del passat, dedicava la segona part del poema Eduardo Marquina:

II

*Silenciosos caminos, soñolientas arcadas,
inmóviles estanques y ventanas cerradas:
nada vive entre medio de la intensa verdura,-
para tus cuadros tristes no queda una figura.*

*No queda figura de las muchas que un día
prendieron como flores sus risas de alegría
en los ufanos árboles, buscando las arcada
y huyendo en los kioscos de importunas miradas...*

*Damiselas prendidas de vaporosos trajes
y lechuguinos dándose aire de personajes;
condesas de una rancia vejez; grandes de España
encorvados al peso de una estupenda hazaña...*

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

*Con lágrimas discretas, sin ira, humildemente,
sobre vuestros sepulcros inclinamos la frente:
perdonadnos, empero, si a pesar nuestro, un día
turbamos, con reproches, vuestra quietud sombría.*

*¿Por qué dilapidásteis neciamente el tesoro
que llegó a vuestras manos? Nietos de un siglo de oro:
¿por qué heredar hogueras y dejarnos ceniza?
-Hoy vuestra vida estéril la nuestra esteriliza.*

Dormid, dormid en paz en vuestros mausoleos,

*estirpe de gigantes y padres de pigmeos.
Dormid, dormid en paz sin despertar de nuevo.
Fervorosa os lo pide mi lengua de mancebo.*

*Yo arrojara coronas de perfumadas flores
sobre vuestros sepulcros, mis odiados mayores;
gozo cuidando bien vuestra tumba dormida
¡oh padres! cuya muerte garantiza mi vida...*

La tercera i darrera part del poema torna a anar adreçada a Santiago Rusiñol, el "*poeta de humanidades nuevas*":

III

*Lo hiciste bien, poeta de humanidades nuevas
que el fuego de los dioses sobre los hombros llevas;
ofreciste a los ojos de todos tus hermanos
el cementerio verde de sus padres ancianos.*

*Esto es algo que ha muerto y que está ya enterrado:
decidle una oración si pasáis por su lado;
pero llenos de amor a la vida, mancebos,
sobre una nueva España sembrad jardines nuevos!*¹⁷⁵

No sé fins a quin punt les interpretacions de Roca i Roca i de Marquina s'avenien amb la idea primigènica que havia impulsat Santiago Rusiñol a recrear des del punt de vista pictòric i literari el tema del jardí abandonat. En qualsevol cas, és evident que la imatge d'Espanya que reflectia la pintura de l'artista quedava a anys llum dels tòpics que en aquells moments tenien plena vigència, tant dins com fora de la península, com ho demostren les diferents veus que de seguida es van fer sentir tant des de Catalunya, com des de Madrid, Granada i també París. Bonaventura Bassegoda, el crític d'art de *La Renaixensa*, va descriure amb aquestes paraules la primera impressió que li va causar la contemplació dels *Jardins d'Espanya* a la Sala Parés: "nos fem cárrech de la justicia ab que foren celebradas aquestas obras en lo país en que basta anómenar la Espanya pera que's presenti tot seguit á la imaginació un

¹⁷⁵ Vegeu Eduardo MARQUINA, "Los jardines de España", dins *Santiago Rusiñol*, Madrid, Imprenta de José Poveda, s.d., p. 13-16.

devassall de sol y una parella de *manolas* sacsejant las caderas voltats de la gama espléndida de totas las flors de colors virolats. Y consti que no fem cárrechs als francesos de que'ns tinguin en tal ó qual concepte, ja que no fan més que acceptar lo que'ls hi oferim. Sino que ho diga la actual Exposició de París, ab quin motiu lo flamenquisme ha posat lo nom d'Espanya en un lloch *distingit* entre las manifestacions cultas de tota la Europa."¹⁷⁶ El crític del *Mercure de France*, André Fontainas, demostrava, per la seva banda, com a mínim una gran estranyesa davant del tractament que Rusiñol havia fet d'unes, per definició, "*heureuses contrées insouciantes et chaudes*"¹⁷⁷. Santiago Rusiñol, va escriure a propòsit de l'exposició dels *Jardins d'Espanya* a la Sala Bing, "*les évoque froids et corrects, avec une grâce de métier méticuleux et presque figé, sans surprises de perspectives, sans mélange de fantaisie ou sans caprice d'art. Il les a reproduit avec une conscience de photographe, trop sûrement, il les a vus tel qu'il les peint, et, s'il a senti à les hautes quelque tristesse ou une quelconque émotion, il s'est avec grand soin appliqué à ne jamais nous en avertir. Rien de lui ne passe en nous, il nous laisse indifférents comme il smeble l'avoir été lui-même*". Al cap d'un any, coincidint amb la celebració de l'Exposició Universal de París, Ephrem Vincent, encarregat de la secció que el *Mercure de France* destinava a les "Lettres espagnoles"¹⁷⁸, lamentava l'exclusió d'artistes tan importants com Santiago Rusiñol i Ignacio Zuloaga de la representació que l'Estat espanyol va enviar a l'Exposició Universal de Belles Arts. Vincent, que en aparèixer l'any 1899 el recull de narracions del granadí Nicolàs M. López titulat *Tristeza andaluza*, va remarcar en termes ponderatius els estrets lligams que hi havia entre la visió

¹⁷⁶ Bonaventura BASSEGODA, "Saló Parés: *Jardins d'Espanya*", *La Renaixensa*, 4-XI-1900. Pel que fa a la imatge que va oferir Espanya a l'Exposició Universal de París de 1900 vegeu G. REPARAZ, "Notas de la exposición de 1900", *Diario de Barcelona*, 5-XI-1900.

¹⁷⁷ André FONTAINAS, "Revue du Mois: Art Moderne", *Mercure de France*, XXXII, décembre 1899, p. 815-816.

¹⁷⁸ Ephrem VINCENT, "Revue du Mois: Lettres espagnoles", *Mercure de France*, XXXVII, novembre 1900, p. 556-561.

del món i, més concretament, de Granada, de López i Rusiñol¹⁷⁹, criticà amb gran duresa la imatge tòpica que la comissió organitzadora de la secció espanyola va oferir del país:

*"Nous aimons trop l'Espagne pour avoir pu éprouver une complète satisfaction devant son exposition artistique: les louanges ont été prodiguées aux organisateurs; notre sentiment est différent. Nous n'avons pas trouvé là un ensemble qui pût nous donner une idée adéquate du mouvement artistique de la Péninsule pendant ces dernières années..."*¹⁸⁰

Per ell, com pel belga Emile Verhaeren -coautor, amb Darío de Regoyos, del volum titulat *España negra*¹⁸¹ i col·laborador del *Mercure de France*¹⁸²-, era molt més ajustada a la realitat la visió malencònica, trista i grisa que es desprenia dels jardins de Rusiñol o de les narracions de López, o la negra, tràgica i grotesca que reflectien els gravats de Regoyos i els textos del mateix Verhaeren¹⁸³, que no l'exòtica i riallera "*Andalousie au temps des maures*"¹⁸⁴ que tothom qui visitava l'Exposició de París podia identificar

¹⁷⁹ Ephrem VINCENT, "Revue du Mois: Lettres espagnoles", *Mercure de France*, XXII, décembre 1899, p. 843: "Je ne saurais mieux les comparer qu'aux cartons d'un aquarelliste, mais d'un maître aquarelliste d'une école encore ignorée ou d'une manière perdue. En supposant que ce soit d'une nouvelle école, on pourrait les illustrer avec le chef-d'oeuvre de cet art si parfait que Santiago Rusiñol nous a fait connaître par son exposition à la Maison d'Art. Rusiñol adore Grenade com López. C'est à travers l'évocation qu'en a faite le chef de l'école de peinture catalane qu'il faut voir les jardinets de l'Albaycin et le vieux logis seigneurial pour y recueillir le soupir virginal de Maria, ou y saluer le dernier romantique, et c'est dans le paysage hivernal de la promenade dels tristes que nos apprendrons à reconnaître le charme de la femme de Grenade..."

¹⁸⁰ Ephrem VINCENT, "Lettres espagnoles", p. 556.

¹⁸¹ Darío de REGOYOS-Emile VERHAEREN, *España negra*, Barcelona, Imp. de Pedro Ortega, 1899.

¹⁸² Vegeu Emile VERHAEREN, "Chronique de l'Exposition", *Mercure de France*, XXXVII, novembre 1900, p. 480-485.

¹⁸³ Verhaeren no arriba a criticar la imatge "flamenca" exportada per la secció espanyola a París. Simplement la interpreta des del punt de vista tràgic que caracteritza la *España negra*: "O les flamencs de Madrid, de Grenade et de Séville! Piaffements fiéreux, torsions lentes, coups de talons brusques et despotiques: toute la mimique ardente du désirl L'amour en de telles danses est décrit en ses variétés d'excès, merveilleusement. Il n'est point le bonheur, mais l'angoisse, la passion, l'emprise. Il s'exalte de souffrance et de torture. (...) à entendre les ollé, les castaguettes, les battements de mains, à voir l'envol circulaire des jupes, des rubans et des franges, on croit à un tourbillon de gaieté qui passe, mais ce n'est là-bas qu'ironie. La beauté des flamencos c'est leur spasme, c'est leur violence, c'est leur douleur; c'est leur tipiquement tragique; c'est leur évanouissement dans la mort ou dans la volupté." Vegeu Emile VERHAEREN, "Chronique...", p. 480-481.

¹⁸⁴ Ephrem VINCENT, "Lettres espagnoles", p. 557.

amb l'essència de l'"espanyolitat".

A Madrid, en canvi, la mostra dels *Jardins d'Espanya* que Santiago Rusiñol va enviar a l'Exposició Nacional de Bellas Artes¹⁸⁵ la primavera de 1901 va provocar encara el rebuig dels sectors més oficialistes del món de l'art espanyol. Cánovas y Vallejo, per exemple, lamentava el retorn de Santiago Rusiñol a les tonalitats pàl·lides i grises: "*el gran poeta del paisaje que nos deslumbró en concursos anteriores con aquellas explosiones de luz que tenía por lugar de la acción los Arranyanes de Granada, nos presenta esta vez pálidos paisajes, impregnados de gris, traductores quizás de su estado especial del ánimo, de poca apariencia y menos atractivo, de ningún interés para el gran público...*"¹⁸⁶. Tanmateix, no és gens estrany que els *Jardins* de Rusiñol trobessin un ampli ressò entre aquells sectors intel·lectuals que, des de Madrid, tenien com a principal objectiu la regeneració d'Espanya a través de la modernització de les estructures polítiques i econòmiques de l'Estat, i, com a punt de referència bàsic, el moviment que, d'alguns anys ençà, protagonitzava el panorama cultural a Catalunya.

El cas és que, l'any 1903, quan Rusiñol va publicar a la casa Thomas la carpeta dels *Jardins d'Espanya*, amb la reproducció en forma de làmina dels quaranta jardins més interessants de la seva ja extensa col·lecció i una introducció poètica deguda als principals escriptors catalans del moment¹⁸⁷, va escriure un pròleg que pretenia explicitar, al cap d'una bona colla d'anys

¹⁸⁵ Vegeu Julio A. CARRIÓN, "Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Vanguardia*, 21-V-1901. La mostra constava de cinc pintures: *Palau abandonat*, *Jardí abandonat*, *Últim raig de sol*, *El Generalife* i *El Laberint*.

¹⁸⁶ Reproduït per Julio A. CARRION, p. 4. Pel que fa a l'Exposició Nacional de Belles Arts a Madrid vegeu també "Rusiñol y Mir", *La Almudaina*, 11-V-1901.

¹⁸⁷ Acompanyaven el pròleg de Rusiñol, poemes de Joan Alcover, Gabriel Alomar, Miquel Costa i Llobera, Joan Maragall, Emili Guanyavents, Apelles Mestres, Francesch Matheu i Miquel S. Oliver. *Pèl & Ploma* (núm. 96, agost 1903) anunciava en un full solt l'aparició dels *Jardins d'Espanya* en aquests termes: "*Quarante reproductions choisies de l'oeuvre du peintre Santiago Rusiñol, tirées sur papier couché, et fixées sur papier de fil grand format, fabriqué chez Guarro, et imprimée chez Thomas; te tout renfermé dans un élégant portefeuille. Prix unique 40 pessetes*". Existeix una edició facsimil dels *Jardins d'Espanya* publicada l'any 1924 per l'editor Antoni López.

de pintar i vendre amb un gran èxit jardins i més jardins, la seva particular concepció d'aquest motiu pictòric i va repetir, fil per randa, els principals arguments de la interpretació en termes regeneracionistes d'una simbologia que, d'entrada i com hem vist en relació amb *El jardí abandonat*, quedava ben lluny de la circumstancialitat i de la immediatesa que implicava necessàriament una lectura en clau. Així, començava,

"Com a claps de poesia, entre les planures d'Espanya es troben els jardins que he anat espigolant, abans no acabin de borrar-se. El camí és llarg per a trobarlos. Per cada toia atapeïda de verdor que trobareu arracerada al costat del casal antic, o al fons d'una vall, o a l'abric de les muntanyes, trobareu hores i hores d'erma sequedat per a les plantes i per a la mirada; per cada ramell de color, extenses soletats de camps estèrils; per cada flor, inacabables tires de terroços, sense una herba, sense l'amor d'un arbre, sense la remor d'una font, sense un eixopluc per a l'ànima que cerqui d'acotxar-s'hi a l'ombra.

I és que els jardins són el paisatge posat en vers, i els versos escrits en plantes van escassejant per tot arreu; és que els jardins són versos vius, versos amb saba i amb aroma; i com el jardiner poeta, per a rimar els llargs caminals ombrívols, per a estilitzar els boixos fent-los seguir simètriques harmonies, per a posar en estrofes de verdor les imatges de les plantes i les teories de figures, per a versificar la Natura i fer cants d'ombres i clarors, necessita de la alegria dels temps i de la prosperitat dels homes, i els homes, ai!, ja no estan per a poesies, ni els temps per a magnificències, els versos escrits en jardí se van omplint d'herba de prosa, en l'aspre terror d'Espanya."

En efecte,

"La grandesa del passat prou que va sembrar-ne arreu d'aquests oasis; però fou en els temps morts de la seva morta grandesa! (...)

Però, ai!, tot això va passar depressa: va ésser la florida d'un poble que esclata, una primavera solemnia que obre els càlzers de sa gran magnificència, la brotada que un sol massa ardent desclou, per a assecar-la més depressa; flor d'un dia, obertes al matí d'una civilització esplendent i mortes al caure la tarde.

Jà posta, aquesta tarde d'estiu, com que les flors duren menys que les plantes, abans que Espanya estés malalta van anar morint-se els jardins. Hi hagué un moment d'esclat en els arbres; un moment que varen allargar les branques fins al cel, obertes pietosament com si sentissin despedir-se; un desbordament de

flors sortint juntes a donar l'adéussiau a la terra. Els arbres d'Aranjuez i de la Granja van estirar els braços oberts, amunt sempre, fins a ésser besats per les boires; els palaus van quedar colgats de verdor; les estàtues varen ésser cobertes d'aura; i com si després d'aquest esplai ja haguessin donat el seu fruit de desbordadora bellesa, van sentir en el fons de la saba les primeres senyals del seu fi, les primeres grogors malaltes i la tardor d'una agonia que havia de durar segles."¹⁸⁸

Jardins d'Aranjuez, jardins de La Granja, jardins de Còrdova i de Granada: heus aquí les úniques referències concretes que apareixen en el pròleg de Rusiñol als *Jardins d'Espanya*. És un text que, efectivament, sembla no acabar d'integrar el significat de la sèrie de jardins més propera, cronològicament parlant i també pel que fa a la sensibilitat de l'autor, al moment en què es van editar els *Jardins d'Espanya*. Em refereixo, és clar, als jardins de Mallorca, que, a banda el protagonisme que adquireixen en el conjunt de l'obra des del punt de vista estrictament numèric, reflecteixen un canvi substancial en la perspectiva a través de la qual Santiago Rusiñol s'encara al paisatge.

Els jardins de Mallorca

A final de gener de 1903, Santiago Rusiñol va tornar a exposar la seva producció pictòrica més recent a la Sala Parés. Feia una temporada relativament llarga que el pintor no havia fet cap exposició important a Barcelona, cosa que explica el gran interès que va desvetllar entre la crítica la que es va conèixer com l'exposició dels "trenta-sis quadros"¹⁸⁹. Trenta-sis paisatges, per ser més exactes, trenta-un dels qual havien estat pintats a

¹⁸⁸ Santiago RUSIÑOL, *Jardins d'Espanya*, p. I-IV.

¹⁸⁹ Aquest és justament el títol del monogràfic que hi va dedicar *Pèl & Ploma*, núm. 89, gener 1903.

Mallorca durant les llargues estades que l'autor va fer a les illes, juntament amb la seva família¹⁹⁰, després de la cura de desmorfinització a què es va sotmetre el 1899 i de la delicada operació de ronyó que li van practicar la primavera de l'any 1900. El que més va cridar l'atenció de la crítica que va passar per la sala del carrer Petritxol va ser la diferent concepció del paisatge que reflectien les teles mallorquines en relació, sobretot, amb els jardins de Granada i d'Aranjuez que formaven part de la col·lecció dels *Jardins d'Espanya* i que havien projectat la fama de Santiago Rusiñol fora de les fronteres de l'Estat espanyol. Josep Roca i Roca, a *La Vanguardia*, va comentar que els paisatges provinents de l'illa daurada havien estat reproduïts "*bajo un nuevo aspecto, no con la fantasía despampanante del pintor belga que el año pasado nos asombró, ni con el brío opulento que desplegó Mir en sus encantadoras calas: Rusiñol ha buscado y ha sabido encontrar asuntos menos ostentosos, pero más íntimos y acomodados á su especial manera de sentir, y en los cuales ha diluído toda la sugestión de su exquisito temperamento de poeta*"¹⁹¹. Els redactors de *Pèl i Ploma*, per la seva banda, que van convertir el primer número de l'any 1903 en un monogràfic dedicat al pintor de jardins, interpretaven el canvi d'escenari i fins a cert punt també d'estil de la pintura russinyoliana com una conseqüència derivada de la capacitat de renovació permanent que posseïa l'autor. Tot i que els jardins tornaven a protagonitzar l'exhibició de la Sala Parés, "lo que no és -deien-, es *Patum*, perquè en lloc de *coagularse* en un aspecte de la Naturalesa que l'hi ha sortit encertat, com a bon caminant de la terra, cambia d'hores, de comarques i fins de climes, seguint aquell viarany comensat en els jardinetes humils de Barcelona..."¹⁹².

¹⁹⁰ Pel que fa a la reconciliació familiar, vegeu Maria RUSIÑOL, *Santiago Rusiñol vist per la seva filla*, Barcelona, 1950, p. 59-66 i p. 204-206.

¹⁹¹ J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona: Santiago Rusiñol en el Salón Parés.- Espléndida sinfonía de cuadros", *La Vanguardia*, 1-II-1903.

¹⁹² Vegeu "Els 36 quadros de Rusiñol", *Pèl & Ploma*, núm. 89, gener 1903, p. 59-61, article degut ben segur a la ploma de Miquel Utrillo.

Ara bé, en aquesta transformació sembla que no tot era producte de la voluntat de Rusiñol, sinó també del canvi que havia produït en l'ànim de l'artista la millora del seu estat de salut: "se'm fa evident -afirmava Miquel Utrillo¹⁹³- la veritat de lo que deia en Gabriel Alomar, de Mallorca, al exclamar que am l'operació que l'hi doná la salut, en Rusiñol perdé les tristeses inútils i potser les alegries febroses". Potser sí que ho havia dit Gabriel Alomar¹⁹⁴, però qui més gran satisfacció va demostrar davant la nova actitud pictòrica de Rusiñol va ser el grup que, encapçalat per Josep Carner, va començar a exercir, a partir d'aquest mateix any 1903 i a través de les pàgines de la revista *Catalunya*¹⁹⁵, un important paper com a motor d'un projecte cultural que, edificat sobre materials directament puats del modernisme i convenientment manipulats, s'havia d'acabar convertint en una alternativa al moviment. No és estrany, si tenim en compte aquesta estratègia, que l'autor de la ressenya de l'exposició dels "trenta-sis quadros" demostrés un interès especial a recollir tots aquells elements que distanciaven la nova pintura russinyoliana de l'estètica decadentista i la lligaven, en canvi, al vitalisme. Perquè, davant la tensió entre decadentisme i vitalisme que es debatia en el si del moviment modernista, la colla de *Catalunya* optava clarament i programàticament pel segon terme del binomi d'acord amb la idea, compartida pels sectors més conservadors, tradicionalistes i catòlics del catalanisme, que la regeneració política de Catalunya havia de passar

¹⁹³ Ibid., p. 59-61.

¹⁹⁴ De tota manera, el més probable és que aquesta referència del redactor de *Pèl & Ploma* no sigui del tot certa. No he pogut trobar cap comentari d'Alomar a propòsit de la malaltia de Rusiñol ni de la relació que aquesta pogués tenir amb la seva producció artística o literària. Sí que, en canvi, poc abans de l'exposició a Barcelona, Santiago Rusiñol va ser objecte d'un homenatge a Sóller on Joan Alcover va pronunciar aquestes paraules, prou significatives com per pensar que va ser ell qui va relacionar el canvi experimentat per Rusiñol amb el guariment de la seva malaltia. Fa així: "la predisposició malinconiosa del seu esperit, verament romàntic, accentuada pels sofriments d'una malaltia crònica, s'harmonitzava més que mai amb l'amor a les tintes apagades i a les imatges tristes i allanguides. Però ara ha sanat de cos i d'ànima. Li tragueren un ronyó, i amb el ronyó malalt se'n va anar tot el llim decadentista." Vegeu Joan ALCOVER, "Rusiñol i el Modernisme a Espanya", *Sóller*, núm. 817, 29-XI-1902, p. 3-4. Es tracta d'un número dedicat a la "Velada literària organitzada per la sociedad "Círculo Sollerense" en honor al eminente literato y afamado pintor D. Santiago Rusiñol".

¹⁹⁵ Pel que fa a la situació i el sentit d'aquesta publicació en el panorama cultural del començament de segle, vegeu Jaume AULET, *Josep Carner i els orígens del noucentisme*, Barcelona, 1992, especialment p. 125-216.

necessàriament per un sanejament integral dels costums, dels gustos i dels comportaments dels catalans. Així, quan Rafel Masó parlava de l'exposició com d'una "de les exteriorisacions més encertades d'aquest notable artista" on "s'hi respira un ambient tan propi i tan ben ensopegat" perquè en cadascuna de les teles "hi resplandeix una clara manifestació de la vida" i acabava conclouent que "l'exposició d'en Rusiñol constitueix una verdadera i sana manifestació d'art, essent sens dubte de las millors sino la millor que ens ha presentat aquest infatigable artista"¹⁹⁶, feia un intent claríssim d'integrar un personatge emblemàtic com Rusiñol, considerat per tothom com el capdavanter del modernisme i en aquests moments conqueridor absolut del gran públic, al projecte polític i cultural encara incipient que havia de quallar en la creació del noucentisme.

La figura de Santiago Rusiñol oferia, durant aquests anys del tombant de segle, unes certes garanties d'utilitat de cara a la configuració de les bases del nou projecte. Per diverses raons, que van des del parentiu que unia l'artista amb l'aleshores president de la Lliga Regionalista, Albert Rusiñol, fins al barcelonisme inherent a la seva obra literària: "té'l cayent de frase barceloní, el vocabulari, la gracia barcelonina", afirmava l'autor de la ressenya d'*El poble gris a Catalunya*¹⁹⁷. Entre mig, la imatge ambivalent que Santiago Rusiñol havia sabut crear al voltant de la seva persona propiciava, com a mínim en un primer estadi, l'assimilació per part d'un projecte que es presentava com a unitari en nom del nacionalisme de la figura de l'artista i d'algunes de les seves activitats, com ara les relacions que va ser capaç d'establir, durant les seves estades a l'Illa daurada, amb els principals representants de la intel·lectualitat mallorquina que abonaven l'obertura de les Illes cap a la política catalanista.

¹⁹⁶ R. M., "A Can Parés", *Catalunya*, núm. 3, 15-II-1903, p. 135.

¹⁹⁷ Vegeu "Llibres", *Catalunya*, núm. 3, 15-II-1903, p. 143-144.

Santiago Rusiñol a Mallorca

Quan Santiago Rusiñol es va decidir, a partir de l'estiu de l'any 1901¹⁹⁸, a passar diverses, llargues i intermitents temporades a Palma amb la seva muller i la seva filla per tal de pintar i escriure amb una certa tranquil·litat, ja feia uns quants anys que determinants sectors de la societat mallorquina vivien un procés de desvetllament paral·lel al que experimentava, des de la dècada dels vuitanta del passat segle, la societat catalana. El fet de partir d'una realitat molt més tancada i arcaica no havia impedit que unes quantes veus proposessin, com a via de regeneració de la societat mallorquina, la implantació del procés de modernització que a Catalunya havia estat batejat amb el nom de modernisme i que a Mallorca, segons Marfany, no va passar d'una "dispersa doctrina regionalista-modernista"¹⁹⁹. Miquel dels Sants Oliver, des d'una publicació com *La Almudaina*, que, a partir de 1891 havia trobat en *La Vanguardia* de Modesto Sánchez Ortiz un model indiscutible²⁰⁰, i Joan Torrendell i Gabriel Alomar, que van protagonitzar, sobretot arran de la crisi de 1898, diverses propostes culturals de signe eminentment modernista, van ser els principals impulsors d'aquest procés. Al costat, hi tenim personatges de l'alçada d'un Joan Alcover, d'un Miquel Costa

¹⁹⁸ La primavera del mateix any, Rusiñol pintava a València i no va ser fins a l'estiu que va anar a Mallorca. Per informació, vegeu *El Eco de Sitges*, 14-IV-1901, i *El Baluart de Sitges*, 18-VIII-1901, on es parla de l'estada a les Illes ja en passat. Cal recordar que el 7 de juliol de 1901, l'artista publica un article a *La Almudaina*.

¹⁹⁹ Vegeu Joan-Lluís MARFANY, "Introducció" a Miquel S. OLIVER, *La literatura a Mallorca*, Barcelona, 1988, p. 5-66, especialment p. 28. És un punt de referència indispensable per tal d'entendre l'impacte i el sentit del modernisme a Mallorca. Vegeu també Jaume POMAR, *L'aventura de "Nova Palma"*, Palma de Mallorca, 1976; Damià PONS, "Aproximació a Joan Torrendell (1869-1937)", dins *Affar*, núm. 1, 1981, p. 105-121 i "El Modernisme a Mallorca", *Actes del I Congrés de Llengua i Literatura Catalanes al Segon Ensenyament*, Barcelona, 1985; Gregori MIR, "Mallorca i Catalunya" i "El mallorquinisme polític", recollits a *Els mallorquins i la modernitat*, Palma, 1981, p. 37-167. Des d'un punt de vista artístic, Eliseu TRENÇ, "El pintor simbolista belga Willian Degouve de Nuncques i el Modernisme plàstic a Mallorca (1899-1902)", *Randa*, núm. 20, 1986, p. 73-85. Molt més anecdòtics, els articles de Manuela ALCOVER, "L'impacte del Modernisme a les Illes" i "Rusiñol-Mir", dins *Lluc*, nús. 660 i 663, juny i octubre 1975, p. 12-14 i p. 18-22, respectivament.

²⁰⁰ Sobre *La Almudaina*, vegeu M. SARMIENTO, "*La Almudaina*", *La Veu de Mallorca*, núm. 7, 17-III-1900, p. 1-2.

i Llobera i d'un Antoni Noguera, entre d'altres. L'actuació dels dos primers quedaria emmarcada en el terreny literari, com a poetes, tots dos, i com a fundador, Alcover, d'una tertúlia on es reunien tots plegats per tal de comentar l'actualitat cultural i organitzar vetllades literàries i musicals que els permetessin de donar a conèixer les seves obres a un públic escollit. Noguera, per la seva banda, era el representant per excel·lència del moviment de renovació musical a l'illa. Fundador de l'anomenat "Saló Beethoven" -on concorrien també tots els participants de la tertúlia de Joan Alcover- i de la Capella de Manacor, "*más que un orfeón* -deia Miquel S. Oliver²⁰¹-, *pues ha tomado aquella institución la importancia de un verdadero foco musical y literario*", s'havia proposat de seguir els passos que havia fet gent com Enric Morera, Joan Gay i d'altres a Barcelona²⁰². Tots ells coneixien a bastament l'existència de Santiago Rusiñol i la importància no només de la seva obra literària i pictòrica sinó també de la seva funció com a activista cultural. *La Almudaina*, gràcies al corresponsal que el diari tenia a Barcelona, Bartomeu Amengual, feia temps que ressenyava puntualment totes aquelles manifestacions que tenien alguna cosa a veure amb el capdavanter del modernisme. Publicacions com *Nova Palma* (1898), *La Veu de Mallorca*

²⁰¹ Miquel S. OLIVER, *La literatura en Mallorca*, p. 226. Pel que fa al significat de la Capella de Manacor, vegeu G(abriel) A(LOMAR), "A la Capella de Manacor", *La Roqueta*, III etapa, núm. 242, 3-XII-1898, p. 1-2, i F(èlix) E(SCALAS), "A la Capella de Manacor", *Ibid.*, p. 2. Diu així: "Cantau, cantau, germans de la *Capella*. Els cants son p'els pobles com la sava p'els arbres: sa xupen de la terra, correr per dins els troncs, com la sang per les venes, pujen fins an els brots y se tornen flors de dolços aromes. (...) Al sò de vostres càntics, mon cor bateja d'amor á la terra nostra, y ma sang bull dins les venes, calenta com a ferro fus. Que sien per noltros, els cants de la *Capella*, com el *Guerlkako arbola* p'els euskars, com els *Segadors* per Catalunya; es a dir, qualque cosa íntima, beguda amb la llet de la infantesa, qui té fondes arrels a dins l'ánima, y la fa vibrar tendrament, com el sò de les campanes conegudes, a la volta d'un llarg viatge. (...) Cantau, cantau, germans de la *Capella*. Missatgers de la bonança, no vos canseu. Al sò de vostres cançons s'estremirà Mallorca: *qu'era morta pareixia l y al terç jorn ressucitá.*" Vegeu també R. B(ALLESTER), "La Capella y la nostra historia", *La Roqueta*, núm. 244, 17-XII-1898, p. 5-6, a més del número monogràfic que va editar *La Roqueta* per tal de commemorar "Sa festa de la Capella de Manacor", núm. 297, 23-XII-1899, p. 1-7 amb articles de Miquel Costa i Llobera, Miquel S. Oliver, Fèlix Escalas, Gabriel Alomar, R. Ballester, Antoni M. Alcover, Jaume Pomar i Andreu Parera.

²⁰² Vegeu, en aquest sentit, Joan GAY, "La música a Mallorca. Carta a D. Antoni Noguera", *La Roqueta*, núm. 320, 24-III-1900, p. 4-6.

(1900)²⁰³ i *La Roqueta* en la seva tercera i quarta etapa (1898-1902) van utilitzar el nom i la imatge de Santiago Rusiñol com a reclam per al projecte polític-cultural de caire regionalista que volien fer arrelar a Mallorca. En aquest sentit, l'arribada de l'artista a Mallorca va constituir un nou pas en el procés d'integració de les Illes en la realitat catalana²⁰⁴. Poc abans, havien visitat Mallorca l'Orfeó Català²⁰⁵ i Albert Rusiñol²⁰⁶. L'actuació de l'Orfeó Català provocà les següents declaracions, de to i intenció clarament regeneracionista, de Gabriel Alomar:

"Quant els concerts de s'Orfeó no haguessen produït altra millora, sempre nos haurien donat a coneixe es nou esperit de Catalunya, s'ardô de sa fe que se té allà en sa força qui encara queda dins s'ánima colectiva d'aquell poble enèrgic y viril. S'Orfeó, de totes maneres, ha entonat públicament, davant els qui ja el pressentien y davant els que no'l sospitaven de segû tal com es, aquell acte de fe. An aquest ideal nou sí que no se li pot negâ sinceritat.

¿Haurá fet efecte això, en aquesta terra a ont no podem dî del tot que s'hipocresía es una virtut desconeguda?"²⁰⁷

D'altra banda, la presència del -en aquells moments- President del Foment del Treball Nacional de Barcelona no solament va contribuir a afermar aquesta

²⁰³ És interessant de destacar que *La Veu de Mallorca*, setmanari regionalista, es proposava de captar una base social àmplia, per la qual cosa el 7 de gener de 1900, quan la revista ja portava publicats cinc o sis números, va aparèixer juntament amb una "edició popular": "No volem que com a gran argument en contra del regionalisme se torni a dir, com deia un, dins calenta discussió, una de tantes que ha produït la aparició de nostre periòdic: "que no es d'estranyar si a Mallorca no hi ha entusiasme pè sa doctrina regionalista, perque la veritat es que nos han parlat poc y ses poques vegades en termes massa elevats". (...) Vat-aquí sa causa principal de aquesta nova aparició de LA VEU DE MALLORCA. Es vestit es pobre y son llenguatge modestíssim; es que surt per tothom, fins pes poble més baix."

²⁰⁴ Val a dir que Santiago Rusiñol immediatament es va convertir en un dels membres més assidus de la tertúlia de Joan Alcover i de la Sala Beethoven, on va trobar un públic idoni per a les seves primícies literàries.

²⁰⁵ Vegeu el número extraordinari que hi dedica *La Roqueta*, III època, núm. 266, 20-V-1899, amb articles de Gabriel A(LOMAR), "A l'Orfeó Català", p. 2-3; Jaume POMAR, "¡Llorers! A l'Orfeó Català amb motiu de la seva visita a Mallorca", p. 3 i la publicació de la lletra i la partitura d'*Els Segadors*, p. 8.

²⁰⁶ Vegeu "Pedres menudes", *La Roqueta*, III època, núm. 296. 16-XII-1899, p. 6.

²⁰⁷ G. A(LOMAR), "Els concerts de s'Orfeó", *La Roqueta*, III època, núm. 267, 27-V-1899, p. 1-2. Al cap d'un any just va debutar l'Orfeó Mallorquí. Vegeu A(LOMAR), "Es debut de s'Orfeó Mallorquí", *La Roqueta*, núm. 319, 26-V-1900, p. 1-2.

idea d'unitat entre el Principat i les Illes, sinó que es va concretar en una col·laboració activa, per part d'Albert Rusiñol, en la regeneració econòmica de Mallorca. Una regeneració que passava necessàriament per la transformació de les Illes en un important centre turístic:

"Pensant en Mallorca -va manifestar Albert Rusiñol després de la seva estada a l'illa²⁰⁸-, y especialment en Palma aqueixos dies, he confirmat l'idea que vaig adquirir durant la meua breu estància en aquella illa, de que podria ser una de les primeres estacions hivernals del Mediterrani.

Per això fa únicament falta que l'homo completi l'obra de la naturalesa. Es indispensable que la iniciativa privada tan digna d'elogi en aquest país, ja que fins ara no ha abandonat cap de les empreses a mans estrangeres, augmenti les comoditats que exigeix la gent que gasta diners. Es precís pendre per exemple les poblacions del litoral francès y Italià del Golf de Gènova qu'atreuen al mon qui gasta y se diverteix de tot Europa y América. El día qu'els capitals de Mallorca s'emplein en semblant empresa estic segur que trobarán impensats profits.

L'illa té excelent moradors, deliciós clima, sustanciosos queviures, bones carreteres y admirables paisatjes. No li falta, puig, molta cosa per arribar al grau d'atracció necessaria perque prosperi allí la industria dels forasters, una de les més productives que té Italia."

I concloïa Albert Rusiñol,

"Des d'ara m'ofereixo a menar mos esforços als dels dignes fills d'aqueixa terra..."

No cal dir, tenint en compte la fama que acompanyava Santiago Rusiñol, fins a quin punt devia interessar a la intel·lectualitat mallorquina més inquieta la presència a l'illa de l'artista que havia aconseguit de crear i projectar a l'exterior la imatge, anava a dir turística, de la Blanca Subur. Poesia i prosa havien esdevingut, en aquest cas -igualment com modernitat i tradició, natura i cultura-, les dues cares d'una mateixa moneda. Una moneda de canvi

²⁰⁸ Albert RUSIÑOL, "El bosc de Bellver", *La Veu de Mallorca*, núm. 4, 24-II-1900, p.2. Es tracta d'una carta adreçada a Joan Torrendell en resposta a la carta oberta que, per la seva banda, va dirigir al President del Foment del Treball Nacional. Vegeu també, doncs, Joan TORRENDELL, "El bosc de Bellver. A D. A. Russinyol.- Barcelona", *La Veu de Mallorca*, núm. 2, 10-II-1900, p. 2-3.

indispensable per a l'obtenció del favor i la confiança d'un turisme d'èlite. Val a dir que, al cap de poc temps, J. A. O. ja va agrair, des de les pàgines de *La Roqueta*, la participació del pintor barceloní en la creació i la projecció exterior d'una determinada imatge de Mallorca:

"Amb els séus quadros s'en du Mallorca per ell sentida, una Mallorca idealitzada, però amb un gran fonament de realitat, no d'idealisme simbòlic que més que deleitació artística produeixen mal de cap, com els geroglífics, sino d'un idealisme reconfortant, d'un idealisme fonadat en coses reals engrandides tal com les sent la fantasía, escluint lo sencundari, lo qu'estorba per la perfecta visió.

Ha dotat els paisatges d'una alenada esponerosa, com si dins cada tela, dins la transparencia d'els cels y les aigos hei palpitás l'esperit de la vida.

Aquestes teles qu'ell s'en porta serán altres tants pregoners de s'illa daurada, per sa que pareix qu'ara ha sonat l' hora de la séria resurrecció, una resurrecció molt simpática per haver tengut per fada que la deixondeix a la bellesa, missatjera qu'ens besa amb la besada d'el esperit helènic. Ens aixecarem a la séua carícia y ens prepararem per esser aquí un refugi de l'Art. Mallorca es ja font d'inspiració, quines aigos pures venen a rebre enlairats artistes. Ells estendrán la fama de sa nostra terra. En Rusiñol haurá estat d'els primers joglars de sa Bellesa de Mallorca.

Li devem agrahiment. "²⁰⁹

Santiago Rusiñol havia exposat al Círculo Mallorquí els primers resultats pictòrics de la seva estada a l'Illa. Vint-i-dues teles²¹⁰ que reflectien una Mallorca idealitzada a través d'un paisatge que començava a quedar lluny dels simbòlics jardins decadents que en els darrers anys s'havien convertit en la principal carta de presentació del pintor barceloní. Gabriel Alomar, poc abans

²⁰⁹ J.A.O., "En Santiago Rusiñol a Mallorca", *La Roqueta*, IV època, núm. 20, 31-X-1902, p. 1. Vegeu també "La Exposición Rusiñol", *La Almudaina*, 17-X-1902.

²¹⁰ "Exposición Rusiñol", *La Almudaina*, 12-X-1902. Vegeu-ne els títols i algunes procedències: 1. *Jardí senyorial* (Raixa); 2. *El Castell gris* (Castell del Rei); 3. *El Castell a hora baixa* (Castell del Rei); 4. *Primaveral* (Gènova); 5. *Castell del Rei*; 6. *El pedregar del Castell*; 7. *Oriental*; 8. *La Vall de Ternelles*; 9. *Jardí d'estiu* (Terreno); 10. *Jardí senyorial* (Raixa); 11. *Brollador del Faune* (Palma); 12. *Jardí del Pirata* (Raixa); 13. *Raixa*; 14. *Ametllers roses* (Gènova); 15. *Jardí de Valldemossa*; 16. *L'assommoir* (Palma); 17. *Masia blanca* (Bunyola); 18. *Desmais* (Terreno); 19. *Racó florit* (Terreno); 20. *Dijous Sant* (Pollensa); 21. *L' hora fervent* (Valldemossa); 22. *Jardí clàssic* (Terreno); 23. *Jardí de muntanya* (Valldemossa); 24. *El niu de pedra* (Castell del Rei); 25. *El Torrent* (Castell del Rei), i 26. *Caminant d'Alfàbia*.

que Rusiñol exposés la seva nova producció a Barcelona, va comentar, en un acte públic celebrat a Sóller en honor de l'artista, la particular interpretació que aquest havia fet del paisatge de l'illa. Visions rosades, florides i harmonioses d'una natura clàssica i humanitzada:

"En Rusiñol ha trobat a Mallorca un nou món a on veure les seves inspiracions predilectes. Jardins senyorials i abandonats, a on queda la musa cloròtica del neo-classicisme, visions primaverals de blancor lluminosa, visions rosades quasi aromàtiques, de planters en flor; visions nupcials de racons florits, plens de l'encís veladament sexual i torbador del romanticisme; visions de crepuscles fervents, per damunt on sura l'encant melangiós, antiquíssim i etern de l'hora mística; caminals humits pels darrers escolims dels brolladors mitològics; desmais que tomben com a vells invàlids sota el pes gloriós de la seva tradició romàtica; nius de pedra descoberts entre les ruïnes de castells migevals, d'a on acaba de fugir el darrer fantasma; transfiguracions de palaus encantats, últimes defenses de la llegenda, guaitant sobre els precipicis endevinats de la costa brava..."²¹¹

Visions essencialment poètiques que revelaven, segons Alomar,

"l'Eternal Femení de la natura de Mallorca, l'element feminal espargit en la tendresa de les coloracions, en el vellutat de les fulles, en l'alenada dels oratjols, en el broll delicat de les fontanelles, en la suau remor dels pinars, en la púdica vermellor de les muntanyes a posta de sol... Ens ha revelat la nostra Artemisa, i a través de la visió del pintor ha semblat veure-la sorgir, ressaltant amb blancors de lluna sobre els camps embadalits, o damunt encesors de ponents místics consemblants a aurèoles de divinisació."²¹²

Aquest text, que poc temps després va aparèixer a les pàgines de *La Veu de Catalunya*, Alomar l'havia llegit en la vetllada literària amb què el Círculo Sollerense va celebrar l'estada de Santiago Rusiñol a la "Vall dels

²¹¹ G. ALOMAR, "La interpretació artística de Mallorca", *Sóller*, núm. 817, 29-XI-1902, p. 2-3. Al cap d'un mes, aquest text va aparèixer reproduït a les pàgines de *La Veu de Catalunya*, 30-XII-1902 amb un títol lleugerament diferent "Des de Mallorca: La interpretació pictòrica de l'illa".

²¹² Ibid. Vegeu també la recreació poètica dels jardins de Rusiñol que fa Gabriel ALOMAR a "Floràlia", dins Santiago RUSIÑOL, *Jardins d'Espanya*, s.p.

tarongers". Com abans a Palma, l'artista no havia trigat gaire a formar part dels principals centres de relació social i cultural de Sóller. Des del primer moment, va freqüentar amb assiduïtat el Círculo Sollerense -familiarment conegut per "sa rebotiga"-, una societat dedicada al foment de l'educació física i espiritual del jovent, que havia fundat i encara sostenia el farmacèutic del poble, Jaume Torrens²¹³. A part d'organitzar excursions amb bicicleta i altres activitats lúdico-esportives, el Círculo acollia una tertúlia que aplegava el bo i millor del intel·lectual del poble i de l'illa, i promovia la publicació del setmanari *Sóller*²¹⁴. Rusiñol es va introduir en aquest cercle de la mà del pintor Cristòfor Pizà²¹⁵ i ben aviat va convertir els assistents a la rebotiga en un públic d'excepció per a la seva producció literària. Allí va llegir, poc després d'instal·lar-se a Sóller, els polèmics *Jocs Florals de Canprosa* i alguns fragment d'*El poble gris*, a punt d'aparèixer. Totes dues obres foren magníficament ben acollides, sobretot la darrera, com ho demostra una sospitosa i generalitzada tendència de les narracions que des d'aquests moments va publicar *Sóller* a adoptar la perspectiva esbiaxada tan característica de Rusiñol²¹⁶.

²¹³ Sobre la rebotiga de Jaume Torrens, vegeu "Discurso de Pere Alcover" i Pere SERRA Y CAÑELLAS, "La rebotiga", dins el número monogràfic que va dedicar el setmanari *Sóller* a la "Velada literària organizada por la sociedad Círculo Sollerense en honor del eminente literato y afamado pintor D. Santiago Rusiñol", citat més amunt, p. 1-4.

²¹⁴ *Sóller*, subtítulat, *Semanario Independiente*, va ser fundat l'any 1885 i s'ha mantingut, amb breus interrupcions, fins als nostres dies. En el tombant de segle, el propietari era Joan Marqués i Arbona i tenia com a director Joan Torrens i Calafat, professor de primera ensenyança. Amb un format molt semblant al de *La Almudaina*, reproduïa, com feia també durant aquests anys el diari de M. S. Oliver, nombrosos articles de *La Vanguardia*, sobretot la secció de Juan Buscon (Ezequiel Boixet), "Busca, buscando", però també textos signats pels crítics Marc Jesús Bertran i Ramon Pomés. Col·laboraven a la secció literària, indistintament en mallorquí o en castellà, Miquel Sarmiento, Joan Alcover, Joan Lluís Estelrich, Maria Antònia Salvà, Pere d'Alcàntara Penya, Miquel Gayà Bauzà, Miquel Costa i Llobera, Gabriel Alomar, Guillem Ripoll Deyà, entre d'altres. El setmanari actuava com a portaveu del Círculo Sollerense i publicava totes les notícies i articles de fons que en provenien en mallorquí. Com va dir Xavier VALL (a qui agraeixo la possibilitat de consultar l'estudi *El paisatgisme a Sóller*, Treball de recerca inèdit, UAB, 1988), "el setmanari capitalitza bona part de la vida local i reflecteix la important activitat cultural de la ciutat", p. 52-58.

²¹⁵ Sobre Pizà, vegeu el retrat literari que li va dedicar Santiago RUSIÑOL, "Pizà", *La Almudaina*, 5-XI-1902, i *Sóller*, núm. 814, 8-XI-1902. L'he transcrit també a l'Apèndix III.

²¹⁶ Un exemple paradigmàtic el podem trobar precisament en l'article de Pere SERRA Y CAÑELLAS, "La rebotiga", esmentat més amunt. Aquest fenomen el constata també Miquel S. OLIVER a l'apèndix que afegeix, l'any 1903, a *La literatura en Mallorca*, p. 201-234. El to i l'estil russinyolians es fan evidents en bona part dels articles que apareixen en totes les publicacions mallorquines d'aquests anys.

L'estada del pintor barceloní a Sóller va oferir un pretext immillorable als components del Círculo per organitzar una gran festa d'homenatge que va mobilitzar en bloc la intel·lectualitat mallorquina. No es tractava d'una vetllada literàrio-musical qualsevol. Hi van participar, a més de l'homenatjat, Gabriel Alomar, Miquel S. Oliver, Joan Alcover, Miguel Sarmiento, Pere Serra, Francisco Blanes i Viales, Antoni Noguera, Joan Marquès i els representants de la societat esportivo-cultural, Jaume Torrens i Pere Alcover, germà del poeta i notari de la ciutat²¹⁷. Comptat i debatut, els principals promotors, durant aquests anys del tombant de segle, de la modernització de la societat illenca a través d'un projecte d'integració cultural i, en darrer terme, nacional, de les terres de llengua catalana. Els parlaments de Gabriel Alomar -"La interpretació artística de Mallorca"- i de Joan Alcover -"Rusiñol i el modernisme"- són un clar exponent del sentit que tenia per a la intel·lectualitat mallorquina la presència de Rusiñol a l'illa. Aquest, reconegut per tothom com el pare i el profeta del modernisme i representant emblemàtic de l'Artista²¹⁸, era considerat com el pont d'enllaç perfecte entre una Catalunya cosmopolita, moderna i conscient de la seva idiosincràsia -l'ideal, aquell "fi determinat i notori" que feia Catalunya superior, segons Alomar, "al nivell mig d'Espanya"²¹⁹-, i una Mallorca ensopida, passivament contemplativa, sotmesa al jou del caciquisme i del funcionariat estatal, però proveïda, en canvi, d'uns atributs naturals que podrien oferir a una societat materialista i prosaica com la catalana la dimensió espiritual que li mancava per assolir la plena harmonia. Les paraules que segueixen tornen a ser de Gabriel Alomar. El to i la inspiració són, tanmateix, clarament russinyolians:

"La natura mateixa de l'illa predisposa an aquell *dilettantisme*, però també des d'un altre aspecte és, com deia, la circumstància que avui la uneix més íntimament amb el món modern de Catalunya, fent-hi arribar, tal volta, com a escomesa de visita a

²¹⁷ Vegeu el número monogràfic de *Sóller* dedicat a l'homenatge a Rusiñol i també "En honor de Rusiñol" i A., "Noticias de las Islas.- Sóller", *La Almudaina*, 27-XI-1902 i 2 i 11-XII-1902.

²¹⁸ Vegeu Joan ALCOVER, "Rusiñol i el modernisme", *Obres Completes*, Barcelona, 1951, p. 212.

²¹⁹ G. ALOMAR, "Des de Mallorca: El mallorquinisme artístic", *La Veu de Catalunya*, 23-XI-1902.

la gran ciutat a on aquell món té la seva completa manifestació, una alenada d'aire verge, un reconfort de pagesia, com una rabejada en el broll del torrent o en el racó tranquil de la platja. En el poderós impuls modern de la pintura de paisatge hi entra per molt, sens dubte, aquesta ànsia d'un contrapès o compensació per a la vida artificial dels grans centres. Mallorca, amb l'oblit maleït propi del seu apartament mediterrani, satisfà plenament aquell desig."²²⁰

Mallorca aspira, per tant, a superar el seu estat catatònic oferint -continuava Alomar en el mateix estil típicament russinyolià²²¹- als temperaments artístics de Catalunya,

"i en gran part als de tot el món, un verger de poesia a on se pot associar la set d'ideal i virginitat d'esperit que turmenta de cada dia més an els atrafegats de les grans viles, saturades de prosaisme. No cal dir si això pot ésser un poderós auxili per a la unió de Catalunya i Mallorca, bé sia aportant aquí el concepte social de la moderna interpretació de la llibertat, bé duent a l'atmosfera de Catalunya, de Barcelona sobretot, un reconfort de Natura, una renovació del concepte natural de la bellesa, que, per a mi, és d'un efecte incomparable en la depuració de tots els ideals, per apartats que sien de totes les disquisicions estètiques."

Santiago Rusiñol podia assumir a la perfecció, en aquest moment concret, el paper de mediador entre la bellesa ideal de l'Illa i el prosaisme inherent a la moderna societat catalana, sobretot barcelonina; però també entre l'ensopiment del "poble gris" i l'aire fresc, desvetllador, que provenia d'una Catalunya políticament i culturalment agitada, viva. La figura de Rusiñol va esdevenir la personificació de l'"alegria que passa" perquè, com afirmava el crític d'art de *La Almudaina* -que no havia sabut resistir la temptació d'utilitzar el símil creat pel mateix Rusiñol-, la tasca de l'artista barceloní

"equivale á una ventana abierta sobre el mundo del gran Arte;

²²⁰ Ibid.

²²¹ Ibid. Pel que fa a la concreció ideològico-política d'aquesta aspiració vegeu G. ALOMAR, "Des de Mallorca: L'aspiració de Mallorca (I-III)", *La Veu de Catalunya*, 30-VIII-1903, 7-IX-1903 i 1-X-1903, recollits a Gregori MIR, *Els mallorquins i la modernitat*, p. 89-101.

*representa un viaje emprendido á una de las populares ciudades que tienen siempre preparado un altar á la Belleza; obra, en fin, el milagro de traer á nuestra retirada isla un reflejo del sol inmenso de la vida europea. ¡Y á cuántos nos hace soñar! ¡Oh Dios! Es la alegría que pasa. Es Le Trésor d'Arlatan, de que nos habla Daudet. Es, en fin, el buhonero que nos muestra las vistas magníficas, soberbias, maravillosas de un mundo nuevo. Nos despierta, hiere nuestra imaginación, nos hace soñar, lanza nuestra pobre fantasía más allá de lo conocido, nos alienta y nos reconforta. Y, a más de la moneda que entregamos al misterioso buhonero, le miramos con cariño, le rodeamos con curiosidad anhelante, le diríamos cuanto es nuestro agradecimiento. Y no le olvidamos nunca."*²²²

Rusiñol, en efecte, va prendre part activa en el procés de modernització cultural de determinats sectors de la intel·lectualitat mallorquina: va ser testimoni d'excepció dels primers èxits de Miquel Costa i Llobera a Barcelona, tingué un paper rellevant en l'homenatge que es va retre al poeta a Palma quan va assolir el mestratge en Gai Saber l'any 1902²²³ i participà en l'ambiciós projecte del Grand Hôtel, símbol per excel·lència de la modernització i regeneració econòmica de l'illa daurada²²⁴. La seva presència contribuí també a incentivar l'activitat teatral mallorquina i la seva pintura va suposar un pas important en el procés de mitificació de la realitat illenca. Però, sobretot, Santiago Rusiñol va oferir als mallorquins més inquiets un model d'actuació com a artista i un discurs ideològic que va contribuir en gran manera a l'edificació del mite. En uns moments en què el mite es construïa a l'una i a l'altra banda de mar, apel·lant a una vaga idea de comunió cultural, geogràfica i ètnica, i quedava justificat en nom d'un projecte, igualment vague, anomenat indistintament regionalista o catalanista -potser fins i tot modernista-, la figura de Santiago Rusiñol -l'*outsider*, el sacerdot de l'art, l'activista cultural- constituïa una peça realment estratègica dins l'engranatge d'un incipient catalanisme polític que intentava sustentar-se

²²² "La Exposición Rusiñol", *La Almudaina*, 17-X-1902.

²²³ "En honor de D. Miquel Costa y Llobera", *La Almudaina*, 16-II-1903.

²²⁴ Vegeu, en aquest sentit, "Inauguración del Grand Hotel", *La Almudaina*, 10-II-1903.

sobre la idea dels països catalans²²⁵. Ara bé, a mesura que aquest projecte, en mans de la cada vegada més potent Lliga Regionalista, es va anar definint ideològicament, Rusiñol va quedar paulatinament relegat a un terme secundari, mentre la funció d'enllaç cultural que ell havia assumit des del punt de vista de l'intel·lectual modernista²²⁶, dissolvent en el seu activisme, requeia en intel·lectuals com Josep Carner²²⁷. El procés de selecció estètica i ideològica que es va portar a terme des de les pàgines de la revista *Catalunya* i, sobretot, des del baluard de *La Veu de Catalunya* va bandejar, amb Santiago Rusiñol, algun dels intel·lectuals illencs que més havien contribuït al desvetllament de Mallorca. És prou conegut el cas de Gabriel Alomar, desplaçat a partir de 1904 del grup d'escriptors mallorquins que, en un primer moment, abans que aquest exposés públicament a l'Ateneu Barcelonès les bases profundament progressistes del seu pensament²²⁸, constituïen en bloc el model estètic i ideològic propugnat per Carner. Diferències ideològiques més que no pas estètiques en el cas de Gabriel Alomar, ideològiques i estètiques pel que fa a Santiago Rusiñol, van relegar tots dos autors a uns espais alternatius a la cultura "oficial" -si és que es pot utilitzar aquest terme excessivament pretensions- que, a partir de 1906, es coneixeria amb el nom de noucentisme.

²²⁵ Vegeu G. ALOMAR, "Des de Mallorca: El mallorquinisme artístic", esmentat més amunt. Hi fa referència, a propòsit de València, a "una terra germana, a on l'esperit de la llibertat ètnica es troba encara més ensopit que entre nosaltres. Parlo de l'excursió que ha fet a València la benemèrita institució coral anomenada "Capella de Manacor", de què un altre dia vull parlar amb més detenció, que bé s'ho mereix". Tot plegat, és prou significatiu.

²²⁶ És realment significativa, en aquest sentit, la polèmica que va establir Santiago Rusiñol amb el crític d'art del diari *La Tarde* a propòsit del pintor Gelabert. Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Carta a Gelabert", *La Almudaina*, 14-I-1904; "Nueva carta", 19-I-1904, i "Última carta", 22-I-1904.

²²⁷ Hem de fer referència, en aquest sentit, a la participació de Carner i el seu grup a la revista mallorquina *Mitjorn* (1906-1907), on aquest procés de substitució queda perfectament palès. Vegeu també Jaume AULET i AMELA, "Mallorca i l'Escola Mallorquina", dins *Josep Carner i els orígens del noucentisme*, Bellaterra, ed. micr., UAB, 1989, p. 411-444.

²²⁸ Gabriel ALOMAR, "El Futurisme", Barcelona, Tip. L'Avenç, 1905. Pel que fa a la recepció de la conferència, hom va comentar des de *Catalunya*, "Ja sabem qu'En Gabriel Alomar *darla la nota* radical, y verament és cosa pasmosa veure a nostre bon amich devingut revolucionari -un refinat en mànigues de camisa, un grech ab canana, un melodiós declamador fent udols."

3. CAP A LA CONQUESTA DEL GRAN PÚBLIC: *LLIBERTAT!*

A partir del desembre de 1903, Josep Carner va començar a fer estades regulars i sovintejades a Mallorca²²⁹. El jove director de *Catalunya* s'havia proposat de continuar *in situ* la tasca, iniciada a les pàgines de la revista barcelonina, d'aglutinar en un grup compacte els més destacats escriptors illencs. Per això, es va desplaçar personalment a l'illa daurada en el precís moment en què la presència de Santiago Rusiñol, constant des de 1901 en terres mallorquines, iniciava un clar procés d'eclipsi. Efectivament, són de final de 1903 les darreres notícies sobre l'activitat illenca de Rusiñol que van aparèixer a *Catalunya*. El nom de l'artista, d'altra banda, també s'havia fet fonedís del dietari personal de Miquel Costa i Llobera. El de Carner, en canvi, hi era cada vegada més destacat²³⁰. Què s'havia fet del prestigi que, encara el febrer de 1903, feia destacar al cronista de *Catalunya* -Carner?-, entre totes les personalitats que assistiren a l'acte d'homenatge a Costa amb motiu de la seva proclamació com a Mestre en Gai Saber, a "un catalá, en Santiago Rusiñol, qu'está fet una mena de Weyler de la pintura"²³¹? On havia anat a parar aquell poder, tan característic de Rusiñol, de situar-se i mantenir-se en el centre d'atenció dels diferents grups intel·lectuals que en algun moment havien pres la seva obra i fins i tot la seva figura com a punt de referència?

Santiago Rusiñol, entre 1901 i 1903, s'havia convertit sens cap mena de dubte en una peça important de l'engranatge cultural mallorquí, no només a causa de la seva pintura -com acabem de veure- sinó també per la seva producció literària. Durant aquests anys, certament, Rusiñol va portar una

²²⁹ Jaume AULET I AMELA, *Josep Carner i els orígens...*, f. 415.

²³⁰ Vegeu *Diario de Costa y Llobera*, vol. III (1902-1905), dipositat a la Biblioteca March de Palma de Mallorca.

²³¹ "Actualitats", *Catalunya*, núm. 4, 28-II-1903, p. 184.

activitat desenfrenada, de la qual va fer partícips els components de la tertúlia de Joan Alcover i de la rebotiga de Sóller, que van veure sobtadament animades les seves sessions. L'artista català els va oferir la primícia de *Llibertat!*, van seguir de prop la gestació d'*Els Jocs Florals de Canprosa* i d'*El poble gris* -l'estil del qual va tenyir les narracions de bona part dels escriptors illencs- i van ser testimonis d'excepció de la lectura pública d'*El malalt crònic*, *El pati blau*, *La feminista*, *El prestidigitador*, *L'hèroe* i *El místic*. Això, sense comptar la participació, realment emblemàtica de Joan Alcover, Gabriel Alomar, Miquel S. Oliver i Miquel Costa i Llobera en el volum dels *Jardins d'Espanya*. Era el colofó d'unes relacions fructíferes que, paulatinament, s'anirien reajustant.

Totes aquestes obres, escrites, estrenades i publicades durant el breu període en què Mallorca es convertí en l'escenari més preuat de l'artista, constitueixen les principals fites de l'evolució de Santiago Rusiñol cap a posicions estètico-ideològiques que l'havien d'allunyar irremissiblement del modernisme. Aquesta evolució, que es concreta, per una banda, en la renúncia cada vegada més evident al simbolisme a favor de l'adopció d'un discurs humorístic-costumista-vuitcentista, paròdic i amb abundants concessions al sentimentalisme, per l'altra suposa el progressiu decantament de l'obra russinyoliana cap a l'afalac del gran públic, a qui converteix en testimoni de les seves escameses -producte d'un escepticisme cada vegada més acusat- contra tot allò que faci tuf de farsa, hipocresia o, simplement, "menestreria". El procés, contemplat des de la distància privilegiada que permet la història, és absolutament unidireccional, inapel·lable. Això no obstant, va aconseguir de confondre els observadors coetanis, que no acabaven d'entendre els propòsits que guiaven els continus canvis de registre de l'obra de Santiago Rusiñol, sobretot tenint en compte l'aparent manca d'uniformitat ideològica en el tractament de temes i problemes de rabiosa actualitat. Entre aquests observadors, cal destacar-hi Josep Carner i el grup de *Catalunya*: escandalitzats amb *Els Jocs Florals de Canprosa* per la gosadia que suposava la paròdia dels grans mites del catalanisme davant d'un públic

ampli i divers, es van reconciliar amb l'artista arran de la inauguració de l'exposició dels jardins de Mallorca a la Sala París i la publicació d'*El poble gris*²³², el van lloar arran de l'aparició del recull *D'aquí i d'allà*²³³, li van tolerar l'estrena dels monòlegs i d'altres obres de to menor, el devien gairebé idolatrar amb *L'hèroe* i van acabar per desentendre-se'n del tot després de l'estrena d'*El místic* al Teatre Romea²³⁴. Decididament, l'"autor de moda"²³⁵, el que havia supeditat la seva obra al favor del gran públic i n'havia fet, a més, declaració de principis²³⁶, no els convenia en absolut de cara al projecte aglutinador que s'havien proposat de portar a terme des de la plataforma de *Catalunya*. Havien intentat d'integrar-lo, aprofitant el procés de distanciament del modernisme que experimentava Santiago Rusiñol: un fracàs rotund. L'artista es mantenia fidel a una idea de l'intel·lectual que difícilment podia casar amb el model que ells defensaven, compromès i al servei d'un determinat projecte polític.

És clar que, d'altra banda, tampoc no podien fer-se seva ni la imatge ni l'obra russinyoliana altres grups polític-culturals -és el cas, per exemple de determinats sectors republicans- que veien en l'autor, sobretot en el dramaturg, una via interessantíssima per a la canalització i projecció pública del seu ideari. Era totalment inútil: Santiago Rusiñol, que sempre havia rebutjat i continuaria rebutjant qualsevol contacte directe amb el món de la política, es mantenia en la seva posició d'*outsider*, des de la qual contemplava distanciadament i críticament la realitat, al marge de qualsevol partit pres en funció d'interessos polítics concrets. Es tractava, de fet, de la mateixa actitud, no sé si dir-ne desideologitzada, que havia adoptat des del

²³² Vegeu "*El poble gris*, per Santiago Rusiñol", *Catalunya*, núm. 3, 15-II-1903, p. 143-144.

²³³ "*D'aquí y d'allà*, per Santiago Rusiñol", *Catalunya*, núm. 5, 15-III-1903, p. 239-240.

²³⁴ J.M. TALLIÈN, "Dramática: Teatre Romea", *Catalunya*, núm. 24, 30-XII-1903, p. 582.

²³⁵ *Ibid.*, p. 582.

²³⁶ Vegeu Santiago RUSIÑOL, "Pròlech" a Jacinto CAPELLA, *Libre del dolor*, Barcelona, Estampa La Renaixensa, 1903, p. V-XI. En parlarem profusament més endavant.

començament de la seva activitat artística i que li havia permès de captar un ampli i heterogeni ventall d'adeptes que se sentien plenament identificats amb el discurs ideològico-estètic que girava a l'entorn de la idea de la "religió de l'art" i de "l'art per l'art". Un cop assolit, en el terreny artístic, el reconeixement social que reclamaven, en el fons, aquestes metàfores, Santiago Rusiñol es llançava a la recerca del gran públic per a la seva obra literària, sobretot dramàtica. L'estratègia no variava substancialment: a través de la provocació i la polèmica -a partir de *Llibertat!*, dues grans constants de l'obra russinyoliana-, l'autor captava l'atenció d'una determinada clientela; amb el descabdellament d'un discurs que tenia com a principal centre d'interès les "palpitacions del temps", que tornava a assumir els motllos dramàtics tradicionals i que reflectia la visió petitburgesa del món, se l'assegurava.

D'autor modernista a "autor de moda", com assenyalava despectivament la colla de *Catalunya* a final de 1903 després que Santiago Rusiñol s'hagués permès el luxe de fer pujar a les taules del Romea un dels afers més espinosos que havien protagonitzat els principals prohoms del catalanisme catòlic, tradicionalista i conservador: el cas Verdaguer. Santiago Rusiñol començava a ser perillós justament ara, quan es proposava de fer partíceps de la seva manca de pressupòsits ideològics i polítics concrets i del seu profund escepticisme, unes àmplies capes de públic, que, fet i fet, constituïa la massa electoral en potència que calia, pels mitjans que fos, polititzar. I Rusiñol, conscientment o inconscientment, contribuïa molt poc a aquesta tasca, ja que aplicava l'estre punyent -com més endavant diria Carner- de la ironia, de la sàtira i de l'humor, de forma indiscriminada a tots aquells símbols, mites, idees o comportaments que reclamaven la mirada esbiaixada de l'humorista.

***Llibertat!*, una aproximació al teatre d'idees**

El gran èxit, tant de crítica com de públic, assolit per *L'alegria que passa* va obrir a Santiago Rusiñol l'accés als circuits comercials del teatre català, és a dir, a les taules del Romea. No tardarien a quedar enrere les experiències del Teatre Íntim i del Teatre Líric Català: Rusiñol havia decidit d'escriure teatre per a professionals i destinat a un públic ampli fent cas dels consells de tots aquells crítics que havien vist en l'autor de *L'alegria que passa* el tan esperat redemptor de l'escena catalana. Així, tot i que Rusiñol no es cansava de declarar el seu profund menyspreu per la funció de la crítica en l'engranatge artístic i literari²³⁷ -menyspreu que tenia molt a veure amb la mateixa idea de l'artista com a ésser superior, messiànic i independent-, no és difícil de percebre en el canvi d'actitud experimentat per l'autor una certa influència de les opinions de Josep Roca i Roca, Ramon D. Perés o fins i tot de Federico Urrecha. En realitat, Rusiñol era extraordinàriament sensible a la crítica i, de la mateixa manera que abans de l'estrena, publicació o bé exhibició de qualsevol de les seves obres necessitava el vist-i-plau previ dels seus amics i seguidors, tenia també un gran interès no sols a conèixer-ne les valoracions posteriors, sinó a escorcollar literalment publicació rere publicació per tal de conservar tot tipus de comentari, per breu que fos, referent a la seva obra i a la seva persona²³⁸. Per això, i sobretot després de la freda rebuda que van dispensar els crítics de més predicament a *Cigales i formigues*, no és gens

²³⁷ Vegeu, sobretot, el "Prólech" a Jacinto CAPELLA, *Llibre del dolor*, esmentat més amunt, i la carta que va enviar a Eduard López Chavarrí des de Palma de Mallorca el 28 de març de 1902, reproduïda a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, p. 936-937. Té també molt interès en aquest sentit una sèrie de tres cartes que, a principi de 1904, Rusiñol va publicar a *La Almudaina* de Mallorca en defensa del pintor Antoni Gelabert, víctima d'una "rebutada" del crític d'art de *La Tarde*. Vegeu "Carta a Gelabert", "Nueva carta" i "Ultima carta", 14,19,22-I-1904 a l'Apèndix III. Val a dir que, a mesura que passen els anys i les crítiques negatives sovintegen, s'agreuja l'animadversió de Rusiñol pels crítics. Vegeu, en aquest sentit, només com a mostra representativa d'una tendència que s'havia de convertir en una constant, la "glosa" de XARAU titulada "El sacerdocí de la crítica", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1624, 11-II-1910, p. 87-88.

²³⁸ Recordem l'existència, a la Biblioteca Popular Santiago Rusiñol de Sitges, dels tres *Àlbums recordatori* on Rusiñol, amb la col·laboració de Genís Muntaner, encarregat del Cau Ferrat, va aplegar una quantitat ingent de paper imprès sobre la seva persona. Hi he fet referències puntuals al Capítol I.

estrany que deixés progressivament de banda, per inoperant, el tractament simbòlic de la realitat i optés per la potenciació de la mirada irònica, aristofanesca i realista que la crítica havia destacat, amb molta insistència, de *L'alegria que passa*²³⁹.

La primera obra d'aquesta nova etapa és *Llibertat!*, una comèdia en tres actes que va ser estrenada, en versió italiana d'Alfredo Sainati, per la companyia d'Italia Vitaliani al Teatre Novetats la nit del 21 d'agost de 1901. Al cap de pocs mesos, l'11 d'octubre, Enric Borràs va representar la versió original a les taules del Romea. Abans, però, l'autor n'havia fet una lectura pública al Círculo de Bellas Artes de València -ciutat que l'havia hostatjat durant la primavera i part de l'estiu del mateix any 1901 mentre es dedicava a la pintura de jardins i, en les estones de lleure, a escriure la comèdia²⁴⁰- i, tot seguit, la va oferir com a primícia als membres de la tertúlia de Joan Alcover a Palma de Mallorca²⁴¹. *Llibertat!* era, a més de la primera temptativa de Santiago Rusiñol en el camp de l'escena professional, una obra de clares ressonàncies socials que, a diferència dels drames d'Ignasi Iglésias, de Joan Torrendell o d'Eduard Marquina -autors amb qui havia mantingut sovintejats contactes a través del Teatre Líric Català i dels seus viatges a

²³⁹ Aquesta distinció, en l'obra de Santiago Rusiñol, d'una modalitat "aristofanesca" i d'una modalitat "maeterlinkiana" o "d'annunziana" parteix de la crítica del moment. Un article paradigmàtic en aquest sentit és UN DE LA PLATEA, "Teatralia", *Pèl & Ploma*, núm. 93, maig 1903, p. 140-141.

²⁴⁰ Tenim notícies de l'estada de Rusiñol a València a través d'*El Eco de Sitges*, núm. 789, 14-IV-1901, p. 1. Pel que fa a la lectura de *Llibertat!* a València, vegeu la reproducció que fa *La Almudaina* (20-VII-1901) just en el moment que Rusiñol va donar a conèixer l'obra a Mallorca, d'un article d'Eduard LÓPEZ CHAVARRI publicat a *Las Provincias*. Al cap de poc temps, el mateix López Chavarri va publicar un article titulat "Santiago Rusiñol en Valencia", *Pèl & Ploma*, núm. 85, febrer 1902, p. 277-279, on especificava que *Llibertat!* fou escrita a Sagunt. *El Eco de Sitges*, el 24-VIII-1901, confirmava que l'obra hagués estat acabada a Sagunt, però assenyalava que Rusiñol la va idear i començar a Sitges. Pel que fa a les relacions de Rusiñol amb el musicòleg i narrador valencià, vegeu les restes de l'epistolari que van mantenir a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, p. 933-952 i, del mateix Rusiñol, el "Prólech" a Eduardo L. CHAVARRI, *Cuentos lírics*, València, 1907, p. IX-XV. Vegeu-lo reproduït a l'Apèndix IV.

²⁴¹ Pel que fa a les notícies provinents de Mallorca, vegeu *El Baluart de Sitges*, núm. 3, 18-VIII-1901, p. 3.

Mallorca²⁴²-, combinava el pla simbòlic-sentimental en què es mou primordialment *L'alegria que passa* amb un pla realista-costumista passat pel sedàs del punt de vista irònic típicament russinyolià. El resultat és un producte híbrid que permet la coexistència d'un extens ventall d'interpretacions, que van des de la purament humorística fins a la lectura ideològica militant, passant, si molt convé, per la consideració de la comèdia de Rusiñol com un intent programàtic d'adaptació a l'escena catalana dels nous corrents de teatre social europeus.

De la narració a la comèdia

Llibertat! parteix de la recreació i adaptació escènica d'una narració de

²⁴² És probable que hàgim de buscar les arrels del *flirt* de Rusiñol amb el teatre de tema social en els contactes que l'autor acabava de mantenir, per una banda, amb l'obra d'Ignasi Iglésias i amb la del joveíssim Eduardo Marquina, en el marc del Teatre Líric Català; o bé en l'amistat que havia contret amb Joan Torrendell, autor d'*Els encarrilats*. Són, en qualsevol cas, els contactes personals i l'estímul de determinada crítica, més que no pas la coneixença directa i el desig d'emular els principals representants dels nous corrents teatrals europeus, els factors que determinen l'apropament tan peculiar de Rusiñol al teatre social. Vegeu, en aquest sentit, el que va escriure Rusiñol a propòsit de la recepció de *Llibertat!*, en versió castellana de Jacinto Benavente, a Madrid: "Esperaven una obra transcendental, i modernista, i com que la varen entendre bé van continuar creient, i assegurant que era lo que es pensaven. Els uns parlaven de Spencer, altres de Tolstoi, altres de Ruskin, i quasi tots d'Ibsen, i fora aquest últim, dels demés no n'he llegit ni quatre ratlles de tots plegats, però això no hi fa res, m'emporto una fama de *savi* que n'hi ha molts que estudien nit i dia, i s'emporten tota la pols de la biblioteca sense haver pogut adquirir-la." Aquestes paraules són extretes de la carta que Rusiñol va enviar a Eduard López Chavarrí del 20 de març de 1902 des de Mallorca, reproduïda a Santiago RUSIÑOL, *Obres Completes*, vol. II, p. 936. Pel que fa als contactes amb Ignasi Iglésias, remeto a l'apartat anterior. Sobre Eduard Marquina i l'estrena d'*El llop pastor* el 13 de febrer de 1901 en una de les últimes sessions del Líric -estrena que va provocar una general i forta reacció contra les idees dissolvents que propugnava l'obra i la seva "perniciosa transcendència moral"-, vegeu Emili TINTORER, "El llop pastor", *Joventut*, núm. 54, 21-II-1901, p. 148-149; M.J.B., "Teatre Líric Català: *El llop pastor*", *La Vanguardia*, 14-II-1901; COP DE PUNY, "Teatro Líric Català", *Lo Teatro Regional*, núm. 472, 23-II-1901, p. 106-107, entre d'altres. Val a dir que el grup de *Pèl & Ploma* va donar suport en tot moment a Eduardo Marquina i la seva obra. Vegeu, en aquest sentit, Eduardo MARQUINA, *Días de infancia y adolescencia*, Barcelona, 1964. Finalment, pel que fa a Joan Torrendell, un dels intel·lectuals mallorquins més actius del tombant de segle amb qui Rusiñol va manetenir cordials relacions, vegeu Damià PONS, "Aproximació a Joan Torrendell (1869-1937)", esmentat més amunt. Torrendell és el fundador de *Nova Palma* (1898), *Figaro* (1899), *La Veu de Mallorca* (1900), col·laborador de *La Roqueta* i director del setmanari durant l'etapa més clarament modernista (1902), redactor de *La Almudaina* i, entre altres coses, membre de la Societat Beethoven, participant assidu a la tertúlia de Joan Alcover i autor del drama ibsenià *Els encarrilats*, que Ramon D. Perés va presentar com un dels exponents més clars de la modernització del teatre català. Vegeu R.D. PERÉS, "La evolución del teatro catalán", p. 415-416.

títol gairebé idèntic²⁴³ publicada, l'any 1898, dins el recull *Fulls de la vida*²⁴⁴. Comèdia i narració presenten, des d'una òptica irònica i sentimental, la història d'un *negrito* transplantat en algun poblet de la costa catalana -Sitges?- per un *indiano* enriquit, i, a través del xoc de races i cultures, el desencaix inconciliable entre l'individu en estat pur, primitiu, i la societat materialista, ignorant, prosaica i grisa que l'acull en nom de la llibertat i dels drets humans, però que alhora li nega qualsevol possibilitat d'integració i, emparant-se en aquestes mateixes idees -convenientment manipulades, és clar-, l'elimina.

La narració focalitza sobretot el procés d'anorreament de l'individu marginal -sol, diferent- per part de la societat: un cop abandonat a la seva sort -això sí, ben batejat-, el negre veu barrades una a una totes les possibles vies d'integració i, després d'una lluita tan aferrissada com inútil per la supervivència i la recerca del veritable sentit de la llibertat -que només troba en el mar, en el vi i, en darrer terme, en la mort-, "aquell *negrito* endreçat, rialler, vergonyós i trist, s'havia tornat una figura terrible: un ídol indi arrossegat pels fangals; un mascaró vernissat de vaixell pirata, suant quitrà i molsa; una fantasma endolada; tot menys la imatge d'un home"²⁴⁵. La societat -d'una grisor i una hostilitat eficaçment representades per mitjà de les "senyores de les conferències" i de les entranyables "*hijas* de Maria", de la crueltat de les criatures del poble i de l'esperit gremial i tancat dels pescadors- contempla impassible i indiferent el resultat de la seva obra. Desaparegut el Negre, "taca de tinta en aquella capsula blanca"²⁴⁶, aquesta recupera amb satisfacció l'equilibri i la tranquil·litat perdudes.

²⁴³ A partir d'aquests moments, per *Llibertat!* entendre la comèdia i per "*Llibertat*", la narració.

²⁴⁴ Santiago RUSIÑOL, "*Llibertat*", dins *Fulls de la vida*, Barcelona, 1898. Reproduïda a *Obres Completes*, vol. II, p. 69-77. Citaré a partir d'aquesta darrera edició.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 76.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 76.

Aquest fil argumental proporciona a l'autor el canemàs de la comèdia, però queda relegat a un terme molt secundari després de l'adaptació dramàtica que en fa Rusiñol. El que, d'acord amb el to agredolç i ponderadament irònic de la narració, s'hauria pogut fàcilment convertir en un drama de tesi sobre la condició humana, esdevé, amb l'accentuació del to irònic, la individualització dels personatges i la concreció del tipus de societat, una paròdia del gènere. En efecte, Rusiñol crea al voltant de la història del Negre -la qual, d'altra banda, adquireix una dimensió sentimental que la narració no tenia²⁴⁷- un microcosmos social amb entitat pròpia que aconsegueix d'acaparar bona part de l'atenció de l'obra i convertir-se en el protagonista real de *Llibertat!*. A diferència de la inconcreció amb què era presentada la societat a la narració de *Fulls de la vida*, aquí Santiago Rusiñol demostra un especial interès a assenyalar-ne la filiació i la tendència "progressista", perquè de la caricaturització de tots i cadascun dels personatges que configuren aquest microcosmos -que, en paraules de Martinet, l'únic personatge que se salva de la crema, "s'han omplert el magí de cabòries mal païdes"²⁴⁸-, en resulta necessàriament la caricatura d'una sèrie de símbols, actituds i tradicions estretament relacionades amb la propagació del discurs ideològic del republicanisme, i, en un pla menys rellevant però igualment significatiu, de l'obrerisme.

"Cabòries mal païdes" són, per exemple, les idees de Llibertat, Igualtat, Fraternitat i Progrés que no es cansen de predicar, de forma totalment inconseqüent, els personatges de la comèdia. A través de la seva actuació, tots aquests conceptes esdevenen buits i retòrics, com ho demostra

²⁴⁷ La breu referència que hi fa la narració -"Pertot arreu trobava les portes de l'esperança tancades de bat a bat. Era jove, i l'hermosa i florida primavera de l'amor es despertava en son ànima; però cap noia volia a un negre que a més de negre era pobre" (p.75)- es transforma en una història d'amors impossibles entre Florentina, la filla del benefactor de Jaumet Negre, i aquest mateix. A part d'atorgar a l'obra la dimensió sentimental tan cara a un determinat tipus de públic, aquesta història, que gira a l'entorn del triangle Jaumet Negre - Florentina - Baldiri, pot arribar a potenciar una lectura en clau simbòlica de la comèdia.

²⁴⁸ Santiago RUSIÑOL, *Llibertat!*, Barcelona, Tip. L'Avenç, 1901. Aplegada a *Obres Completes*, vol. I, p. 505-538. Citaré també per aquesta edició. Vegeu, doncs, p. 509.

l'apel·lació que les forces vives del poble costaner fan al lema de la Revolució francesa a l'hora de defensar dues actituds completament contradictòries en relació amb el grau d'integració del Negre en la seva societat. Per bé que la barrera del color sembla del tot salvada en proposar Jaume Negre com a candidat a la presidència del Casino Menestral en un moment de gran clímax

"PERE ANTON (*aixecant-se*).- Votem, doncs, an en Jaumet Negre en nom de la Llibertat.

JEPET (*aixecant-se*).- I de la Igualtat.

BALDIRI (*aixecant-se*),- I de la Fraternitat.

TOTS.- *Bravo! Bravo!*"²⁴⁹,

quan el candidat s'arrisca a demanar, en nom d'aquests mateixos principis, la mà de la filla del seu benefactor, aquesta li és denegada, cosa que fa prendre al protagonista plena consciència del desencaix entre l'ideal que persegueix i la implacable realitat:

"M'haveu enganyat sempre -diu Jaumet Negre²⁵⁰-. M'haveu ensenyat la fe per a després fer-me-la perdre; m'haveu fet tenir il·lusions; m'haveu predicat sense creure; m'haveu omplert les orelles de paraules sense solta; m'haveu atordit de progrés, embafat de llibertat, d'oratori, de discursos, de fraternitat mentida..."

Una gosadia com aquesta li val també l'expulsió de la llar que l'havia acollit i, en darrer terme, del mateix Casino que havia d'haver presidit amb tots els honors i el vist-i-plau de tothom:

"MARTINET.- *Bueno*. Ja és fora. I en nom de qui l'haveu tret!

PERE ANTON.- De les majories.

MARTINET.- I aquella fraternitat?

BALDIRI (*aixecant-se*).- És en temps de pau.

MARTINET.- I la igualtat davant la llei?

JEPET (*aixecant-se*).- Nosaltres no ho som, la llei.

MARTINET.- I el dret a la llibertat?

PERE ANTON.- Tenim la llibertat de treure'l.

²⁴⁹ Ibid., p. 526.

²⁵⁰ Ibid., p. 527.

MARTINET.- I nosaltres a de dir-vos que, si viu en algun lloc aquesta pobra llibertat, no serà mai vora vostra, que fins la llibertat prendrèu presonera entre les reixes dels vostres cervells estúpids. Anem i deixem-los acoblats, que necessiten aguantar-se els uns amb el cos dels altres si no volen estimbar-se. No són dignes d'anar sols. La soledat és per als homes."²⁵¹

Tampoc no són dignes d'anar sols, en paraules del pseudoindividualista Martinet, els obrers en qui Jaumet Negre diposita la seva última esperança d'assolir l'ideal de la llibertat sense tallar dràsticament amb la societat. Els obrers, que defensen un concepte de llibertat igualment erroni, també el rebutgen:

"ELS OBRERS (*dintre i tots alhora*).- Viva la llibertat!

EL NEGRE.- Ditzosos els que l'esperen. Encara hi ha qui l'exalta, l'hermosa llibertat! Són els obrers, Martinet, els obrers els qui poden acollir-me!

MARTINET.- També són esclaus.

EL NEGRE.- Són dels meus.

MARTINET.- Tu ets dels seus.

EL NEGRE.- Ells m'ajudaran.

MARTINET.- No; tampoc t'ajudaran.

EL NEGRE.- I què els en privarà?

MARTINET.- La lluita per l'existència.

EL NEGRE.- No em matis l'última il·lusió.

(*arriben els obrers*)

MARTINET.- Això que en dius l'última il·lusió ara vénen a enterrar-la."²⁵²

I, efectivament, el desencaix entre l'ideal i la realitat esdevé irreversible:

"EL NEGRE.- Ah, companys! Quan ja no creia en ningú, encara creia en vosaltres. Devíem partir-nos-ho tot, com a germans del progrés, i ni il·lusions em deixeu. Són l'últim full de la fe, que m'arrenqueu de la vida."²⁵³

²⁵¹ Ibid., p. 528.

²⁵² Ibid., p. 535-536.

²⁵³ Ibid., p. 537.

Una versió lliure de l'individualisme

Igualment mal païda és la concepció progressista, liberal i democràtica de la societat que defensen els personatges grisos i mediocres que configuren el microcosmos social de *Llibertat!*, perfectament contrapuntats per les russinyolianes "hijas" i les dames de les confraries. Aquesta concepció respon amb gran precisió de detall a la imatge que Santiago Rusiñol oposava sistemàticament, en tots i cadascun dels seus discursos programàtics i en la seva producció literària en general, al model ideal de societat. A *Fulls de la vida*, per exemple, apareixia perfectament explicitada:

"Trobaràs -indicava Rusiñol al lector²⁵⁴- que si ens planyem de lo que en diuen progrés és que no creiem que no sia tal com fins ara es practica; trobaràs que em burlo de moltes coses, però me'n burlo amb l'amargor d'impotència de qui no pot millorar-les i les descriu tals com són i no tals com les voldria; trobaràs que per progrés no entenem lo que entén la majoria: molta màquina, molt filferro, molt vapor, molta ratlla dreta, molta comoditat."

Molta màquina, molt filferro, molt vapor, etc. és el que, de fet, defensen el mestre progressista, el president del Casino, el periodista i bona part dels comparses que apareixen a *Llibertat!*²⁵⁵. El veritable "progrés", per a Rusiñol, no és altra cosa que

"estètica per als ulls, poesia per a la vida, idees per a l'esperit

²⁵⁴ Santiago RUSIÑOL, *Fulls de la vida*, p. 63-64. Es tracta del mateix discurs estètic-ideològic que encapçala també el recull d'*Oracions*, amb un lleu però significatiu matís que els distingeix: el to més directament combatiu dels mots preliminars de *Fulls de la vida*, que es reflecteix en uns textos que defugen la perspectiva lírica de les *Oracions* i adopten, en canvi, formes narratives i dramàtiques.

²⁵⁵ Vegeu, per exemple, la presentació dels personatges, sobretot el Mestre, Pere Anton, Jepet, Baldiri, l'Arcalde i el Periodista, a Santiago RUSIÑOL, *Llibertat!*, p. 505-506, i també el discurs pseudoprogressista i pseudorevolucionari -passat pel sedàs caricaturesc de l'autor- que tots plegats no es cansen de repetir.

i art íntim que ens aconsoli; trobaràs que entremig dels desenganys del present, tenim amor a recórrer al testament del passat, per recollir-ne les flors i fer-ne un art modernista, un art seriós que no enlluerni an els mansos amb robes i sederies de cromo i de gaurda-roba; un art espiritualista ple d'originals fineses i filigranes estètiques; un art que voldrem veure conreat en la nostra terra per ésser-ne els primers devots, encara que els darrers artistes."

Si la potenciació d'un art elitista -la prosa íntima de *Fulls de la vida*, la poesia d'*Oracions*, el decadentisme d'*El jardí abandonat*, el simbolisme d'*Els caminants de la terra*, de *Cigales i formigues* i de *L'alegria que passa*- és l'opció que proposa Rusiñol després d'analitzar, obra rere obra, d'una forma gairebé obsessiva, la impossibilitat de superar la ruptura entre l'artista i la societat burgesa, en el cas de *Llibertat!*, on el que fonamentalment interessava a l'autor era introduir-se en el terreny social, hi plantejava igualment una alternativa individualista. Martinet, el personatge a través del qual parla l'autor, representa novament a *Llibertat!* el prototipus de l'intel·lectual que, situat *au-dessus de la mêlée*, actua com a consciència crítica de la societat, contra la qual es revolta sense, però, intervenir-hi positivament. Per l'*alter ego* de Rusiñol a *Llibertat!*, l'única via de regeneració social és la prèvia regeneració personal, que cal assolir al marge de la influència perniciosa de la societat:

"Fes-te un món a tu mateix -aconsella en un to pontifical a Joanet Negre-. Que jo et serveixi d'exemple. Quan era una ovella mansa era una ovella mimada i em duien allà on volien; però a mida que m'he apartat dels seus pensaments de rotllo, sols tinc per amics els llibres i tothom per enemic. Ai company! Com més bocins de cor gastis, més baratos te'ls voldran. Com més de blancs tractis els homes, més te tractaran de negre. Ho tens entès?"²⁵⁶

Per tant, enfront del tríptic revolucionari -fàcilment manipulable-, propugna el culte a l'Amor, al Bé i a la Bellesa com a principal i potser única via de salvació:

²⁵⁶ Santiago RUSIÑOL, *Llibertat!*, p. 520.

"Ja podeu anar negant -torna a pontificar Martinet, aquesta vegada davant les forces vives del poble-, que els fets us cauen a sobre com una llosa de plom. Desgraciats! Viviu per la competència, i la competència us mata. Voleu donar fruita abundant i l'abundància us ofega. Tingueu compte, que a força d'inventar màquines, no es torni màquina l'home; tingueu compte a fer del progrés una màquina carregada d'engranatges però sense un esperit, i sobretot, tingueu compte a no servir-vos dels invents com a armes de suïcidis; que el telègraf, el vapor i totes aquestes joguines seran bones si les fem servir per al bé; però seran maleïdes si tenen de servir d'arma a la perversió de l'home. Creieu-me companys: competiu per la bondat; treballeu de pensament, més que d'obra; doneu tal forma al treball que ja no sigui una càrrega, sinó un consol de la vida, i, sobretot, si podeu, treballeu individualment; que si cada u treballa per a tots, sereu dignes de tothom; però si tots treballeu d'esma, ni del treball sereu dignes. En comptes dels drets de l'home, posats pels mateixos homes, d'aquell triàngul que prediqueu a tothorra; creieu-me, acceptem i beneïm els tres amors més hermosos que la gran Naturalesa ens ensenya a totes hores: l'amor a l'Amor, l'amor al Bé i l'amor a la Bellesa."²⁵⁷

D'aquesta manera, Rusiñol tornava afirmar a *Llibertat!* la idea tantes vegades repetida que la regeneració de la societat moderna era factible únicament a través de l'art i de la cultura, l'element espiritual que podia salvar la humanitat del materialisme i de la grisor de la vida moderna i retornar-li la fe en ideals superiors com és ara la llibertat, un terme buidat de contingut en el marc de la societat burgesa. La ruptura final de Martinet i Jaumet Negre amb aquesta societat que els menysprea reproduïx en uns termes molt semblants la fugida dels saltimbanquis de *L'alegria que passa*, la condemna que els bohemis de *Cigales i formigues* llançaven contra els habitants de la terra baixa, i, en definitiva, la defensa per part de Rusiñol d'un tipus d'intel·lectual pur, que es troba en possessió de la veritat desvetlladora -per això mateix és incomprès i rebutjat per la societat que intenta de regenerar-,

²⁵⁷ Ibid., p. 525. Cal assenyalar novament els importants punts de contacte existents entre el discurs individualista de Martinet i els mots programàtics amb què Rusiñol inicià *Oracions i Fulls de la vida*. Però també ens cal fer un pas endavant i assenyalar que un discurs idèntic apareixerà, al cap de quinze anys, aproximadament, en la sèrie d'articles que Rusiñol dedicarà a la Primera Guerra Mundial des de la columna del *Glosari de L'Esquella de la Torratxa*. Vegeu, en aquest sentit, el darrer capítol d'aquest treball.

però renuncia a la intervenció directa, positiva i compromesa en la regeneració de les mateixes bases de la societat burgesa a la qual, només retòricament, s'enfronta. L'individualisme de Rusiñol, que no respon, de cap manera, a les tesis emersonianes del "sies tu mateix" ni al vitalisme nietzscheà que es troben a la base de bona part de la producció literària del modernisme, és objecte de seriosos retrets per part dels principals defensors, en la teoria i en la pràctica, d'aquestes tesis. Josep Pous i Pagès, per exemple, amagat darrere el pseudònim de "Joseph Piula" va reprendre, a les pàgines de *Catalunya Artística*, una opinió que ja havia insinuat en relació a la versió italiana de *Llibertat!* el jove Pompeu Creuhet quan afirmava que "en quant a pensament y caràcters, ja sabem qu'en Rusiñol hi flaqueja sempre. El pensament de *Libertá* és hermós, pero mal exteriorisat, se parla molt, se diuen moltes coses ben dites, pero mai esclata plenament la llum reveladora"²⁵⁸. Pous, per la seva banda, era molt més explícit en la seva crítica:

"El verdader individualista -escrivia Pous i Pagès-, el que ha arribat á poguer afirmar completament la seva personalitat inferior, es caracteritza pel seu altruisme, per l'afany d'ajudar als demés à deslliurarse dels agents exteriors que'ls ofegan, y sent llástima pe'ls débils que lluytan inútilment ab tendències contradictorias.

Aquesta compassió serena de l'esperit superior, en l'obra d'en Rusiñol no la trobaríeu en cap banda. L'individualisme de *Llibertat!* no lluyta per deslliurar als demés; ja'n té prou ab haverse deslliurat ell y desde'l cim del seu egoisme y orgull, fueiteja ab despreci á n'aquells infelissos que no tenen més pecat que'l haver nascut ab el cervell estret; que 'l de no capir bé las ideas; y, prenent la paraula per la cosa, viuen esclaus de preocupacions atávicas, ab tot y parlar sempre d'una llibertat que no saben comprendre."²⁵⁹

²⁵⁸ Pompeu CREUHET, "*Libertá*, de Santiago Rusiñol", *Catalunya Artística*, núm. 64, 29-I-1901, p. 446-447.

²⁵⁹ En aquesta crítica de la comèdia de Rusiñol hi ha plantejades totes les línies que confluïran, anys més tard, en la que ha estat considerada la darrera novel·la del modernisme: *La vida i la mort d'en Jordi Fraginals* (1912), tota una al·legoria sobre l'ètica de l'autorealització". Vegeu Joseph PIULA, "Algunes consideracions a propòsit de *Llibertat!*", *Catalunya Artística*, núm. 65, 5-IX-1901, p. 450-452. Una altra crítica contra l'"artificialitat" de l'individualisme de Rusiñol a Alfons MASERAS, "*Llibertat!*", *Auba*, núm. 1, novembre 1901, p. 13-14. Els atacs a l'individualisme des del punt de vista catòlic vegeu-los a *La Renaixensa*, 23-VIII-1901, i a B. AMENGUAL, "*Libertá*, de Santiago Rusiñol", *La Almudaina*, 25-VIII-1901: "*Indudablemente la solución de los grandes problemas político-sociales que hoy agitan y*

L'individualisme de Martinet, Josep Pous i Pagès el qualificava d'egoisme; el de Rusiñol, deia, "me sembla més retòric qu'altra cosa. Si fos sentit sincerament, fonament, la conclusió de l'obra seria molt diferent". Així, partint de la base que l'individualisme és l'única via de salvació de la humanitat i que l'individu és producte de la seva pròpia voluntat, el crític de teatres de *Catalunya Artística* no s'estava de proposar el final que hauria estat més adient per a una obra de la factura de *Llibertat!*: en lloc de renunciar a la vida i a l'amor, el Negre i Florentina, "forts del seu amor y joventut, devían unirse malgrat y per sobre del ambient que'ls rodeja, podían ésser vensuts en la lluita, no hi fa res; cuan la personalitat individual se redressa enfront dels prejudicis del medi, la revolta ja es un triomf"²⁶⁰.

***Llibertat!* en el centre del debat polític del tombant de segle**

L'estrena de *Llibertat!*, tant en la versió italiana com en l'original, no va passar en absolut desapercebuda en els ambients intel·lectuals de la Catalunya del moment. Per molt diverses raons, algunes de les quals han quedat ja perfectament insinuades. Una, és la lògica expectació que podia despertar en crítics com Ramon D. Perés, Emili Tintorer o Josep Roca i Roca, la primera producció llarga i amb mires professionals de l'autor de la tan esperançadora *Alegria que passa*²⁶¹. Tanmateix, a l'hora de la veritat i

conmueven á la sociedad se halla en el amor, pero este amor no es sino la caridad cristiana, y si el señor Rusiñol no ha querido ó no se ha atrevido á decirlo en el teatro, nosotros acaso completemos su pensamiento diciéndolo aquí". Heus aquí una de les conseqüències més típiques de l'ambigüitat que caracteritza el discurs russinyolià també, com hem vist, a *Llibertat!*.

²⁶⁰ Joseph PIULA, "Algunes consdieracions...", p. 452.

²⁶¹ R.D. PERÉS, "Hojeando libros: *Llibertat!*", *La Vanguardia*, 12-XI-1901. Aquest article va ser reproduït íntegrament per al públic mallorquí a *La Almudaina*, 16 i 20-XI-1901. Del mateix autor és la ressenya que publica *La Lectura* de Madrid, 1901, vol. II, p. 921-922. Vegeu també J. ROCA Y ROCA, "La semana en Barcelona: Acontencimiento teatral.- *Llibertat*, comedia de Santiago Rusiñol", *La Vanguardia*, 15-X-1901, i Emili TINTORER, "*Libertá*", *Joventut*, núm. 81, 29-VIII-1901, p. 585-586, i, del mateix autor i la mateixa publicació, "Teatres", núm. 89, 24-X-1901, p. 706.

enfront dels resultats concrets, les opinions van ser diverses i fins i tot contradictòries entre elles. Mentre els crítics de *La Vanguardia* van veure recompensada amb escreix, a *Llibertat!*, la confiança que havien dipositat en les aptituds dramàtiques de Santiago Rusiñol i es permetien d'afirmar, l'un²⁶², que "*el viernes se vió de una manera patente y clara: aún le queda salvación al Teatro catalán que de algún tiempo acá veía vegetando rutinariamente en su casa pairal de Romea*", i l'altre²⁶³, que "*es, en suma, la obra equilibrada y llena que marca no solo la madurez de un autor sino un momento feliz dentro de ella*", Emili Tintorer, en canvi, arribava a la conclusió que no era pas amb obres com la comèdia de Rusiñol que es podia assolir la regeneració de l'escena catalana:

"*Llibertat!* -escrivia²⁶⁴- ha sigut rebuda ab entussiasta aplauso del públich de Romea, mes no es possible enganyarse: l'èxit no's deu al seu esperit modern, sinó que's deu precisament á la part pintoresca, al element cómic de qu'está farcida l'obra. Si no fos aixís, l'èxit no hauría sigut tan espontani, puig qu'en Rusiñol, més poeta que filosof, més humorista que sociólech, no ha pas fet un gran drama de tassis. L'èxit se deu al *blagueur*, al satírich, al humorista, y'l públich de Romea, més que penetrar en l'esperit de l'obra, s'ha limitat á riure'ls xistes y situacions cómicas, ab l'aggravant de riure ab més esclat quan aquells són més barroers y aquestas menys delicadas. Per tot aixó -continuava Tintorer-, nosaltres continuém creyen com fa dos anys que pera regenerar el Teatre Catalá s'ha de fer una revolució complerta. No n'hi há prou ab aportar obras modernas: es precís aportar també un teatre, un públich y uns actors moderns. Un drama d'Ibsen á Romea!... Faría dormir al públich y'ns faría escriuir als que de veras admirém al genial autor noruech."²⁶⁵

²⁶² J. ROCA Y ROCA, "... *Llibertat* de Santiago Rusiñol".

²⁶³ R.D. PERÉS, "Hojeando libros: *Llibertat!*". Vegeu també M.J.B., "*Libertá*", *La Vanguardia*, 22-VIII-1901.

²⁶⁴ Emili TINTORER, "Teatres", p. 706.

²⁶⁵ L'ajustat diagnòstic d'Emili Tintorer sobre la situació del Teatre Català el publicà a *La Setmana Catalanista* (Suplement a la *Opinió de Catalunya*), núms. 1,2,4 i 11-I-1900. Van ser immediatament recollits al número antecedent de *Juventut*, gener-febren 1900, p. XVI-XIX.

De tota manera, sembla que la nit de l'estrena de la versió original de *Llibertat!*, el públic que havia anat al Romea no era pas l'habitual. El bo i millor de la intel·lectualitat barcelonina, artistes i literats de reconeguda fama i amics incondicionals de l'autor²⁶⁶ van acudir al teatre del carrer Hospital per tal d'aplaudir la nova producció de Santiago Rusiñol. Molts, però, ho havien fet atrets, sobretot, per la polèmica que ja havia provocat l'estrena en italià de la comèdia. La crítica, en general, en ressenyar *Libertá*, havia posat especial èmfasi a comentar les particularitats del microcosmos social que emmarcava la història del Negre i que acabava adquirint, si molt convé, el protagonisme de l'obra. La qüestió era esbrinar què s'havia proposat exactament Rusiñol amb la caricaturització de la major part dels personatges que configuraven aquell microcosmos perquè, si bé quedava clara la denúncia del desencaix entre la idea pura de llibertat i les múltiples deformacions que experimentava a la pràctica aquesta idea²⁶⁷, no hi quedava tant el fet que "las figuras observadas en la realitat, accentuadas lleugerament cercant la nota cómica" de què parlava el programa de mà de *Libertá*²⁶⁸, haguessin de remetre directament a un grup ideològic tan concret com el republicà liberal. Així és com més d'un i més de dos havien volgut interpretar les paraules del programa de mà de la comèdia:

"*Llibertat* d'en S. Rusiñol es una sátira dramática, una faula en que fa intervenir l'autor figuras observadas en la realitat, accentuadas lleugerament cercant la nota cómica y representant cada una un estat social, una massa portada de las mateixas ideas, de parescuts sentiments y d'aspiracions semblants més o menys sinceras, més o menys postissas segons els cassos. Todas las figuras son, per tant, reals, personatges vivents y coneguts, exemplars que per tot arreu se troban y que per la seva mateixa vulgaritat inclóu cada un d'ells y es el prototipo de tot un remat que se li assembla d'un dels molts remats que junts formen la societat actual. Intenta ab aixó en Rusiñol presentar

²⁶⁶ J. ROCA Y ROCA, "...*Llibertat* de Santiago Rusiñol". Vegeu també N.N.N., "Teatros: Romea", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1188, 18-X-1901, p. 696 i 698, i "Noticias", *El Baluart de Sitges*, núm. 11, 13-X-1901, que remarca la nombrosa representació sitgetana que assistí a l'estrena de l'obra.

²⁶⁷ *El Eco de Sitges*, núm. 807, 24-VIII-1901, p. 2.

²⁶⁸ Transcrit per Emili TINTORER a "*Libertá*", p. 585-586.

aspectes d'aquesta societat, col·lectivitats, idees en boga, teorías y conceptes espirituals de la vida y de la realitat."²⁶⁹

En efecte, tot i que Emili Tintorer es resistia a veure en *Libertá* "una sátira fonda y sagnanta contra'ls pseudo liberals y falsos demócratas moderns que per tot arreu son numerosos"²⁷⁰ degut a l'escassa dimensió simbòlica que posseïen uns tipus tan gràfics i concrets, i que Josep Roca i Roca s'esforçava a presentar la comèdia com una obra "*originalísima, palpitante de vida, saturada de colorido, vibrante de emoción, escrita sobre todo con un lenguaje jugoso y animado*" que aconseguia, a més, d'imposar-se al públic "*sin distinción de ideas ni de gustos*"²⁷¹, determinats crítics tendien a fer-ne una lectura en clau ideològica i militant i a afirmar que Rusiñol escometia públicament els principals opositors polítics de la primerenca Lliga Regionalista. És el cas, per exemple, dels redactors d'*El Baluart de Sitges*, que qualificaven *Llibertat!* de "sátira sagnant, una fuhetada justíssima y donada á temps á n'aquesta colla d'apóstols de pega que, parlant d'igualtat y fraternitat y fent pagá sempre'l gasto á la llibertat, desconeixen lo que tals paraulas significan, sevintsen solsament pera desacreditarlas y prostituhirlas"²⁷², i del crític de *L'Eco* d'aquesta mateixa població:

"El trabajo de nuestro amigo Rusiñol está llamado á apasionar nuestro público; consignamos desde luego que ha sido mal comprendida la obra por quienes la critican á pretexto de que ridiculiza las prácticas de la libertad; su espíritu y su letra tienden tan solo á poner en evidencia á esa numerosa partida de vividores que, escudados en las ideas modernas, engañan á las masas, mienten á sabiendas y lucran con la ignorancia de las multitudes. Contra estos, descarga el autor los más mordaces epítetos, fulmina toda su ira y pone en evidencia su asquerosa explotación, probando una vez más el artista Rusiñol que ama la verdad, que aborrece la injusticia y que sabe observar las

²⁶⁹ Ibid., p. 585.

²⁷⁰ Ibid., p. 585.

²⁷¹ J. ROCA Y ROCA, "... *Llibertat*, de Santiago Rusiñol".

²⁷² *El Baluart de Sitges*, núm. 6, 8-IX-1901, p. 3.

impurezas de nuestra sociedad, presentando hechos de una realidad brutal que la civilización resulta impotente para solucionar de momento."²⁷³

Però fou sobretot Josep Morató, el crític de teatres de *La Veu de Catalunya*, qui més va potenciar aquesta interpretació. L'endemà mateix de l'estrena, va publicar una columna²⁷⁴ que constituïa la prova més fefaent del grau d'impaciència i, per què no dir-ho, de temor amb què era esperada l'obra que, segons notícies de València i de Palma, introduïa Santiago Rusiñol en el terreny del teatre social i que, d'acord amb els avenços que també n'havia fet *La Publicidad*²⁷⁵, havia de suposar un claríssim al·legat a favor dels pressupòsits ideològics i de l'estratègia política del republicanisme que defensava aquest diari. Josep Morató s'afanyava a remarcar-hi com anaven d'equivocats tots aquells "caps calents atïats per la premsa jacobina" que havien pretès fer una bandera de l'obra de Rusiñol:

"Donada l'agitació -començava el redactor de *La Veu*²⁷⁶- que intentan promoure alguns caps calents atïats per la premsa jacobina y tenint en compte'ls elogis que una part d'aquesta, havia dedicat á l'obra ja abans d'estrenarse, era d'esperar que la representació de "Llibertat" dongués lloch á manifestacions sorollosas. Però aixís que varem haver vist algunas escenas, ens várem convéncer de qué, si'l drama produía algun soroll, sería d'aplaudiments, dedicats al autor pel públich sensat. Y es que la darrera producció den Rusiñol, en lloch de tirarse á la banda dels

²⁷³ T.V.O., "Una lectura", *El Eco de Sitges*, núm. 809, 8-IX-1901, p. 2. Tant *L'Eco* com *El Baluart* fan ressò d'un lectura de *Llibertat!* que va organitzar Santiago Rusiñol al Cau Ferrat per tal de celebrar l'èxit de l'estrena de la versió italiana. La coincidència, en aquest sentit, dels dos òrgans periodístics de la vila podria ser, per tant, significativa en relació amb la posició real de Rusiñol.

²⁷⁴ J(osep) M(ORATÓ), "Novetats.- *Llibertat*, drama català de S. Rusiñol y traduit al italiá per A. Sainati", *La Veu de Catalunya*, 22-VIII-1901. Vegeu també, del mateix Morató, que és igualment responsable del balanç de l'any literari que publica el *Calendari Català*, "Revista teatral", *Calendari Català per a 1902*, p. 57-60.

²⁷⁵ Vegeu els comentaris, també previs a l'estrena, "*Llibertat* de S. Rusiñol" i "El estreno de esta noche: *Libertá*, de Santiago Rusiñol", *La Publicidad*, 21-VIII-1901. Tot i no anar signats, s'hi endevina la ploma de Josep M. Jordà i/o de Carles Costa. La lectura que en fan no té res a veure amb l'agressiu comentari que els dedica el crític de *La Veu*. Remeten, això sí, la concepció de l'obra a la influència directa d'Ibsen i lloen la tasca de Rusiñol en el terreny del teatre d'idees. Vegeu també "Estreno de *Libertá*, de Rusiñol", *La Publicidad*, 22-VIII-1901, en idèntics termes. Qui, en canvi, es va prendre amb una certa susceptibilitat l'obra de Rusiñol va ser DOYS, "Chirigotas", *La Publicidad*, 27-VIII-1901.

²⁷⁶ J.M., "*Llibertat*, drama català de S. Rusiñol y traduit al italiá...".

que l'elogiaven abans de conèixer-la'l públich, se tira cap á la oposada. Justament els que més hi reben son els pobres caps calents que's fan llargas bocadas de la llibertat que no tenen, de la fraternitat que no senten y de la igualtat que no arriben á capir. Sí , les víctimes de la sátira de Rusiñol són aquells que creuen que la democracia es la falta de modos y que'l progrés se basa en la destrucció."

Una interpretació catalanista de *Llibertat!*

La interpretació de *La Veu de Catalunya* i d'altres plataformes periodístiques afiliades o bé simpatitzants amb la Lliga Regionalista cal entendre-la en el context de la lluita entre dinàstics, republicans i catalanistes pel control ideològic i polític de la massa electoral catalana. Aquesta lluita va assolir les cotes de màxima violència i agressivitat en el decurs dels darrers mesos de 1901²⁷⁷, amb la radicalització de posicions que provocà la decisiva campanya per a la conquesta de l'Ajuntament de Barcelona, però arrenca ja de molt abans la rivalitat entre els republicans liberals de *La Publicidad* i els catalanistes de la Lliga, igualment com la rivalitat entre aquests darrers i els liberals de *La Vanguardia*. De fet, arrenca d'un estadi anterior a la fundació de la Lliga, quans els sectors possibilistes de la Unió Catalanista es van escindir per crear el Centre Nacional Català i van reconvertir, amb el concurs d'alguns dels elements més representatius del primer modernisme, *La Veu de Catalunya* setmanari en el diari portaveu de l'estratègia política del catalanisme²⁷⁸. A partir d'aquest moment clau, van ser nombroses i de diferent color ideològic les polèmiques que va

²⁷⁷ Vegeu, en aquest sentit, Borja de RIQUER, *Lliga Regionalista: la burgesia catalana i el nacionalisme (1898-1904)*, Barcelona, 1977, especialment p. 217-225.

²⁷⁸ Sobre el pas de *La Veu* a diari, vegeu, entre molts d'altres, "La veritat sobre lo del dia" i el memorial de greuges que va adreçar l'ex-director del setmanari, als nous responsables de la publicació. Vegeu, doncs, Lluís MARSANS, "*La Veu de Catalunya*", *La Nació Catalana*, núm. 45, 15-I-1900, p. 2. Vegeu també, pel que fa a les relacions de *La Veu* amb la revista *Catalonia* en la seva segona època, "*Catalònia*", *La Nació Catalana*, núm. 44, 31-XII-1899, p. 3.

protagonitzar *La Veu* -tant amb els representants del catalanisme del "O tot o res"²⁷⁹, com, entre d'altres, amb el mateix òrgan periodístic que havia donat suport des de les seves pàgines el nacionalisme cultural modernista durant tota una dècada²⁸⁰- per tal de definir-se ideològicament i acotar el seu camp d'acció dins el mosaic polític del tombant de segle.

L'agressiva i contundent lectura que va fer de *Libertá* el jove Morató a final d'agost de 1901, s'inscriu perfectament en el marc d'una campanya de desprestigi mutu entre el grup de *La Veu* i els redactors de *La Publicidad*. Aquesta vegada, *La Publicidad* acusava el diari catalanista d'haver provocat, per mitjà de pressions directes "sobre determinados elementos"²⁸¹, un descens de la subscripció. En contrapartida, *La Veu* proclamava als quatre vents quines eren les causes "reals" d'aquest descens:

"La primera y principal causa -començava, sempre a l'atac, la Redacció de *La Veu de Catalunya*²⁸²- es el divorci ab l'opinió. Un temps, el temps en que á *La Publicidad* li lluí la pell, al poble se'l podí enganyar ab paraulas de llibertat, de democracia y de República. Però després ha vist lo que significavan aquestas brillants paraulas en boca dels Corominas y comparsas y ha dit: *Passiuhó bé tinguin*.

Ha vist el poble que tota la democracia dels republicans de doubé se reduía á servir d'escolans y acólits als cacichs á canbi d'una acta de diputat ó d'un parell ò tres de concejalías, que aquells els hi donavan per caritat... y'l poble ha dit : *No sou pas vosaltres els qui m'haveu de salvar*.

Perxó avuy se troba *La Publicidad* ab que la gent li fuig de casa y encara no sab per qué. Enfeynada á servir als cacichs pel compte que li té, no s'ha adonat de que havían canviat els temps. No ha sapigut veure que cada victoria obtinguda per nosaltres, per la gent de bé, constituía una derrota dels cacichs,

²⁷⁹ Vegeu, només com a mostra, "La feyna dels inútils", *La Veu de Catalunya*, 8-XII-1901.

²⁸⁰ Em refereixo, és clar, a *La Vanguardia*. He parlat succintament d'aquestes polèmiques al capítol anterior.

²⁸¹ Fragment extret de *La Publicidad* i reproduït a "Las baixas de *La Publicidad*", *La Veu de Catalunya*, 4-VIII-1901.

²⁸² Ibid. Vegeu també, en aquest mateix sentit, "La *Publicidad* y'ls torments de Montjuich", *La Veu de Catalunya*, 2-XI-1901, i "La purria", 3-XI-1901. Aquest darrer article va rebre una resposta contundent d'Alejandro LERROUX, "La Purria", *La Publicidad*, 9-XI-1901.

y per consegüent dels seus lacayos y criats.

Aquesta es una causa capital de las baixas que deplora ab desesperació, però com encara n'hi ha d'altras de causes importants, las anirém explicant de mica en mica."

Aquest article, efectivament, és només una mostra representativa de tota una llarga sèrie que es van intercanviar ambdues plataformes ideològiques amb una agressivitat que anava augmentant a mesura que s'apropaven les determinants²⁸³ eleccions municipals i tots dos grups havien d'intentar, l'un eixamplar, l'altre conservar, el seu espai electoral. Quan Morató, doncs, en ressenyar la comèdia de Santiago Rusiñol, interpretava l'obra com una sàtira contra els

"pobres caps calents que's fan grans bocadas de la llibertat que no entenen, (...) ignorants tots ells, com la majoria dels que reben per tot aliment intel·lectual el que'ls hi proporcionan certs diaris"²⁸⁴,

el que feia era integrar el seu discurs en aquesta campanya de desprestigi de *La Publicidad* i de tot el que aquest diari representava, de cara a legitimar l'alternativa política que oferia la "bona gent". La Lliga era, a més, d'acord amb aquesta argumentació, l'única força política que tenia el dret i el deure històrics d'aplegar el vot de la classe obrera. Morató apuntava aquesta via en comentar, en l'esmentada ressenya, que una de les escenes més fermes i intencionades de l'obra era aquella en què "la colla dels obscurs vaguistas, en nom sempre de la llibertat, volen privarne als obrers que no pensen com ells"²⁸⁵. El que calia, per tant, era rescatar la classe obrera de l'engany a

²⁸³ Borja de RIQUER, *Lliga Regionalista...*, p. 219-220. Vegeu també les crides constants als lectors de *La Veu* per tal que votessin la Lliga. Com a mostra: "Les eleccions municipals", *La Veu de Catalunya*, 1-XI-1901; "A votar per Barcelona", 9-XI-1901, i Gabriel ALOMAR, "Des de Mallorca: Les eleccions municipals", 7-XI-1901.

²⁸⁴ J. M., "*Llibertat*, drama català de S. Rusiñol y traduït al italià...".

²⁸⁵ Ibid.

què l'havien sotmesa "aquella colla de jacobins poca-soltes"²⁸⁶ que l'enlluernaven amb la seva retòrica buida. Així, des de l'òptica de *La Veu de Catalunya, Llibertat!* constituïa una peça més de l'engranatge polític i cultural destinat a positivament l'ideal d'una societat catalana autònoma i moderna enfront i en detriment de la societat sucursalista i fossilitzada que perpetuaven liberals i republicans unitaris. La seva recepció crítica és, per tant, indestruïble del discurs ideològic que, poc temps després de l'estrena de la versió original de l'obra de Rusiñol, havia de fonamentar la campanya de la Lliga en unes eleccions que suposarien un dels passos més fermes en la concreció d'aquest ideal:

"Demá hi ha la lluyta de duas banderas: la bandera dels desarrelats y dels que cridan ¡*Muera Cataluña!* y la bandera dels qui la volen gran, dels que la volen triomfant per sobre de tot y contra tot; la bandera dels últims badalls d'una revolució fracassada y la bandera de la revolució del pervenir; la bandera de la Barcelona dominada per la cultura forastera, per l'art vell y per la lliteratura antiquada de Madrid, ab las portas de sos murs tancadas als ayres de la civilisació, y la de Barcelona, oberta, acullint en son sí art propi y lletras propias y somiant viurer lliure y ser entre las ciutats, entre las capitals dels pobles civilisats d'Europa."²⁸⁷

²⁸⁶ J. MORATÓ, "Revista teatral", p. 60. Que el vot obrer constituïa un dels principals cavalls de batalla de la Lliga en aquestes eleccions de 1901, ho demostra l'interès que tenia *La Veu de Catalunya* a revisar la posició adoptada pels republicans de *La Publicidad* enfront del Procés de Montjuïc: "La gran massa de treballadors d'aquesta terra -constatava *La Veu*- prou saben quí van ésser els que se van interessar pels que eran ignocents, y quins foren els que'ls deixaren abandonats y'ls que's convertiren en acusadors per egoisme y per cobardía. (...) Nosaltres no'ns cansarém mai de desenmascararlos y de fer presenta als homes reflexius y pensadors que meditin que la redempció de la classe obrera no pot may venir per l'obra dels impotents, dels rebutjats de tots els partits polítics, dels sectaris de bojas passions y dels xorchs. Recordin els obrers lo que altrás vegadas els ha succeït, comparin y dedueixin que moltes vegadas y ara més que may se tracta de que serveixin d'instrument y que'l dia que no'ls necessitin, pera aniquilarlos, tornarà á fer aquesta gent, si aixís els convé, ab en Weyler ó sense en Weyler, nous processos de Montjuich. ¡Alerta obrers y rumieu forsa!" "*La Publicidad* y'ls torments de Montjuich", 2-XI-1901. *La Publicidad*, per la seva banda, atacava *La Veu* per allí on, sens cap mena de dubte, més li dolia tot declarant-la contrària a les classes populars. Vegeu "*La Veu de Catalunya* y *La Publicidad*", *La Publicidad*, 8-VIII-1901; "*La Veu* contra los obreros", 9-VIII-1901; "*La Veu* contra los republicanos", 10-VIII-1901; "*Más caricias á La Veu*", 13-VIII-1901; "*La Veu* contra los obreros y los republicanos", 15-X-1901; "*La Veu* unida al caciquismo", 2-XI-1901; "Los chanchullos del catalanismo", 3-XI-1901, i "Los detractores de los obreros", 6-XI-1901. Pel que fa a la revisió del Procés de Montjuïc, *La Publicidad* es defensava de les acusacions de *La Veu* en diversos articles. Els més rellevants: "Los tormentos de Montjuich, *La Veu* y *La Publicidad*", 3-XI-1901, i "Los torturados de Montjuich a *La Veu de Catalunya*", 9-XI-1901.

²⁸⁷ "¡A votar per Barcelonal", *La Veu de Catalunya*, 9-XI-1901.

Quan, uns mesos més tard, després del bullit aixecat per l'estrena d'*Els Jocs Florals de Canprosa*, s'estreni a Barcelona la versió castellana de *Llibertat!* en traducció de Jacinto Benavente, seran el *Cu-cut!* i *L'Esquella de la Torratxa* els qui reprendran novament la polèmica²⁸⁸. Mentre el primer es burlarà de la ingenuïtat dels crítics de *La Publicitat* i dels republicans en general per no haver respost com calia a les injúries que -sempre segons el punt de vista dels catalanistes de *La Veu* i els seus seguidors- els havia dedicat Santiago Rusiñol amb *Llibertat!*, *L'Esquella* argüirà sibil·linament -els ulls fits en la reacció del catalanisme davant d'*Els Jocs Florals de Canprosa*²⁸⁹- que la llibertat és el patrimoni de tot artista i que cal respectar la seva obra "sempre que aquesta sigui bona"²⁹⁰. Ambdues actituds sintetitzen l'acollida que va dispensar la societat barcelonina del tombant de segle a la primera obra dramàtica plenament comercial de Santiago Rusiñol i insinuen, a més, les vies que seguirà a partir d'aquests moments la trajectòria teatral de l'autor. *Llibertat!* és, en efecte, producte de la combinació més o menys ben travada d'un pla simbòlico-sentimental i un pla humorísticocostumista que propicia la coexistència, com hem vist, de moltes i variades lectures. Que per a uns determinats crítics *Llibertat!* confirmi les esperances que havien dipositat en les aptituds dramàtiques i, per tant, en la capacitat renovadora del més gran exponent del modernisme, no impedia que, per a altres, suposés la simbiosi perfecta entre teatre culte i teatre popular o que, per al públic habitual del Romea, tingués la mateixa gràcia, posem per cas, que un sainet d'Albert Llanas. En qualsevol cas, el teatre de Rusiñol semblava, en aquests primers moments, posseir el do de la ubiqüitat, un do que aconseguia amb la reproducció, tant a través de recursos humorístics i paròdics com del més pur sentimentalisme, d'un discurs ideològic

²⁸⁸ Vegeu N.N.N., "Novetats", *L'Esquella de la Torratxa*, núm. 1228, 18-VII-1902, p. 463, i VIROLET, "A Ca la Talia", *Cu-cut!*, núm. 29, 17-VII-1902, p. 472-473.

²⁸⁹ Pel que fa a *Els Jocs Florals de Canprosa* i a les reaccions que va provocar l'estrena en els diferents grups culturals de la Barcelona del moment, vegeu l'apartat posterior.

²⁹⁰ N.N.N., "Novetats", p. 463.

eminentment ambigu²⁹¹ que el tractament de temes de candent actualitat - pensem en *Els Jocs Florals de Canprosa*, *L'hèroe* o *El místic*- no faria més que potenciar. D'altra banda, la utilització declaradament política que havia fet de *Llibertat!* el diari de la Lliga resultava un precedent immediat del caire polèmic i conflictiu que tindrien bona part de les obres posteriors.

²⁹¹ DOYS ho remarcava en una "chirigota": "*Las cosas claras y el chocolate espeso. Al vado ó á la fuente. Rusiñol debe dejarse de nebulosidades, de simbolismos y de otras zarandajas, que lo mismo en pintura que en teatro, lo dejan á uno sin acabarse de indignar. Dicen que este drama lo mismo lo aplauden los burgueses que los trabajadores: total, cataplasmas y arena al hombro.*" Vegeu *La Publicidad*, 27-VIII-1901. En un sentit semblant s'expressava D. (Adolfo Marsillach), "*Libertá*", *El Diluvio*, 23-VIII-1901.