

Descubrir el espíritu de la naturaleza, por lo tanto, tenía dos enfoques, uno estético y otro nacionalista estético. Cuando se habla del "alma universal", es decir, no localizable en ningún sitio ni tiempo concreto, salvo el que en todas las edades se ha decantado por el progreso espiritual del hombre, hay que hablar, entonces, de un naturismo esteticista, porque de este espíritu, siempre válido porque es eterno, es del que tiene que hacerse materia artística. Cuando éste se aplica a una colectividad, con una denominación geográfica concreta (Cataluña, Castilla, Sudamérica) el enfoque será nacionalista.

Así, la temática naturista tendrá para unos, un nombre muy concreto: Cataluña; para otros como Rusiñol, por el contrario, la Naturaleza es ella en sí misma. Se puede hablar, incluso, de una interpretación cosmogónica porque no se refiere a una naturaleza concreta sino a algo que perdura en el tiempo y en el espacio, más allá de naturalezas locales. De ahí que cuando Rusiñol hable, en el discurso de inauguración del monumento al Greco, de la "Pàtria del Món, que és la que correspon als genis" y que Sitges es "l'exemple en petit de com estimem la Pàtria" (32), esté alejándose de un concepto reduccionista de naturaleza catalana que, gracias a las teorías de Wagner, pero también, a pesar de ellas, se imponía en Cataluña, despreciando, así, la verdadera idea que latía bajo las tesis wagnerianas de que el único discurso nacionalista válido era el que defendía la universalidad espiritual.

El naturismo de Santiago Rusiñol es, por lo tanto, esteticista, porque la Naturaleza le remite al Arte. Este naturismo es el que S. Rusiñol va a cultivar en sus cuadros de jardines, en su prosa poética y, en concreto, en su obra Oracions:

"El sol baixant a la posta, el cel coronat d'estrelles, la lluna escorrent-se silenciosa, la rosada omplint la terra de perles, la pluja cantant la cançó de l'aigua, la Bellesa escorrent-se majestuosa adorada per l'Art que besa sa cabellera de plata, la campana plorant el dia que mor, i la nit somniadora esperant l'amor de l'alba, són les belleses de què l'ànima s'adona, i perquè les contemplen ens avisa i ens detura" (Or., p.3)

La Naturaleza les remite al Arte, de ahí que ahora su aprendizaje como artistas les saque de las escuelas, de las Universidades e, incluso, de los museos, donde consideran que el arte está encerrado, y salgan en todo momento hacia una búsqueda artística nueva (33). Porque, como dijo Rusiñol, "les acadèmies de Belles Arts serveixen per a ensenyar. En cap cas no són aptes per aprendre-hi" (34). En primer lugar, porque, (dentro de esa concepción del artista como un elegido), no valen escuelas, si no se "nació con facilidades propias" (35) y, en segundo lugar, porque cuando se preparan en alguna de ellas, como la Llotja, la Academie de la Palette parisina (36),

o en las salas de de la Capilla del Càrmine, en Florencia, lo que éstas supusieron fueron centros donde hacer amistades personales, así como de conocimiento de otros artistas; y lo que les enseñaron fueron, por un lado, técnicas, y, por otro, a contemplar las obras de lo que ellos creían que era el verdadero arte. Ante los frescos de Filippino y de Masaccio, en Florencia, exclama Rusiñol:

"¡Eso es buscar el sentimiento que conduce a la expresión, sin subirse por las ramas, y eso es antiacadémico ¡voto a tal! y sentido con el alma pendiente de los pinceles. No hay ni un solo pliegue que no diga lo que debe de decir, ni una mano que no hable, ni una cara que no tenga el dibujo que no se aprende en la escuela, ese dibujo que vuela sin reglas, incorrecto de materia y correctísimo de espíritu"(37)

Pero cuando llega el momento de la realización artística, Rusiñol huye de las escuelas, de los academicismos, de las reglas, que uniformizan, de los especialistas "perquè, además d'enxiquir mesquinament els múltiples aspectes de la vida, a còpia de traces i manyes adquirides per l'ús, acaben per fer 'de manera' lo que tal volta havien començat a fer amb intensitat de temperament" (38), y se vuelca hacia la "integritat" de la Naturaleza, como le recomendaba Raimon Casellas, porque la Naturaleza "és digna tota ella de ser reproduïda". Cuando el artista se propone expresarla, si es sincero en su captación, se dejará llevar por lo que más

intensidad le produce y dará lugar, así, a un producto individual, no genérico ni especializado, y, como tal, artístico (39). De ahí que, se propongan captar del natural todo lo que atesora, como decía Casellas, que no siempre será lo mismo para todos, porque en cada uno se produce una "emoción" única, un estado anímico distinto y porque en cada uno sugiere algo diferente y, por lo tanto, la expresión artística será diferente.

Se imponía el "plein air" como técnica, sin los contenidos realistas del impresionismo, y una nueva luz recorría las obras de estos artistas, la luz de la Naturaleza misma -la física y la interior del artista-, no la encerrada entre cuatro paredes del taller, ni la que se encerraba en una moral establecida. No es extraño que Rusiñol, desde sus comienzos, viera en la obra de un pintor de la escuela iluminista de Olot, J.Vayreda, no sólo al antiacadémico, sino también a aquel que supo interpretar toda la esencia de la Naturaleza. Ante Vayreda, Rusiñol cierra sus cajas de pintura, con el pudor del discípulo ante el maestro, que enseña la primera regla artística: no copiar directamente el natural, sino interpretarlo:

"Vayreda no pintava al davant de la naturalesa: se l'enduia, se'l gravava al cervell, l'acariciava i l'escollia per dintre; i a l'arribar al seu estudi, de les visions de tot el dia, de tot l'any, de tota la vida contemplativa, ne buidava, a sobre la blanca tela, els raigs de llum, de verdor i

de poesia que havia anat recollint en ses llargues oracions a les muntanyes; sortia al camp a banyar-se l'esperit, corria les frondositats dels boscos, seguia amb la mirada les boires que caminen perdudes, l'enjogassat riure de l'aigua, les llàgrimes de la pluja; i, sadollat de visions, paria a soles, com fruit ditzós de la terra, com flor que s'obre no podent ja contenir l'esplet de vida que l'empenyia per dintre. Art senzill, impressionista i sincer..."(40)

Con los años, cuando Rusiñol descubra, definitivamente, ciertos espacios naturales, como los de Sitges, Granada o Mallorca aprenderá a interpretar también la "harmonía" de esa naturaleza, como había hecho Vayreda, y, sobre todo, a interpretar la "luz" que recorre la Naturaleza misma y que no era sino la expresión misma de una nueva luz espiritual abocada sobre el paisaje. Son estos paisajes los que le remiten, definitivamente, a lo que él cree ser el verdadero Arte. Pero esta interpretación de la Naturaleza, como ya hemos dicho, no era realista. El subjetivismo se impone y, por lo tanto, lo que se describe es una interpretación de lo que el artista quiere expresar. No busquemos los caminos, los detalles reales de esos paisajes que Rusiñol expresa, ahora, en sus telas o en sus libros, ahora son más los paisajes del alma, que los de la propia realidad. Se produce, entonces, una idealización de la Naturaleza, porque no es la naturaleza real la que se expresa, sino la Naturaleza real del propio artista. Es, precisamente, esta visión idealizada de la Naturaleza, cuyo precedente está

en la escuela iluminista de Vayreda, lo que les aleja del impresionismo y lo que les enlaza, definitivamente, con el simbolismo artístico. El arte se literaturiza subjetivamente.

B) "La música ante todo"

a) La música como lenguaje de lo artístico:

En Oracions la música tendrá un sentido muy especial, no sólo porque Rusiñol intercale partituras musicales de Enric Morera, sino porque la obra se realizará como una obra musical.

Desde el Romanticismo se considerará el arte como vehículo de expresión espiritual. Asimismo, el Romanticismo defenderá que el mejor vehículo de expresión del "volksgeist" o espíritu del pueblo será la lengua. Más tarde, ampliando las teorías románticas, Richard Wagner considerará que el espíritu tiene un ritmo y, por lo tanto, este ritmo interior tendrá que tenerlo también cualquier manifestación artística que quiera expresarlo. "A partir de las teorías de Wagner se consideraba que la letra, que la poesía debe tener en su interior un ritmo, una música".(41)

Para Wagner si la palabra tenía en su interior un ritmo y la palabra, siguiendo la tradición romántica, era el mejor vehículo de expresión del "volksgeist" de un pueblo, las obras de arte que quisieran ser la transmisión del espíritu de un pueblo, debían ser obras que transitiesen ese ritmo interior.

La síntesis de música y literatura, o, mejor dicho, la consideración de la obra de arte, cualquiera, sea pintura o

literatura, con un sentido musical tienen en las teorías estéticas de Richard Wagner un maestro excepcional.

Las teorías de Wagner se extendieron por todo el occidente cultural y sustentaron todas las corrientes artísticas de final de siglo. Así Dante Gabriel Rossetti escribirá en su libro de significativo título, Songs, la siguiente frase: "La música vive de mi cerebro" y, más tarde, E.A.Poe definirá la poesía como "creación rítmica de la Belleza", Verlaine, en su Art poétique, dirá: "La música ante todo" y, en español, Manuel Machado escribirá en uno de sus Autorretratos:

"En medio del amor, de la ambición y el miedo
la música no más logra tenerme quedo.
De la vida y el libro sólo sé la armonía"

y, por fin, Rubén Darío en sus Prosas profanas se preguntará:

"¿Y la cuestión métrica? ¿Y el ritmo?
Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso,
además de la armonía verbal, una melodía ideal.
La música es sólo de la idea, muchas veces."(42)

Entre los intelectuales y artistas catalanes, más allá de la utilización nacionalista-populista que se hizo de las teorías estéticas del compositor alemán Richard Wagner, la cuestión fundamental era la de creer que la música era la mejor expresión artística universal y la catalizadora de esfuerzos comunes por el progreso espiritual de la humanidad. Así, en la revista "Luz" leemos las siguientes palabras de su redactor musical Joan Gay:

"Vengan Strauss, D'Indys, Chaussons, Debussys, en música; vengan toda las obras literarias modernas de distintas tendencias; vengan affiches y cuadros de notas sentimentales y entre todos demos movimiento al arte, para que tenga vida visible y no importa que nos llamen "modernistas", o lo que quieran, mientras eso signifique un adelanto para nuestra Cataluña. Si nos equivocamos en nuestras tendencias, no por eso se habrá perdido nada: habremos pasado una revolución artística, que luego fijará el camino verdadero y hacia él nos encaminaremos. Lo que conviene ahora, es mucho bullicio artístico para salirnos un poco del materialismo en que estamos metidos, idealizando en todo lo posible nuestra existencia" (43).

La música se convertía en el mejor instrumento de interpretación del ritmo interno de la naturaleza humana, fuera ésta la de una colectividad o la de un espíritu individual.

Como tal vehículo artístico, cuando el artista quisiera expresar el espíritu interno de esta alma colectiva o individual, tenía que crear una obra de arte, que, aun no siendo música, lograra tener un ritmo musical. La música cobra una importancia tal en el arte que de ahí el verso de Verlaine "La música ante todo", o las palabras Rubén Darío en su Historia de mis libros, cuando explica lo que era para él la prosa poética:

"Realicé por primera vez el poema en prosa, (con El velo de la reina Mab en Azul...). Más que ninguna de mis tentativas en ésta perseguí el ritmo y la sonoridad verbales, la transposición musical, hasta entonces -es un hecho reconocido- desconocida en la prosa castellana, pues las cadencias de algunos clásicos son, en sus desenvueltos períodos, otra cosa"(44)

o las palabras de Maragall, en Cataluña, cuando decía que había que transcribir "el ritme intern de la bellesa"(45), o el interés arquitectónico de A.Gaudí en construir un gran templo como la Sagrada Familia cuyas torres semejan los tubos de un gran órgano que se erigen hacia el universo, con el fin de que la liturgia de los hombres alcance la sublime música del universo divino. No es extraño, dentro del protagonismo artístico que adquiere el arte musical, que se construya, asimismo, por esta época, el Palau de la Música Catalana, edificado por Domènech i Montaner para el Orfeó Català.(46)

Para los artistas de este final de siglo, Rusiñol entre ellos, la música, en clara continuidad con la tradición romántica, se seguirá considerando como la mejor expresión del espíritu sensible, del espíritu de la Naturaleza. Conseguir que la Poesía sepa interpretar ese mismo ritmo interior utilizando la palabra es lo que hará que ésta, la palabra, deje de ser un intermediario racional para ser un instrumento del propio espíritu sensible de la naturaleza humana (47). En su libro Anant pel món Rusiñol escribirá:

"Oh cor i cel d'estrelles, quins misteris teniu que no coneixo (...) Respon-me paraules...oh música! en comptes de notes. (...)

La música prou responia, cantant primer, com un raig d'aigua caient sobre el cristall en tremolós ruixim de notes, com soroll de petxines dintre el mar gronxades per onades d'harmonia, després com queixes mortes que volaven, pel fondo violat de la finestra, a ajuntar-se a altres notes".(48)

La palabra se convierte, así, en palabra poética con un ritmo interno, con un ritmo musical. Eso es lo que se propuso Rusiñol en sus Oracions. Las partituras musicales compuestas por Enric Morera, no eran sólo una intercalación superpuesta al texto literario, sino el intento de fundir en una sola obra música y palabra, como una síntesis artística. La misma intención tienen los dibujos de Miquel Utrillo que aparecen en la obra e, incluso, la edición del libro. La influencia pre-

rafaelista del "Arts & Crafts", es decir, de imbuir el Arte hasta en los hechos más cotidianos de la vida (49), está también en la base simbolista que representa la obra de arte total de Rusiñol.

De Rusiñol se ha dicho que cuando pintaba hacía literatura y cuando escribía pintaba con las palabras, pero es que en él siempre hubo ese intento de síntesis artística, de crear una obra de arte que fuera una obra de arte total a partir de la cual se expresara el espíritu de la Naturaleza. Cuando "s'esborra la imatge del mal temps i neix la gran paleta. Neix el roig vora el càdmium; segueix el groc modelat amb el verd, i el blau inicia l'índig, i mor en el morat formant la faixa hermosa; l'anell immens de llum volta i abraça el món i es posa sobre el front l'esplèndida corona.

"Les set notes de l'Arpa, obertes sobre el núvol com cronàtica cinta, ensenyen la Harmonia" escribirá en Oracions (Or.p.10)).

La significación que adquiere la música en el arte de finales de siglo, hace que Rusiñol abra y cierre su libro con dos partituras, como queriendo remarcar, materializándose en forma también musical, ese ritmo interior que se quiere expresar.

Desde el día hasta la noche; desde la rumor de vida del "alba y de la rosada" hasta el silencio de "la muerte"; desde el sonido de la naturaleza física (del "viento, de la lluvia,

del trueno, els remors de la nit") al de la naturalesa humana ("el cant pla"); desde la claridad del sol a la niebla; desde el perfume "de las flores" hasta "els jardins abandonats" con "frescor marcida"; desde la contemplación de las obras artísticas del hombre ("de "les Piràmides" a "L'Alhambra") y de la Naturaleza ("l'Arc de Sant Martí", "la Pluja d'estrelles") hasta "els artistes ignorats" porque no consiguen hacer una obra de arte, Rusiñol intenta que su obra tenga una estructura interior rítmica. Los sentidos se van desarrollando en contacto con todo lo que ofrece la Naturaleza y son los que captan ese ritmo interior de la misma, y, una vez que se consigue captar, la Naturaleza llega a tener una función trascendente, que transporta al hombre a un espacio supra-real. Es decir, por los sentidos al Espíritu. El mundo sensorial produce estados anímicos y su mejor expresión se realiza en el Arte.

De este contacto con la Naturaleza y desde lo más profundo del interior del hombre nacerá la oración, como una expresión de lo sublime. Así, ésta se convierte en una nueva letanía estética que hace repetir al poeta palabras, frases, metáforas, símbolos que no sólo tienden a crear una musicalidad con la forma, sino que también nos evocan ese ritmo interno que el poeta quiere expresar:

"A la Lluna":

"Casta estimada d'Osiris.

Patrona de Cartago.

Groguenca amiga de les riberes del Nil,

Fanal de les ruïnes.

Consol del vespre.

Llibre de plata dels tristos, dels poetes i dels
enamorats.

Astre d'eterna quietud.

Blanca sirena de melangiosa mirada. (...)

Camina, que són molts que per tu resen. (OR,p.34)

El texto, además, se llena de ruidos y sonidos de la Naturaleza (cascadas, viento, truenos, lluvia, etc.).La "sobirana orquesta", que el autor ordena-dirige, interpreta una pieza musical en la que todos los sonidos de la Naturaleza están representados, y, uno de ellos, el sonido del mar, se convierte en el primero, porque es "l'etern cant de la Natura" (OR,p.6), que acompaña a todos los demás. El mar cobra, además, una importancia especial porque representa el origen de la Naturaleza y, en consecuencia, su sonido, como el sonido del agua de la lluvia, del rocío, o de las cascadas, representa el ritmo original y puro de la Naturaleza.

Pero Rusiñol, en lugar de hacer una instrumentalización de la composición puramente formal, la interpreta. De esta manera, también le sirve al autor para expresar lo que todo ello le

sugiere en su interior; y, al mismo tiempo, hace posible que el lector, subyugado por toda esta musicalidad formal e interna, se haga copartícipe de la instrumentalización de la propia partitura, del texto, produciéndose una comunicación con él a base de la sugestión. Así ocurre cuando leemos, por ejemplo: "Les veus de la nit s'apaguen i parpellegen les estrelles,; les remors dels boscos s'acotxen a la terra, i les flors s'abriguen amb la molsa; en les cases adormides a la falda de la planura calla el lladruc del gos i s'arrupeix prop del ranat; les frisances de la fosca s'ensopeixen; comença el tremolor de la vida que s'apropa; i el crit del gall, sentint l'alè de la llum, ressona amb alegria a la moradencia volta" (OR,p.4)

En la Naturaleza todo es movimiento, nada es estático, de ahí que no se produzca totalmente el silencio, porque el silencio es la muerte pero, paradójicamente, "la mort viu" porque también tiene su propio "soroll": "el soroll sec dels cossos que van caient i la remor misteriosa de les pregàries que s'alcen entre l'oreig de les ales que s'estenen embrenent la gran volada"(OR,p.44). Por eso, en el libro, el autor expresa ese continuo movimiento, se va del día a la noche, del amanecer al atardecer, de la tempestad a la calma, de la vida del cuerpo a la vida del espíritu, que es la verdadera vida y que, al morir el cuerpo, se funde con la propia Naturaleza: "Abans d'emprendre eixa volada envers una eternitat, l'ànima surt i ensaja les seves ales; el cos viu mort mentre que

l'ànima és fora, i mor per última vegada quan l'ànima fuig per sempre.(...) Les ànimes s'escapen per l'infinit, caminant secretament per la via d'atracció assenyalada en la claredat ignota, on no hi arriba la mirada interior de la pobra humanitat, vers la via de la fe, fosca i lluminosa alhora"(OR,p.43).

De la misma manera, las gotas de agua del rocío "s'escorrien per ses fulles", "el vent passa" o la "pluja rellisca", porque todo en el ciclo de la Naturaleza se mueve, nunca está quieto, ni siquiera la ruina que se transforma constantemente. Y este movimiento produce sonido, "les veus de la Natura" que forman "la sobirana orquesta".

Rusiñol en sus Oracions quiere expresar la armonía de la Naturaleza, porque, a diferencia de las oraciones de otras religiones, la nueva religión del arte reza sus oraciones no a la búsqueda de esa armonía espiritual, sino, precisamente, como un canto a la misma:"Resem el primer càntic a la claror del dia.

Resem abans no es faci fosc a dintre el cor de l'home"(OR,p.6).

Rusiñol, siguiendo la tradición platónica de la "música de las esferas", está expresando el sonido de la Naturaleza, en la que todo es movimiento y en la que no existe el silencio. No es casualidad que sea, precisamente, en la "oración" que dedica "A

la pluja d'estrelles" donde haya más profusión de partituras musicales de Enric Morera y sólo unos versos que, podemos considerar, como la síntesis de todo este lenguaje artístico que quiere ser la expresión del ritmo interior de la Belleza:

"Sota la nau del cel ens deixem relliscar quan ve la fosca. Som esperits de llum gronxant-nos a l'espai. Sota la nau d'estrelles correm a la ventura, entre la pau de l'eter. Som l'essència dels mons i el perfum dels plantes. Des del nostre camí gosem de les aurores, veiem totes les postes i gaudim de la llum de tot el firmament. Som la vida que corre buscant on deturar-se; com guspires de fosc ploem a rastelleres, seguim tot el jardí d'infinita bellesa. Som grogues papallones flairant totes les flors. Fugim de la matèria. Som ànimes resant que hem volat de la terra" (OR, .pp. 37-42)

a) La música y el nacionalismo catalán:

Para los nacionalismos que se estaban desarrollando en este final del siglo XIX, las teorías wagnerianas fueron fundamentales para la construcción de su base ideológica. Cataluña no fue menos.

En Cataluña, Wagner tuvo su entrada en 1862, cuando se interpretaron fragmentos de algunas de sus obras,(50), pero las ideas wagnerianas son explicadas por primera vez en 1878 cuando Joaquim Marsillach escribe un libro titulado precisamente Richard Wagner (51).

En Barcelona la "fiebre wagneriana" será enorme y el mejor síntoma de lo que los artistas e intelectuales catalanes estaban procurando realizar en sus obras. Las polémicas que se establecieron entre los músicos y musicólogos sobre la interpretación de las obras del compositor alemán se hicieron constantes, lo que no traslucía sino el interés común y la popularidad por el músico de Bayreuth. En 1883, con letra de Apel.les Mestres y música de Josep Rodoreda, se estrena, por un lado, la obra La nit al bosc, y, por otro, la publicación más atenta a todas las novedades, el primigenio "L'Avens", le dedica un artículo en el que ya hay una clara adscripción wagneriana como síntoma de modernidad. El autor del trabajo escribirá:

"Molt pit ha demostrat el compositor, per no esporuguir-se davant l'abstracció y complicat teixit de "La nit al bosc". No era aquest un de tants llibrets italians dolents i escrits per acomodar certa música: el llibre d'Apel.les Mestres és per si mateix una obra d'art i sols podia admetre la partitura d'una manera complementària, com l'altre element substancial per a formar una nova obra d'art més elevada, la "música dramàtica" el tot "wagnerià" veritablement revelador, en el que el geni del músic dóna plenitud, intensitat i divinitza el geni del poeta" (52).

En Cataluña, las teorías de Wagner servirán, en primer lugar, para apoyar las corrientes ideológicas nacionalistas de fin de siglo, que vieron en las canciones y leyendas populares la mejor expresión del espíritu catalán. Así agrupaciones musicales como la Associació Musical de Barcelona o la Orquestra Filharmònica de Barcelona contribuyeron a fomentar y popularizar el nacionalismo musical, dando a conocer las obras y los autores catalanes, además de otros autores checos, noruegos, italianos, etc. y a crear un estado de opinión favorable para los compositores catalanes que sustentaban la ideología nacionalista de sus conciertos.

Siguiendo la tradición erudita romántica, se recogerán textos y melodías procedentes de todas partes de Cataluña, y toda esta literatura popular, anónima, se divulgará en conciertos y recitales, en las publicaciones diarias o

semanales, en las colecciones que, a propósito, se hicieron para ello y en las sociedades y agrupaciones musicales que se fundarán para tal labor de difusión y que harán, además, la labor práctica de ejecutarlas y actualizarlas (53).

Los intelectuales y los artistas vieron que en la canción tradicional yacía parte del espíritu catalán que pervivía en toda su autenticidad.

Pero la labor iba más allá de un trabajo de erudición como el que habían hecho los intelectuales de la Renaixença, porque, ahora, lo que, sobre todo, importaba no era sólo recoger, recopilar esas obras que yacían olvidadas en la literatura popular o en la mente de las masas anónimas que las transmitían oralmente generación tras generación, lo que importaba de ellas era que en estas obras, en la canción tradicional, en la leyenda popular, yacía parte de esa esencia de lo catalán que era la que había que transmitir y divulgar. Adrià Gual, Joan Gay, Jeroni Zanné o el mismo Joan Maragall se dieron cuenta de ello y aquí es donde está la verdadera herencia wagneriana y el enorme papel que tuvieron en su implantación catalana estos autores y compositores. Así, Maragall en su artículo Wagner fuera de Alemania escribirá:

"Si Wagner tiene un valor universal es como jefe de escuela. Su teoría sobre el teatro y sobre el drama lírico es susceptible de adaptarse al arte de todos los pueblos, pero en cada uno según su genio y su lenguaje. Los maestros de todas

las nacionalidades pueden seguir la corriente wagneriana en el sentido de producir obras inspiradas originariamente en su lenguaje respectivo y en las que la música sea un medio de expresión, de intensificación prosódica de aquel lenguaje y sobre todo del espíritu del pueblo que lo habla y lo siente. No aplicar a él música de Wagner, sino hacer la música que Wagner hubiera hecho nacer en aquel país: ser cada uno, en la medida de sus fuerzas, un Wagner de su propia patria.

Y ésta es la única manera como nosotros sabemos entender el wagnerismo: como compenetración del arte y de la vida de cada pueblo" (54).

La música como la mejor transmisora del espíritu de los pueblos, de ese "volksgeist" romántico que aún pervive, pero sin el sentimiento de decadencia que para los románticos tenía, es decir, sin pensar en su inaccesibilidad, sino creyendo en su recuperación.

Por lo tanto, en este final de siglo, en un intento de conciliación entre la tradición y el progreso, marcadamente moderado, la canción y la leyenda popular van a servir, a los intelectuales, de puente de unión entre un pasado y un futuro.

Cuando en 1900 se dieron en el Liceo una serie de conciertos dirigidos por el maestro Nicolau, con obras de Beethoven, Wagner y autores catalanes, un crítico del diario conservador "La Renaixença" escribirá: "Hi volgué veure un lligam entre la música tradicional catalana i la música de l'esdevenidor patrocinada per Wagner".(55)

Esta corriente de influencia de las teorías wagnerianas hará posible que se remede algo tan atacado, hasta entonces, por los intelectuales modernistas, como los "Jocs Florals", con el nombre de "Festes de la música catalana" (56), organizadas por el "Orfeó Català", y que se caiga, en ocasiones, en un populismo bastante execrable (57), pero que también se realicen obras como La fada de Enric Morera, (1897), que supondrá la mejor prueba de nacionalización de las teorías wagnerianas, ejemplo de arte total, y que supone la reafirmación de un nacionalismo estético y la estilización de la tradición popular. La obra se representará en la "Quarta Festa Modernista", en un momento importantísimo en la evolución del modernismo catalán en el que Sitges era el centro del evasiónismo estético, pero también de formulación de una serie de premisas artísticas que se lanzan, públicamente, como una especie de manifiesto, por Rusiñol y sus amigos y colaboradores, con el propósito de influir en la realidad. Así, cuando Santiago Rusiñol presenta, durante la celebración en Sitges, la obra de Morera, con texto de Massó i Torrents, comienza diciendo: "Per tots els que estimem Catalunya, per tots els que adorem els hermosos fruits de l'Art, per tots els que voldríem que la nostra noble terra no fos tan sols la laboriosa, la menestrala i endreçada botiguera, la matrona del negoci, la pagesa fornida i morenament colrada, sinó que fos també la fada somniadora, la verge de rosses trenes inspiradora de càntics, de colors i d'harmonies, la sirena de l'art atraient amb sa hermosura els ferits de la poesia i els devots

de la bellesa, per ells i per nosaltres, la festa que avui
resem és festa de venturosa esperança (...) Es festa
d'esperança perquè veiem la poesia com somriu, tot mirant-se
Catalunya (58).

C) El viaje modernista. Vía de encuentro con

la Naturaleza:

La prosa poética de Santiago Rusiñol es, en su inmensa mayoría casi siempre, producto de diferentes viajes. Algunos textos de Impresiones de Arte, que se enmarcan ya en este género, están escritos a raíz de sus viajes por Francia, Italia, o por España, de la misma manera ocurre con muchas de las prosas de Fulls de la vida o de Anant pel món, así como muchas descripciones de sus libros Del Born al Plata, escrito a raíz de su viaje a Hispanoamérica (1910), o de L'illa de la calma, dedicado a Mallorca, donde hay también mucha ironía, son prosas poéticas, con las mismas características artísticas sintetizadoras. Sus Oracions también son prosas poéticas, "resultat d'impressions de viatges i experiències realitzats entre 1893 i 1897" (59) y que surgen a raíz de un viaje artístico, el primer viaje a Granada (1895), donde empieza a gestar la que será la primera obra de este género en la literatura peninsular.

Cuando estudiamos la biografía de Santiago Rusiñol lo primero que nos sorprende es su capacidad de movimiento, de no estar nunca quieto mucho tiempo en ningún sitio. Se puede decir que, desde su juventud, su vida fue un continuo viaje. Primero, acompañando a su abuelo por las comarcas catalanas, después con

sus amigos, por fin con su familia.

Cataluña y el resto de España, Francia, Italia, Argentina. Santiago Rusiñol viaja de un sitio a otro, pasando estancias más o menos largas en Barcelona, París, Sitges, Granada, Madrid, Buenos Aires, etc., pueblos y ciudades del mundo occidental que dejaron huella en su obra, y que fueron punto de llegada, de partida y también de huida de este enfebrecido viajero.

Rusiñol viajaba siguiendo una tradición romántica. Su primera intención fue semejante a la que llevó a los europeos, cincuenta años antes, por nuestras tierras, y, en general, por las tierras del sur de Europa. De sierras a campiñas, de Atlántico a Mediterráneo, de olivar a vegas, los viajeros románticos buscaban un mundo diferente al suyo, en carácter, en costumbres, en tipos humanos, y, después, hábiles observadores y narradores, anotaban lo que veían en sus agendas y lo convertían en libros de viaje, verdadero e importante género literario de la época romántica (60).

Los románticos buscaron países diferentes a los suyos y España, por aquel tiempo, y, en general, durante todo el siglo XIX, como otros países del sur, se convierte en una meta, porque seguía conservando un modo de vida no alterado apenas por el progresivo industrialismo al que se sometían las naciones europeas de las que ellos provenían y que tan poco les agradaba. Estos viajes, en los románticos, fueron una búsqueda

de lo exótico, de lo no conocido, con objeto de alimentar su yo de otras experiencias que su propio mundo no les ofrecía a fuerza de acabar con ellas. Asimismo, estos viajes se realizaban con objeto de curar el yo, herido por ese mundo en el que vivían.

Los románticos buscaban un mundo que conservara aún todo aquello incontaminado, virgen, no pisoteado todavía por un hombre deseoso de cambios, aunque fuera a costa de acabar destruyendo sus propias señas de identidad. Un mundo en el que el hombre viviera en perfecta armonía con la naturaleza, armonía que ellos consideraban la clave del origen del mundo, (que era como decir el origen de ellos mismos), armonía que era necesario, obligado, volver a encontrar, para lograr el reposo del alma donde sustentar esa nueva realidad que estaban creando.

Esta búsqueda romántica, se convertía, sin embargo, en una huída, al mismo tiempo interna y externa. Interna porque era una huída de ellos mismos, perdido su yo en nuevas experiencias que no acababan de compartir ni comprender; externa, porque esa huída interior se proyectaba hacia fuera ante la dificultad de adaptación en ese mundo en el que vivían.

Por todo esto, el viaje romántico tendrá siempre un comienzo trágico, porque, como decimos, no será sino la dificultad de adaptación a ese mundo en el que vivían, en donde proyectaban los románticos su huída interior. Y tenía,

además, un destino trágico, porque nunca se acababa de encontrar el objeto de la búsqueda, que no era otro sino ese paraíso perdido en donde volver a ser auténticamente ellos mismos, es decir, ellos viviendo espiritualmente en armonía con la Naturaleza. Sus viajes eran por eso mismo, una "fuga sin fin" (61), la meta nunca era alcanzada.

Por lo tanto, los románticos huían y, por eso, viajaban. No es extraño que la novela de aventuras sean un típico género romántico, porque se plantea como una huida de lo establecido y un encuentro con lo desconocido, a la búsqueda de lugares donde poder vivir y desarrollarse totalmente sin sentirse mutilados en lo más profundo de sus ser, y porque se plantea como un viaje que sólo puede realizar quien no sea un hombre vulgar, porque las aventuras sólo las realizan los héroes. El hombre romántico, en este sentido, es un héroe, un "superhombre", porque sale huyendo de ese mundo moderno y civilizado, pero emprende una aventura que nunca va a acabar bien, porque ese paraíso dorado que buscan, por inencontrable, les va a hacer ver la auténtica verdad, que son sólo hombres con todas las limitaciones muy lejos de los héroes y los dioses que llenaban el paraíso. (62).

Pero, los románticos, también, como ya hemos dicho, iniciaban estos viajes, en última instancia, buscándose a sí mismos, salían a la búsqueda de su propio yo, por lo tanto, todos sus viajes no eran sino viajes interiores en los cuales

ellos mismos eran el punto de salida y el de llegada. El camino que iniciaban era, por tanto, hacia el interior. Para el romántico, es en el interior de la naturaleza humana, en ese mundo de sombras, donde encontrarán un espíritu aún puro, no contaminado por los males de la civilización moderna, a través del cual se establecerá el lazo de unión con el espíritu de la Naturaleza. Este unión en armonía del Hombre y la Naturaleza terminará con la escisión en la que vive el hombre moderno que es lo que le lleva al fracaso y a la tragedia.

Los románticos hacen un viaje hacia el interior; en sus obras está todo ese recorrido espiritual, tomemos como ejemplo a Hölderlin y su Hiperion o el eremita en Grecia, o las palabras del pintor alemán C.D.Friedrich en las que dice: "Cierra tu ojo corporal, con el fin de ver tu imagen, antes de nada, con tu ojo espiritual. Luego conduce hacia la luz del día lo que has visto en las tinieblas, de manera que tal imagen actúe sobre quien la observa desde el exterior hacia el interior. El pintor no debe pintar únicamente lo que ve ante él, sino lo que ve en él. Si no ve nada en él, que renuncie a pintar lo que ve fuera. De lo contrario, sus cuadros se parecerán a los biombos tras los cuales no podemos encontrar más que la enfermedad o la muerte" (63)

Sus viajes los planteaban, por tanto, como una huida del mundo en el que vivían, aunque, en realidad, eran una huida de lo que ellos eran en ese mundo y el deseo de encontrarse a sí

mismos en otros lugares, en otros mundos. Era la búsqueda del "paraíso perdido", de lo que los románticos llamaban la "Edad de Oro" del hombre. Así se consuelan, ante los sombríos desfiladeros de la angustia, en la búsqueda de esa Naturaleza "más antigua aún que las edades/y superior a los dioses de Occidente y Oriente" como escribió Hölderlin (64).

Cuando Santiago Rusiñol inicia sus viajes nos preguntamos:

¿Hacia dónde iba Santiago Rusiñol? ¿qué diferencia se establece con el viajero romántico? ¿qué buscaba en este único viaje que fueron, al fin y al cabo, todos sus viajes?

Rusiñol en sus viajes por Cataluña, sus viajes de bohemia dorada a París o sus viajes exóticos por Andalucía, huve pero de otras cosas de las que lo hicieron los románticos. Maria Rusiñol escribe:

"El meu pare, casant-se va fugir de la tirania de l'avi. Però es va trobar amb la tirania d'una muller enamorada i gelosa. L'avi no volia que fos pintor; la meva mare estava desesperada perquè un cop va veure aquest ofici de prop va veure que el seu espòs fatalment li havia d'ésser infidel. L'avi sabia que per culpa de l'art el meu pare no es volia ocupar del despatx. La meva mare va veure aviat que per culpa d'aquest

mateix art el seu marit abandonava la família (...) Va venir un moment que l'ocell que volia sortir de l'empresonament del depatx estava més engabiata que mai per una muller (...) Un dia va obrir la gàbia i va aixecar el vol.No va parar fins a París".(65)

A Rusiñol le agobiaba sentirse sujeto a las normas de una vida estable, de donde salía huyendo siempre que podía y aunque no pudiera. En Rusiñol, como en otros artistas modernistas, hay durante algunos años una rebelión a las normas establecidas de todo tipo, las sociales, las culturales, las artísticas. Ya hemos hablado de su espíritu antiescolar, o de su famoso viaje en carro por Cataluña que es el primer hito de rebelión a ese mundo establecido. Sobre esto escribe el propio Rusiñol:

"No teníem rellotge ni calendari, no volíem arribar als pobles amb pressa, ni deixar-los amb recança. Seguíem carretera enllà deturant-nos on ens semblava, fent nit a l'hostal de més platxeria, carregant vi a la taverna més honrada, vigilant el cel, que era la única cosa que ens dovava neguit, i contemplant els camps i les muntanyes i els rius que era el que més enamorava".(66)

Pero, aunque en Rusiñol haya una crítica a las normas, nunca habrá un intento de cambiarlas, como si quisieron los románticos, que en esto se puede decir que tuvieron una actitud heroica, por los resultados que no consiguieron. Por el contrario, en Rusiñol, hay una acomodación progresiva a ellas conservando su propio status de individuo-artista:

"Tenia vint- i-sis anys i en feia un i mig que era casat quan vaig marxar a París, disposat a fer una mica de bohemia abans que se m'acabés la primera joventut i hagués de sentar el cap com un marit entenimentat i seriós".(67)

Por lo tanto, en Rusiñol hay, fuera de su espacio puramente artístico, un yo social, al que se acomoda, que no se intenta cambiar, aunque no guste, sino que, simplemente, se vive. En sus viajes no hay riesgo, ni aventura, porque siempre su unión a su mundo, con el que no quiere romper, respalda todas sus acciones aunque quiera alterarlas formalmente. Pero, por encima de todo, hay un yo artístico que se crea su propio espacio y que cuida de que no haya nada que lo enturbie proveniente de ese yo social que, obligatoriamente, el artista tiene que vivir, aunque no le guste.

Los románticos quisieron cambiar las normas que regían su mundo. Su yo artístico se proyectaba hacia la realidad exterior con deseos de cambiarla pero para poder realizarse en ella misma, de ahí su destino trágico cuando comprobaban, después de

dolorosas experiencias, que era imposible ese cambio. En ellos era fundamental tener ese papel revolucionario en el mundo, por eso, cuando esto no ocurría, se producía un desgarramiento social profundo, que les llevaba a la huida o al pistoletazo en la sien que era otra forma de huida y que no era sino la consecuencia de su propio desgarramiento interno que se proyectaba hacia el exterior. Destino trágico, como decimos, porque sólo era la muerte la que, paradójicamente, podía poner el definitivo final a su búsqueda.

Aún en este final de siglo y hasta la Primera Gran Guerra, que es cuando se puede dar por acabado todo atisbo de romanticismo, estas actitudes pervivieron en muchos intelectuales.

Pero, en Rusiñol, frente al mundo que le rodea, su rebelión no se traduce en actitudes externas revolucionarias, su insatisfacción se traduce no respecto a ese mundo, ni siquiera respecto a su yo social, sino respecto a su propio yo artístico en ese mundo, un yo que se convierte en lo único importante, en donde centrarlo todo, hasta la propia vida del artista. Su rebelión, su insatisfacción es sólo intelectual:

"Què val més, no sabia dir-ho. Quan sóc en aquella hermosa platja mullada d'ones, graduada de colors, enyoro la boira del Nord, la vista em demana repòs, el cor em demana somnis i el cap visions difuminades. Quan sóc aquí, els ulls em

demanen sol, sol com el crit dolorós d'Ibsen, i cares blanques i colors que m'enlluernin i m'emborratxin de llum; allí voldria misteri i aquí veritats; allí viure lluny de mi, i aquí també; que sempre, sempre en la vida el cor demana impossibles i vol córrer adelerat envers lo desconegut"(68).

Por eso los viajes de artistas como Rusiñol no tienen una base existencial, como en los románticos, sino que en ellos hay una actitud de tipo esteticista, por la cual el yo se proyecta hacia fuera, hacia la Naturaleza con ánimo de captarla, no de cambiarla, para inmediatamente interiorizar lo recibido, para subjetivarlo. La búsqueda que se hace ahora se centra en su yo artístico, en su propia obra, alejando de ella todo lo que de no-artístico hubiera en sus vidas de hombres partícipes de una sociedad que crecía, a pesar de ellos o con ellos. En sus viajes no se buscan a sí mismos para realizarse objetivamente en el mundo, como hicieron los románticos en su vida y en su obra, y tampoco buscan las razones del porqué de ellos en el mundo, sino que, después de unos primeros años de rebeldía bohemia, acaban aceptando su lugar. Por eso, en ellos, el desgarramiento traumático que habían sufrido los románticos, cincuenta años antes, no se produce. En sus viajes, los artistas, como Rusiñol, buscan experiencias que alimenten su yo artístico. Después, en ellos, se interioriza todo con un fin único: el Arte.

El viaje modernista, por lo tanto, se plantea como un encuentro con la esencia que hace posible el Arte. Una esencia que está en una Naturaleza que todo lo atesora, que es el origen de todo, como en el Romanticismo, pero que se busca, como ya hemos dicho, sólo dirigida hacia la propia experiencia artística. Esta se convierte, para Rusiñol, en el centro vital de todo. Entre vida y arte, la dicotomía que se plantea el artista y el intelectual al final del siglo, no hay una elección simple de una de las partes, sino un intento de convertir la propia vida del artista en materia artística, en arte, porque esto llega a ser el único porqué de la existencia. Ahora bien, el esteticismo no es formalista, sino, por el contrario, vitalista, porque no se quedan en un simple arte por el arte, sino que intentan que la vida se llene de arte.

El viaje, físico o pura metáfora, del artista, servirá, por lo tanto, de encuentro con el Arte que es la verdadera vida. Por eso, cuando Rusiñol escribe un poema en prosa titulado Els caminants de la terra, en el que utiliza la imagen del Judío Errante, que nunca para de caminar, pone en boca de uno de los personajes la frase "Camino perquè aturat no puc viure" (69), es decir, porque sólo los que hacen viajar a su alma por el exterior o el interior de ellos mismos tendrán la fortuna de vivir. Los que lo hagan, serán los que dejan a su espíritu vivir sin sujetarse a ninguna norma impuesta. Y quiénes son éstos, se preguntan, quiénes son los que no siguen las normas, sino los marginados de la sociedad, los músicos o

los clowns, los artistas, o los enfermos, en suma los que están al margen de lo que se entiende por lo que podíamos definir, utilizando una terminología naturalista, como la salud social, es decir, los que no siguen la norma que la sociedad impone, los que la trasgreden. Estos son los únicos que pueden entrar en contacto con las sombras o con la luz, (según desde el punto de vista del que se mire, si romántico o modernista, porque para estos últimos siempre hay una luz espiritual que recorre el otro lado de la vida, el "mundo subterráneo" que decían los románticos), en suma, con el lado espiritual; al fin con lo eterno. Un misterio a descubrir y que, desde luego, como misterio, siempre se presenta fuera de la norma:

"Caminem sempre, que el caminar eternament embriaga les idees i ensopeix per esperar la tardança de la mort.

Camina sempre, me digueren maleint-me, i el caminar és ma vida. Amb la mateixa dolçura amb què es mouen els planetes, jo rellisco per la fosca del misteri. Veniu amb mi, desconsolats de la vida; veniu per la llarga carretera"(70)

Este "poema en prosa" formó parte de un libro de título tan significativo como Anant pel món, -que "és el preludi de l'obra magna del període simbolista, Oracions" (71)-, en donde Rusiñol escribe:

"Anant pel món ha sigut escrit aquest llibre. En ses planes, no hi trobaràs més que impressions de coses vistes

caminant, records escrits en un full d'àlbum girant el cap per veure amb enyorança els passos recorreguts, esperances del nou camí apuntades amb la mà oberta sobre els ulls tractant d'escórrer el misteri de la boira de l'últim terme.

Seguint el camí de la vida un dia m'aturava i feia un croquis del paisatge que entreveia, un altre seguia amb la ploma els plecs d'una silueta, gaudia més enllà somiant lo vist, o posava una pobra branqueta de llorer sobre el túmul d'un amic que portaven a enterrar.

Tot això caminant sempre..."(72)

En esa línea que va desde los Pequeños poemas en prosa de Charles Baudelaire a cuadros de Picasso como, por ejemplo, Les noces de Pierrette inspirado, precisamente, en la obra de Rusiñol titulada L'alegria que passa, que es la historia patética de un grupo de cómicos, -imagen que es ya un lugar común en el arte simbolista y decadente-, que pasean su arte por los pueblos y que, a pesar de la miserabilidad de sus vidas, aún pueden cantar:

"De terres enllà
portem la tristesa,
la portem pel món
per deixar-la enrera.

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

.....

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

De l'arbre del món
són les fulles seques,
regades de llàgrimes
i rodolant sempre.

Tant si plorem, com si patim,
hem de fer riure,
hem de cantar per viure.(73)

También en sus Ocells de fang, aparecerán vidas marginadas, pero que sobreviven siempre en el movimiento y no en la quietud (74).

Son, precisamente, sus viajes y estancias en lugares como Granada o Mallorca, Sitges o Aranjuez, en rincones parisinos o paisajes italianos, lugares que le sumergen en ambientes especialmente artísticos, "refugios del arte" como él les

llamaba, que se alejan del mundo material y prosaico de la civilización moderna, los que llevaron a Rusiñol a realizar sus prosas poéticas o los que le impulsaron a un cambio artístico, a partir de entonces expresado en sus cuadros de paisajes y jardines.

Todas las obras que surgen a raíz de estos viajes plantean siempre que la Vida es un viaje espiritual, un camino poético, al encuentro de la esencia de la Naturaleza que hará posible el verdadero Arte. Frente a los hombres que siguen una vida estable, los que no se inquietan por nada, los que tienen un espíritu pobre y mezquino, todos aquellos que son "la prosa" de la vida, Rusiñol sitúa a los que se dejan llevar por la vida del espíritu, siempre en movimiento, siempre cambiante, siempre conociendo y enriqueciéndose con todo, "els que tenen més ganes de volar" (75), en suma los que están vivos; frente a todos ellos, que son los que encarnan "la poesía", se encuentran los mediócrs, los que están condenados "a la prosa eterna", que es como decir "a la tristesa perdurable" (76). Sólo, en ese camino a la búsqueda del Arte "anant pel món", hay un momento de reposo espiritual y físico cuando se encuentra definitivamente el Arte, en el que es necesario detenerse para rezar las Oracions.

D) La decadencia del paisaje modernista:

a) Granada: génesis de una obra:

En 1895, siguiendo la tradición romántica (77) de la que ya hemos hablado anteriormente, inicia Santiago Rusiñol uno de sus viajes y llega, por primera vez, a Granada (78). Es su primera estancia en la ciudad y, según Carles Soldevila, es en esta época y aquí, en esta ciudad, donde empieza a gestarse su obra literaria Oracions, que se publicará tres años más tarde, precisamente cuando Rusiñol vuelve a Granada para pasar ya una larga temporada (79).

Durante estos años, desde su primera estancia en Granada, en Rusiñol se produce un giro artístico que le identificará a partir de esos momentos como un pintor y escritor evadido de la realidad pero, al mismo tiempo, creador de otra nueva realidad, proceso en el que Granada tendrá un papel protagonista (80). Después de la "Tercera Festa Modernista" Rusiñol "encarrilà les seves activitats dins les coordenades més estrictes de l'esteticisme" (81).

La historia granadina comienza cuando en Barcelona él y un grupo de amigos deciden visitar un país oriental y, por dificultades económicas y de seguridad, deciden quedarse más cerca y viajar a Andalucía.

El grupo estará formado, además de por Santiago Rusiñol, por los pintores Mas i Fontdevila, Oller y Miquel Utrillo. El también pintor francés Bonet-Richon, hijo de un general, y otro joven, del que no conocemos el nombre, hijo asimismo de un general alemán, lo que provocará más de un conflicto durante el viaje, por las rivalidades políticas entre ambas naciones.

La llegada a Granada un día lluvioso del mes de enero de 1898, de la que nos da noticia el periódico de la ciudad "El Defensor de Granada":

"Hállase en Granada el notable escritor y artista catalán D.Santiago Rusiñol, a quien acompañan varios pintores de la colonia del Cau Ferrat en Sitges"(82).

rompe el tópico colorista de Andalucía en Rusiñol:

"Mai podien figurar-nos el cel d'Andalusia amb núvols i no obstant queia l'aigua forastera amb el delit del nord del món, i caigué burlant-se de mapes i geografies (...) no creiem trobar-nos en aquella Andalusia, en aquell país colorit rebent la llum directa i exportant-la en els pobres països de la boira, en aquell pati del món on niuen els tarongers, i

s'estiren les palmeres, en aquell país de luxe on els ulls són més negres i il.luminen, autèntic paradís que té per aire perfums de flors, rosada per tot el dia, i, per regalo de l'home, un cel blau com el fondo de la glòria".(83)

Si junto a este primer contacto con la ciudad, añadimos que la primera impresión que recibió de los granadinos fue la de una pequeña burguesía, aparentemente muy parecida a la que podía encontrarse en el barrio de San Pedro barcelonés, entenderemos el desencanto de Rusiñol.

Impresión de una ciudad de Andalucía que se encaminaba hacia el progreso, que se aburguesaba, y que se reafirmará en su visita a la capital de Málaga de una manera mucho más importante:

"Se entra en Málaga por arrabales industriales, con sus manchas de carbón, sus depósitos de guano, sus baches consiguientes en el suelo y sus depósitos turbios en casas bajas y feas parecidas a cualquier arrabal de cualquier parte; se pasa por callejones urbanos limpios (...); se cruza alguna plaza uniforme, con su fuente de fundición en el centro, su luz eléctrica a los lados y los hilos telefónicos en lo alto; se admira una alameda ancha y bien arbolada, con todos los adelantos modernos aplicados a las ramblas (...); es una calle tan calle como cualquiera del ensanche de Barcelona, con su misma arrogancia y frialdad (...); pero ¡ay! no tiene ni un asomo de carácter de la hermosa Andalucía, ni un destello de

inventiva, ni un rayo de novedad; es la calle veintidós, manzana ocho de Nueva York o Chicago; una calle que pudiera estar en Burdeos o en el Havre o en Milán o en otra ciudad cualquiera; una calle unificada e incluida en el álbum del ingeniero práctico."(84)

Ciudades de Andalucía que se modernizaban de igual manera que lo hacían las ciudades del norte, que luchaban día a día por su progreso, aunque para ello dejaran de conservar el auténtico espíritu que hiciera de ellas ciudades de arte y de belleza:

"Málaga, viu en aquell entremig d'un poble artístic esborrat, i un poble nou que comença. Ses cases, en certs barris, amb sa igualtat aterradora, amb ses portes bessones i ses simètriques finestres, nivellades sobre el primer pis, amb tallants de siluetes (...). Allò denota riquesa administrativa, denota un poble que progressa en sentit d'interés material, però l'art no té res que veure-hi; allò és una Andalusia que batalla per no ser-ne"(85).

Pero, a pesar de ese primer desencanto, será, sobre todo, en Granada y, en cierta manera, en Córdoba, donde encontrará Rusiñol lo que estaba buscando en Andalucía. En ambas ciudades fue, en un primer momento, cuestión de sumergirse en las zonas que todavía conservaban ese sabor

auténtico de lo antiguo en la manera de vivir, en la manera de ser, que había hecho de la civilización árabe una de las cunas del arte, y de su pueblo uno de los más poderosos del mundo:

"En este suelo (...) hace ocho siglos levantábase Medina Azahra, el palacio dedicado a una sultana y el sueño más fantástico de la arquitectura mora -escribe en el capítulo dedicado a Córdoba en Impresiones de Arte-. En este alcázar, cuyo recuerdo parece una visión de un Oriente fantástico, las columnas de mármol de Raya y de Felibres levantábanse por millares; las piedras de las ruinas de Cartago servíanle de adorno; los muros eran tejidos de estuco, eran las puertas de cobre y hierro plateado; corría el agua por arroyos y saltaba por fuentes maravillosas. En la sala de las "grandes ceremonias", de la techumbre, formada de maderas olorosas, pendía una perla solitaria, regalo del emperador Constantino; manaba azogue de las pilas; una figura de mármol de la Siria guardaba la alcoba del Sultán; las lámparas bajaban de fantásticas estalactitas, y por doquiera se miraba (dicen los antiguos viajeros), veíanse maravillas de imponderable belleza."(86)

Cuando en 1898 Rusiñol llega a Granada, después de esas primeras impresiones que él mismo nos relata entristecido, se aloja, "despreciando hoteles como bienes terrenales" (87) en una casa de la calle Real, que aún ocultaba los restos de un

baño árabe, situada junto a la Mezquita Real (88) y se sumerge por el intrincado laberinto de las calles del Albaicín y Sacromonte, y estos barrios granadinos que recorre Rusiñol con ansia de encontrar en ellos todo lo que iba buscando en su viaje de arte, le activan rápidamente su alma de artista, capaz de captar todas las sensaciones que le producen las figuras estáticas a las puertas de las casas; los colores de cornisas, ventanas y cierres; las flores sobre el blanco de las paredes.

En Granada, Rusiñol y los amigos artistas que le acompañan, son recibidos con los brazos abiertos por un grupo intelectual ávido de novedades como las que aquéllos traían. Numerosas son las anécdotas que en Granada les sucedieron, desde el sobrenombre que recibió el propio Rusiñol, "Niño de la Rambla", hasta las juergas flamencas que les prepararon con mejor o peor fortuna, lo que nos da a entender la popularidad que adquirió el grupo catalán en esta ciudad, donde eran mirados, muchas veces, como exóticos turistas vestidos con trajes de Terrassa y de Sabadell, a los cuales se les entendía por medio de algún intérprete.

Pero, fuera de todo esto, que entraría más en el terreno de la anécdota, nos interesa, sobre todo, resaltar el trabajo que en Granada realizó Rusiñol y cómo fue acogido por los medios intelectuales y artísticos que se concentraban alrededor del diario de la ciudad "El Defensor de Granada" y la revista de arte y literatura "Alhambra" que, desde el momento de su llegada le abrieron sus puertas.

Son varias las noticias, crónicas y sueltos, así como artículos del propio Rusiñol, los que encontramos hojeando las páginas de estas dos publicaciones, que, de corte progresista, y en la creencia absoluta en la función social del arte y del artista, se solidarizaban con el movimiento, entonces visto como regionalista, que estaba viviendo Cataluña y más de una vez, incluso, lo reclamaron para sí, como el único medio de sacar a Andalucía del atraso en el que vivía. Percibían, además, que las reivindicaciones nacionalistas de este final de siglo comienzos del XX, que provenían de este grupo que se dejaba llamar modernista, sin ver en ello, todavía, ánimo peyorativo alguno (89), habían hecho evolucionar el arte, dejando atrás usos y costumbres artísticas ya obsoletas, y todo ello causaba su más sincera simpatía.

Esta simpatía y admiración que sintieron por Rusiñol se deja ver en todas las crónicas periodísticas. Así, cuando Rusiñol dio una conferencia en la Cámara de Comercio de Granada el seis de Marzo titulada Impresiones de un catalán en Andalucía (90), el redactor de "El Defensor" escribe:

"La velada de anoche en la Cámara fue un verdadero acontecimiento en la historia de la culta corporación granadina, Rusiñol se mostró a la distinguida concurrencia como un literato de grandes vuelos, poeta inspiradísimo y hombre de excepcional cultura. El público subyugado por la magia de las brillantísimas descripciones y de los elocuentes conceptos de Rusiñol interrumpió al lector con frecuentes y entusiastas

salvas de aplausos que se convirtieron al final de la lectura en prolongada y cariñosa ovación".(91)

Rusiñol, en esta conferencia, lograba describir una Granada que se alejaba de los tópicos costumbristas y realistas a los que se estaba acostumbrado y a los que estaban acostumbrados, sobre todo, la mayoría de los granadinos y, muy especialmente, a su pesar, el grupo intelectual más progresista de esta ciudad. En Andalusia vista per un català Rusiñol cuenta como en el recinto de la Alhambra conocieron a un gitano "vestido con toda la indumentaria de gitano contrabandista a usanza de época cómica y figura de cuadrillo de costumbres españolas" que tenía como trabajo posar para "todo pintor cursi" que pasara por Granada, o que servía para tomar nota a los ingleses, en sus libros de viaje, sobre la tónica indumentaria de sus ropas, pero para el cual ya estaba pasando su edad de oro, porque como él mismo dice:

"los tiempos se regüelven (...) lo pintore se güelven desaborio (...) Agora viene aquí lo pintore, y en ve de pintarme a mi, con ese traje que tiene tre chaqueta distinta y variá, se pintan un día nublao, con cuatro sibreses con uno fleco asule, que aqueyo se paese a un campo santo".(SIC)(92)

Aparte de la transcripción del propio Rusiñol del habla de Andalucía, en la que no encontramos ningún atisbo de burla, pues él mismo, incluso, quiso adoptar la fonética andaluza -sin

conseguirlo- con tal de integrarse más en el país que visitaba y, sobre todo, porque era una manera más profunda de acercarse a las esencias populares, auténticas, en su desconocimiento, de las transformaciones morales que la nueva civilización traía consigo. Aparte de esto, Rusiñol, en este párrafo, hace una crítica a esas estampas costumbristas que aún tenían vigencia (93) y, desde su actitud artística de considerarse un miembro de una élite dentro de la sociedad, atento a todo avance en materia cultural, aún va más allá y pone, de manera irónica, la defensa de esta corriente pictórica y literaria ya superada en boca de un personaje representativo, precisamente, de ese tipo de arte, pero que, también, personalizaba, -y socialmente por la clase más inferior-, el desconocimiento de las innovaciones artísticas de una gran parte de la sociedad española. La crítica se centraba, de esa manera, en esa burguesía y pequeña burguesía que, por educación y poder económico, tenía no sólo obligación sino, además, más posibilidades que ninguna en no caer en esos comportamientos culturales.

Por otro lado, si Rusiñol criticaba todo lo que de tópico tenía lo nacional español, es decir, criticaba la España de "charanga y pandereta" que reproducía vicios sociales históricos, (los toros fueron el símbolo que sirvió, mejor que ningún otro, a los intelectuales catalanes, entre ellos a Rusiñol, para sus críticas hacia esa España de la Restauración que prolongaba su declive, entretenida en tertulias de café, discusiones políticas caciquiles, zarzuelas y, cómo no, corridas de toros), por el contrario siempre sintió atracción

por las raíces populares más hondas del pueblo español, en ellas encontraba la esencia auténtica de la naturaleza española (94).

Esta actitud de ir a las raíces más hondas de lo nacional "conectaba muy bien con el regeneracionismo moral y político del cambio de siglo" (95) y era general, también, entre los intelectuales catalanes. Así vemos, autorretratarse, con 17 años, a Ramón Casas vestido con el traje corto típicamente español, o confeccionar carteles en los cuales los personajes centrales eran las típicas "manolas" o a R.Pitxot, R.Canals, el escultor E.Clarasó o al propio Rusiñol produciendo muchas obras, entre oleos, dibujos y esculturas, en las que había un gran interés en representar a los tipos más genuinamente españoles, ahora bien, como decimos, sin caer en folklorismos localistas y costumbristas, que era, precisamente, lo que criticaban (96). En ellos, influidos por el wagnerismo, como hemos dicho anteriormente, había gran interés por descubrir y expresar con el arte, lo que ellos llamaban, el alma universal, el espíritu popular, heredado de ese "volksgeist" romántico. Como dijo Maragall, "el poble no és aquesta o aquella gent, sinó un estat col·lectiu de l'esperit humà en què tots ens trobem una hora o altra" (97), es decir, es algo que no puede encuadrarse en un tiempo y en un espacio, es algo más universal que se proyecta hacia la eternidad. Además, alejados de folklorismos localistas, su esteticismo les llevaba a una estilización de lo popular que, en esa época, en España, también tendría sus representantes en literatura y en pintura

en artistas como Julio Romero de Torres o Manuel Machado, autor éste último de una obra de título tan significativo como Cantares (París, 1899)(97 bis).

De ahí que cuando Rusiñol llegue a Granada sea requerido por todos aquellos, personas e instituciones, que percibían que Granada, como objeto artístico, tenía que ser tratada de manera diferente a como lo había sido hasta entonces, hartos ya de realismos que acartonaban el arte y repetían hasta la saciedad los mismos temas de manera semejante. Había que transmitir una visión artística que no remitiera a un tiempo concreto, sino hacer de Granada un símbolo artístico, y, como tal, universal. Personas que deseaban apartarse, precisamente, de estos usos artísticos localistas que aún se mantenían entre ciertos grupos granadinos, grupos que se convertirán en centro de todos sus ataques por lo que representaban de retraso cultural para Granada, con respecto a los núcleos intelectuales del resto de España más atentos a los cambios que estaba sufriendo el arte en este final de siglo, como, por ejemplo, estaba ocurriendo en Barcelona y, en concreto, en el núcleo de Sitges, del que se daban toda clase de noticias y del que Rusiñol era una de sus mejores representantes y que, ahora, por suerte para los granadinos, estaba viviendo y trabajando en la ciudad.

En Granada también se contaba con cenáculos intelectuales, parecidos al famoso Cau Ferrat de Sitges, aunque sin su trascendencia, (y de cuyos actos siempre se estaba bien informado en la ciudad andaluza), que eran la tertulia del

Polinario y la "Cofradía del Avellano", que, presidida por Angel Ganivet,(98) reunía a lo más progresista de la ciudad, y que, con toda seguridad, Rusiñol frecuentaría cuando se produjo su estancia en la ciudad, no sólo por lo que el círculo significaba, sino también por la amistad que le unía a Angel Ganivet, que dijo de él:

"Rusiñol es un espíritu inquieto y capaz de acometer todo género de empresas. Es algo músico, es pintor notabilísimo -y en este aspecto es en el que se le conoce más en España-, es escritor fecundo y autor dramático..."(99)

Rusiñol se alineaba con su obra en esa nueva corriente del arte de fin de siglo en el que se imponía la necesidad de expresar algo que iba más allá de la realidad. Y de Granada Rusiñol había "sabido interpretar la indefinible y dulce poesía de nuestros huertos moriscos y encerrar en los moldes de la palabra humana el aroma de nuestras flores, la luz de nuestro cielo incomparable y los recuerdos gloriosos de nuestra historia que parecen difundir en el ambiente de la ciudad, como perfume de perdidos amores, esa nota melancólica que caracteriza la belleza de Granada, se muestra en sus monumentos, y como las sutiles neblinas que esfuman el fondo de nuestros panoramas de la Vega, anida también en lo más hondo del espíritu de los granadinos, y da a nuestro pueblo una fisonomía propia que no se parece a la de ningún otro".(100)

Rusiñol ya no es el viajero romántico que apunta en su libro de notas, detalladamente, lo que va observando de la realidad, no es tampoco el artista costumbrista que la describe castizamente, él ahora busca algo que va más allá de esa realidad, intentando vivir con su arte lo que ésta le ofrece más allá de su aspecto exterior.

Ahora lo importante era captar los colores, el aire, el olor, la luz. Es decir, todo aquello que trascendía la realidad. Era, en fin, la necesidad de captar antes el espíritu que la materia, lo abstracto que lo concreto, la pasión que la razón, la sugerencia que el tema mismo. Eso era lo que únicamente se consideraba materia artística. Y Granada le ofrecía a Rusiñol esa oportunidad artística, desde ese primer viaje de 1895 hasta el final de su vida. Granada "esta ciudad de los sueños, de la luz, de la armonía, de las flores y del cielo, esta ciudad cariñosa, relicario de hermosura; este pueblo sugestivo, olvidado por los tontos y amado por los artistas, este oasis de la tierra, donde dormirse soñando y despertarse amoroso; esta ciudad que venero, porque exhala esencia de arte y nutre los corazones con efluvios de belleza".(101)

Como hemos dicho antes, fruto del primer viaje a Granada en 1895 es la gestación de una de sus primeras obras literarias, que, además, en España, como hemos dicho, iba a inaugurar un género nuevo: el de la prosa poética. Esta obra se titulará Oracions y se publicará tres años más tarde,

• precisamente cuando Santiago Rusiñol vuelve a Granada para pasar ya una larga temporada.

B) "El jardín abandonat":

El naturismo estético que se convertía en la nueva ideología poética de Rusiñol, tiene en ciudades como Granada, Córdoba, Aranjuez o Mallorca, la mejor base donde expresarse artísticamente, porque estos lugares representaban la naturaleza en su estado más puro, pero ciertos paisajes, como los de Granada o Córdoba, representaban, además, la síntesis entre el Hombre y la Naturaleza conseguida en un momento determinado prolongado en la eternidad.

En 1907 en la revista "The Studio" se escribe que Santiago Rusiñol "encontró un día la inspiración tan deseada en un viejo jardín de Granada y se reveló su genio ante el espectáculo melancólico de aquellos árboles torcidos por el ardor de un sol de otoño, de aquellos derruidos muros y peldaños de mármol, gastados y cubiertos de musgo, ante los que se despertaba la soñadora tristeza de su imaginación poética" (102).

Efectivamente, cuando Rusiñol viaja a Andalucía, va a producirse un retorno a la Naturaleza y, asimismo, una vuelta al espíritu de la naturaleza humana que tuvo su desarrollo pleno en esos paisajes. Frente a una naturaleza romántica exuberante y fuera del alcance de la medida racional del hombre, ahora éste la domina, por eso la Naturaleza ahora no se

presenta artísticamente con espacios abiertos, sino que el hombre domina las leyes de la Naturaleza y le pone unos límites a su representación, límites que el jardín representa a la perfección. Por eso, Rusiñol describirá los jardines -cualquier jardín, del griego al modernista pasando por el clásico jardín francés- como arquitecturas cerradas perfectas en sí mismas (103). En el prólogo que escribió para la exposición de su colección Jardins d'Espanya (1903) escribirá:

"els jardins són el paisatge posat en vers (...) 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" (104).

No es casualidad que, años después, Rusiñol ofreciera a Manuel de Falla su casa de Sitges para que compusiera su obra de parecido nombre que la del artista catalán. Las Noches en los jardines de España del compositor andaluz, que Rusiñol conoció precisamente en Granada y con quien mantuvo desde entonces una larga amistad. La obra, estrenada en Madrid en 1916 y subtitulada Impresiones sinfónicas para piano y orquesta, si no está demostrado que fuera la interpretación musical de la obra de Rusiñol sí podemos decir que para ambos el jardín representaba en sí una obra de arte, y que la obra de

arte que los dos pretenden hacer quiere ser la expresión sintetizadora del ritmo interno de la Belleza.

Pero estos paisajes que ahora él contempla representan no sólo la naturaleza física en su estado más puro, sino que también son el escenario de un mundo que existió y que fue abandonado por el espíritu de los hombres:

"i els homes, ai!, ja no estan per poesies, i ni els temps per magnificències; els versos escrits en jardí se van omplint d'herba de prosa, en l'aspre terror d'Espanya."(105)

Córdoba y en Granada son los mejores ejemplos de la decadencia de la civilización, que es igual a decir la decadencia del espíritu humano. Pero un aspecto muy importante diferenciará a estas dos ciudades. Mientras Córdoba atraía por el recuerdo artístico que inspiraba, que vivía en

"...una somorta quietud, una quietud de ciutat endormiscada, de ciutat que viu quieta en els plecs dels seus carrers, que sent caure indiferent ses meravelles."(106)

Córdoba en el presente sólo era el resto de una ruina, pero, y esto es lo grave para Rusiñol, de una ruina espiritual y no sólo material (aunque también lo fuera), pues ni siquiera se había dejado que las ruinas cordobesas durnieran su sueño eterno, abandonadas al saqueo popular o institucional. Porque

Córdoba "es un cementerio de arte, adornado con nichos nuevos" (107), que no ha sabido conservar nada de lo que hizo de ella la "Meca de Occidente":

"Ningú diria que aquella taca groguenca fou un jorn la Meca d'Occident, el centre d'una cultura refinada, el trono dels emirs i dels califes..."(108)

En Rusiñol hay, en principio, como en los románticos, una atracción por las ruinas, demostración de lo que el hombre fue. Pero, mientras en los románticos, la ruina es la demostración presente de lo que el hombre moderno nunca podrá volver a ser, porque el tiempo pasa ineludiblemente y la muerte se apodera de todo hasta de la belleza, perdida ya en épocas nunca recuperables (109), en este artista catalán, la atracción por la ruina reside en el hecho de que conserva el espíritu de la naturaleza humana ("hi guarda els records vivents de joventut gloriosa" escribirá en Oracions (Or., p.27) y sirve como ejemplo espiritual para la construcción de una nueva civilización en la que se cree de manera optimista. La ruina no es, por lo tanto, sólo un lugar donde refugiarse de la civilización moderna, como fue también para los románticos, o para los ingleses pre-rafaelistas, un deseo de huir del progreso en el que el artista no encontraba un sitio, sino que es, sobre todo, un libro abierto de la Naturaleza, un lugar donde vive la Belleza, que nunca se encontrará en la prosa de cada día, un libro sagrado

de conocimiento, un santuario que ha de dar renovadas fuerzas al hombre moderno y no un cementerio espiritual. La ruina no será un lugar de huida sino de encuentro:

"Inspirat en sa grandesa caiguda, resa callat, i edifica la teva obra més enllà, que queden altres turons per coronar-los d'Acròpolis" (OR,p.27)

En Rusiñol, la contemplación de las ruinas ("no passis mai prop d'unes ruïnes sense aturar-te un moment i resar sobre les lloses trencades"(OR,p.26) produce un conocimiento, como en los artistas de cincuenta años antes, sobre la presencia constante de la muerte, de la trágica fugacidad de la vida, de la vejez. Conceptos en los que prevalece implícito la fuerza del paso del tiempo:

"Abans de seguir endavant llegeix aquell llibre escrit en tosques lletres de pedra, mig esborrades i confoses; llegeix-lo amb els ulls del sentient, i veuràs, al fullejar-lo, amb quin condol explica la història de sa passada grandesa, seguida de l'abandó i la mort; sentiràs, d'entre la runa, amb quina queixa, d'un eco que va apagant-se, repeteix el cant de glòria d'un dia; comprendràs que poc dura eixa glòria que ambiciones, que de pressa s'enfonsen sota la pell de la terra les obres més elairades, i com s'assequen les arrels del llorers més ufanosos"(OR,p.26)

Pero en Rusiñol, sobre la ruina, hay otras reflexiones más importantes que le conducen hacia el futuro, nunca hacia el pasado, como les ocurrió a los románticos, que acabaron refugiándose en él por incapacidad de adaptación al presente (110). En Rusiñol nunca encontraremos frases como la que dijo Chateaubriand al final de sus días: "Je sais mes ruines". Lo que interesa es que la ruina, -como, más adelante veremos, la enfermedad, que no es sino otra clase de ruina, aunque corporal-, le lleva al conocimiento de nuevas sensaciones estéticas. La ruina es, además, la base de un nuevo renacer espiritual porque "entre el pilot de ruina veuràs créixer un bosc novell de tendres i húmides fulles i enfilarse per fugir de sa presó buscant la claror del cel" (OR,p.26). El espíritu del artista, ante las ruinas, se transporta hacia el Arte ("hi assisteix la Poesia"), por eso el artista puede decir que las ruinas están vivas: "les sentiràs palpitant, rejuenir-se, com si volguessin brotar altre cop i de nou aixecar-se majestuoses"(OR,p.26)

En Córdoba, Rusiñol contempla las ruinas y se entristece porque de ellas ha desaparecido todo vestigio de ese espíritu que hizo de ellas el trono donde asentar una civilización. Ese espíritu que aún se conserva en las ruinas de las Pirámides, del Partenón, de las catedrales góticas, de la Alhambra (111).

Córdoba le hace también reflexionar sobre la decadencia de la civilización. Dos culturas, la cristiana y la árabe, convivieron durante largo tiempo, en nuestra Península, para después enfrentarse, batalla en la que iba a salir vencedora la primera de ellas y, con ello, se iría anulando, progresivamente, un estilo de vida que invitaba al cultivo del espíritu, en donde también se fundamentaba el progreso, sustituyéndose por una manera de vivir sujeta a códigos morales más intolerantes que no dejaban espacio para un determinado tipo de arte. Rusiñol pone en boca de Abderramán estas palabras:

"No entregarà Déu el món als que s'embriaguen predicant penitència. Per a ells els monestirs miserables; per a nosaltres els jardins, l'harem, el bany, les arcoves revestides per dintre de brunyits jaspis i estucs esplendoroses i il·luminades per llànties inextinguibles; per a ells els claustres foscos i callats; per a nosaltres les fonts de plata i els jardins brodats de boixos; per a ells les privacions de la vida de castell; per a nosaltres la dolça existència d'alazares riallers; per a ells la intolerant tirania; per a nosaltres la monarquia clement i paternal; els nobles ignorants per a ells, les ingrates terres, l'abstinència i el martiri; gosen nosaltres els plaers de l'amistat i de l'amor en nostres camps venturosos".(112)

Pero, tras este enfrentamiento Oriente/Occidente, late algo ideológicamente más profundo, pues Rusiñol opone el espiritualismo al materialismo, el racionalismo al irracionalismo y éste, el irracionalismo, como la única manera de conseguir crear un mundo que se escapara de la lógica positivista, de la que se huía por insuficiente e inadecuada. Rusiñol se alineaba, de esta manera, a ese decadentismo artístico y adaptaba, a ello, todos los tópicos simbolistas de espiritualismo, medievalismo, ruinas, melancolía,... "spleen", que tanta fortuna estaban teniendo en ese final de siglo en la literatura occidental.

Y en este enfrentamiento lugares como Aranjuez o Granada servirán de ejemplo para oponerse a todas las ciudades, no sólo de España, sino del resto del mundo occidental que luchaban por el progreso material, dejando a un lado el espiritual. Granada, por ejemplo, había sabido conservar, en sus jardines cerrados y abandonados por los hombres, -hombres en minúscula-, como el que encuentra en Vézinar en un "palau abandonat", según escribe a M. Utrillo el 15 de marzo de 1898, ese espíritu natural no contaminado por los males de la civilización moderna.

Jardines abandonados, como un día el hombre abandonó el Jardín del Edén y empezó su peregrinar sobre la tierra en busca de una armonía perdida. En estos jardines por los que, a partir de ahora, Rusiñol se moverá hasta el final de sus días, se conserva "l'enyoremment de la riquesa passada i la gran tristesa de la grandesa caiguda (...)" queda un record de noblesa, de

pàtina severa, de distinció suprema: la distinció de l'obra d'art madura portant el sentiment d'una hermosa agonia i el record de ventures fugides" (OR,p.28). En estos "jardines abandonados" que se convertirán en tema recurrente en su obra (113), Rusiñol sitúa, de nuevo, ahora, los conceptos prosa, poesía, arte, vida, pero de una manera nueva, porque ahora no se trata de un enfrentamiento como en su primeros tiempos parisinos, sino que estos jardines, ahora siempre suntuarios, tan alejados de los callejeros jardines parisinos, representan la conversión de la vida en Arte, porque esta naturaleza, que representan los jardines de la Alhambra, del Generalife o los muchos "Jardines de España" (114), fue, y es de nuevo ahora para los artistas, el lugar en el que vivió, y vive ahora por él y otros como él, el espíritu de los hombres, de unos hombres escogidos, eso sí, porque hicieron posible una civilización gloriosa:

"La grandesa del passat prou que va sembrar-ne arreu, d'aquests oasis, (...) A Còrdova i a Granada (...) n'hi sembraren de tan hermosos i tan íntims, que esl frisos de l'Alhambra els enyoren en ses llegendes encantades i els ploren el plor dels brolladors (...). Allí a Aranjuez i a la Granja n'hi plantares de tant solemnes i tan gandiosos en temps del Carles i dels Felipes, que fins En Velàzquez va dignar-se recollir-los".(JE,p.687)

Pero esa civilización entró en decadencia con los tiempos modernos:

Però, ai!, tot això va passar de pressa: va ser la florida d'un poble que esclata, una primavera solemniàl que obre els calzes de sa gran magnificència, la brotada que un sol massa ardent desclor, per assecar-la més de pressa; flors d'un dia, obertes al matí d'una civilització esplendent i mortes al caure la tarda" (JE,p.688)

El jardín cerrado y abandonado por los hombres ("Van anar morint-se els jardins (...) Morien els vells jardins, però morien amb tanta noblesa, que de la mort en brotava una nova poesia: la poesia de les grandeses caigudes" (JE,p.688) es ahora acogido por los artistas y se convierte en una metáfora de su nuevo proyecto poético. Como el jardín de Alma de Manuel Machado que simboliza el alma del poeta (115). Para estos artistas, como Rusiñol, que han optado por evadirse estéticamente de la realidad, estos lugares, los jardines abandonados, les sirven mejor que ningún otro sitio, para el desarrollo del espíritu artístico que renace, de nuevo, en su estado más puro y para una revalorización de una forma de vida, abandonada, en un determinado momento, por los hombres, pero que se convierte en el mejor ejemplo a seguir para la transformación de la realidad, porque la decadencia que esos espacios representan, traduce también la gloria de una

civilización: "Vés-hi, poeta, si vols escoltar la poesia, un bon moment de la vida" (JE, p. 689).

Ahora bien, que la Naturaleza tenga su mejor representación, precisamente, en los jardines, significa también que la naturaleza modernista pasa a tener un grado de "domesticidad" que nunca tuvo con el Romanticismo. Es decir, ante la exuberancia inalcanzable de la naturaleza romántica, ahora el artista se sitúa en una situación de dominio ante la misma y le pone sus límites. El jardín es la mejor representación de esas limitaciones; no es casual, por eso, que Rusiñol, ahora, se autodenomine "el jardiner poeta" (JE, p. 687) y que, frente a la aventura épica a la que siempre el romántico se vio empujado por la naturaleza, el modernista emprenda un camino en el que él impone sus propias reglas y, por lo tanto, él es el que va a la búsqueda de sus propios paisajes, su propia Naturaleza, y la organiza a su manera. Buena prueba de ello serán sus cuadros de jardines y sus textos de prosa poética perfectamente estructurados, arquitectónicamente contruidos. Frente al riesgo que le imponía todo aquello extraño a su propio yo artístico, Rusiñol tiende, como dijo Pompeu Gener "al reposo, a la tranquilidad vecina de la muerte, a la soledad, a la concentración" para "trabajar y producir activamente" (116) en lo que únicamente le interesaba y preocupaba. La prueba de ello es que, a partir de entonces, Rusiñol empezó su etapa de "jardiner poeta", como se le conocería hasta su muerte. La recurrencia en el tema, por

reduccionista, le apartaba, además, de todo tipo de aventura arriesgada fuera de su espacio estrictamente artístico, lo que implicaba en él una moderación por aceptación en su comportamiento social y la reafirmación de su evasimismo estético. Como dijo Gregorio Martínez Sierra, Rusiñol vivía "en plena y gloriosa conformidad con su destino, y éste, acaso, es el secreto de su arte" (117).

Es muy significativo, también, que sea, precisamente, en esta etapa en la obra de Rusiñol, cuando se produce el mejor momento en esa recíproca aceptación entre el artista y la sociedad. El éxito que tuvo su exposición de los Jardins d'Espanya en 1900 (118) avalado por los más variados artistas de la época, desde Martínez Sierra -que realizó una edición reproduciéndolos en su "Biblioteca Estrella" (119) - al joven Picasso pasando por Josep M. Sert que escribió a raíz de dicha exposición un texto titulado Los jardins d'en Santiago Rusiñol (120), reafirmaba el nuevo papel asumido por el artista en la sociedad catalana: creencia en sí mismo y en su propia libertad como artista y proyección social sólo a través del Arte. El Arte en Rusiñol es, ahora, un concepto lleno de vida, con sus nuevas reglas y sus nuevas limitaciones, pero autosuficiente. Un concepto que, mejor que nada, puede aplicarse al jardín y a todo lo que representa: lugar de desarrollo del espíritu de la Naturaleza, fuente de vida, dominio de la voluntad del artista, armonía y, en consecuencia, fuente de Arte.

NOTAS CAPITULO III:

1) BAUDELAIRE, Charles: Pequeños poemas en prosa, Edición y traducción de Agustí Esclassans, Ed. LUCERO, Biblioteca Excelsior, Barcelona, 1942

2) VALERA, Juan: Cartas Americanas (I) en Obras Completas, V. XLI Madrid, 1915, p. 274

2 bis) BAUDELAIRE, Charles: Consideraciones sobre la raza de los poetas, en Simbolismo. Soñadores y visionarios, TABLATE MIQUIS, Ed., Madrid, 1984, p. 27

3) Correspondència Rusiñol-Casellas. A cura de Jordi Castellanos, "Els Marges", 21, gener, 1981, p. 98

Cfr. MARFANY, J. Lluís: Cultura i Societat: els inicis del Modernisme a Catalunya, Tesis de Doctorat, Universitat de Barcelona, 1982, p. 245

(La carta de Rusiñol a Casellas, según Marfany, está sin fechar, pero escrita a las postrimerias del viaje a Italia, o sea en la primavera de 1894)

4) RUSIÑOL, Santiago: Oracions en Obres Completes, V. I, pp. 3-45

5) DIAZ-PLAJA, G.: El poema en prosa en España (Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1956, pp. 45-47)

Cfr. CASTELLANOS, Jordi: La poesia modernista en Història de la Literatura Catalana, V. III, pp. 266-267

BOU MAQUEDA, Enric: Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya, Ed. EMPURIES, Barcelona, 1989, pp. 51-52

6) Carta a Casellas en Op. Cit.

- 7) MAUDELAIRE: Op. Cit.,
- 8) IARIO, Rubén: En Barcelona en España Contemporánea en Obras Completas, Ed. AFRODISIO AGUADO, Madrid, 1950, V. III, pp. 26-39
- 9) UNAMUNO, Miguel de: Oracions en Sobre la literatura catalana en Obras Completas, V. V, Ed. AFRODISIO AGUADO, Madrid, 1952, pp. 478-488
- 10) VALERA, J.: Op. Cit.
- 11) UNAMUNO, M. de: Op. Cit.,
- 12) Cit. BERNARD, Suzane: Sobre el poema en prosa en Francia
- 13) Cit. CERDA I SURROCA, M. A.: Els pre- rafaélites a Catalunya, Ed. CURIAL, Barcelona, 1981, p. 233
- 14) RUSIÑOL, S.: OR, pp. 14-15
- 15) RUSIÑOL, S.: OR, pp. 15-16
- 16) RUSIÑOL, S.: OR, p. 3 (A partir de ahora señalaremos Oracions en el texto, con el número de página correspondiente)
- 17) MARAGALL, Joan: Elogi de la paraula (1905) en Obras Completas, Ed. SELECTA, Barna, V. II, p. 664
- 18) CASTELLANOS, Jordi: Op. Cit.

BOU MAQUEDA, Enric: Op. Cit.

CASTELLANOS, Jordi: Raimon Casellas i el modernisme CURIAL Ed. i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1983

MARFANY, Joan Lluís: Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya, Tesi de Doctorat inèdita, Univ. de Barcelona, 1982

19) DARIO, R.: En Barcelona en Obras Completas, V. III, pp. 26-39

20) RUSIÑOL, S.: Andalusia vista per un català en Obras Completas, V. II, p. 583

El mismo texto en español en:

Impresiones de Arte Biblioteca de "La Vanguardia", Barcelona, s.d., p. 223

21) RUSIÑOL, S.: El santó de la muntanya en Anant pel món en Obras Completas, V. II, p. 27

22) Cfr. CORTES I VIDAL, Joan: Santiago Rusiñol en la seva faceta de pintor en las Obras Completas de Santiago Rusiñol, Ed. SELECTA, Barcelona, 1976, V. II, p. 31

23) En el Defensor de Granada, (13 de mayo de 1898), aparece la relación de títulos de los cuadros que expuso Rusiñol en el "Salón de Bellas Artes", que tenía su sede en los locales del citado diario granadino:

Cipreses con sol
El canal del Generalife
Patio abandonado
Cipreses urbanos
Surtidor con luna
Primavera
Ultimos rayos de sol
Soledad
Interior desierto
Salón azul
Glorieta en pleno sol

Los cipreses del Violón

Cipreses dorados

El surtidor

Arboles floridos

El patio de la sultana

Jardín abandonado

Crepúsculo

Grupo de cipreses

Según E.Jardí, Rusiñol envió a la "IV Exposición de Bellas Artes y Oficios Artísticos", organizada por el Ajuntament de Barcelona en la primavera de 1898, su cuadro El patio de los Arravanes, pintado en su estancia en Granada el invierno del 98, (JARDÍ, E.: Història de "Els Quatre Gats", Ed.AEDOS, Barna, 1972, cap.VI: Amb el fons de la guerra). Este cuadro no figura en la relación anterior, no sabemos si es un olvido del redactor del artículo, si el cuadro llevaba otro título en esta exposición o, simplemente, que fue posterior y no entró en la muestra presentada en Granada.

24) RUSIÑOL, S.: Un somni negre en Fulls de la vida en Obres Completes, V.II, p.122

25) Cita recogida por:

BENET, R.: Simbolismo en Historia de la Pintura Moderna
Ed.OMEGA, Barcelona, 1953, p.14

26) RUSIÑOL, S.: Record en Anant del món en Obres Completes, V.II,
p.56

(Este artículo salió publicado por primera vez en La Veu de Catalunya a la muerte de Vayreda (1894))

27) CASELLAS, Raimon: Exposició de pinturas en "L'Avenç",
Barcelona, 30 de novembre del 1891, època II^a, any III, número
11

(La transcripció conserva la ortografia prefabriana de la llengua catalana, ortografia que no se normalitzaria oficialment fins a 1913 per el "Institut d'Estudis Catalans", seguint la línia filològica defensada per Pompeu Fabra des de els seus primers temps en "L'Avenç".

El text de Casellas va escrit a propòsit de la primera exposició conjunta que van realitzar, a la seva volta de París, Santiago Rusiñol, Ramon Casas i el escultor Enric Clarasó, en la Sala Parés en 1891.

28) BAUDELAIRE, Charles: Op.Cit., p.22

29) ARGULLOL, Rafel: El héroe y el único. El espíritu trágico del Romanticismo, Ed. TAURUS, Madrid, 1982, p.47

30) PEREZ-JORBA, Joan: Naturisme en "Catalònia", I, núm.8 (15-VI-1898), pp.142-3

(recogido del libro Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya, de E. Bou Maqueda, p.49)

31) Cfr. MARFANY, Joan Lluís: Aspectes del Modernisme Ed. CURIAL, Barcelona, 1980, p.32

32) RUSIÑOL, S.: El monument al Greco en Obres Completes, V.II, pp.618-619

33) Cfr. CIRICI I PELLICER, Alexandre: El arte modernista catalán, Ed. AYMA, Barcelona, 1951, p.334

Cfr. PLA, Josep: Santiago Rusiñol i el seu temps
Ed. DESTINO, Barcelona, 1981

(Escribe Pla: "L'Escola de la Llotja fou una aventura sense continuïtat i en definitiva negativa.No li agradaven ni la casa, ni els professors, ni l'ensenyament, ni els alumnes.L'escola oficial d'art de Barcelona vivia anquilosada en els records del miniaturisme fortunysta i no sentia les palpitations dels temps.Rusiñol se'en fatigà aviat.Sortí de l'escola amb un amarg sabor de boca."
(Op.Cit.:p.39)

Rusiñol assistí en primer lugar a las clases de Tomàs Moragas, amigo de Fortuny, donde se puede decir que aprendió las primeras técnicas, y después a la escuela de las acuarelistas, para después ingresar en la Llotja, adonde acudieron la mayoría de los pintores de la época, desde Eliseu Meifrèn a Isidre Nonell, pasando por Sebastià Junyent, Ricard Canals, Joaquim Mir, o su indiscutible compañero artístico Ramon Casas)

34)RUSIÑOL,S.:Màximes i mals pensaments en Obres Completes,V.II,p.697

35)RUSIÑOL,Santiago:La clase de noche en Impresiones de Arte e en Obres Completes,V.II,p.729

36)PLA,Josep:Op.Cit.,p.39

"Frequentaven l'Académie de la Palette, on corregien - encara que no sempre- Carrière, Puvis de Chavannes, Humbert i Gervez.Els dos primers eren el reclam.Els segons feien la feina.En l'establiment conegueren De Thomas, Müller, Angeli, fill del cèlebre tenor que tingué tantes simpaties a Barcelona, Vernet i molts d'altres.Rusiñol assistí al banquet en honor de Puvis de Chavannes, quan acabà d'afrescar les parets de la Sorbona.En aquest banquet, hi assistí el tot París de l'època; en el seu curs fou presentat a Emile Zola que ell admirava.El fet que Rusiñol conegués Zola fou sabut a Barcelona, produí una

certa impressió i li donà molta importància" (PLA, J.: Op.Cit., p.86).

La crónica de este homenaje escrita por Rusiñol, fechada en enero de 1895 en París, se reproduce en "Luz" (nº 5, 2ª semana de noviembre de 1898, IIª época, Barcelona) en un número monográfico de la revista dedicado a Puvis de Chavannes, en el que colaboran A.L.Barán (M.Utrillo), R.Casellas, J.M.Jordà, además de S.Rusiñol)

37) RUSIÑOL, Santiago: Florençia a plena luz en Impresiones de Arte en Obres Completes, V.II, p.754

38) CASELLAS, Raimon: Exposició de pintures. Rusiñol. Casas en "L'Avenç", 2a época, any III, núm. 11 (30-XI-1891), pp.334-343. Reproducido por CASTELLANOS, Jordi: El modernisme. Selecció de textos, Ed. EMPURIES, Barcelona, 1988, pp.62-65

Escribe Rusiñol de la gente que va a las academias: " Todo este personal, con ser tan incongruente, tiene un cierto parentesco de academia, un cierto amaneramiento, una tendencia a unificarse y a formar juntos escuela... y en esto consiste el peligro de estas casas de dibujo." (RUSIÑOL, Santiago: La clase de noche, p.731)

39) Sobre el antiacademicismo de Rusiñol vid.:

MARFANY, J.Ll.: Cultura i Societat: els inicis del Modernisme a Catalunya, pp.231-235 y pp.288-291

MARFANY, J.Ll.: Primera sessió del Col.loqui Internacional sobre el Modernisme Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1988, pp.53-54

40) RUSIÑOL, S.: Record en Anant pel món en Obres Completes, V.II, p.58

41) RODRIGUEZ/SALVADOR: Op. Cit., p.193

Cfr. RODRIGUEZ, J.C.: Maldoror, Zaratustra, Igitur en La norma literaria, Diput. de Granda, Granada, 1985

42) DARIO, R.: Prosas profanas en Poesías Completas, p.

43) GAY, Juan: Vicent d'Indy, "Luz", Barcelona, II época, nº 4, 1ª semana de nov. 1898

44) DARIO, Rubén: Historia de mis libros: Azul en, Obras Completas, V.I, p.200

45) Cfr. MARAGALL, Joan: Elogi de la paraula y Elogi de la Poesia en Obres Completes, Ed. SELECTA, Barcelona, 1960, pp.663-682

46) Cfr. CERDA I SURROCA, M.A.: Els pre-rafaelites a Catalunya, Ed. Curial, Barcelona, 1981, p.204

Cfr. CIRICI I PELLICER, A.: El arte modernista catalán, p.94 y ss.

47) RODRIGUEZ/SALVADOR: Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana, AKAL Ed. UNIVERSITARIA, Madrid, 1987, p.196

48) RUSIÑOL, S.: Il·làgrimes de matinada en Anant pel món en Obres Completes, V.II, p.48

49) Cfr. CERDA I SURROCA, M.A.: Els pre-rafaelites a Catalunya pp.187-197

50) AVIÑO A, Xosé: La música i el Modernisme, Ed. CURIAL, Barcelona, 1985,

("El primer que va introduir Wagner a Espanya fou Josep Anselm Clavé, que l'any 1862 va fer cantar als seus cors d'Euterpe la "Marxa" del "Tannhäuser"; a partir d'aquest fet, a poc a poc es van anar interpretant tímidament altres fragments, fins a arribar a l'estrena del "Lohengrin", cosa que s'esdevingué el 1882 al Teatre Principal i l'any següent al Liceu", Op.Cit., p.40)

("Al Maestro Nicolau és a qui correspon l'honor d'haver estat el primer a maldar contra tota adversitat per oferir a Barcelona per primera vegada cicles complets de la labor compositiva de Beethoven i Wagner", Op.Cit., p.70)

51) VALENTI I FIOLE, E.: El primer modernismo literario catalán..., p.328

52) L'Avens, setembre de 1883, Cit. per AVIÑO A, X.: Op.Cit., p.262-263

53) AVIÑO A, Xosé: Op.Cit, pp.234-5

En el Manifest. Al publich (de la Societat coral "Catalunya Nova") se lee: "...Aquest sol nom pot indicar les nostres aspiracions y les nostres confianças. Desitjém trevallar en tota la mesura de nostres forces pel bé de l'art musical de la terra.

Identificats amb lo nostre mestre, estém fonduament convençuts de que'l correu de la cançó popular catalana y de les obres mestres corals d'altres paisos ajudarà al desenrotllament de la música coral de la terra, tant ben inaugurada per l'innortal Clavé y de que contribuirá al mateix temps a l'educació musical del nostre poble y a la producció d'obres nacionals de veritable mérit artístich. Aquesta és la tasca qu'ens hem imposat: en ella dedicarém tots els nostres esforços.

Si además els veiem coronats per l'èxit, estarem contents d'haver treballat pel bé de l'art de la terra catalana"

(Transcrito del "Memorial-historial de l'Entitat Choral Catalunya Nova", de autor anónimo, que se encuentra en el Arxiu Històric de Barcelona, por ALIER, Roger: La Societat coral "Catalunya Nova", D'Art, Revista del Dpto. de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Barcelona, nº 2 mayo 1973, p.48)

54) MARAGALL, Joan: Wagner fuera de Alemania en Obres Completes, V. II, Ed. SELECTA, Barcelona, 1961, p.114

Cfr. MARFANY, J. Ll.: Aspectes del Modernisme Ed. CURIAL, 1980

RAFOLS, J. F.: Primer interludi musical i Segon interludimusal en Modernisme i Modernistes, Ed. DESTINO, Barcelona, 1982, pp.86-98 y 178-195

VALENTI I FIOL, E.: El primer modernismo literario catalán pp.198 y ss.

(Sobre la campaña wagneriana de L'Avenç y los ataques que recibió el compositor Felip Pedrell, por parte de los redactores de la publicación, al que acusaban de hacer "españolismo" y de no entender la música moderna.

Sobre F. Pedrell vid. BONASTRE BERTRAN, F.: Pelipe Pedrell. Acotaciones a una idea, Ed. de la Caja de Ahorros de Tarragona, Barcelona, 1977)

55) Cit. por AVIÑO A, X.: Op. Cit. p.93

56) En la revista Luz (Barcelona, 31-I-1898, año II, nº 6, p.6)
leamos:

"Del seno de la Institución Catalana de Música ha salido el propósito de fundar la "Festa de la música catalana", digna hermana de los "Jocs Florals". Grandes elogios merece esta idea: quizá con esta fiesta se consiga sacar de la apatía en que vive la música regional. Nosotros no dudamos que la idea se llevará a cabo, y la realización de este propósito llevará consigo la regeneración, hoy ya iniciada, de la música catalana."

La revista atendió, en todo momento, la difusión de la música tradicional catalana, bajo la dirección del compositor Juan Gay. Gay fue una de las cabezas visibles de la revista que, aparte de armonizar muchas canciones catalanas para la misma, ("La filla del marxant", (nº 1, 2ª sem. de oct. de 1898, II época), "El comte Arnau" (nº 2, 3ª sem. de oct. de 1898, II época), "La Porqueirola" (nº 3, 4ª sem. de oct. de 1898, II época), "L'Hostal de la Peyra" (nº 4, 1ª sem. de nov. de 1898, II época), "L'Anunciació" (nº 6, 3ª sem. de nov. de 1898, II época), "El mariner" (nº 7, 4ª sem. de nov. de 1898, II época), "El testament de N'Amelia" (nº 9, 2ª sem. de dic. de 1898, II época), en todo momento defendió cualquier novedad en materia artística de las que daba noticia la revista.

La labor musical de Gay en la revista, no sólo en su aspecto más popular, así como los temas musicales que ésta trató lo iremos viendo a lo largo del trabajo.

57) Cuando "Catalunya Nova", con motivo de la Exposición Universal de París, comienza sus trabajos preparativos para ir allí, no pudo hacer, finalmente, el viaje, prohibido por el gobierno. El "Heraldo de Madrid" escribe un artículo bajo el título "Los Segadors" en el que dice: "...es el discurso de propaganda más eficaz que emplea el catalanismo; se canta en todas las fiestas populares, lo repiten todos los orfeones, se solemniza con sus sonidos los actos de la vida de un pueblo y, poco a poco, ha ido convirtiéndose en protesta cantada contra el imperio de Castilla y en nuncio de desdichas futuras con su "bon cop de falç" que parece encerrar los negros vaticinios de

la "ça irá".

Gracias a la educación musical del pueblo catalán ha podido hacerse esto, que sería poco menos que imposible en cualquier otra región de España. Se ha podido propagar una idea política cantando; se ha podido sustituir el club con el salón de conciertos y la tribuna con la butaca y lo que era doctrina de personas cultas nada más, ha pasado a ser credo de las masas. Donde no hay persuasión, hay fe. No se puede hacer más con el divino arte" (Transcrito por ALIER, Roger: Op. Cit. p., 55)

58) RUSIÑOL, S.: "La Fada" d'en Morera. Al locució llegida el dia de l'estrena en Obres Completes, V. II, p. 615

Para La Fada de Morera vid.:

AVIÑO A, X.: Op. Cit., p. 265 y ss.

AVIÑO A, X.: "La Fada" de Morera i Massó i Torrents: un projecte musical i modernista en Actes del Col.loqui Internacional sobre el Modernisme, pp. 118-130 y 134-141

(En esta ponencia Aviño a dio a conocer por primera vez la partitura de la obra de Morera)

PLANES, R.: El mestre Morera i el seu món Ed. PORTIC, Barcelona, 1972

CERDA I SURROCA, M. A.: Op. Cit.

59) ABRAMS, Donald Samuel: Recopilació i notes de las Obres Completes de Santiago Rusiñol, V. II, p. 45

60) GARCIA MONTERO, Luís: La musa y el itinerario de sus viajes en Poesía, cuartel de invierno, Diputación Provincial de Granada, Granada, 1907, p. 11 y ss.

ARGULLOL, Rafael: Fuga sin fin en La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico, Ed. BRUGUERA, Barcelona, 1983, (Cap. VIII, p.83)

ARGULLOL, Rafael: El Héroe y el Unico. El espíritu trágico del Romanticismo, Ed. TAURUS, Madrid, 1984, pp.301 y ss.

LITVAK, Lily: El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1917, Ed. DON QUIJOTE, Granada, 1985

61) ARGULLOL, R.: La atracción del abismo, p.84

62) ARGULLOL, Rafael: El Héroe y el Unico..., pp.301-307

63) FRIEDRICH, C.D.: Friedrich der Ladschaftsmaler Gedachtniss
Comentarios de C.G. Carus, Dresden, 1841, p.19 (Cit. por:
ARGULLOL, R.: La atracción del abismo..., p.67

64) cit. por: ARGULLOL, Rafael: El héroe y el Unico..., p.47

65) RUSIÑOL, Maria: Santiago Rusiñol vist per la seva filla Pròleg
de Josep Maria de Sagarra, Ed. AEDOS, Barcelona, 3ª ed., 1968, p.

66) Este viaje del que hablamos lo cuenta el autor en su obra
Por Cataluña. Desde mi carro en Obres Completes, V. II, pp.883-895

67) RUSIÑOL, Santiago:

68) RUSIÑOL, S.: En plena boira en Anant pel món en Obres
Completes, (V. II), p.41

69) RUSIÑOL, Santiago: Els caminants de la terra. (Poema en prosa)
en Obres Completes V. I, p.47

70) RUSIÑOL: Op. Cit., p.46

71) CERDA I SURROCA, M.A.: Els pre-rafaelites a Catalunya, p.319

72) RUSIÑOL, Santiago: Palabras "Al lector" de Anant pel món en Obres Completes, V.I, p.3

Cfr. BAUDELAIRE, Ch.: El viejo saltimbanqui en Pequeños poemas en prosa, pp.56-59)

Cfr. el cuadro de Picasso "es un cuadro de transición entre las épocas azul y rosa en el que despuntan ya los primeros signos del cubismo (...) De dimensiones inhabituales (114 por 195 centímetros) el cuadro se inspira en la obra de Rusiñol 'L'alegria que passa' que cuenta la vida de una minitribu de artistas" ("El País", Madrid, 13 de octubre de 1989)

73) RUSIÑOL, Santiago: L'alegria que passa en Obres Completes, V.I, p.434

74) RUSIÑOL, S.: Ocells de fang en Obres Completes, V.II, pp.129-209

75) RUSIÑOL, S.: Op.Cit.p.129

76) RUSIÑOL, S.: L'alegria que passa, p.435

77) Cfr. GALLEGO BURIN, Antonio: Granada. Guía Artística e Histórica de la ciudad, Ed. DON QUIJOTE, Granada, 1982

Cfr. SORIA ORTEGA, Andrés: De la granada romántica y de la Alhambra en De Lope a Lorca y otros ensayos Colección monográfica Universidad de Granada, 1980, pp.111-142.

(El profesor Soria da un repaso de todos los que sobre Granada dejaron una obra artística, los escritores, los dibujantes, como Chateaubriand, Richard Ford o Zorrilla, David Roberts, Fortuny o Rusiñol, todos sintieron que

una nueva huella les dejaba Granada y la Alhambra en su obra artística, después de su estancia en la ciudad, estancia física o espiritual)

Cfr. GIBSON, Ian: Federico García Lorca. De Fuentevaqueros a Nueva York 1898-1929 (Vol. I) Ed. GRIJALBO, Barcelona, 1985

(Aunque el libro se salga de nuestro tema, a pesar de las relaciones que también tuvieron en algunos momentos determinados de sus vidas Lorca y Rusiñol, como cuando se celebró el Concurso de Cante Jondo, en el año 1922, el autor del mismo se aproxima a la Granada romántica y a la posterior de final de siglo que es la que vivirá Rusiñol cuando llegó a la ciudad. Gibson da referencias sobre las visitas que a Granada hicieron los artistas románticos y las obras que realizaron: "Desde Chateaubriand, Víctor Hugo, Washington Irving, T. Gautier, A. Dumas padre, Charles Dauvillier, Prosper Merimée, Richard Ford a los músicos M. I. Glinka, Debussy entre los extranjeros, (...) como los españoles I. Albéniz, compositor catalán que compuso veinte obras de piano de inspiración granadina (...) Granada ha sido también, inevitablemente, paraíso de pintores. Durante el siglo XIX se publicaron innumerables grabados de la Alhambra, alcanzando las obras de Gustavo Doré, David Roberts y otros enorme difusión en Europa. De los pintores que afluían a Granada a finales de siglo, fue el catalán Santiago Rusiñol quien mejor captó los colores y la luz de los jardines de la Colina Roja." (Op. Cit., p. 82)

Efectivamente, Andalucía y, sobre todo, Granada, durante el siglo XIX fue tema de ilustraciones pictóricas y literarias. Por ejemplo, "la Alhambra llegó a figurar como uno de los temas de la viñeta de La Ilustración Española y Americana (LITVAK, Lily: El jardín de Alá. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1913. Ed. DON QUIJOTE, Granada, 1985, p. 36)

78) En 1895 El Popular de Granada habla de la estancia de Rusiñol, Utrillo y Oller en Granada.

79) ABRAMS, D.S.: (Nota, Op.Cit.p.45)

80) En El Popular de Granada (2-I-1896) se cita una carta de Rusiñol en donde el pintor dice que "desde que me fui de Granada no tengo otra idea que volver a ella".

En Marzo de 1896 pronuncia en el Ateneu Barcelonès su "Andalusia vista per un català".

En el mismo año, en París, expone en el Salon del Camp de Mart ocho obras sobre Granada, y una de ellas, la titulada "Patio de l'Alberca a l'Alhambra", será especialmente bien acogida por la crítica.

En 1897 en Madrid, también con buena crítica, expone su "Patio de los Arrayanes" y en la Sala Parès su "Patio de la Alberca".

81) GALLEN, Enric: Santiago Rusiñol en Història de la Literatura Catalana de Riquer/Comas/Molas Ed. ARIEL, Barcelona, 1986, V.VIII, p.484 y ss.

82) El Defensor de Granada, 31 de Enero de 1898, Granada

83) RUSIÑOL, Santiago: Andalusia vista per un català, en Obres Completes Ed. SELECTA, Barcelona, 1973, 3ª ed., V.II, p.573

(El mismo texto en español aparece en Impresiones de Arte, p.272, en la edición contemporánea a Rusiñol de la "Biblioteca de La Vanguardia", así como en la edición de las Obres Completes de Rusiñol de la Ed. SELECTA, V.II, p.812)

84) RUSIÑOL, S.: Málaga en Impresiones de Arte, "Biblioteca de La Vanguardia", Barcelona, s.d., pp.256-7, (utilizaremos a partir de ahora esta edición, en el caso que no sea así lo señalaremos)

85) RUSIÑOL, S.: Andalusia vista..., p.569

86) RUSIÑOL, S.: Córdoba en Impresiones de Arte, pp.261-2

87) RUSIÑOL, S.: Granada en Impresiones de Arte, p.179

88) GALLEGO BURIN, Antonio: Op.Cit., p.125 y nota 9 en p.165

(El edificio en el que vivirá Rusiñol alojaba una taberna denominada "El Polinario", punto de reunión de artistas granadinos y foráneos que visitaban Granada y la Alhambra, y del que fue asiduo Santiago Rusiñol).

GIBSON, Ian: Op.Cit., v.I, p.150

(Antonio Barrios, conocido como "El Polinario", era dueño de una célebre taberna de la calle Real de la Alhambra, construida alrededor de los restos de unos baños árabes del siglo XIV. La taberna, hoy demolida, fue lugar de encuentro de los artistas granadinos y, a su paso por la ciudad, de escritores, músicos y pintores tanto nacionales como extranjeros, los cuales solían dejar para el propietario algún recuerdo. En la colección privada del tabernero había, entre otras muchas obras y curiosidades, un cuadro dedicado del inglés Sargent y un pergamino de Santiago Rusiñol, firmado por Maurice Ravel, Richard Strauss, Jacinto Benavente y otros, en el cual el pintor catalán nombraba a Barrios "Cónsul del Arte en la Alhambra".

Según Rusiñol, Antonio Barrios poseía tres virtudes poco habituales en un tabernero: era excelente cantaor de flamenco; entendía de pintura; y no echaba agua al vino". (sub. nuestro)

89) Cfr. FONTBONA, Francesc: La crisi del Modernisme artístic

(A principios del siglo XX modernismo se identificaba con el arte delicuescente que representaba el

simbolismo. "Els joves combatius no es volien ja anomenar modernistes, tot i que la crítica conservadora els anomenava constantment així, rebutjaven per a ells el mot i només l'empraven despectivament referint-se als més grans, molts del quals també se n'averkonyien".(pp.29 y ss.)

El concepto "modernista" ha tenido en la historia de la literatura española una suerte, en parte semejante y en parte distinta, a la que ha tenido en Cataluña. Para este tema vid.RODRIGUEZ/SALVADOR:Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana (Ed.AKAL, Madrid, 1987, pp.172-182) que trata en profundidad el tema y aporta una bibliografía exhaustiva sobre el mismo.

90)Las Impresiones de un catalán en Andalucía se reproducen en sus Obres Completes con el título de Andalusia vista per un català, Ed. SELECTA, Barcelona, 1973, V. II

91)El Defensor de Granada, 7 de Marzo de 1898, Granada

92)RUSIÑOL, S.:Impresiones de Arte, p.210

93)Es muy significativo de lo que decimos que Rusiñol fuera uno de los firmantes del manifiesto en apoyo del Concurso del Cante Jondo, organizado por Falla en Granada, en 1922, y que el mismo Falla encontrara en la residencia del propio Rusiñol, el Cau Ferrat de Sitges, la mejor atmósfera para realizar su obra Noche en los jardines de España.

94)LITVAK, Lily:Op.Cit.

95)TUSELL, Javier:Darío de Regoyos y la introducción del arte moderno en España, "Fragmentos", Ministerio de Cultura, Madrid 1989, nº15-16, pp.150-192

96)JARDI, Enric:Història de "Els Quatre Gats", Ed.AEDOS, Barcelona, 1972

El 11 de noviembre Ramon Casas obsequió al músico de la escuela franco-belga, influida por Wagner, Vicent d'Indy, con una fiesta flamenca en su taller del Passeig de Gràcia y confeccionó un cartel para la ocasión, con una manola. (Op.Cit.Cap.VII:Titelles i música)

En 1899 Ramon Pitxot viaja a Andalucía, acompañando a Rusiñol. A su vuelta a Barcelona, expondrá en "Els Quatre Gats" las obras que había hecho en Granada, entre otras, unos dibujos de gitanos del Sacromonte y de tipos del Albaicín. (Op.Cit.Cap.IX:Més exposicions)

"Un dia, a EQG, sorgí la iniciativa de l'anostrament de la sarsuela, que era molt popular entre el públic català malgrat els textos castellans en què era cantada i l'ambient predominantment madrileny dels seus arguments. Enric Morera si no fou l'autor de la idea de la catalanització del "gènero chico", almenys va ésser un dels qui més s'hi entusiasmen. A ell fou encarregada la responsabilitat de seleccionar les partitures del que s'anomenà "Teatre Líric Català". (Op.Cit.Cap.XII:Wagner, música i teatre)

En la revista Luz (Barcelona, Año II, nº 6, 31 de enero de 1898) se da como noticia (p.10) que en la XV Exposición Extraordinaria de Bellas Artes, R.Casas presentó tres tipos de "chula" y el escultor Clarasó un busto de gitana en mármol.

También en la revista Luz (3ª semana de diciembre de 1898, nº 10, p.23) se lee un artículo dedicado a Ricard Canals en el que se dice que éste se dio a conocer en París exponiendo una serie de dibujos "comentando plásticamente las agrupaciones, dislocaciones, invitaciones e instituciones, del cante y baile flamenco" (...). En París Canals "se codeó con un buen puñado de gentes que toman el arte en serio y piensa enseñarles ahora el fruto de su viaje a Andalucía, Madrid, Toledo y otras yerbas (sic), que sirven para condimentar los

platos artísticos que gustan en París.

"Las andaluzas que Canals se lleva a París, (en papel, tela y cartulina), son de lo más original que se ha sacado de la colosal cantera artística que los árabes nos dejaron..."

97)MARAGALL,Joan:Elogi de la poesia en Obres Completes
Ed.SELECTA, Barcelona, 1960,V.I,p.678

Vid.ROMEU I FIGUERAS,Josep:L'apropiació modernista de la cançó popular i del llegendari dins El modernisme:un entusiasme "Serra d'Or", Barna, desembre, 1970, pp.57-59

97 bis)DIEGO,Gerardo:Manuel Machado, poeta, Editora Nacional, Madrid, 1974, pp.129-134

98)GALLEGO BURIN,A.:Op.Cit.,p.355

(Se lee que junto al Paseo de los Tristes de Granada, cruzando un puente se llega al paseo llamado Aljibillo de donde "arranca, bordeando el cerro del Generalife, un delicioso camino que conduce a la Fuente del Avellano a la que Chateaubriand comparó con la fuente de Vaucluse y los árabes llamaban "fuente de las lágrimas", lugar del que Ibn Battuta dice que pocas ciudades pueden envanecerse de poseer otro semejante (...). Las fuentes del camino son tres: la del Avellano, la Agrilla y la de la Salud, y a ellas acostumbra acudir la gente del pueblo en los días de verano, para gozar de la frescura y belleza de aquellos parajes. Ante la primera de esas fuentes se reunía la llamada "Cofradía del Avellano", reunión literaria que presidía Angel Ganivet"

99)GANIVET,A.:Cau Ferrat en España filosófica Contemporánea Ed.
,D.

100)"El Defensor de Granada",13 de Mayo de 1892,Granada

101) RUSIÑOL, S.: Impresiones de un catalán en Andalucía

(Conferencia pronunciada en la Cámara de Comercio de Granada el 6 de Marzo de 1898, reproducida el día 8 siguiente en "El Defensor de Granada", recogida, posteriormente, en catalán, en sus Obres Completes con el título Andalusia vista per un català (Ed. SELECTA, Barcelona, 1973, 3ª ed., V.II, pp.569-588), reproducida, prácticamente igual, en español en las Impresiones de Arte)

102) PICCA, Vittorio: Un pintor de jardines, Santiago Rusiñol, "The Studio" (Edición española de la casa Ollendorf de París) Julio de 1907

103) Cfr. RUSIÑOL, S.: Impresiones de Arte en Obres Completes, V.II, pp.792-793

104) RUSIÑOL, S.: Jardins d'Espanya en Obres Completes, V.II, p.687

105) RUSIÑOL, S.: Op.Cit.p.688

106) RUSIÑOL, S.: Andalusia vista..., p.572

107) RUSIÑOL, S.: Córdoba en Impresiones de Arte, p.271

108) RUSIÑOL, S.: Andalusia vista..., pp.570

109) Cfr. ARGULLOL, Rafael: La atracción del abismo... (espec.vid.el cap.II: Ruinas)

Cfr. ARGULLOL, Rafael: El Héroe y el Único...

110) Cfr. CASTRO, Fernando: Chateaubriand en Roma o el espejo en las ruinas, "Fragments", Ministerio de Cultura, Madrid, 1989, nº 15-16, pp.5-25

111) RUSIÑOL, S.: OR, pp. 20-25

112) RUSIÑOL, S.: Andalusia vista..., pp. 572-573

113) RUSIÑOL, S.: An els jardins abandonats en Oracions, p. 28

(Rusiñol escribe en Oracions este texto que se titulará An els jardins abandonats, precedente, según E. Gallén (Història de la literatura catalana, de RICHIER/COMAS/MOLAS, Ed. Ariel, V. III, p. 461) de una corta pieza teatral titulada "El jardí abandonat" (1900), "(Quadro poemàtic en un acte) Decorat amb música per En Joan Gay" (Obres Completes, V. I, pp. 437-447) que fue leída en privado y nunca representada. Además de un cuadro del mismo título sobre los jardines de un palacio de Víznar en Granada.

Cfr. ROCH, Heidi: Santiago Rusiñol (1861-1931), Frankfurt-am-Main-Bern-New York, 1983, pp. 156-165

114) RUSIÑOL, S.: Jardins d'Espanya Pròleg de l'autor a un aplec de reproduccions de pintures seves titulat així, Obres Completes, V. II, p. 687-689

(Las citas que vienen a continuación sin numerar pertenecen a la misma obra, señalada, en el texto, con las siglas JE y el número de la página correspondiente)

115) VILLENA, Luís Antonio: Simbolismo y Decadentismo en "alma" de Manuel Machado, en Simbolismo. Soñadores y visionarios, TABLATEMIQUIS, Ed., Madrid, 1984, p. 51

116) GENER, Pompeu: Opiniones en Santiago Rusiñol edición de G. Martínez Sierra, Biblioteca Estrella, Madrid, s.d., p. 21

117) MARTINEZ SIERRA, Gregorio: Santiago Rusiñol, edición de G. M. S., p. 7

118) Cfr. ROCH, Heidi: Santiago Rusiñol, p.162 : "En els jardins es podien trobar els jardins de diferents èpoques espanyoles. Al costat dels quadres sobre Granada que estaven marcats per xibrers, pous, patis i canals d'aigua hi havia quadres del laberint d'Horta, i també motius dels jardins d'Aranjuez"; "Pèl i Ploma" li dedicó un número especial con motivo de tal exposició en la Sala Parés. "Tres anys després aparegueren els quadres, que s'havien mostrat en aquesta exposició com a reproduccions en color, dins d'una carpeta amb el títol: "Jardins d'Espanya". Les reproduccions anaven acompanyats de poesies d'uns poetes, amics d'en Rusiñol. Les 40 reproduccions representen majoritàriament motius de Granada..." (Op.Cit.p.163) (vid. nota 114)

119) MARTINEZ SIERRA, Gregorio: Santiago Rusiñol, 2v., Biblioteca "Estrella", Madrid, s.d.

120) SERT, Josep M.: Els jardins d'en Santiago Rusiñol, reproducido en la edición de G. Martínez Sierra, Santiago Rusiñol, pp.22-24 _____

CAPITULO IV:

"ORACIONES" O EL ARTE COMO UNA NUEVA RELIGION:

A) Estética frente a metafísica en el discurso literario:

La crisis ideológica que se vivió a final del siglo XIX llevó a los intelectuales a un desplazamiento hacia corrientes de pensamiento irracionalistas que situaron, en un primer plano, una gran confusión en los problemas de tipo espiritual. La ciencia no había dado la solución a los grandes problemas del hombre, y ésta se busca en otros lugares; es decir, se toman otras vías de conocimiento que se apartan de las tesis positivistas. En todos había una necesidad de apartarse de la inmediata realidad y llegar a lo no-conocido, ahí podía estar la respuesta a todas las preguntas que se hacía el hombre en este final de siglo, y que la ciencia, a pesar de todo lo que significaba de importante para el mundo, no le había sabido dar. Como ha dicho J.Lluís Marfany: "La ciencia pretende competir con la religión en el campo acotado de ésta, es decir, convirtiéndose en base de un nuevo sistema moral. Y es en este sentido en que se hablará, hacia finales de siglo, del "fracaso" de la ciencia: fracaso no en la empresa de adquirir

conocimiento y un dominio de la naturaleza cada vez mayores -en este aspecto la ciencia avanza a pasos agigantados-, sino en la de acceder a ciertas verdades absolutas sobre las cuales fundar un sistema moral nuevo. De ahí el retorno a los espiritualismos" (1)

Se plantea que la crisis de la civilización moderna se ha producido, precisamente, porque el mundo ha llegado a su punto máximo, al cénit de su desarrollo material, pero ha dejado a un lado el desarrollo espiritual en donde verdaderamente había que sustentar el verdadero progreso. La armonía, la síntesis de ambos darían lugar a una nueva era, una nueva civilización, un nuevo origen del mundo y el renacer de un nuevo hombre.

Ahora bien, nadie parecía haber constatado esta crisis a la que había llegado el hombre contemporáneo, salvo los que se convierten en los nuevos profetas de la civilización moderna: los artistas, los intelectuales, todos los que no están dados a la práctica de producción del progreso material, y, junto a ellos, por lo tanto, todos los que caminan por la vida en continuo contacto con el mundo del espíritu.

Ante la gravedad de la crisis a la que el final del siglo XIX parecía conducir sin remedio, se propusieron la transformación del mundo. Pero los inconvenientes y los problemas surgieron a la par que proponían sus nuevos propósitos. En una realidad, en la que, como decimos, primaba

lo material, el trabajo intelectual se considera como profesión improductiva, y, así como todos los trabajos se consideran necesarios y útiles para la sociedad, el trabajo artístico, el intelectual, por el contrario, pierde toda su legitimidad en un mundo en el que al mismo no puede sacarsele, directamente, un beneficio. El arte, la literatura, la cultura no es productiva, y los que lo cultivan tampoco lo son, porque ni ayudan, ni colaboran en la construcción de la sociedad.

El distanciamiento entre la sociedad y el artista se concreta definitivamente, ayudado, además, paradójicamente, por el propio artista que, ante el rechazo al que se ve sometido, se erige en el poseedor de la auténtica "verdad" y así lo manifiesta ante todos, como una manera de hacerse fuerte frente a ese rechazo. Se crea una nueva moral, primero, revolucionaria, después, ante el vacío en el que caen sus proposiciones, una moral que se construye, en parte, a la defensiva de todo aquel mundo que, peligrosamente, les rodea maltratándoles con desprecio o, peor aún, con su indiferencia, y en parte selectiva, porque las reglas éticas por las que se rigen no todos son capaces de llevarlas hasta el final. De aquí el carácter aristocrático que va a tener esta nueva moral, porque, por encima de la vulgaridad de cada día, sólo serán lo escogidos por el espíritu, los elegidos por esa nueva "gracia" y los fuertes que sepan mantenerse y comprometerse frente al mundo, a pesar de los muchos obstáculos que se pongan ante ellos, prefiriendo apelar a la crueldad antes de incurrir en la

compasión (2), los que podrán llevar a cabo ese renacer del hombre moderno. Ellos se convierten en la vanguardia de una transformación, en los mejores de la sociedad.

Al mismo tiempo que se crea una nueva moral que está en la base de cualquiera de sus actos, los artistas crean un conjunto de señas de identidad que los identifican y al hacerlo los diferencia del resto. Se crea un nuevo lenguaje artístico que expresa esa nueva actitud, y, al hablar de lenguaje, nos referimos a cualquier tipo de comunicación. Un lenguaje que, necesariamente, tiene que ser diferente del que todo el mundo utiliza. Primero, porque sirve para expresar algo que nunca hasta entonces se había expresado, lo espiritual. En segundo lugar, este lenguaje es el de unos pocos escogidos, porque sólo lo saben utilizar los que lo han creado, mejor dicho, los que han tenido el "don" para crearlo, los artistas, los intelectuales en general y sólo a ellos va dirigido. En tercer lugar, este lenguaje no puede ser más que el reflejo de lo que estos tienen que ser en el mundo, los nuevos "profetas". En las Consideraciones sobre la raza de los poetas Charles Baudelaire había escrito: "Un artista no es un artista más que por su exquisita sensibilidad por lo bello, una sensibilidad que le proporciona placeres embriagadores, pero que al mismo tiempo implica, encierra una sensibilidad igualmente exquisita ante toda deformidad y toda desproporción (...) Los poetas descubren la injusticia, nunca donde no la haya, pero sí muchas veces allí donde miradas no poéticas pueden no ver ni rastro de ella.

La célebre irritabilidad poética no tiene pues nada que ver con el temperamento, tal como vulgarmente se entiende, sino con una clarividencia supranormal ante lo falso y lo injusto. Esa clarividencia no es más que un corolario de la intensa percepción de lo verdadero, de la justicia, de la proporción, en una palabrade lo bello" (2 bis). Estas palabras de Baudelaire no pueden ser más claras en lo que respecta a la creencia de lo que ha de ser el nuevo artista moderno.

En unos momentos, a finales del siglo XIX, de crisis de una civilización, como ya hemos dicho anteriormente, en los que la realidad parecía estar reñida con la Belleza, se imponía la necesidad de expresar esa otra realidad espiritual, pura e incontaminada, que retornaba al hombre a un origen en donde la Harmonia haría posible la Belleza. El nuevo mundo moderno, que se acepta en lo que ha traído de desarrollo y avance para el hombre, se apartaba, sin embargo, cada vez más, de todo lo que pusiera al hombre en contacto con el principio del Ser y lo envolvía en el tráfigo de una nueva realidad que iba demasiado deprisa para pararse a reflexionar sobre sí misma.

Ante la situación, los artistas se plantean descubrir qué hay detrás de esa realidad inmediata. Ahora bien, ésta siempre se presentará como un misterio, ("el alma del poeta/ se orienta hacia el misterio", había escrito Antonio Machado a Unamuno y su hermano Manuel Machado, escribiría, en 1899, en

París, un libro de título tan significativo como el de Alma y, años después, una décima titulada Misterio, y Azorín "nos sentíamos atraídos por el misterio", de la misma manera que el propio Rusiñol había escrito en Oracions que él rezaba por las cosas que ignoraba: "Per les (coses) que estimo i que quasi sempre ignoro és per les que reso avui" (Or., p.4)). Los artistas, como ya hemos dicho en otras ocasiones a lo largo de este trabajo, parecían ser los únicos que podían atravesar la frontera entre lo real y lo ideal y llegar hasta el misterio; Machado había escrito a Unamuno en 1904: "He llegado a una afirmación: todos nuestros esfuerzos se orientan hacia la luz".

Ahora bien, este proceso, en el que se plantean descifrar el misterio, tiene en cada uno de ellos, un fin diferente. Para unos, el fin y el medio será la propia existencia, es decir, lo importante era encontrar la verdad, el sentido de la propia existencia, en ella estaba la respuesta; de ahí que la metafísica se convierta en un medio de conocimiento, una enunciación racional para conocer el "fondo oscuro del alma"; así, el arte, la poesía se llenan de vida, porque hay un paso continuo de lo trascendental hacia lo racional; para otros, como para Rusiñol, el fin de esta búsqueda es la Belleza, así en mayúscula, y ésta siempre se muestra como inabarcable al análisis y, por lo tanto, alejada del entendimiento y de la razón que abstraen para analizar; menos intelectualista que la actitud anterior, se aleja de los academicismos, considerada belleza en minúscula capaz de ser aprehendida en el análisis.

Por eso, en Rusiñol nunca habrá planteamientos existenciales, siempre agónicos cuando quieren explicar lo trascendental mediante lo existencial. En Rusiñol se delimitan muy bien los dos campos caracterizados por la pureza de la esencia y la impureza de la existencia y, si acaso, se propone "bajar desde lo puro para inyectarse en la vida y sobrellevarla" (3). La vida, así, se llena de arte y se vive a veces con un esteticismo llevado hasta el límite, como en el caso de Rusiñol. En esta situación, la tragedia se produce cuando se ve la imposibilidad de llevar a cabo esta manera de vivir, es decir, bajar lo puro a la vida, algo para lo que se sentirán incapaces los escritores españoles, o cuando se parte de la negación principal de la propia vida que tenían ante sí, como ocurrirá entre ciertos artistas catalanes.

En consecuencia, Rusiñol, ante la realidad, promoverá una justificación estética. Ahora bien, su estética es vitalista. Para él la única realidad posible era la que contemplaba la Belleza, y a la búsqueda de lo que la hacía posible dedicó su vida. La esencia de la Belleza estaba en esa realidad espiritual, en la Naturaleza espiritual de la humanidad que había, de nuevo, que sacar a la superficie de las cosas como decía Maragall. Su discurso es, de nuevo, como el de los románticos, un discurso rousseauiano, pero, a diferencia de éstos, confió en encontrar esa esencia de la Naturaleza que hacía posible la Belleza. De ahí su antitragicidad, porque aunque la Naturaleza siga siendo, como para los románticos,

misterio, éste es, siempre, un misterio a descubrir, a descifrar, y el artista, que es el que se mueve por los caminos del espíritu, es el que está en disposición de hacerlo.

Hay, en primer lugar, por lo tanto, entre los escritores de este final de siglo en crisis, un mismo interés y una misma preocupación de base por el misterio que encierra lo no-conocido, pero dos caminos diferentes a recorrer, porque uno va hacia el Arte, otro hacia la Existencia, y dos respuestas diferentes: una metafísica o religiosa-filosófica, pues en Dios o el Absoluto está la respuesta a todas las preguntas que se hacen sobre la existencia, base de toda su poesía; actitud que representan a la perfección los intelectuales españoles de finales de siglo y como ejemplo paradigmático Miguel de Unamuno, que, precisamente, leyendo las Oracions de Rusiñol escribirá:

"Lo que hay es que el arte, obrando sobre la naturaleza, nos sostiene en la continua ascensión que nos lleva de la creación al Creador, de quien somos imagen"(4)

Por otro lado, en artistas como Rusiñol, la Naturaleza no es un camino hacia Dios sino hacia la Belleza misma, que se convierte en una nueva Verdad Absoluta. Hay, por lo tanto, una respuesta estética, porque todo ese deseo de descubrir lo que

encierra lo no-conocido, el misterio de la vida, se encamina hacia la consecución del Arte y no hacia el conocimiento del hombre mismo. La Belleza como principio en el que todo confluya. Quizá, piensan, ahí, en el misterio, esté la verdad que haga posible la Belleza y, en consecuencia, si esto es lo más importante, también todo lo demás.

Ante la crisis en la que se vive en estos momentos, algunos de entre los artistas orientan su salvación en el hombre mismo, el único fin; mientras que, para otros, el hombre se convierte en un medio para conseguir el gran objetivo que ha de servir para la transformación de la humanidad, el Arte.

En Rusiñol no hay, por lo tanto, ningún tipo de pregunta ni respuesta metafísica, propia de una ideología artística que se aleja de consideraciones de tipo moral, o mejor dicho, que deja la moral en un nivel de privaticidad que nada tiene que ver con el arte, que tiene sus propia ética.

Sin embargo, los intelectuales españoles hacen una proyección pública de su reflexión moral individual y privada, porque, como intelectuales españoles, en permanente crisis con su sociedad, han desistido de seguir haciendo esfuerzos de construcción de un nuevo mundo y se vuelcan en su propia existencia, donde plantean su propia agonía (véanse, por ejemplo, las novelas de Martínez Ruiz, Azorín, La voluntad o Antonio Azorín, donde el protagonista termina, de manera resignada, por aislarse del mundo); en cambio, Rusiñol, como

artista de una sociedad burguesa, o en vías de serlo, en la que confía, tiene una función social dentro de la colectividad, la de ayudar a construirla desde su espacio artístico, de ahí que el individualismo que él, y otros como él, proyecta nunca se plantee de manera existencial, sino que, de manera más pragmática, se haga con respecto a preguntarse qué función tiene el individuo-artista dentro de la sociedad en la que vive y qué función tiene la obra de arte. Ahora, el propio espacio artístico se hace un sitio en la transformación del mundo, de manera autónoma, como tienen otros espacios profesionales.

Estos dos objetivos diferentes -el arte o la existencia- que se plantearon desde un primer momento los artistas en plena crisis de la civilización burguesa, fueron desde muy pronto enfrentados entre sí. El mismo Unamuno se dio cuenta de esta actitud y así lo deja escrito en su famosa frase "Catalanes, os ahoga la estética" (5). A lo que le contestó Maragall en una interesante carta en la que quería explicarle lo que él como poeta, como individuo con una función determinada dentro de la sociedad, la artística, pretendía:

"Usted es un poeta, es el poeta castellano de nuestro tiempo, poeta al revés, o al menos, al revés nuestro; poeta de dentro a fuera. Porque en nosotros es la luz, son los campos, son las montañas, son los actos y gestos humanos los que se meten dentro nuestro y nos mueven y vuelven a salir en palabras con ritmo que ellos mismos nos han provocado; pero en el poeta

genuinamente castellano, en usted, todo comienza adentro; allí está la luz, allí sus campos, allí sus montañas, allí la humanidad entera, y Dios mismo; y de allí sale originariamente el verbo inflamado para dominar, para hacer servir a su expresión, campos y montañas y sol y estrellas, y los actos y gestos humanos, y el alma del Universo. ¿Quién tiene razón? ¡Razón en poesía! La tiene usted, la tenemos nosotros, cada uno tiene su razón: su razón poética, cuando se es poeta. Cuando hay emoción y potencia verbal se emociona a los otros, y ésta es toda la preceptiva y la crítica que cabe en la poesía. Pero la emoción de usted viene generalmente de la reflexión, y por eso a nosotros (intuitivos del alma universal a través del mundo) nos parece impura; y a Vds. la nuestra les parece sensual y vana. A nosotros, según ustedes "nos ahoga la estética" y a ustedes les consume la lógica, según nosotros. Pero cuando unos y otros llegamos a la mayor altura, nos encontramos abrazados, y nos preguntamos de dónde venimos. Así en nosotros cuando la flecha disparada por el sentido llega a lo más alto, la emoción sensual puede volverse sublime concepto;..."(6)

En esta carta Maragall hace una reflexión del papel de la poesía (la de servir de estímulo a los hombres: "cuando hay emoción y potencia verbal se emociona a los otros, y ésta es toda la preceptiva y la crítica que cabe en la poesía", es decir, la fuerza del arte por encima de cualquier otra cosa) y,

en última instancia, una reflexión sobre los dos campos poéticos en los que se moverán los poetas, el sensorial frente al racional. Maragall contrapone la lógica frente a la estética. Aunque, al final, la lógica o la estética llevan a una misma cosa: la poesía. Esta se eleva así a lo más alto, a lo más "sublime". La función redentora y salvadora de la Poesía y del Arte en general queda patente.

Por otro lado, la reflexión sobre la existencia, que hacen escritores como Unamuno es aún más difícil porque no es empírica, es decir, no se basa en hechos demostrables, sino en sentimientos individuales, algo mucho más irracional. La verdad, que se quiere descubrir ahora para descifrar el misterio de la vida, no sigue un proceso científico y ahí, en esta dificultad, es donde nace la agonía.

Cuando los intelectuales catalanes reflexionan sobre la existencia lo hacen de una manera diferente a como lo hacían los españoles. Para muchos de ellos, el porqué de la existencia se descubre por los sentidos y no por la razón. De ahí que Joan Maragall, en El cant espiritual (7), pregunte en voz alta a Dios "amb quins altres sentits me'l fareu veure" el mundo, cuando llegue la muerte.

Los sentidos son el vehículo de conocimiento del espíritu de la Naturaleza, la cual se canta en su totalidad, lo que provoca una mirada panteísta hacia la misma. En cada uno de los elementos que la forman -en los sentidos también, porque son parte de ella- está el Todo, y, por lo tanto, la Verdad

Absoluta. Saberse parte del Todo, de la Naturaleza, le hace al poeta mirar con optimismo la existencia, sin que haya desgarramiento entre el yo y la Naturaleza como en el Romanticismo (8). El Cant Espiritual es una demostración de este optimismo panteísta. La existencia es parte de la Naturaleza, del Todo; la Naturaleza, captada por los sentidos, es Belleza, por lo tanto, la existencia nunca será trágica, a pesar de que muchos datos parezcan querer confirmar lo contrario. En la existencia está, por lo tanto, la certeza de la divinidad y nuestra propia eternidad:

"...Aquest món, sia com sia,
tan divers, tan extens, tan temporal;
aquesta terra, amb tot lo que s'hi cria,
és ma pàtria, Senyor; i no podria
ésser també una pàtria celestial?"

En un final de siglo XIX en el que parecía que se generalizaba la idea nietzscheana de que Dios había muerto, los intelectuales españoles se enfrentan a la cuestión de la existencia de Dios como una manera de enfrentarse a su propia existencia.

Así, el abánico de opiniones iba desde la ausencia de las mismas en un tema que, dado nuestro régimen absolutista, parecía que sólo cabía adoptar como una actitud de negación o de indiferencia, si se era progresista y moderno, frente a la

ortodoxia de los sectores más tradicionales y conservadores, entre los que había mucha representación catalana. Hasta el grito angustioso de escritores como Unamuno o Rubén Darío en su última etapa, que se plantearon la existencia de Dios como una duda constante, que no era sino la proyección de su propia duda existencial; o bien, por otro lado, el apoyo a unas ideas modernizadoras de la fe católica, que en España, cuyas estructuras estaban bastante atrasadas, no tuvieron mucha fortuna.

Para los intelectuales españoles de final de siglo, el problema de la existencia de Dios se convertirá, frente a lo que ocurría con la mayoría de los intelectuales catalanes, en un tema capital, porque se enmarcará en la búsqueda de sentido de su propia existencia. El caso más significativo, como siempre en esta tema, será el de Unamuno. Frente al Dios ha muerto de Nietzsche, Unamuno arranca del deseo de que Dios exista, y si el filósofo alemán destrona a Cristo para erigir al Superhombre, el escritor español hace de la figura de Cristo el Superhombre. Pero así como Nietzsche quiere no creer, para Unamuno la existencia de Dios será necesaria (9). Sin embargo, esta creencia se pondrá siempre una duda, porque será indemostrable empíricamente. Unamuno querrá racionalizar la idea de Dios, algo del todo imposible (10).

Así, frente a la actitud castellana general del intelectual del 90, siempre enfrentado a la jerarquía, incapaz de entender el problema que aquéllos se planteaban, para los

que creer en Dios querrá ser algo pensado, para lo que se verán incapaces, el grupo de intelectuales catalanes, en primer lugar, no tendrán conflicto con la jerarquía eclesiástica, que apoyará muchas de sus aspiraciones nacionalistas, es más que se pondrá al servicio de las mismas como una manera de reservar la moral católica sin ningún tipo de conflicto con el renovado hecho cultural catalán. La iglesia catalana, frente a la iglesia del resto de España, se verá, así, siempre legitimada y respaldada por el conjunto social dominante en Cataluña. El anticlericalismo creado por los comportamientos intolerante e inflexibles así como dominantes de los sectores de la iglesia española provocaron, en muchas ocasiones, la puesta en cuestión de toda una doctrina y los intelectuales, como es lógico, fueron, en ello, los primeros que lo hicieron.

Frente a comportamientos típicamente pequeño burgueses y de sociedades pre-capitalistas, el grupo burgués artístico catalán, no se plantea el problema de la existencia de Dios. Para Joan Maragall, por ejemplo, como en general para todos, el tema de Dios no existe como problema. Es decir, Maragall asumirá la existencia de Dios y considerará al hombre como el "medium" de un espíritu de la Naturaleza espejo de la divinidad. La pureza de lo esencial le acerca a la divinidad, le encamina hacia la Belleza de la Creación. Su anhelo divino no desemboca, por lo tanto, en el abismo (lo trágico) sino en la propia naturaleza (la Belleza). De ahí que el acercamiento a Dios lo realice, panteísticamente, por los sentidos en contacto con la Naturaleza. El mismo lo dice en una carta a

Josep Pijoan: "A mi em sembla que a mesura que se sent més fort el regne de Déu en la terra (Adveniat regnum tuum sicut in coelo et in terra), un mira menys enrera i no li cal saber si tot ve d'un càstig, perquè està fascinat per la glòria que té al davant i l'amor que sent a dins" (11).

En todos, en el mismo Nietzsche, en Unamuno, en Maragall, habrá un deseo de eternidad y la existencia de Dios era la certeza de esta eternidad. Pero en escritores, como Maragall, la eternidad tendrá otro sentido. Se produce la aceptación de algo que está más allá de la propia realidad, inalcanzable a la razón: la eternidad, algo que se sale de las coordenadas de tiempo y espacio, no aprehensible por el entendimiento, y a lo que sólo se podrá llegar a través de la trascendentalización de nosotros mismos hacia lo espiritual. La eternidad, como expresa el Cant Espiritual de Maragall está en nosotros mismos.

No ocurre igual en Unamuno, ejemplo de toda esta atormentada filosofía de la existencia, porque en él la inmortalidad es terrena, es decir, es un no morir del todo. Su deseo de inmortalidad es en cuerpo y alma, en tiempo y en espacio, a él no le basta el mundo del espíritu, él exclama: "otra vida? No, ésta, ésta. Revivir lo vivido"(12).

La angustia de Unamuno se producía porque el pensamiento pasaba por la razón y en el problema de la existencia de Dios la fe y la razón no son compatibles. La fe no es racional sino

razonable ha dicho un filósofo de nuestros días. Así lo entendieron también los artistas catalanes de los que hablamos, que no se plantearon la existencia de Dios de manera reflexiva, sino como algo anterior a la razón y al pensamiento; a ellos, como individuos, les es dada de antemano, mientras que en Unamuno hay una necesidad de Dios y por eso se le busca, pero con el pensamiento. Es decir, en la dicotomía entre hombre y Dios, Unamuno plantea que el hombre busque a Dios, es decir que la razón trascienda hacia lo espiritual, pero sin dejar de serlo. Ahí es donde radica la base de su atormentada filosofía de la vida, en la dicotomía esencia/existencia, Dios/hombre heredera de Schopenhauer y de Kierkegard, y la búsqueda en ellas de una respuesta que dé sentido a su existencia (13). En ocasiones, ante la dificultad de entender con la razón la existencia de Dios que es lo único que da sentido a su vida, en tanto en cuanto significa vida eterna, inmortalidad, se refugiará en otras filosofías como, por ejemplo, la filosofía nietzscheana, que es un intento de hacer del hombre un nuevo dios: Zaratustra es realización concreta, personificación, de lo esencial, pero también es un loco (12), es decir, un marginado. Y los artistas catalanes, como Rusiñol, han dejado de ser marginados.

Un Nietzsche, por lo tanto, que no será el mismo de los intelectuales catalanes, pues éstos se acercarán a él, en primer lugar, desde el optimismo, mientras que los castellanos lo harán desde el pesimismo buscando, precisamente, en él esa

fuerza que les falta para su existencia, ante su propia incapacidad para construir una nueva vida. Para los catalanes, son los fuertes, los héroes -y el artista puede ser considerado de esa manera-, los únicos que se acercan a Nietzsche; en los castellanos es la búsqueda de la fuerza la que les lleva a su filosofía. De ahí que la apología de la guerra tan nietzscheana y que vemos aparecer en toda la literatura castellana desde la crisis del 98, el famoso "caudillo de mano de hierro" que pedía J. Costa (14), y que, derivará en nuestra historia posterior por otros caminos, es decir, la guerra como un motor de cambio de la vida (15); en los catalanes, sin embargo, sea un tema que nunca veremos aparecer. Al contrario, se puede hablar de que en ellos hay una actitud antibélica como se comprobó en la crisis del 98 o como vemos al leer los artículos de J. Maragall, realizados a raíz de este u otros sucesos que conmovieron la sociedad española en esta época de entresiglos, o en la obra del propio Rusiñol, como, por ejemplo, en L'Hèroe (16). La acción está en ellos mismos, no hay que buscar otros caminos para que la sociedad se transforme.

En segundo lugar, entre los intelectuales de Cataluña, como ya hemos dicho, no hay conflictos religioso-metafísicos, por eso la filosofía nietzscheana no es utilizada para dar respuestas existenciales de este tipo. Desde el punto de vista religioso, ¿cómo podían ser nietzscheanos los catalanes, si eran cristianos, o, en todo caso, no eran anticristianos?

En los castellanos interesa de Nietzsche, además, su

radicalismo subversivo, subversión de la religión, de la moral, de la sociedad, con lo que no se está conforme; para los catalanes, constructores, conscientes o inconscientes, de su nueva sociedad, este Nietzsche "cruelmente destructor", como ellos dicen, no interesa, sino que Nietzsche es interesante en lo que hay de aristocratismo en su filosofía, que se proyecta en su sentido poético. El filósofo alemán propugnará la división entre la masa y los elegidos, estos son los favorecidos por la fuerza espiritual, y, para los intelectuales catalanes, no son otros que los artistas, capaces de crear de un nuevo y renovado arte moderno.(17)

Cuando Unamuno exclama su extrañeza ante Rusiñol, no sólo se refiere a su personalidad, de la cual, como dice Josep Pla, se encontraba en las antípodas (18), sino que radicaba, sobre todo, en ese lado lúdico-pagano, en el juego estético, en la ausencia de metafísica, en la falta de reflexión sobre la existencia, una reflexión que no se daba en Rusiñol porque la existencia, como ya hemos dicho, no era rechazada por él, o si lo era, en algunas ocasiones, no lo era de la misma manera, porque como individuo de la nueva sociedad catalana no había un conflicto angustiado con el mundo, sino una reconciliación con el mismo como intelectual. Esta actitud se proyectaba en la obra artística. Cuando Unamuno lee Folls de la vida escribe que "hay en ellas (en las hojas) rápidas impresiones de la vida, de cuya lectura nos queda un deje de tristeza pensativa" (19), es

decir, a Unamuno le extraña que no haya reflexión sobre la existencia del hombre, sino que hay expresión de ciertos estados anímicos que las diferentes situaciones de la vida provocan en el poeta. La única manera de descubrir qué papel tenía éste en el mundo y qué función tenía la propia obra artística que surgía de esta relación.

Mientras que entre los escritores castellanos como escribió Unamuno: "Hay algo que nos ha preocupado siempre tanto o más que pasar el rato -fórmula que marca una posición estética-, y es ganar la eternidad, fórmula de la posición religiosa. Y es que saltamos de lo estético y lo económico a lo religioso por encima de lo lógico y lo ético; del arte a la religión".(20)

Habría, por lo tanto, en este conflicto entre el intelectual y su mundo que no es sino un conflicto existencial, una reflexión que busque el sentido del propio yo; encontrar la Verdad Absoluta que rige el mundo era necesario para ello. Y, por otro lado, dentro de una aceptación de un Ser Supremo, hay un intento de acercamiento, mediante los sentidos, a la esencia de la Naturaleza, que está en la base del origen de la creación, alcanzarla hará posible que el yo artístico cree el verdadero arte. Pero este acercamiento nunca se podrá hacer de manera reflexiva, intelectualizada, porque la razón es humana,

sino que se hará de manera sentida. Un fluido mágico recorre el Universo, y el artista, si lo es verdaderamente, tiene que fusionarse con él. El sentimiento se impone a la razón, porque con el sentimiento, no con el pensamiento se podía ser trascendente, con el único deseo de llegar a expresar la Belleza Absoluta, que es lo que hacía posible el Arte con mayúscula.

Frente a la impureza de la razón, la pureza de la esencia, de lo que habrá que hacer Arte y de lo que llenar la Vida. La Belleza, por lo tanto, como fuente y medio de conocimiento es lo que centrará la vida del artista y su propia obra. Para el grupo de artistas catalanes, se podría decir, que por el arte hacia la sabiduría.

Es ese lado pagano, profano, que tanto extraña a Unamuno, que no acaba de entender, y que tanto, por otro lado, le atrae de escritores como Rusiñol:

"Hay algo, por fuerza, en su espíritu de usted que me es extraño, pero precisamente por serlo trato de penetrarlo. Eso extraño es cierta forma de culto a la Belleza plástica, que si bien comprendo no siento, es el lado pagano de su espíritu de usted"(21)

Rusiñol, como todos los artistas de este fin de siglo, comparte esa actitud de reafirmación de considerarse un

elegido, un aristócrata del espíritu que a todos va a caracterizar, y, como tal, se entrega a un culto al Arte, que se convierte en una nueva religión. El nuevo culto sacerdotal a la Belleza les enfrentaba a una sociedad con una moral establecida y que no aceptaba fácilmente cambios y menos cuando supusieran cambios traumáticos. Cataluña, de momento, como España entera, aún no estaba dispuesta a choques violentos que cambiaran el mundo definitivamente. Y el artista catalán, a diferencia de lo que ocurrirá con sus contemporáneos españoles y con los europeos, no plantea, en última instancia, un conflicto trágico con la realidad, porque esta realidad acabará aceptando el discurso artístico, incluso, con los años, cuando se institucionalice un movimiento político-cultural como el "Noucentisme", le será necesario.

Frente a la Naturaleza trágica de los románticos que se prolongará en escritores contemporáneos, como en el pesimismo de los castellanos que les lleva a encerrarse en sí mismos; frente a las actitudes revolucionarios de los simbolistas franceses o del propio Rubén Darío transgrediendo continuamente la norma, Rusiñol se evade en su espacio artístico y, desde él, no propone cambios violentos de la realidad sino que espera, pacientemente, a que ésta realidad acepte lo que, pacíficamente, el artista le ofrece para la transformación del mundo: su obra elevada a la categoría de redentora.

La construcción de este nuevo mundo en el que reina la Belleza, tuvo su mejor demostración en la creación de este género nuevo, la prosa poética. Esta literatura que realiza

Rusiñol en obras literarias, como Oracions, igual que sus cuadros de jardines, no contaban nada de la realidad material. No hacía falta, no interesaba. Había que hablar sólo de la Belleza y qué mejor manera de hacerlo que crear una obra que hablara sobre la Belleza misma. Así, Rusiñol, con su obra, está ayudando a crear una realidad que es en la que cree, la que preside la Belleza. Lo social no importa en tanto en cuanto desprecie lo artístico. Pero, en definitiva, la Vida tiene que acabar por llenarse de Arte.

B) El Greco como ejemplo estético-espiritualista:

La obra del Greco será, en estos momentos, fundamental para todos los artistas contemporáneos, porque simbolizará a la perfección la oleada cultural neoespiritualista e irracionalista y se convertirá, para todos, en un ejemplo estético y, como tal, en paradigma de la nueva moral.

Cuando, en París, llegan a la casa de Rusiñol y sus compañeros catalanes, dos cuadros del Greco, la impresión fue tan grande como si de una revelación se tratara:

"Hablóse en serio -escribe Rusiñol en sus Impresiones de Arte- de hacerles una capilla con sus cirios encendidos, de ponerlos bajo dosel, de escribir una larga y nutrida letanía de alabanzas..." (22)

Pero veamos primero qué ocurrió cuando se produjo el impacto de la pintura del Greco en los intelectuales españoles. Cronológicamente, se producirá unos años antes en Barcelona que en Madrid (23), y, además, el acercamiento al mismo será distinto en un sitio y en otro, aunque todos tuvieran en común la admiración por la nueva mirada de la realidad del pintor cretense que se apartaba de cánones académicos (24).

Como ya han dicho los investigadores que han tratado la figura del Greco, la suerte del mismo pasó del olvido de tres

siglos a la gloria que le consagró el final del siglo XIX. A los románticos les atrajo esa espiritualidad que calificaron de locura, pero habrá que esperar a Fortuny que "fue el gran iniciador" y, sobre todo, a los pintores Zuloaga y Rusiñol, para ensalzar la pintura del Greco (25).

Se puede asegurar que para la historia de la estética contemporánea española fue Zuloaga el descubridor. Tanto para las generaciones contemporáneas de artistas catalanes como para los castellanos (26). Pero, como ya hemos dicho, para unos y otros, el Greco representó cosas distintas. Para Unamuno, y otros escritores y pintores no-catalanes contemporáneos, la pintura del Greco es la representación del "naturalismo espiritualista del alma castellana" (27), en los catalanes lo que interesa del Greco es su trascendentalismo estético. A los castellanos les interesó del Greco su misticismo, cuando el alma se pone en contacto con Dios, es decir, lo que en él había de representación de lo sobrenatural. Unamuno supo diferenciar, al hablar del pintor griego, entre espiritualismo e idealismo, dos categorías que podemos utilizar para tratar de ver la diferencia de tratamiento que hicieron del Greco, en Cataluña y en el resto de España. "Mientras que la espiritualidad humana -escribe Unamuno- tiene su mira puesta en el cielo, en otra vida, en el Cristo muerto y resucitado. El idealismo es de este mundo, es pagano, es platónico, es renacentista" (28). Pues bien, aquí estaría dada la diferencia entre unos y otros. Ya vimos que lo que atraía y extrañaba a Unamuno de Rusiñol era precisamente "ese lado pagano".

Hay, por lo tanto, un interés común por la obra del Greco. Frente al naturalismo realista de Velázquez (29), el Greco representaba en primer lugar, (y seguramente antes de que los propios catalanes supieran algo más de él (30), un enfrentamiento al realismo pictórico castellano, después el Greco representa un acercamiento a lo irracional, una visión trascendental, que en los castellanos era una especie de misticismo religioso y en los catalanes un cierto idealismo estético. Maragall escribirá, hablando de la llegada de dos de sus pinturas a Sitges, en medio de un ambiente festivo mediterráneo, muy alejado de la aridez de la tierra castellana:

"Recuerdo aquella fiesta, que ahora veo de un snobismo un poco pueril, cuando entramos procesionalmente en Sitges, una mañana llena de sol; aquellos cuadros del Greco tan extraños, en los cuales muy pocos creían de verdad. Pero, en fin, todos creíamos en el modernismo, y aquello era un acto. Enhorabuena. Lo más hermoso para todos era el sol, y el cielo azul, y el mar brillante y el aire de fiesta de la población tan linda. En medio de todo esto, las lágrimas de San Pedro eran poca cosa para mi, lo confieso, y quizá para tantos."(31)

A los catalanes, por lo tanto, de la pintura del Greco, no les interesaba el misticismo del pintor manierista, sino lo que éste había conseguido estéticamente: expresar artísticamente la realidad elevándola, sublimándola. Como ha dicho G. Marañón "Theotocópuli copiaba del natural sus paisajes; pero sólo como

base o esquema de la realidad suya, la que él veía y componía, con lo que veía que no era una copia rigurosa de la realidad" (32). Esto es lo que querían lograr los artistas catalanes con su modernismo: expresar **su** propia realidad, que no tiene que ser precisamente una copia del natural. Las visiones oníricas de los cuadros del Greco, las sombras, "la importancia que alcanzan en sus lienzos las masas de nubes macizas" (33) daban una atmósfera de sueño, de misterio a la realidad que presentaba en sus cuadros, que debió ser para ellos ejemplo al que imitar (34). Era su pintura "la sublimación de la normalidad vulgar" (35). Hay, por lo tanto, en ellos, en la obra del Greco una atracción por la trascendentalización espiritual que se produce con el arte.

Esta atracción estética es lo que llevó a Rusiñol a realizar una serie de copias de la pintura del Greco y a realizar una serie de pinturas de tema religioso, como su tríptico Contemplació, Extasis y Paroxisme d'un novici, que no son sino estudios pictóricos que quieren definir un estado espiritual y no el proceso mismo de ese estado.

Es muy significativo que sea, precisamente, en el año 1894, en plena crisis social, entre huelgas y atentados terroristas, cuando se celebra la "Tercera Festa Modernista" en Sitges, que ésta se inicie con la procesión cívica precedida por dos cuadros del Greco que habían sido comprados unos meses antes en París por Rusiñol, instigado por Zuloaga (36), fiesta

en la que Rusiñol pronunció un discurso definitivo (37), en donde se habla ya del Arte como una nueva religión ("la santa i noble religi6 de l'art i la poesia"), que sirve como "bálsamo" para las enfermedades del espíritu, como refugio del hombre ante el materialismo, y como el único camino para transformar el mundo: "Ella (l'aurora) vindrà; ella vindrà algun dia, malgrat els núvols; i el goig de sentir-la que s'acosta (...), ens fa viure esperançats, an els que creiem en una hermosa renaixença" (38). Asi también, es demostrativo que en el trágico verano de 1898 cuando se inaugure en Sitges, el monumento al Greco (el 29 de agosto, en concreto). En un momento de crisis nacional, y muy en particular en Barcelona, que reaccionaba contra la guerra, de manera, en ocasiones, violenta, Rusiñol se encuentra atareadísimo entre actos culturales, exposiciones, etc., que le tachaban de "apolítico", pero que no era sino su manera de entender la crisis desde su "evasi6nismo". Es, también, muy significativo, a este respecto, que sea también el año 98, cuando presente, en la IV Exposici6n de Bellas Artes y Oficios Artísticos, su cuadro, pintado en Granada meses antes, El Patio de los Arravanes, que marca el comienzo de su "etapa de jardines", como producto de esa tendencia del artista a la evasi6n estética (39), "a caminar per la daurada ruta de l'Art", por donde "no hi passen els egoistes, en ella no hi ha petjades, en son curs tot és claror. Sols les ales l'han frisada i l'oració l'ha enaltida" (OR, p.18).

Del Greco atraía, además, su novedad artística, había logrado romper con todo lo anterior, tan antiacadémico como ellos mismos pretendían ser. Como acertó a explicar el propio Rusiñol:

"¡Loco el Greco! ¡Loco porque no seguía, ni podía, ni quería seguir las frías reglas del dibujo académico! ¡Porque idealizaba y robustecía la línea! ¡Porque sentía el horror de sujetarse a la pauta niveladora del vulgo! ¡Porque dejaba a la mano que siguiera el pensamiento en el más allá sublime, en la vía imaginaria que sólo siguen los genios! ¡Pobres genios si tuvieran que fiarse del sufragio universal, y pobre Greco teniendo que pasar por loco a los ojos del gran rebaño del mundo"(40)

Ese carácter de hombre apartado del mundo, incluso al que se le tachaba de loco, (y aquí Rusiñol rompe con esa opinión romántica de considerar loco al Greco, como así lo hicieron los viajeros Gautier, R.Ford, etc. cuando viajaron por España y vieron en Toledo cuadros del pintor), rechazado por una sociedad que no le entendía les identificó enseguida con este pintor, para más señas mediterráneo (otra característica que les unía más a él, como depositario de una cultura de la que ellos se sentían herederos). De ahí las palabras de S.Rusiñol:

"Cal reivindicar la memòria d'un home que, perquè volava amb ales de Geni, el tractaren de boig tots els homes que tenien ales curtes per seguir-lo o eren curts de pensament per admirar-lo; a l'home que mai seguí les pautes dels mansos i tingué sols per guia la inspiració que li dictava les obres, i tingué a la Santa Independència per bandera; a l'home modernista de son temps, espiritualitzant la prosa que el voltava com desitgen els modernistes d'avui escampant la que ens rodeja; a l'home en fi, que quasi no té pàtria en el sentit mesquí de la paraula i en canvi té la Pàtria del Món, que és la que correspon als genis. Es digne també d'aixecar un monument al Greco, perquè la glòria l'ha guanyada, passant pel sedàs dels segles, per la crítica de vàries generacions, per l'enveja, la intriga, l'oblit i la indiferència que els anys porten com a ròssec i del qual sols ne surten aquells que poden sembrar obres en son camí de la mort, per aixafar les espines i aixecar-se gloriosos"(41).

C) La trascendentalización estética:

Estética o existencia buscaban su razón de ser en lo espiritual. Entre los artistas catalanes el Espíritu se trascendentaliza hacia una región superior que llena la Belleza. Hay, por lo tanto, una inversión de los términos, se querrá hacer del arte una nueva religión.

El arte se convierte en el nuevo dogma y a los que están en posesión de este dogma, de esta nueva y, al fin, única verdad absoluta, en sus transmisores, en sus sacerdotes:

"Per resar-te, els rosaris són el marbre, l'arc del cel i les cordes de la lira; l'art és l'eterna oració, i els teus devots els artistes" (OR,p.17)

En consecuencia, la Belleza se identifica con la virtud, y la degradación de la Belleza con el pecado. El pecado como enfermedad del espíritu al que el hombre parece estar condenado hasta la eternidad como Adán cuando fue expulsado del Paraíso ("El que no veu la bellesa és cego de l'esperit, porta l'ànima malalta, presonera de tenebres; viu tristament condemnat a un adormiment somort;;passa només pel planeta amb les portelles tancades, atravesant la planura sens oir remor de fulles, cant

d'ocells, sorollos del mar ni murmuri de cascades", (OR.p.16),
salvo los elegidos, los que:

"Oh, bellesa! Ditxosos els que t'escolten i et veuen, els
que se senten tremolar a ta presència, els que endevinen ton
pas i t'adoren com a imatge sobirana, els que et cerquen per
besar ta cabellera, els que ploren ton absència, els que a
tothora et somnien, i els que per ta glòria resen" (OR,p.17).

Por eso, Rusiñol escribirá su libro Oracions, como un
breviario, cuyos textos son oraciones hechas a la Belleza (42).
No es casualidad que sea, precisamente, el que lleva ese título
A la Belleza, uno de los que guarden de manera más acentuada la
forma de una letanía:

.....

La bellesa és l'harmonia que l'ànima busca
afanyosa.

Es el goig que somnia l'esperit.

Es l'essència que perfumada (...) embolcalla el cor
de l'home.

Es el petó de la glòria, que modela amb amor tot lo
que besa.

Es l'ideal, que reposa, abans d'emprendre la volada
sobre la ploma del cigne (...)

Es la serena del cel mirant la bondat que passa.

Es la daurada polsina que deixaren amb ales
els àngels al passar arran la terra.(...)(OR,p.16)

Verlaine había escrito en su Art Poétique que la poesía es música y todo lo demás literatura, como una manera de resaltar el nuevo carácter del hecho artístico, que nunca había tenido hasta entonces. Ahora Rusiñol habla de poesía sagrada frente a todo lo demás que es prosa profana. Este es el nuevo sentido del arte, que, con su sacralización, se convierte en una nueva religión.

En la revista "Luz" se lee: pasaron ya los tiempos en que pudo considerarse el arte, juego de la imaginación y distracción agradable de los sentidos. La misión "reveladora" del arte se ha hecho ya patente" (43). Es decir, el arte tiene una nueva función, ya no sólo es un puro objeto de placer, sino que, como cualquier otra religión universal, tiene una misión salvadora. El arte, como cualquier religión revela la Verdad Absoluta, pero esta nueva religión no está sujeta a ninguna contingencia temporal, ha existido siempre en todas las edades y en todos los tiempos, como escribirá Rusiñol "...l'art,(es) única religió que s'aguanta perquè té fibres eternes" (44) y es válida para todas las civilizaciones y para todas las culturas porque hermana solidariamente a todos los hombres.

No es extraño que por esta época las ideas artísticas de L.Tolstoi alcanzaran un gran apogeo entre ciertos grupos de

intelectuales catalanes. En "Luz" se traduce un texto de Tolstoi en el que leemos:

"No es el arte un placer, ni un recreo, ni una distracción. El arte es una cosa muy grande. Es un órgano vital de la humanidad que lleva las concepciones de la razón al dominio del sentimiento. En nuestros tiempos las ideas religiosas de los hombres tienen por centro la fraternidad universal y la felicidad que ha de resultar de la unión de todos. La verdadera ciencia debe enseñarnos las aplicaciones diferentes de este concepto que formamos sobre la vida, y el arte debe transmitir este concepto al dominio de nuestros sentimientos. Así es que el Arte tiene una misión inmensa: con la ayuda de la ciencia y dirigido por la religión, debe procurar que esta unión pacífica de los hombres (...) pueda realizarse por el libre y satisfactorio consentimiento de todos. El arte debe destruir sobre el mundo el reinado de la violencia y del temor..

Es esta una tarea que sólo él puede llevar a cabo".

Estas ideas de Tostoi que presentaban el deseo de un mundo ideal pero no real, calaron entre muchos intelectuales catalanes, que pretendían que su sociedad, en la que parecía que cualquier problema social se derivaba de la falta de conciliación entre el arte y la vida. Para estos intelectuales a los que era inútil hablar de clases, de lucha de clases, de conflictos sociales, el arte era, como escribe Tolstoi, "lo

único que puede preparar el camino por el que en adelante marchará la vida". Para todos, las ideas de Tolstoi tuvieron un eco muy particular, tanto para los modernistas cristianos que se identificaban con palabras como las siguientes: "Es muy probable que en lo porvenir nos traiga la ciencia otro ideal, que es el que entonces deberá realizar el arte; pero el destino de éste en nuestros tiempos es claro y preciso. La misión del arte verdadero, del arte cristiano, consiste hoy en realizar la unión fraternal de los hombres", como para los que protagonizaban un nuevo humanismo, pero indiscutiblemente de base cristiana, no dejaba de tener preferencia esta idea de que el arte "uniendo a los hombres más distintos con sentimientos comunes, borrando las diferencias, haciendo ver, no con razonamientos sino con la vida misma, la alegría de una unión universal a despecho de las barreras que levanta la vida", dará lugar a la única felicidad humana.(45)

Es muy interesante comparar la diferente reacción que causaban las palabras de Tolstoi entre otros intelectuales españoles, intelectuales revolucionarios encarnados en el personaje Antonio Azorín de La voluntad de Martínez Ruiz, que, ante la defensa de su maestro Yuste de la carta que Leon Tolstoi escribió a los redactores de la publicación anarquista "La Revista Blanca" el año 1901, en la que defendía la "rebeldía pasiva" para transformar el mundo, no puede dejar de reclamar la fuerza contra la inmoralidad y contra la violencia y declarar indignado que "¡El reinado de la Justicia no puede

venir por una inercia y una pasividad suicidas!". Antonio Azorín representa el otro papel del artista, comprometido no sólo con su arte y, por eso, exclama:

"¿Dónde está la línea que separa la acción pacífica de la acción violenta (...)? Tolstoi mismo, ¿puede asegurar que no ha armado con sus libros el brazo de un obrero en rebelión? El libro, la palabra, el discurso... ¡pero eso es ya acción! Y ese libro, y esa palabra, y ese discurso han de pasar a la realidad, han de encarnar en hechos... en hechos que estarán en contradicción con otros hechos, con otro estado social, con otro ambiente. ¡Y eso ya es acción, ya es violencia!... ¡La rebeldía pasiva! Eso es un absurdo..." (Subr. nuestro)(46)

Pero entre los escritores y pintores, como Rusiñol que, ideológicamente, habían optado por un nulo intervencionismo social, estas ideas eran demasiado revolucionarias. Para ellos, el arte debía tener otra función, mucho más espiritualizada que social. Así, la nueva religión del arte tendrá sus propios sacerdotes, pero también sus propios mártires que serán todos aquellos artistas ignorados, que han vivido por y para el arte sin ser reconocidos por ello, "soldados del espíritu" (47) como les llama Rusiñol, que viven el arte dolorosamente. Esa era la manera a la que parecía estar abocado a vivir el artista, si el mundo no acababa por aceptar el nuevo mensaje "revelador" que se le ofrecía. En esos momentos, la Belleza no llena el mundo

en el que viven y a los artistas les toca descubrirla y, de esa manera, purificar el mundo; les toca hacer nueva "predicación" de un nuevo dogma que se maltrata y que yace encerrado, y, muchas veces, ignorado en sus santuarios. Cuando Rusiñol, en París, oye las campanas de Nôtre-Dame, que tocan a misa, él dirige sus pasos al Louvre, "tierra santa de nuestros sueños":

"Hacia el museo subimos, con la fe artística, sentida como una religión que nos inspira aquel templo. Al entrar, un instinto parece que nos obliga a descubrirnos; la mirada busca instintiva la pila del agua bendita de aquella casa sagrada y la voz se estanca en el pecho, comprimida por santo recogimiento" (48)

El Arte es la nueva religión. La Belleza es el nuevo dogma. El Artista es el nuevo profeta. En el mundo en el que se vive socialmente hostil en múltiples ocasiones, falsamente moderno otras, injustamente satisfecho de sí mismo la mayoría de las veces, hay que buscar otras vías, que no sean sociales, otros dirigentes y otros contenidos para que cambie:

"Ser devoto de algo, en estos tiempos en que la duda y la irreligión invaden los corazones y el malestar se cierne en todas partes como epidemia del alma, ese don precioso que hay que conservar como el mayor tesoro; ser devoto del espíritu cuando doquiera triunfa la materia, es arma defensiva contra el

brutal ataque del egoísmo que mata todo calor con su contacto glacial; estimar más las obras que los hombres es escudo y muralla contra muchos desengaños. ¡Loadas sean ellas!"(49)

Hay, por lo tanto, que ir más allá de la realidad en busca de lo universal que siempre es eterno, en busca de la única verdad absoluta. De esta manera, se obvian los problemas, y, en consecuencia, se mantienen. El papel del artista se modera. Se impone trascender la realidad. De ahí que la niebla se convierta en un símbolo estético que expresa el estado espiritual del artista, que hay que atravesar, que hay que trascender hacia un más allá al encuentro de esa verdad absoluta que para esteticistas como Rusiñol será igual a Belleza. Lo demás parece que no importa, o, al menos, a ellos, no les importa especialmente.

El tema de la niebla-"boira", fue muy utilizado en el arte de finales de siglo XIX y principios del XX. Desde las pinturas prerrafaelistas hasta las de Whistler, pintor anglosajón de significativa importancia para los artistas catalanes de la época como, por ejemplo, Rusiñol y Casas, sobre todo para el idealismo del primero, pasando por nuestros propios escritores y pintores peninsulares, como el mismo Unamuno, de quien venimos hablando a lo largo de este capítulo, que estructuró, utilizando el concepto de niebla, todo un nuevo corpus literario, en el que lo que se pretendía era no hacer una análisis objetivo y realista de la realidad, como, hasta

entonces, habían hecho los escritores del XIX. La niebla, se convierte, como decimos, en un símbolo estético.

La utilización de este símbolo sirve para confirmar que, en la realidad de la Naturaleza, hay algo misterioso y desconocido que va más allá del natural que se nos presenta a los ojos. Para unos el uso de un símbolo como el de la niebla servirá de huida de la realidad; para otros este símbolo se utilizará para velarla, para transformar la realidad idealizándola, como hacía en sus cuadros el americano Whitsler. Igual que ocurría con el iluminismo, opuesto a la luz gris de la niebla, la realidad también se idealizaba.

Ahora bien, esta afirmación del diferente uso artístico de la niebla, nos lleva de nuevo a la oposición de que para unos es la existencia el problema, para otros es la estética de la existencia lo que interesa. En todos hay una base irracionalista, porque, al fin, es ese algo tan difícil de definir, la idealidad, lo que se intenta describir en la literatura o en la pintura. Todo lo que se presenta, además, como idealidad lleva al hombre a un espacio supra-real, es decir, envuelto en un halo de misterio que es el que encierra la Verdad Absoluta de la Existencia o de la Belleza.

Escribe Rusiñol en su libro Oracions el siguiente texto literario titulado "A la boira":

"La boira, cobrint de gases la terra, fou la barrera suau posada entre la veritat i els ulls; fou l'alè misteriós que, disfumint realitats, a l'intrigar el pensament hi encengué la santa foguera del somni; la darrera pinzellada modelant els aspres contorns de l'obra; l'aureola divina baixada dels alts turons de la glòria per encendre la fe en el fondo de les ànimes, avesant-les a llegir darrera de lo invisible".(OR,p.12-13)

Es decir, detrás de la niebla el misterio, pero éste encierra una certitud de lo absoluto, "l'aureola divina (...) per encendre la fe en el fondo de les ànimes", aunque la fe a la divinidad aquí no se cifra en la propia existencia de Dios, sino en el propio arte, una nueva religión con su propia y nueva liturgia, con su propio lenguaje. Entre los artistas catalanes el arte es, como ya hemos visto, la nueva religión.

Cuando leemos a los escritores castellanos, como Unamuno, o como más tarde Antonio Machado, vemos que para ellos la niebla también encierra algo desconocido, pero siempre la pregunta de qué hay tras ello, se dirige hacia el porqué de la existencia. Es una búsqueda religioso-metafísica. En lo no-conocido puede que esté la respuesta a todos nuestros problemas existenciales. Y la respuesta siempre es Dios, quieren que sea siempre Dios, porque supone inmortalidad, eternidad. Machado escribió:

"guitarrista lunático, poeta,
y pobre hombre en sueños,
siempre buscando a Dios entre la niebla."(50)

En Rusiñol, la niebla aparece como un motivo artístico que sirve no para explicarse la existencia, algo que, por otra parte, no está problematizado en un momento de integración, aunque sólo fuera estética. La niebla distorsiona la realidad, cambia la realidad idealizándola, embelleciéndola, hasta el punto de que ésta no es tal y como se nos presenta a los ojos:

"Amb la boira per manto la terra s'uní amb el cel, les muntanyes cresqueren, els turons s'esvaïren abraçats allà enlaire, la blancor de la neu i la verdor dels arbres s'agrisaren suaument sota una sola abraçada; amb la boira per manto s'allunyaren les valls, i onades de flonja escuma confongueren, al lluny, boscos i camps, rius i poblets, acotxats sota el mantell mateix; les tristes siluetes de les ciutats modernes, les simètriques línies, les rengleres de cases, la freda correcció dels pobles nascuts de poc, modelats per la boira, es perfumeren d'art, es tornaren visions d'altres temps grandiosos, ennobliren ses taques amb aquell encens gris que allunyava de l'home la prosa de ses obres."(OR,p.12)

La niebla invita a la ensoñación. Y en esto hay que establecer una nueva diferencia con los escritores españoles de

la llamada generación del 98. Estos soñaban, soñaban con otra vida, para España, para ellos mismos, en fin con el sueño se alejaban de la realidad que se les daba. Azorín escribirá "La realidad no importa, lo que importa es nuestro ensueño"(51). Los catalanes, por el contrario, no huyen de la realidad de la misma manera, sino que la transforman, su evasión sólo es estético. Para los primeros la aspiración es otra realidad, otra realidad completamente distinta a la que hay, para los catalanes es esta misma pero modificada, estilizada. Para unos, la realidad no gusta en su totalidad, para otros hay cosas que no gustan y que se quieren cambiar. En suma, entre los castellanos es otra realidad la que se busca detrás de la niebla. Es el suyo un sueño social, porque se sueña en un nuevo país, un país concreto, además, España. Entre los artistas catalanes como Santiago Rusiñol la niebla produce una ilusión, un ideal estético, la niebla distorsiona la realidad y la modifica, y, a la larga, hace de ella una nueva realidad, un nuevo mundo, basado en el anterior pero que ahora está completo porque está lleno de algo que antes no tenía, el Arte, su sueño es estético porque el arte es lo único que importa:

"Suavíssima com un mantell de verge, vaporosa com un somni, grisa i confosa, degué néixer la boira per velar les aspreses del món; per modelar el contorn i fondre les arestes; per disfumir la forma retallada de les coses; per omplir de misteri o dolça vaguetat les tosques realitats de la freda matèria; per escampar poesia i amagar a la mirada de l'home el

més enllà confós; per fer-li entreveure, darrera d'aquelles gases, paisatges que tal volta no existien, formes ideals que no eren, belleses imaginades darrera d'aquell vel de desposada, que cobrien potser miserables perspectives, enganys potser de la il.lusió més hermosa"(OR,p.12).

Esta realidad modificada es la única realidad válida y en ella, que es como decir desde "la il.lusió més hermosa", el artista crea el objeto artístico, su obra:

"Si ets tu, bellíssima boira, la que esborres la veritat, la que encises, i enganyes, i esperances, la que il.lusiones la vida amb temptadores promeses, la que excites la imaginació de l'home, la que intrigues i promets belleses d'encantament darrera tes trasparències, baixa sovint de ton trono de muntanyes, escorre't i rellisca davant de nostra mirada, i fes-nos veure la terra velada per ta cortina de blondes"(OR,pp.12-13)

Y, así, la niebla, se convierte en un medio evasionista que lleva al autor al ensueño a través del cual ver la realidad de otra manera, ver una realidad ideal, una realidad artística y espiritual. Esa es la realidad que se desea:

"Amb tu al davant, el color es fonda en onades d'harmonia, la llum en aureola somorta, la forma en contorns de modelada puresa; amb tu al davant, les misèries de la vida

s'esmortuiran pel consol de la distància, les impureses s'amagaran en tes gases, l'amor viurà endormiscat darrera el vel d'il.lusions, les passions i les baixeses de l'home semblaran menys tristes cobertes de perspectiva de l'aire; amb tu al davant, la veritat serà vestida, la fe exaltada, sublimada la poesia i l'art perfumat de glòria" (OR,p.13)

La niebla, dentro de toda esa simbología de la liturgia artística, se convierte en el nuevo incienso que limpia la Naturaleza de los pecados prosaicos y egoístas de los hombres y llena el aire de pureza:

"Baixa sovint, boira del cel, que la terra necessita ton encens per esborrar ses impureses.

Baixa resant l'oració misteriosa."(OR,p.13)

D) La muerte. Una aproximación estética a la Naturaleza:

Rusiñol en sus Oracions trata el tema de la muerte, (A la mort) (52), como antes lo había hecho en su libro Anant pel món, en concreto en uno de sus textos titulado Un enterro (53), y como lo seguirá haciendo, por ejemplo en Fulls de la vida (54) pero lo hace sin argumentaciones metafísicas, como lo hicieron sus contemporáneos castellanos, sino que, desde un punto de vista simbolista, se plantea el tema de la muerte como un fundirse con la naturaleza. Esta actitud hereda parte de la actitud romántica ante la muerte, aunque sin la componente trágica, porque, para los románticos, la muerte era el abismo a que se veían abocados necesaria y definitivamente, aunque, también, la muerte era, por fin, el encuentro definitivo con la naturaleza y con el conocimiento: "la muerte como vida" (55). Era el final de su trayectoria trágica, recordemos los cuadros del inglés Turner o del pintor católico alemán C.D.Friedrich o los poemas de Hölderlin o de Ch.Baudelaire, como este que escribe en Las flores del Mal:

Oh Muerte, viejo capitán, es la hora!levantemos el ancla!
Este país nos enoja, oh Muerte! Aparejemos!
Si el cielo y el mar son negros como la tinta,
Nuestros corazones que tu conoces están llenos de rayos!
Vierte tu veneno para que nos consuele!

Queremos, tanto este fuego nos quema el cerebro
Sumergirnos en el fondo del abismo, Infierno o Cielo, qué
< importa?

En el fondo de lo Desconocido para encontrar algo nuevo"

En los textos de Rusiñol, desde un romanticismo decadente, que mantiene toda la simbología de la nocturnidad, del más allá, del misterio..., en fin, de todo aquello que no tiene una explicación lógica y racional, que formaría parte de ese otro lado oculto de la vida, se produce una aproximación estética a la muerte. Es decir, Rusiñol no realiza un discurso literario existencial, como sí hicieron los románticos, sino que en textos como el que citamos de su libro Anant pel món, que es la bajada del cadáver de un ahogado por el río Sena, recorriendo la ciudad más viva de la tierra en esos momentos, o en el titulado El darrer viatge de Fulls de la vida (56) hay un interés subjetivo. Utilizando una imagen conocida de nuestra tradición literaria: la representación de lo que es la vida, como un caminar hacia un fin ("el tren caminava sempre, caminava via enllà, emportant-se'n les desferres i deixant rastre de sang i negra rosada de llàgrimes; caminava nit endins, anant traient-se i buidant-se la misèria poc a poc; corria planes enllà cada volta més lleuger; corria desesperat, com fugint-se d'ell mateix, com portant angúnia i pressa de treure's aquella càrrega" (57), al autor le interesa describir, primero, el estado que provoca, en el autor, ese recorrido:

"París movent-se i cridant com una fera apocalíptica de centenars de mils de goles, crits de nits d'un poble que vol viure, remor fet d'esgarrifances de fred, d'extremituds de goig, de cants d'angúnia i badalls d'una alegria macabra; crits de vida abocats sobre aquella mort que la ciutat escopia"(UE,p.50)

Atravesar París, símbolo en esta época de ciudad moderna por antonomasia, con sus ruidos, su música, su olor, es decir, todo un cúmulo de sensaciones se van describiendo a medida que el cadáver se desliza por el agua del Sena, o a medida que el "ànima se'n va" hacia "eixa volada envers una eternitat" a la búsqueda de "una vida on regna la pau eterna" (58), a la búsqueda de la Naturaleza-Belleza: "i, com pluja de sospirs, com a ruixada d'estrelles, com espurnes del gran volcà de la terra, s'escampen (les ànimes) per l'infinit, caminant secretament per la via d'atracció assenyalada en la claredat ignota, on no hi arriba la mirada interior de la pobra humanitat, vers la via de la fe, fosca i lluminoda alhora."(OR,p.44))

Se emprende un camino que deja atrás el lugar natural del hombre moderno, su medio, pero también el lugar donde ha encontrado las mayores incomprensiones para el desarrollo espiritual: la civilización. Y, así, cuando se va dejando atrás la ciudad "el cel va semblar que s'aclaria. No era el cel de la ciutat, ple de taques de fum i clapes de baf del poble: era

l'immens firmament brodat d'estrelles blanques i rosses com nines d'ulls mirant la terra, com guspises de cors encesos, com llumenetes blaves fetes de color d'estrella"(UE,p.50).

La muerte se plantea (en la línea de la herencia romántica) como un viaje, pero el "pelegrinatge artístic"(59) es, ahora, definitivo, el alma del hombre encuentra esa esencia misteriosa y primera al fundirse ya para siempre con la naturaleza. Al morir se deja de ser parte de un Todo, para converger en el Unico (60) decían los románticos. Ahora también se produce esta interpretación, pero sólo desde un punto de vista estético. Nos individualizamos cuando nacemos, para dejar de ser individuos cuando morimos y nos integramos armoniosamente en el Universo. Volver al Todo y ser Uno con él, volver a esa estrella "supesa com llàntia del cel, (que) era l'estrella de la mort, l'estrella que el veié al néixer, que el seguí tota la vida i ara el xuclava aigua enllà, aigua enllà, fent-lo seguir com imant de sa planeta" (UE,p.50). Es decir, volver a la Naturaleza, calladamente, sin agónicas ni atormentadas reflexiones, sin miedo, sino, por el contrario, "sense soroll riu avall sempre, com buscant un camí de l'altra vida"(UE,p.49), sabiendo que éste era el único camino que les haría encontrar la esencia de la Naturaleza que, para los artistas catalanes como Rusiñol, se convierte en la Verdad Absoluta que hace posible el Arte:

"Un presentiment les crida (a les ànimes), lletres escrites en paraules que ignorem els assenyalen la ruta, espirituals magnetismes les xuclen desert enllà".(OR,p.44)

Es, por lo tanto, el encuentro definitivo con la Naturaleza, el fundirse con ella, cuando el alma individual se funde con el alma universal ("aquell cos navegant, aquell bulto sense forma, era un enterro que passava riu avall, l'enterro d'un ser que s'enterrava a ell mateix"(UE,p.51), cuando se produce esto, esa escisión que había obsesionado a los románticos entre el Hombre y la Naturaleza, se puede decir que en estos artistas de final de siglo como Rusiñol, se da por terminada.

El Hombre se sitúa ante la Naturaleza, que le sigue asombrando por su grandiosidad, pero, ahora, sabe que es parte de ella, es decir, sabe que forma parte de esa grandiosidad. Es significativo que el cuerpo "camine hacia el gran cementerio", "cap aquell mar tan ample..."(UE,p.51), "la darrera tomba" (61), es decir, precisamente el mar, que, para los románticos, representaba lo Desconocido, el Infinito, el no-ser, (observemos para ello los cuadros de Turner, por ejemplo), y que, ahora, significa todo lo contrario, el origen de la vida. Se conserva, así, una estructura cíclica de la existencia y se cree, de manera optimista, en la vida que, incluso, a la hora de la muerte vuelve, en su misma muerte, a iniciar un nuevo ciclo de vida.

El naturismo, físico y espiritual, que cultiva, a partir de estos momentos, Rusiñol en su prosa poética traduce esa mirada optimista y confiada del artista ante la Naturaleza.

Pero Rusiñol no se desliga totalmente de la tradición artística que viene desde el Romanticismo y que, por otro lado, se mantendrá en toda la poesía contemporánea occidental. La naturaleza, por eso, se sigue viendo como un misterio, porque siempre es algo que hay que descifrar. De ahí que Rusiñol, como hicieron los románticos, sitúa sus textos por la noche, porque la nocturnidad es el único momento del día en el que puede darse el misterio, en el que se transgreden las normas, porque el misterio se sale de las normas y "la norma es diurna" siempre (62), es decir, se escapa a las leyes racionales que mueven el mundo. Baudelaire escribe en Pequeños poemas en prosa: "¡Oh, noche! ¡Oh, tinieblas refrescantes! ¡Sois para mí la señal de una fiesta interior, y la liberación de una angustia! En la soledad de las llanuras, en los laberintos pedregosos de una capital, titilación de estrellas, explosión de faroles, sois el fuego de artificio de la diosa Libertad." (62 b).

En el texto de Rusiñol que estamos viendo, el misterio aparece en cuanto el cadáver va dejando atrás la ciudad "i va entrar en ple camp i en plena naturalesa" donde las sílfides y las ondinas se asoman para ver pasar la muerte:

"ja les canyes, vinclant-se, el deturaven i sortien les sílfides del riu per veure passar aquell mort, i treien el cap

les ondines, espantades, i se sentien sospirs, gemecs de nit, cants sense paraules, relliscar de fantasmes, i se sentia, passant, com un vent fred d'esperits que volaven arran d'ones, de somnis que fugien, d'ombres que duia el vent i relliscades d'espectres"(UE,p.51)

En ese cuadro pre-rafelista que nos presenta Rusiñol, el alma "continuant el seu camí, el camí d'aquella estrella" va adentrándose en el misterio de lo desconocido, pero deja de serlo cuando, por fin, se produce, sin tragedia, la fusión con el Espíritu de la Naturaleza, con el Alma Universal, cuando el cadáver llegue al mar:

"Abrigat per la nit, ningú l'acompanyava: marxava sol, sol com un mort, fent-li l'aigua de cotxe, el paisatge de dol, i caminant cap al gran cementiri, cap aquell mar tan ample on la caixa és el mar, el mar sens fondo, i les parets el cel, el cel sense muralles ni sostre"(UE,p.51).

El concepto romántico de la nocturnidad, que heredará toda la poesía moderna, y que en la obra de Rusiñol tiene una gran relevancia, muchas veces por servir de contraste a la tradición iluminista de la que también participa, es de una clara herencia judeo-cristiana. En la Biblia leemos:

"La noche está avanzada, el día se echa encima: dejemos las actitudes de las tinieblas y pertrechémonos con las armas de la luz.

"Conduzcámonos como en pleno día, con dignidad. Nada de comilonas, ni borracheras, nada de lujuria ni desenfreno, nada de riñas ni pendencias" (Rom.13,12-14).

La dicotomía que se puede establecer entre el día y la noche, la luz y la tiniebla, Dios y el pecado, o, en fin, el bien frente al mal, en los artistas catalanes como Rusiñol, se produce dentro de esa herencia cristiana. Es decir, se acepta en esos términos dicotómicos y, por lo tanto, nunca se hace un planteamiento problemático de los mismos. Como mucho, les lleva a querer entrar en el segundo de los términos. Se "investiga" en estos conceptos, aunque no de manera empírica, porque interesa más la sugerencia del hecho que el hecho mismo, y, además, en un proceso selectivo, y, por lo tanto, nada objetivo, se eligen entre todos los conceptos los que mejor les sirven para una interpretación estética no comprometida, como, por ejemplo, la noche o la tiniebla, y del resto, como el mal o el pecado, se hacen otro tipo de lecturas, que, en ellos, ahora, adquieren otras connotaciones.

Todos estos conceptos, noche, tiniebla, mal, pecado, etc. entran, por lo tanto, en la categoría del misterio. Es decir, se quiere saber qué hay en la cara oscura de la vida, sea noche, tiniebla o enfermedad, pero la interpretación que se hace del mal o del pecado ahora se vacía del contenido

inmediato que le da moral católica y se hace una nueva interpretación en la que se identifica pecado como lo opuesto a la virtud artística. Esta nueva lectura del concepto del mal es, como decimos, mucho más descomprometida, porque ni mucho menos, hay un intento de inversión de los términos, o de subversión de los mismos como hicieron los modernistas hispanoamericanos o los simbolistas franceses. Es decir, en estos artistas catalanes, católicos por tradición, como Santiago Rusiñol, aunque no lo fueran de manera manifiesta, no hay interés por todo aquello que transgreda la ortodoxia católica, para ellos el pecado es ahora igual a degradación de la Belleza. Todo lo contrario a esa relevancia que adquirieron, en escritores contemporáneos como el propio Rubén Darío o Valle Inclán, la inversión de los conceptos católicos; o, todo lo contrario también, claro está, a la perversión de los mismos que hicieron Ch. Paudelaire o Verlaine, de quien se decía en la revista Luz, una de las revistas portavoces de este modernismo estético:

"Paul Verlaine (...) abrasado en ardores místicos, cuando no sacudido por los amargos latigazos de una lascivia enferma y refinada; es el poeta de las sangrientas poesías religiosas, con visiones de Edad Media y de las afrodisíacas apologías de la carne en versos que palpitan con estremecimientos de mujer vencida..."(63)

En los artistas catalanes nunca se producirá esta ruptura total con la moral dominante, como hicieron los llamados artistas "malditos" de Europa. Los catalanes se acomodaron a lo que su nueva sociedad estaba creando y ayudaron a ello y en esta nueva construcción del país la Iglesia estuvo siempre muy presente sin plantear conflictos con las fuerzas burguesas catalanistas. Si podemos considerarlos revolucionarios dentro del sistema español, porque revolucionario era lo que estaba haciendo la sociedad catalana, no podemos considerarlos más que como unos "pacíficos pequeñoburgueses" como les llamaba I. Nonell si los comparamos con lo que sus compañeros europeos estaban realizando. No es extraño, por eso, que artísticamente, con respecto, a Europa, fueran con años de retraso, que la pintura impresionista o su más allá el puntillismo no acabaran de entenderlo, o no son extrañas las palabras sobre Verlaine, del que se traducen y publican poemas, con cierto orgullo, porque es un escritor moderno, pero del que, según ellos, hay que tener un cierto recelo. Es decir, el artista catalán se debate en ese espíritu contradictorio de querer ser nuevo y moderno, pero no ser ni demasiado crítico ni demasiado destructivo o rupturista con lo que le rodea. Por eso, se distanciarán, por un lado, conscientemente, de los intelectuales del resto de España, que acaban, como hemos dicho, de retirarse de un mundo, que se niega a cambiar; y, por otro lado, se apartan, inconscientemente, de los intelectuales y artistas europeos, porque éstos acaban por romper con un mundo que cambia pero no como ellos pretenden.

Rusiñol en su continuo viaje por la vida, buscó, por lo tanto, ese definitivo encuentro con el espíritu de la Naturaleza, que hiciera posible que el Arte fuera verdadero, porque sólo era verdadero si lograba expresar el espíritu que latía más allá de lo ya conocido, de la realidad inmediata, ésta era su única meta. Su peregrinaje era, en consecuencia, sólo artístico, o, mejor dicho, de conocimiento artístico, y no existencial como el romántico. No fue un peregrinaje en busca de otros modelos de sociedad, porque con su mundo había dejado de tener conflictos profundos, que sólo se presentaban cuando no era respetada su obra de arte. Como ha dicho Joan Lluís Marfany "l'oposició no s'estableix tant entre l'artista i la societat com entre la Poesia i la Prosa. La Prosa és la realitat social: lletgesa industrial, democràcia uniformadora, positivisme ideològic. La Poesia -l'art- és la possibilitat d'embellir aquesta realitat a través del somni i de la fantasia: és "somnia", "veure visions", "sentir passar vaguetats", "cloure els ulls mirant per dintre un més enllà difumit" (64). Era, por tanto, hacer Poesía de la Prosa, "artistizarla".

En el viaje hacia la muerte, Rusiñol creyó que podía darse esa aproximación estética a la esencia de la Naturaleza, definitiva para el arte, porque si Naturaleza es igual a Belleza, el más allá, la muerte sólo podía serlo también, es decir ser Belleza, al fin la única Verdad Absoluta a la que ellos se entregan religiosamente.

De ahí que en estos autores, como Rusiñol o Maragall, el tratamiento de un tema como el de la muerte se haga desde la estética y desaparezcan todas las argumentaciones metafísicas, porque desaparecía el interés en buscar el conocimiento del porqué de la existencia, para adentrarse subjetivamente en la esencia de la Naturaleza. Por eso, cuando Joan Maragall en su Cant Espiritual se pregunte "si el món ja és tan formós, Senyor!" para qué desear otros mundos, es decir, si lo que vivimos es Belleza, y la eternidad, la Naturaleza, lo es también, no será este mundo que vivimos la propia eternidad.

Frente a la tragicidad romántica que nunca encontrará la felicidad ni en este mundo ni en el otro, ahora, en Maragall o en Rusiñol, desde una actitud vitalista, en el acercamiento a la propia existencia encontrarán también la propia eternidad y, por lo tanto, la muerte nunca será trágica y siempre se identificará con la Naturaleza y, en consecuencia, con la Belleza. Es más que anecdótico que, en su domicilio parisino de Montmartre, Rusiñol y sus amigos acaben pintando de verde los árboles ya muertos que se erigían frente a la casa (65). La vida y la muerte como dos caras de una misma moneda que se complementan armoniosamente, que son la expresión total de la Naturaleza y que toman de nuevo vida en el Arte, que, en última instancia, se erige como el único vencedor.

E) El distanciamiento irónico o la inversión

de la estética:

Rusiñol, esteticista decadente, va a ironizar con los conceptos y las realidades más trágicas de la existencia del hombre. Los problemas existenciales pasaban en él a ser meros motivos de juego dialéctico-estético, nunca motivo de sesudos y graves planteamientos. Como ya hemos dicho, en otra parte de nuestro texto, siempre le causó cierta regocijo extraño todo aquel que se planteara estos temas tan ajenos a su filosofía de la vida y sus palabras referidas a Miguel de Unamuno son muy significativas en este sentido (66). De ahí que la aparente seriedad con la que se enfrentaba a los temas existenciales, como el de la muerte, la enfermedad, el dolor, etc., siempre conllevara un espíritu burlón que, en última instancia, le distanciaba de la propia gravedad del problema presentado. Rusiñol ironiza, en fin, con todo aquello que pone la existencia del hombre en una situación límite, es más, ironiza hasta con la muerte.

Ahora bien, por qué se produce este proceso irónico en Rusiñol y por qué, precisamente, con los temas existenciales, que ponen al hombre en un estado de conocimiento de la Naturaleza. Esto es lo que vamos a ir viendo en esta parte de

nuestro trabajo.

Los temas sobre los que siempre el hombre ha construido toda la filosofía de la vida, y que, en este final de un siglo XIX empírico y positivista, pero marcadamente irracionalista intelectualmente, van a volver a plantearse, desde el punto de vista de filosofías idealistas alejadas del racionalismo, en Rusiñol van a tener también un tratamiento particular. Como ya hemos visto, en él, hay una aproximación estética a todos estos temas y un interés subjetivo por el estado espiritual en el que se va a poner el hombre en todas las situaciones que le alejan de la realidad, que le ponen fuera de la "normalidad" que rige el mundo. Pero el interés va a ser meramente estético, no le importa el porqué, el conocimiento de las cosas, sino el llegar a alcanzar la esencia de la Verdad Absoluta, una esencia pura que es el origen de la Belleza, éste es el único conocimiento hacia el que el artista se encamina.

De ahí que lo que interese a Rusiñol de esas situaciones límites para la naturaleza humana, que se salen de la normalidad sea, precisamente, el nuevo estado espiritual en el que el hombre se sumerge, estado al que el artista se aproxima estéticamente, no intelectualmente, es decir, no le interesa el porqué objetivo sino el resultado final que él somete a un proceso de subjetivización.

La historia personal de muchos escritores desde el Romanticismo, pero, en concreto, la historia personal de Santiago Rusiñol está llena de teñida de absenta y de morfina,

de sanatorios de recuperación y de desintoxicación. Es decir, de toda una serie de situaciones límites para la naturaleza humana. El tema de la enfermedad, física o espiritual, será muy común en este siglo XIX, desde los cuadros y textos de Rusiñol El pati blau, La morfinómana o La última receta, hasta los de Picasso con su Ciencia y caridad pasando por el cuadro titulado Clorosis de Sebastià Junyent o los escritos por A.Sans i Rosell y Xavier Viura con los títulos respectivos de El pati dels malalts y Desvari, así como toda esa literatura ruralista negra de Víctor Català o Raimon Casellas, que quisieron expresar con sus obras todo un mundo que consideraban enfermo espiritualmente y que vivía prolongando una terrible y aceptada agonía. Así también como el interés arquitectónico por la construcción de hospitales y de asilos, interesantes para nosotros no tanto por su función de albergar enfermos y marginados, es decir, con fines de salud social, sino porque su diseño va a querer representar esa atmósfera de misterio espiritual en la que se veían inmersos los hombres enfermos de este irracionalista final del siglo XIX.

Pero la atracción que hay por el mundo de la enfermedad, no es la misma que se produjo con el Naturalismo, cuando la enfermedad es estudiada científicamente, es decir, como un estudio de las patologías, queriendo "saber donde está la excepción para saber donde está la norma"(67). Ahora se habla de otro tipo de enfermedad, producida por la civilización moderna, la enfermedad del alma, la enfermedad del espíritu,

para la cual la ciencia positiva no ha dado respuesta alguna. De ahí el inicio, por estos años, de la psicología como ciencia, en un intento de dar una respuesta científica a los problemas del espíritu, lo que a partir de entonces tomará una denominación nueva, la de "inconsciente". De ahí la actualización por esta época de las religiones precristianas o el interés por las filosofías esotéricas, en un intento de buscar soluciones a lo que la ciencia no había podido aclarar, a pesar de todos sus adelantos.

De la misma manera, ahora cuando se trata el tema de la salud y de la enfermedad desaparece la objetividad. El autor se une, sentimentalmente, en el destino trágico de sus personajes. No se realiza un estudio de laboratorio para aislar el mal y extirparlo, sino que hay un acercamiento, un deseo de conocer qué misterio se encierra en el dolor, en el sufrimiento, que sitúa al hombre en un estado que no es el "normal". Como ha dicho A. Cirici i Pellicer: "El prestigio de la enfermedad como forma de vida, que en su inacción lleva aparejada una mayor intensidad imaginativa; su prestigio como forma de vida en contacto con el misterio del más allá; como vecindad de lo desconocido y causa de intensidad emocional; como causa de hipersensibilidad, de resoluciones descabelladas, de aprecio frenético y desesperado a formas intensas de goce o de desarrollo intelectual y como motivo de contemplación de la piedad y de la conmoción del prójimo"(68)

Ahora la enfermedad atrae porque pone al hombre en conocimiento de una realidad que no es la cotidiana, la enfermedad cambia la mirada del hombre hacia sí mismo y hacia lo que le rodea. De ahí que se cree toda una atmósfera intelectual alrededor de la enfermedad que, como decimos, más que al interés científico tiende a la reflexión sobre en qué situación se pone el espíritu humano en esos momentos en el que se hunde corporalmente. Producto de este interés intelectual serán obras como la tesis sobre el dolor que realizó Pío Baroja o el prólogo de Rusiñol al libro de Jacint Capella titulado precisamente Llibre del dolor.

Santiago Rusiñol conoció el mundo de la enfermedad desde muy niño con la temprana muerte de sus padres. Después siendo un escolar la vivió muy de cerca y quizá de manera traumática, porque, muchos años después, aún recordaba la enfermedad y muerte de la hija del que había sido su primer maestro, precisamente en un texto de su libro Anant pel món titulado Records d'estudi(69). Su salud de hombre adulto también fue muy quebradiza y aunque nunca le impidió para hacer una vida normal, sí le sirvió para experimentar por ese camino fuera de la norma. Por eso, cuando él escribe "un malalt sempre inspira simpatia" (70) no hay que ver en esta afirmación ningún ánimo morboso del autor, sino el interés sincero por el mundo de la enfermedad porque, como él mismo escribe, "el dolor deu tenir una atracció misteriosa"(71).

Cuando Rusiñol se ponga en contacto con la enfermedad, con la droga, con la muerte, con todo aquello que le lleve hacia el mundo de las sombras, como hemos dicho, el acercamiento será subjetivo. Pero, contrariamente a lo que podíamos pensar, y a pesar de que, para Rusiñol, como ya hemos dicho, el mundo de la enfermedad no le fue extraño, y paseó también por los caminos de la morfina y el alcohol, y, a pesar, como decimos, de estar siempre tan cerca de ellos, o quizá por eso mismo, nunca supusieron para él un hundimiento en el abismo, como sí lo fueron para otros como Hölderlin, Keats, Edgar A. Poe, Rimbaud, Verlaine, Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez, por citar algunos de los nombres más representativos desde el Romanticismo, desde el comienzo de la poesía moderna, porque la lista podía ser mucho más larga. Para Rusiñol esta atracción por los "paraísos artificiales" tiene un límite que no es sino el que le da su propia moderación artística, su falta de necesidad de huir a otros mundos, que no le deja arrastrarse por este camino tan lejos como otros hicieron. Por eso, en los últimos párrafos de su texto El morfínac (72), irónicamente, pero también muy moralista, nos viene a decir, con la imagen final de la incompleta obra de arte, nacida bajo el efecto de la droga, envolviendo la morfina, que la voluntad dominada no da más de sí, es decir, no da más que obra inacabada.

En Rusiñol hay un interés estético y no existencial por todos estos temas que ponen al hombre en el límite de su

conocimiento. Así, en muchos de sus textos o de sus cuadros la enfermedad, la droga, etc. son temas clave. Es significativo que la enfermedad se personifique, en ocasiones, en la mujer y no en el hombre, como, en prolongación de la tradición judeo-cristiana, la encarnación del mal. Algo que, además, tuvo en este siglo XIX, con los movimientos simbolistas y sobre todo desde el pre-rafaelismo una abundante profusión artística (73). En la revista Luz leemos sobre un cuadro que presentó Rusiñol, en 1898, a la "XV Exposición Extraordinaria de Bellas Artes" la siguiente reseña: "Rusiñol, exacto en todos sus cuadros, nos ha entusiasmado en el catalogado en el nº 95, que representa una avenida de cipreses de Montserrat, y en primer término aparece sentada en un banco y con un libro en la mano una mujer, la mujer de siempre, la 'enferma' de Rusiñol" (74).

Pero la mujer no es sensualismo, ni erotismo como en los simbolistas franceses o en el propio Rubén Darío, es, por el contrario, modelo de sensibilidad, guardián de la privacidad del poeta, representación de pureza, presentada casi siempre en lugares cerrados que expresan la intimidad, como los jardines o los patios (74 b), como la mujer protagonista de su máxima obra literaria sobre el tema de la enfermedad, El pati blau. De nuevo, una joven enferma, como aquella otra hija de su maestro de infancia, que se presta muy bien a esa representación de la pureza espiritual, último objetivo a encontrar en esta estética de la enfermedad. Como el mismo Rusiñol escribe: "Els pintors no sols observem (la enfermedad) sinó que gaudim, observant-la. Nosaltres pintors, a poc de pintar, ens és

possible de descriure la barreja de condol i d'egoisme amb què es busquen tots els plecs del sofriment, les senyals de la mort que va apropant-se, i els colors que van perdent-se, quan s'està davant d'un model. D'aquella grogor esglaidora no se'n veu més que les mitges tintes violetes, perdent-se en colors finíssims; del dolor, lo que ens traspua, i de les angúnies de l'ànima, l'expressió, només que l'expressió."(75)

Se puede decir que El pati blau es un auténtico monumento a lo enfermizo en la línea de su Quadro poemàtic en un acte (Decorat amb música per En Joan Gay) El jardí abandonat o de su cuadro La morfinómana, al que podemos decir corresponde uno de sus relatos literarios titulado El morfiníac, ejemplo de que en ambos subyace la misma ideología estética y que literatura o pintura son sólo dos medios artísticos para expresarla. Las frases que abren el texto literario nos recuerdan a su famosa pintura, ahora en la colección del Museu d'Art Modern de Barcelona:

"Estirat sobre un llit imperi, les mans caigudes i descloses, i el cap girat enlaire, semblava que dormia..."(76)

En Rusiñol el morfinómano se convierte en la mejor representación de la enfermedad del espíritu que es, al fin, el nuevo mal que aqueja al hombre moderno. La curación, de nuevo, no estará en manos de la ciencia positiva. La salud para el espíritu sólo la pueden proporcionar los que están en íntima unión con él. El arte se convierte así en un refugio, en un

bálsamo, y los artistas en unos nuevos artífices de la salud social, como aquel Santó de la muntanya de su libro Anant pel món que "sols ell possefa el gran secret prodigiós de curar les plagues immenses de la pobra humanitat, tan rica i dotada de desventures; que en son poder tenia la vareta del Remei, i que la vella Tradició havia llegat al seu front el bàlsam, l'enigma de l'única medecina (...) Es l'estranya medecina de l'instint regada amb la coopa de la Fe; és el vell art de receptor llegat de velles generacions i exercit com sacerdoci; és el llibre de secrets del pastor de Galilea transmeses potser per l'aire i... què sé jo!..., arribats fins a nosaltres pels camins de la poesia"(77)

Pues bien, es la poesía, es el Arte el mejor remedio para el espíritu enfermo. La enfermedad, además, como ya hemos dicho, adentraba al hombre en una situación espiritual que, al sacarlo de la normalidad, podía encontrar su bálsamo en el arte. Toda esa nueva situación es la que se quiere expresar artísticamente. El espíritu quedaba "a mitja llum, però d'una llum transparent; era lo que deu ser el son dels faquirs, l'èxtasi misteriós de la mort, la claror que vola, il.luminant el pensament sense tocar a la carn i als ossos"(78).

En Rusiñol hay una atracción por ese estado diferente en el que se ve inmerso el espíritu del artista en esas situaciones, que le adentraban espiritualmente en un estado

transitorio entre el día y la noche, en un sueño que no es sueño pero que tampoco es vigilia, que es "l'anul.lament de la matèria" (79), en un atardecer de la vida en el que todo se sintetiza, la materia y el espíritu, algo que para él siempre tuvo un protagonismo esencial en toda su obra de arte, el momento de la vida en que parece que lo temporal y lo trascendental se unen definitivamente, cuando todo pierde sus límites y los contornos de la realidad se difuminan, cuando, fuera de las dimensiones de tiempo y espacio, se siente la eternidad, ese "és el moment més hermós i més ple d'enyorament; és l'instant que s'abracen les notes mortes del dia i les naixents de la nit; en què els pensaments més íntims gosen vibrar banyats per la mitja llum; en què neda la tristesa amb mantell de color de porpra, amanyagant amb ses ales els fronts gelats que la senten; i en què dicta l'oració les més senties pregàries" (OR,p.31).

Por eso, cuando se enfrenta a estos temas existenciales, enfermedad, dolor, muerte, etc., no los intelectualiza, sino que lo subjetiviza estéticamente. Y, frente a esta apreciación artística, aunque nos pueda parecer paradójico, cuando tiene que intelectualizarlos, lo que hace, por el contrario, es distanciarse de ellos. Es decir, cuando tiene que objetivar esta "otra realidad", es cuando ironiza sobre ella, como una manera de distanciarse de un análisis más profundo y racional

a que el propio proceso de abstracción objetivo le conduciría.

De ahí ese sentido irónico que siempre se le presentaba a la hora de tratar con estos temas existenciales. No es extraño que le veamos brindando con la medicina para sus graves problemas renales, acostado en el lecho que, al final, no es, paradójicamente, el del dolor, o ironizando sobre temas tan humanos como los que se presentan en sus Ocells de fang, (80) personajes miserables, que al ser tratados de esta manera, irónicamente, le evita al autor, conscientemente, el análisis realista sobre las verdaderas causas de la marginación social. O que, incluso, ironice sobre los graves temas sociales que se vivían en esos años, cuando se le pregunte sobre ellos (81).

Lo que interesa es la atmósfera espiritual que se crea alrededor de cualquier hecho que se salga de la normalidad, sea la droga, la muerte o la enfermedad, en cualquiera de sus patologías, sociales, psíquicas o físicas, y lo que atrae es todo aquella estética que se crea a su alrededor, pero nunca hay un análisis de los problemas existenciales, y cuando se produce un planteamiento objetivo se adopta la ironía con tal de distanciarse de los mismos y no hacer ninguna reflexión racional.

Cuando Rusiñol en el último párrafo de El pati blau

describe el dolor del pintor por la muerte de la joven que ha retratado en su jardín, cierra el texto con un diálogo entre pintor y comprador del cuadro en el que se intercambian las siguientes frases: "-I la noia? -La noia...,la noia...,rai: esborri-la" responde el comprador,(82). Es decir, Rusiñol, en un texto que la crítica ha calificado, como ya hemos dicho antes, de "monumento a lo enfermizo", ironiza no sólo sobre la enfermedad, sino con el propio dolor de la muerte. Y, para ello, utiliza, además, uno de los símbolos máximos del modernismo: el color "azul".

Toda la crítica ha coincidido (83) en la elección del "azul" por los artistas de la época, de Víctor Hugo a Novalis, de Rubén Darío a Mallarmé, el "azul" es el color que representa "el espacio etéreo de lo artístico" (84). El azul será el color del ensueño, del ideal, del misterio porque representa algo que se aparta de la realidad, de lo conocido, de lo racional. "El azul entre los poetas y los artistas era entonces el predilecto. Hubo revistas que se llamaron "Azul", hubo sentimentalismos azules."(85)

De azul estarán teñidos los cuadros o los textos de la época, de Whitsler a Picasso. De Gaudí a Nonell. De Rubén Darío a Rusiñol. Pero, a pesar de que el "azul" siempre es el color que simboliza el misterio, no para todos tendrá, en principio, el mismo significado. Para Gaudí, desde la ortodoxia católica, el color azul fue el color de la tierra. De azul pintó la parte

de la Sagrada Familia que se orientaba hacia la tierra, frente a la luminosidad de la que lo hacía hacia el cielo, como una manera de dar a entender que vivimos en el mundo del mal, en el que el hombre enfermo del pecado prolonga su existencia en un eterno peregrinar enfermizo sobre la tierra. Para Nonell y Picasso el azul también es, durante esta época, un denominador común de una obra "donde lo determinante y genérico es la melancolía y la tristeza (...) mundo de enfermos mendigos, desheredados, lastimosos y resignados" (86) mundo en el que no se ha acabado de realizar el proceso civilizador. Para otros como Rubén Darío "el azul era el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, el "coeruleum" que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y el zafiro". En ese "color célico" concentró Darío "la floración espiritual" de su "primavera artística". Para Darío "el ideal flota en el azul" (87). Para Whitsler, el azul difumina, transforma la realidad. Pero, en todos, hay un denominador común: el azul representa apartamiento de la realidad.

Rusiñol también utiliza el color azul para envolver de una atmósfera de irrealidad su arte, como lo hacía Whitsler, y como en éste y en todos los demás, en Rusiñol el "azul" también significa, en última instancia, misterio. Pero nuestro artista catalán va más allá aún y lo convierte en un símbolo estético que utiliza para ironizar sobre lo incognoscible. De ahí que haga un uso excesivo del mismo, como una manera de remarcar la

significación del símbolo, pero, al exagerar su uso, restarle originalidad y esencia, características que, al fin, legitiman el Arte moderno. Cuando en El pati blau escribe, en la primera acotación de la primera escena:

"L'escena passa en un pati d'un poble de la costa catalana. El pati és blau. Al fons, a la dreta, set o vuit esglaons pintats de blau, portant a una porteta; al costat, una finestra, a l'alçada de la porta. Al mig, la gran paret blava, amb molts testos i olles de flors a baix, posades sobre bancals, destaquen sobre el cel. A la dreta del fons, un portal, amb un arc d'entrada que doni a la porta del carrer, que és oberta i es veu el mar. A la dreta de l'espectador, un pou blau, una porteta i una enredadera, i a l'esquerra una capelleta amb la Puríssima, dues cortines blanques i uns esglaons per a posar-hi gerros de flors. Es el matí del mes de Maria, i toca el sol a l'escala i a la capella"(88)

Rusiñol no está sino ironizando con el símbolo máximo del modernismo. El azul pierde, así, su verdadera significación de misterio. Ahora, en el texto, el azul lo domina todo, lo llena todo, los objetos son azules, el cielo azul en lo alto y el mar azul en el fondo ponen el marco azul donde se va a desarrollar la historia de la enfermedad de una joven cuyos "ulls eren blaus com el pati". La enfermedad y la muerte pierden, así, todo su sentido metafísico en este escritor catalán más atraído

por la Belleza que por ninguna otra cosa y cuando, esto otro, se le plantee no sea más que para ironizar sobre ello. El azul que utiliza Rusiñol es sólo un símbolo estético con el que "juega", sin ese trans fondo de marginalidad que tiene en Rubén Darío o en el mismo Picasso. Para quienes el azul se relaciona con los mundos marginales, la enfermedad, la locura o el ensueño artístico que es otra manera de marginación, como en El pájaro azul de Darío, la historia de un poeta bohemio en París, considerado loco por todos porque dice tener preso en su cerebro "un pájaro azul"(89). Rusiñol ahora ya ha dejado de ser bohemio y su "pájaro azul", su obra de arte, ha dejado de estar enjaulada para volar libremente.

De ahí que cuando Rusiñol trate el tema de la enfermedad o de la muerte, lo haga en un intento de aproximación estética, como ya hemos visto, o que, cuando se le plantee una reflexión sobre el mismo opte por el camino de la ironía, como había hecho siempre con los temas que ponían al hombre en situaciones existenciales límites, con tal de no acercarse directamente a él, como, por ejemplo, podemos ver en muchos de sus textos, como en las tres narraciones tituladas L'optimista, El malalt crònic y L'home que es moria de su obra Ocells de fang, (90) en las que utiliza un lenguaje irónico, como bien reflejan los títulos, que provocan en el lector un efecto contrario a lo que se quiere expresar. Es decir, el autor produce en el lector un distanciamiento irónico al tratar

un tema tan profundamente espiritual como el de la muerte. De una manera alejada de toda metafísica y espiritualismo e, incluso, podemos decir, que muy cercana al cuadro satírico y costumbrista, de larga tradición, por otro lado, en la literatura catalana, y que con la obra de Rusiñol va a dejar de ser un seudogénero literario para cobrar una relevancia artística hasta ese momento nunca alcanzada, Rusiñol consigue hacer unos textos caracterizados por eso que, algunos críticos, han llamado una "ironía triste".

En estos tres textos que citamos, cuyos títulos ya son de por sí muy significativos de este tratamiento irónico ante el tema de la muerte, Rusiñol se lo plantea de diferentes maneras, en uno mira con optimismo la muerte, el primero, en el segundo el personaje la espera porque se considera un estorbo para los que le rodean y en el último texto, casi un chiste, el hombre no acaba de morir nunca a pesar de todos sus esfuerzos por hacerlo: "Jo vaig néixer per morir", dice el personaje; pero, al final, las tres miradas ante el mismo tema confluyen en una sola que no es sino la característica de ausencia de una profunda reflexión ante el tema, sustituida por el distanciamiento. Ante quienes hacían sobre la muerte una reflexión metafísico-existencial, Rusiñol adopta una actitud distanciada. Ante la muerte, escribe en el texto titulado L'optimista, "la mateixa grandesa del fet el va omplir d'admiració, i quan s'admira no es plora"(91).

Ahora bien, nos preguntaremos es que Santiago Rusiñol se ríe de la muerte, de la enfermedad, del sufrimiento?. La cuestión no es tan simple. En primer lugar, personalmente la enfermedad y la muerte estuvieron muy presentes en su vida desde su niñez, conocida es la historia de su temprana orfandad y de otros episodios de su vida que le afectaron profundamente como la muerte de amigos tan cercanos a él como el grabador Ramon Canudas, del que, además de amigo, puede considerársele mecenas (92) o el sacrificio artístico que otros muchos tuvieron que hacer. En segundo lugar, él también estuvo, en ocasiones, cerca de la muerte o de otros acontecimientos difíciles, porque su salud fue muy quebradiza y, además, porque no tuvo nunca reparo en situarse en el centro de acontecimientos dominados por una extrema gravedad, como en el frente italiano durante la Primera Guerra Mundial, cuando formó parte de una expedición de intelectuales españoles aliadófilos, en un conflicto en el que España se había mantenido políticamente neutral y en el que popularmente dominaba la germanofilia (93).

Pero Rusiñol, ante el pesimismo, el "mal du siècle" que parecía dominar el fin de siglo y ser la característica principal de la crisis de la civilización moderna, opta por una actitud vitalista en el yo y en la Naturaleza, en la función del artista y del arte, actitud que expresó siempre rotundamente en todas sus obras y que le acabaría diferenciando de muchos artistas, no sólo catalanes, de la época, que se

opusieron y se rebelaron con su arte al mundo en el que vivían. Y, así, ante la existencia, en ocasiones, dolorosa, como el optimista de su relato, Rusiñol no puede dejar de exclamar: "la gran sort d'ésser a l'estiu; i amb els anys que anava tenint, però amb la sort de haver-los tingut... un dia del mes de maig de la seva venturosa vida, al saber coralment que certs atacs que gaudia eren de malaltia de cor, va dir, sublim d'entusiasme, voltat de les medecines: 'Fins amb això he tingut sort, perquè moriré com un poll: se'm romperà l'artèria magna, i de dret cap a la glòria".(94)

De la misma manera, frente al pesimismo "schopenhaueriano" de los escritores españoles contemporáneos, que se enlazaba con un razonamiento de larga tradición en la literatura española, de que nada más nacer estamos empezando a morir, que tiene sus orígenes en aquellos versos manriqueños de que "nuestras vidas son como ríos que van a dar a la mar, que es el morir", Rusiñol utilizando esta tradición, pero haciéndole perder todo su sentido trágico, escribe con una ironía, conscientemente cruel, sobre la vida agónica de ciertas existencias y sobre la esperanza de una muerte deseada. Así leemos en L'home que es moria:

"...Em moro... em moro... i no acabo de morir-me (...) Jo vaig néixer per morir, però no, com tothom, per morir un dia, sinó... per morir cada dia... cada hora... sempre! Perquè em moria a casa... sense mai acabar-me de morir (...) tardava a morir-me. Als hospitals, al començament, esperaven; però, com

que no hi havia sala per mi, me treien, per poder fer lloc als que es morien més de pressa.(...) Què tinc? No ho sé. Una agonia... una agonia que m'ofega... i que no m'acaba. El frec de la mort que sempre tinc al costat i... no se m'emporta. Potser el càstig d'haver nascut, o de no haver-me sabut matar. El càstig d'haver-me equivocat, d'haver nascut per... mort i viure... Però avui moriré. Deixi'm. Cada dia ho crec i mai arriba; però avui sí, avui tinc com una son... com una son... de morir-me.

"Moriu de gust", me va venir als llavis per a dir-li. I el dir-l'hi hauria estat pietat.

Amb quin gust hauria mort, aquell home!"(95)

Frente a la honda preocupación metafísica y las mentes eternamente en duda respecto a los problemas existenciales, Rusiñol adopta una actitud vitalista y, ante lo que se le plantea, no puede más que ironizar con frases como la siguiente: "Els que busquen la veritat mereixerien el càstig de trobar-la".(96)

NOTAS CAPITULO IV:

- 1) MARFANY, J. Lluís: Algunas consideraciones sobre el modernismo hispanoamericano, "Cuadernos Hispanoamericanos", I.C.I., Madrid, 1982, nº 382, p.115
- 2) SOBEJANO, Gonzalo: Nietzsche en España, Ed. GREDOS, Madrid, 1967, p.27
- 2 b) BAUDELAIRE, Charles: Consideraciones sobre la raza de los poetas en El Simbolismo. Soñadores y visionarios, TABLATE MIQUIS, Ed., Madrid, 1984, p.27
- 3) RODRIGUEZ, Juan Carlos: Maldoror, Zaratustra, Igitur. (Algunas precisiones sobre ideología poética: la música y el silencio) en La norma literaria, Excma. Diput. de Granada, Granada, 1984, pp.195-214
- 4) UNAMUNO, M. de: Oracions en Sobre la literatura catalana (1898-1934) en Obras Completas, Vol.V. pp.485
- 5) UNAMUNO, Miguel de: Aplec de la protesta
- 6) MARAGALL, Joan: Obres Completes (Epistolario Maragall-Unamuno) Ed. SELECTA, Barcelona, 1960, pp.938-939
- 7) MARAGALL, Joan: Cant espiritual en Obres Completes
- 8) Cfr. ARGULLOL, Rafael; El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo, Ed. TAURUS, Madrid, 1982
- 9) Cfr. SOBEJANO, Gonzalo: Op.Cit., p.
- 10) Cfr. GOMIS, Joan: Tres poetas i Déu (Vid. La poesía de Miguel de Unamuno), Ed. CLARET, Barcelona, 1979

11) MARAGALL, J.: Op. Cit., p.

12) Carta de Unamuno a Romà Jorí, repr. por SOBEJANO: Op. Cit., p.

13) RODRIGUEZ, J.C.: Op. Cit., p. 203 y ss.

14) COSTA, J.: Oligarquía y caciquismo. Colectivismo agrario y otros escritos, Ed. y pr. de R. Pérez de la Dehesa, ALIANZA Ed., Madrid, 1967

15) Cfr. ARGULLOL, R.: Op. Cit., pp. 67-68

16) MARAGALL, Joan: Obres Completes

RUSIÑOL, S.: L'Hèroe en Obres Completes (v. I, pp. 1209-1249)

17) Cfr. SOBEJANO, Gonzalo: Op. Cit., (Vid. Cap. I)

18) PLA, Josep: Santiago Rusiñol i el seu temps, p. 213

(Escribe Pla: "Es poden imaginar dos homes més diferents que Unamuno i Rusiñol? Eren amics. Havien conviscut i viatjat junts diferents vegades. S'observaven mútuament. Rusiñol solia dir que els seus millors respectes eren sempre per a les persones que no acabava d'entendre. Unamuno, que era degustador d'indiscreccions i historietes, escoltava Rusiñol, que explicant coses era interminable, embadalit. En gairebé tota la resta, però diferien. Diferien en la manera de pensar i en el caràcter. Eren antípodes")

Sobre las relaciones personales de Unamuno con Rusiñol hay otros testimonios:

BERTRANA, Prudenci: En Russinyol que jo he tractat en Obres Completes, Ed. SELECTA, Barcelona, 1965, pp. 1385-1385

(En donde escribe, hablando de la relación entre Unamuno y Rusiñol, que el escritor vasco una vez le dijo a Rusiñol: "¡Con usted es imposible hablar en serio!")

RUSIÑOL, María: Santiago Rusiñol vist per la seva filla
Ed. AEDOS, Barcelona, 3ª ed., 1968

(En el capítulo XV del libro la hija de Rusiñol cuenta una anécdota que, para nosotros, resulta muy gráfica de lo que eran dos personalidades tan diferentes, cuando ambos, como en otras ocasiones, hicieron un viaje, pero esta vez al frente italiano, durante la I Guerra Mundial. A los italianos les llama la atención la seriedad de Unamuno:

"-Questo signore non ride mai? preguntaven

-Mai -deia el meu pare- Il suo cargo no se lo permite

-E il vostro?

-Oh, el "mio cargo" em permet tot el que em sembli. Es que el senyor es passa tot el dia a la càtedra, i jo pinto a l'aire lliure. Ell és ocell de gàbia i jo de bardissa."

19) UNAMUNO, M. de: Fulls de la vida en Obras Completas, V.V, p.493

20) UNAMUNO, M. de:

21) Carta reproducida por María Rusiñol en Op.Cit., p.208

22) RUSIÑOL, S.: El Greco en casa en Impresiones de Arte en Obras Completas, V.II, p.739

23) La admiración del grupo catalán, que venía desde sus estancias en París, fue anterior a la que se produjo entre los escritores y artistas castellanos. De todas formas, sabemos que a pesar de que los catalanes fueron los primeros que reivindicaron al Greco, se conoce una carta escrita por Darío de Regoyos, en 1885, a Octave Maus, (ambos pintores del grupo

de Bruselas al que llamaban "Los Veinte"), escrita desde Madrid y en la que dice: "Aquí he hecho dos copias de aquel pintor tan personal, El Greco, que están en el Prado; Van Rysser, Charlet y Maunier (otros pintores de "Los Veinte"), ya conocen a este "chic type". Ya en 1896, durante una visita que Rusiñol y Utrillo realizaron a la capital de España, para visitar los Grecos del Museo del Prado, hicieron, cuando pudieron, una apología del Greco. En uno de estos discursos apologéticos, después de la sorpresa general despertada en los oyentes, por este interés de los artistas catalanes hacia un pintor tan poco valorado, a Rusiñol se le preguntó que quién era el Greco. Ante el desconocimiento general, Rusiñol anunció su resurrección. Josep Pla transcribe las palabras de Rusiñol: "Jo li dic que a Catalunya el Greco té una tal popularitat que se li farà, dintre de poc, i per subscripció popular, un monument a Sitges (...) El públic en general, donaren a Rusiñol una mirada de llàstima i d'escepticisme" (PLA, Josep: Santiago Rusiñol i el seu temps, pp.153-159). Efectivamente, el monumento se levantó tal y como había dicho Rusiñol, en una villa en la que se desconocía quien era este pintor, y en donde se pensaba, incluso, que era un amigo del estafalario y extravagante artista que había adquirido dos casas para hacer una especie de museo y para servir de centro de reunión a los artistas barceloneses. Frente al mar, entre palmeras mediterráneas, se levantaba un símbolo de espiritualidad que tanto iba a significar para el arte español de este final de siglo.

La revista modernista "Luz", (Barcelona, 15 de noviembre de 1897, año I, nº 1, p.8), reproduce un "retrato por Doménico Theotocopuli (El Greco)" y dice: "Fue el precursor del modernismo. Nacido en Grecia, educado artísticamente en Roma, vino a desarrollar sus aptitudes en España; y España, reconocida, y en su nombre Sitges, por iniciativa de Rusiñol, levanta hoy un monumento al gran pintor griego, al que con tantos siglos de anticipación inició la idea de nuevos derroteros para el arte".

De Rusiñol también fue la idea de trasladar, desde París, dos cuadros del Greco, un "San Pedro" y una "Santa Magdalena, hasta Sitges "en procesión triunfal" hasta el "Cau Ferrat", el 4 de noviembre de 1894, durante la "Tercera Festa Modernista".

La bibliografía ha repetido y comentado, en muchas ocasiones, este interés por el Greco y el acontecimiento que supuso la inauguración de este monumento, así como la llegada de los Grecos a Sitges. Fuera de la anécdota, nos interesa lo que suponía el Greco para estos pintores catalanes.

Vid. para este tema:

PLA, Josep: Op. Cit., p. 152 y ss.

PLANES, Ramon: El modernisme a Sitges, Ed. SELECTA, Barna, 1969, pp. 36-87

PASSARELL, Jaume: Vida, obra i anècdotes d'en Santiago Rusiñol, Llibreria Espanyola, Barcelona, 1935, p. 64

24) Cfr. **MARAÑON, Gregorio: El Greco y Toledo, Ed. ESPASA CALPE S.A., Madrid, 1956, pp. 269-270**

25) Cfr. **MARAÑON, G.: Op. Cit., pp. 199-208**

COSSIO, Manuel Bartolomé: El Greco, Madrid, 19

26) Zuloaga sentía una admiración, casi veneración, por el Greco. Rusiñol escribe en sus Impresiones de Arte:

"El respeto rayano en fanatismo sentido por nuestro amigo hacia aquel maestro español y el afán de seguirle cual discípulo y conocer sus creaciones. (...) Aquella admiración de Zuloaga (...) fue madurando en su espíritu y en él echando

raíces, hasta convertirse en devoción intensísima" (Obras Completas, V.II,p.737)

El fue quien despertó esa misma admiración en los pintores del grupo catalán de París, con quienes convivía, y el que instigó a comprar el "San Pedro" y la "Santa Magdalena" a Rusiñol, por la ahora irrisoria cifra de 1.000 francos. En sus Impresiones de Arte sigue diciendo Rusiñol:

"En casa no se habló más que del Greco. Estudiábase su vida, como estudia un ermitaño la vida de su santo predilecto, conocíamos de nombre los parientes del artista, supimos por los libros (bien dudosos casi siempre), los nombres de sus discípulos, sus viajes de ida y vuelta y su manera de vestirse y desnudarse, llegamos a ser eruditos en su época (aunque nos pese confesar esa flaqueza digna de gente aprovechada); indagamos dónde tenía sus obras, compramos fotografías de sus cuadros, y pusimos en claro que la supuesta locura del artista le fue atribuida por los mansos, gente de testa cerrada y cortos de entendimiento que, incapaces de comprender lo que ve la potencia creadora del poeta, les califican de locos para no sentar plaza de ignorantes" (Op.Cit.pp.737-738)

27) UNAMUNO, M. de: El Greco (1914) en, Obras Completas, V.XI, Ed. AFRODISIO AGUADO, Madrid, 1958, p.135

28) Cfr. UNAMUNO, M. de: Op. Cit.

29) DIAZ-PLAJA, G.: Modernismo frente a 98 (Vid. espec. Cap. VI: El lenguaje generacional) Ed. ESPASA-CALPE, Madrid, 1951

30) En un primer momento de el Greco no tenían más que un conocimiento anecdótico, cuando su interés aumentó y, sobre todo, cuando tuvieron que defender dialécticamente ideológicamente el "modernismo" del Greco tuvieron que acudir al teórico Raimon

Casellas para que éste les realizase un estudio artístico en profundidad de la obra del pintor griego.

31) MARAGALL, Joan: Obres Completes, V., p.

(Cit. por PLANES, R.: Op. Cit., p.)

32) MARAÑON, G.: Op. Cit., p. 269

33) MARAÑON, G.: Op. Cit., p. 185

34) Santiago Rusiñol tiene una "Còpia del Retrat del Cavaller amb la mà al pit, de "El Greco", del año 1896, que se conserva en el Museo de "Mar i Cel" Sitges.

35) MARAÑON, G.: Op. Cit., p. 249

36) PLA, J.: Op. Cit., p. 155

37) RUSIÑOL, S.: Discurs llegit a Sitges en la "Tercera Festa Modernista" en Obres Completes, V. II, pp. 609-612

Cfr. CASTELLANOS, Jordi: Raimon Casellas i el Modernisme, Ed. CURIAL, Barcelona, 1983, V. I

Cfr. MARFANY, J. Lluís: Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya, Tesis Doctoral (inèdita), Universitat de Barcelona, 1982, pp. 257 y ss.

38) RUSIÑOL, S.: Op. Cit. p. 611

39) JARDI, Enric: Història de "Els Quatre Gats" Ed. AEDOS, Barcelona, 1972 (Vid. Cap. VI: Amb el fons de la guerra)

40) RUSIÑOL, Santiago: El Greco en casa en Impresiones de Arte, en Obres Completes, V. II, p. 738

41) RUSIÑOL, Santiago: El monument al Greco en Obres Completes, V.II, pp.618-619

42) Cfr. CERDA I SURROCA: Els pre-rafaeles a Catalunya, Ed. CURIAL, Barcelona, 1981, p. 319

Cfr. MARFANY, J.L.: Cultura i societat: els inicis del Modernisme a Catalunya, Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona, 1982, pp.257 y ss.

Cfr. CASTELLANOS, Jordi: Raimon Casellas i el Modernisme, Ed. CURIAL, Barcelona, 1983

43) CUERVO, Angel: Crítica estética en "Luz", Barcelona, 3ª semana de diciembre de 1898, nº 10, p.6

44) RUSIÑOL, Santiago: Modernisme en Conferències i Al.locucions en Obres Completes, V.II, p.612

45) TOLSTOI, Leon: ¿Qué es el arte? en "Luz", Barcelona, 4ª semana de diciembre de 1898, nº 11, p.2

46) MARTINEZ RUIZ, J. (Azorín): La voluntad, eD. castalia, Madrid, 1972, pp.116-119

47) RUSIÑOL, S.: Desde el molino en Obres Completes, V.I, p.879

48) RUSIÑOL, S.: La oración del domingo en Impresiones de Arte en Obres Completes, V.II, p.723

49) RUSIÑOL, S.: Op.Cit., p.723

50) MACHADO, Antonio: Galerías (1899-1907) en Obras Completas, Ed. ESPASA CALPE, Col. AUSTRAL, Madrid, 1956, p.71

51) MARTINEZ RUIZ, José (Azorín): La voluntad, p.275

- 52) RUSIÑOL, Santiago: A la mort en Oracions en Obres Completes Ed. SELECTA, Barcelona, V.I, pp.44 (No se numeran las citas que siguen que pertenecen al mismo texto y se señalan con las siglas OR y las páginas que corresponden)
- 53) RUSIÑOL, Santiago: Un enterro en Anant pel món en Obres Completes, V.II, pp.49-50 (no se numeran las citas que siguen que pertenecen a la misma obra y se señalan con las siglas UE y el número de página en el texto)
- 54) RUSIÑOL, Santiago: El pati blau, El darrer viatge, Un enterro, de Fulls de la vida, Obres Completes, V.II, pp.80-84, 116-117, 125-126, respectivamente.
- 55) ARGULLOL, Rafael: El Héroe y el Unico. p.68
- 56) RUSIÑOL, S.: El darrer viatge. pp.116-117
- 57) Rusiñol, s.: Op.Cit., p.116
- 58) RUSIÑOL, S.: Op.Cit., p.117
- 59) Cfr. CERDA I SURROCA, M.A: Els pre-rafelites a Catalunya p.316
- 60) Cfr. ARGULLOL, R.: Op.Cit.
- 61) RUSIÑOL, S.: La darrera tomba en Fulls de la vida, p.127
- 62) RODRIGUEZ, Juan Carlos: Maldoror, Zaratustra, Igitur..., p.206
- 62 b) BAUDELAIRE, Ch.: Pequeños poemas en prosa, p.89
- 63) Luz, 1ª semana de diciembre de 1898, Barcelona, nº 8, p.4
- 64) HARFANY, J.Ll.: Cultura i Societat: els inicis del Modernisme a Catalunya, p.258

65) Cfr. RUSIÑOL, S.: Desde el molino en Obres Completes, V. II, p. 881

66) vid, nota 16)

67) RODRIGUEZ, J.C. Y SALVADOR, A.: Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana, Ed. AKAL, Madrid, 1987, p. 204

68) CIRICI I PELLICER, A.: El arte modernista catalán, p. 59

69) RUSIÑOL, S.: Record d'estudi en Anant pel món en Obres Completes, V. II, pp. 3-9

70) RUSIÑOL, S.: El pati blau (drama) en Obres Completes, V. I, p. 1193

71) RUSIÑOL, S.: Op. Cit., p. 1204

72) RUSIÑOL, S.: El morfíac en Ocells de fang en Obres Completes, V. II, p. 203

73) Cfr. CERDA I SURROCA, M.A.: Op. Cit.,

74) Luz, Barcelona, año II, nº 6, 31 de enero de 1898, p. 10
74B) ROC H; Heidi: Op. Cit., p. 115

75) RUSIÑOL, S.: El pati blau (drama) p. 1192

76) RUSIÑOL, S.: El morfíac, p. 199

77) RUSIÑOL, S.: El santó de la muntanya en Anant pel món en Obres Completes, V. II, pp. 27-28

78) 79) RUSIÑOL, S.: El morfíac, p. 199

80) RUSIÑOL, S.: Ocells de fang en Obres Completes, V. II, pp. 129-207

81) No tiene nada que ver con su, mal considerado por la crítica, "apoliticismo", del que ya hemos hablado en otra parte de nuestro trabajo, pero hay muchos ejemplos en la obra de Rusiñol sobre este distanciamiento irónico ante los problemas sociales. Entre sus Màximes i mals pensaments (Obres Completes, V.II, pp.695-709), de acertado título irónico, leemos, entre otros, lo siguiente:

"Els polítics han de tenir el cor reglamentat; no poden compadir més que els que són del seu partit". (VIII)

"Per demanar almoïna s'ha d'anar net, però mal endreçat. El pobre que va decent no fa pena, i el que va brut fa fàstic. Fins la compassió s'ha d'inspirar amb mida". (LXXVI)

"L'home que vol ésser demòcrata, o es que ja ho és, o és que fa el tonto". (XVII)

"El dia que triomfés l'obrer, el primer que farien molts és no ser-ne". (XXIV)

"Una revolució és el triomf del ambiciosos de baix sobre els mandrosos de dalt". (XXVI)

"Si un obrer no guanya en té la culpa l'amo, i si l'amo perd en té la culpa...el mateix amo". (CXLV)

82) RUSIÑOL, S. El pati blau en Fulls de la vida en Obres Completes, V.II, p.84

83) Hay mucha bibliografía sobre este tema de la elección del color azul en la literatura y el arte y, sobre todo, por la particular lectura que hizo de él Rubén Darío. Parte de esta bibliografía la recoge el libro de RODRIGUEZ/SALVADOR: Op.Cit. en p.210 y en la nota 4.

84) OLIVER BELMAS: Op.Cit., p.26

85) RODRIGUEZ/SALVADOR: Op.Cit. p.222

86) ELGAR, Frank: Picasso. Epocas azul y rosa GUSTAVO GILI, Ed., Barcelona, 1956. Vid. también FONTBONA, F.: La crisi del modernisme artístic, pp.156-167; CIRICI I PELLICER, A.: Picasso antes de Picasso (espec. vid. el Cap.V: El descenso a los infiernos, Iberia, Joaquín Gil Ed., Barcelona, 1946). Para Nonell, MERLI, J.: Nonell y Picasso en Cataluña, Buenos Aires, 1941; CIRICI I PELLICER, A.: El arte modernista catalán, pp.352-367; CAMON AZNAR, José: Isidro Nonell, "Goya". Revista de Arte, Madrid, 1966, nº 72, pp.348-359

87) DARIO, Rubén: Historia de mis libros: Azul... en Obras Completas, V.I, p.197

88) RUSIÑOL, S.: El pati blau (drama) en Obras Completas, V.I, p.1185

Cfr. ROCH, Heidi: Santiago Rusiñol (1861-1931), Frankfurt-am-Main-Bern-New York, 1983, pp.113 y ss.

89) DARIO, Rubén: El pájaro azul en Azul... Cuentos. Poemas en prosa Ed. AGUILAR, Madrid, p.38

90) RUSIÑOL, S.: Ocells de fang en Obras Completas, V.II, pp.194-199, 203-205 y 205-207, respectivamente

91) RUSIÑOL, S.: L'optimista en Ocells de fang en Obras Completas, V.II, p.198

92) RUSIÑOL, S.: Desde el molino en Obras Completas, V.II, p.87º

93) Cfr. RUSIÑOL, Maria: Rusiñol vist per la seva filla

Cfr. PLA, Josep: Santiago Rusiñol i el seu temps

Cfr. MAINER, José Carlos: Literatura y pequeña burguesía en España, Ed. CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1972, pp.165-170

94) RUSIÑOL, S.: L'optimista p.159

95) RUSIÑOL, S.: L'home que es moria en Ocells de fang en Obres Completes, V. II, p.207

96) RUSIÑOL, S.: Màximes i mal pensaments (Pensa mal i no erraràs) Obres Completes, V. II, p.697

CONCLUSIONES:

LA PROSA POETICA DE S. RUSIÑOL COMO CREACION

DE UN ESPACIO ARTISTICO

En unos momentos, a finales del siglo XIX, de crisis de una civilización, en los que la realidad parecía estar reñida con la felicidad, se imponía la necesidad de expresar esa otra realidad espiritual, pura e incontaminada, que retornaba al hombre a un origen en donde la Harmonia haría posible la Belleza. El nuevo mundo moderno, que se aceptaba en lo que había traído de desarrollo y avance para el hombre, se apartaba, sin embargo, cada vez más, de todo lo que pusiera al hombre en contacto con el principio del Ser y lo envolvía en el tráfigo de una nueva realidad que iba demasiado deprisa para pararse a reflexionar sobre sí misma.

Rusiñol, como todos los artistas de este fin de siglo, percibe la crisis y la grita a los cuatro vientos. En un primer momento, ante la oposición férrea que se crea en torno a todos los que tienen la misma reacción, comparte con ellos una actitud de rebelión y de reafirmación por considerarse un hombre elegido, un aristócrata del espíritu -algo que a todos va a caracterizar desde el Romanticismo- que se va a dar cuenta

de lo que está ocurriendo y que lo avisa a su sociedad. Como tal, se entrega al cultivo de lo espiritual que tiene su espacio en algo que está fuera del alcance de ese mundo en crisis, en el Arte, que se convierte ~~después~~ en su exclusiva tarea.

La dedicación exclusiva al arte les llevó, por un lado, a la profesionalización y, por otro, a un nuevo culto sacerdotal a la Belleza. Así, se enfrentaban a una sociedad que tenía en su sistema de producción sus espacios profesionales establecidos, en los que el artista parecía no aportar nada, y se enfrentaban a una moral establecida que no aceptaba fácilmente cambios y menos cuando fueran traumáticos.

Tales cambios los vivirá Europa, años después, con la Primera Guerra Mundial. Pero Cataluña, de momento, como España entera, aún no estaba dispuesta a choques violentos que cambiaran el mundo definitivamente y la actitud de intelectuales y artistas como Santiago Rusiñol acabó por adecuarse al ritmo acompasado de la historia de su propio país.

Así, como la nueva civilización moderna acepta y crea otros lenguajes que son la expresión directa de los nuevos espacios en los que el mundo moderno está dividido, los nuevos artífices del arte reivindican que también exista uno que lo haga de esa otra realidad que también existe y con la que hay que contar en la nueva sociedad. Pero, sin olvidar nunca, ni por unos ni por otros, que la sociedad burguesa hace una

división entre lo material y lo intelectual, entre lo productivo y lo improductivo, y las obras artísticas serán siempre la expresión directa de lo "inútil", en tanto en cuanto de ellas no se puede sacar ningún beneficio material.

Por otro lado, en Rusiñol, a diferencia de lo que ocurre con la obra de otros escritores contemporáneos no catalanes, como el propio Darío, la creación que se proponen de este nuevo lenguaje artístico es mucho más ideal. Ante la crisis que se vive a final de siglo, el sujeto se pregunta por su función en el mundo, el artista también. Este sujeto-artista en crisis se enfrenta al no-ser social al que se ve sometido, y de este problema metafísico se intenta hacer arte; otros, por el contrario, como sujetos artísticos se alejan de esta angustia del no-ser alejándose de la realidad que les lleva a la crisis y se hacen fuertes como sujetos artísticos en su propio mundo. Es el caso de Rusiñol que, después de unos primeros tiempos de rebelión y bohemia parisina, deja de tener conflictos con la realidad. Mientras que el yo artístico de un Rubén Darío, por ejemplo, es trágico porque es revolucionario, porque quiere romper con todo lo que le rodea, como lo fue el de los impresionistas o el de los simbolistas franceses. Para Rusiñol, la realidad que se describe en sus libros de prosa poética o en sus cuadros de jardines siempre se desarrolla en armonía - aunque eso se pudiera desmentir continuamente- porque su yo artístico ha dejado de tener conflictos con su yo social.

Rusiñol sólo se compromete con su arte, pero su compromiso artístico pasa de esta manera, inconsciente e indirectamente, por una aceptación de la realidad social. De ahí que su obra, prolongada en el tiempo sin cambios notorios, se acabe aceptando por todos y en todos lados, porque socialmente el artista ha dejado de ser "peligroso", como lo fueron los románticos y como lo eran otros muchos artistas contemporáneos que se convierten en una amenaza para la sociedad, por lo que se les olvida, se les desprecia o se les margina.

Rusiñol en su propio espacio artístico presidido por el Arte creaba sus propias reglas que no tenían nada que ver con las propias reglas del mundo exterior a él. En uno de sus textos leemos:

"He tingut el sol per rellotge, la indecisió per timó, la casualitat per brúixola, la paraula per telègraf, el carro per tren, els ulls per fotografia, per telèfon el no dur pressa"(1)

Es decir, lo importante era la creación de unas nuevas reglas, pero sólo referidas a ese nuevo espacio que estaban creando, tan diferente al cotidiano que les rodeaba, con sus propias normas a las que se acomodaban -como integrantes de una clase que, día a día, se estabilizaba en la sociedad que estaba construyendo- con tal, eso sí, de que les dejaran crear las suyas propias. De esta manera pensaban el mundo cambiaría,

en cuanto fuera aceptado el Arte y el artista como un producto y como un profesional más de la sociedad moderna, o, mejor aún, como un bien de esa sociedad porque arte y artista se acababan situando, al final, en un lugar de privilegio.

En Rusiñol, a diferencia de lo que ocurrirá con sus contemporáneos españoles, algunos catalanes y con los europeos, no habrá un conflicto trágico con la realidad, porque esta realidad acabará aceptando el discurso artístico, incluso, con los años, cuando el "Modernisme" evolucione a lo que la historia literaria denomina "Noucentisme", le será necesario. Frente a la visión trágica del mundo de los románticos que se prolongará, incluso, en escritores contemporáneos catalanes, o el propio pesimismo de los castellanos que les llevó a encerrarse en sí mismos; frente a las actitudes revolucionarias de los simbolistas franceses o del propio Rubén Darío transgrediendo continuamente la norma, Rusiñol se evade en su espacio artístico y, desde él, no propone cambios violentos de la realidad sino que espera, pacientemente, a que ésta realidad acepte lo que, pacíficamente, el artista le ofrece para la transformación del mundo: su obra de arte.

Es significativo que Santiago Rusiñol escriba obras, como L'auca del Senyor Esteve en los primeros años del siglo XX, en un momento en el que sólo hay en él una aureola de su antigua bohemia parisina, bohemia dorada, como han dicho todos los críticos, pero, al fin y al cabo, actitud rupturista

con la realidad. En estos primeros años del siglo, sin embargo, ya está completamente integrado en su mundo que en esos momentos lucha por un nacionalismo bastante conservador, regeneracionista en algunos aspectos, como el que se dio años antes en la propia Cataluña o como el regeneracionismo español, pero menos radical en estos catalanes, acomodados e integrados en el sistema. Su regeneracionismo no fue como el Joaquín Costa o el de Jaume Prossa, aunque a éste le uniera, lo que le separaba de aquél, su catalanismo, y con ambos su interés por una regeneración cultural. El suyo es un regeneracionismo cultural, pero integrado y reformista, que coincidirá con las nuevas propuestas noucentistas sobre la transformación de la realidad catalana, (aunque se aleje de ellas en otras muchas cosas que no podemos tratar ahora), y es un regeneracionismo que cree en la función del artista dentro de esa realidad, en contra de lo que estaba ocurriendo en el resto de España.

Quizá, en esto, esté la gran contradicción en la que se movieron muchos de los intelectuales catalanes de esta época, Rusiñol entre ellos, porque así como, por un lado, podemos decir que son los hijos ilustres de la creciente y floreciente Cataluña, que con su arte apoyaban las transformaciones que se estaban produciendo, sin necesidad de militancias de partido ironizando, incluso, de ellas, lo que les separará, enseguida, de los "noucentistes". Por otra parte, son portadores de una ideología pequeño burguesa, poco acorde con la sociedad

burguesa que exigían, porque, pensaban, que, para ellos, la única militancia posible era la del Arte, al que pertenecían por derecho natural y que les daba la condición de estar por encima de un sistema político, el español o el catalán, al que, desde su posición exclusiva y superior, no se dignaban muchas veces ni en criticar, acabando, con esta actitud, por aceptarlo. De ahí que no sea extraño que, cuando se produzcan momentos de crisis y arrecien las tesis nacionalistas de los grupos burgueses de Cataluña a los que ellos pertenecían, no duden o en evadirse a su espacio artístico para no inmiscuirse directamente en lo social, lo que implicaba un dejar hacer a los dirigentes sociales, o, por el contrario, en colaborar con ellos, adoptando actitudes moderadas de integración y apoyando desde y con el arte los cambios ideológicos que se estaban produciendo.

Ante esta situación, lo que no podemos hacer es la división entre modernismo regeneracionista y modernismo estético en Cataluña, porque es lo mismo que ha hecho la crítica hispánica más tradicional con respecto a lo que se ha denominado "Generación del 98" y "Modernismo". Ciertamente, en Cataluña, los llamados esteticistas también luchan por la transformación de la realidad, esta actitud esteticista es también una actitud ideológica, y, en última instancia, crítica, aunque se autoexcluyan de todo lo que no sea arte. Crean en un determinado tipo de sociedad y lo que ellos hacen es ayudar a construirlo desde lo que ellos creen que es su

lugar y desde la función y el objeto que esa sociedad parece definitivamente que les tienen encomendado. La diferencia entre los intelectuales catalanes llamados "esteticistas" o "regeneracionistas" es ideológica.

En la obra de Rusiñol hay, por lo tanto, la coincidencia con los artistas modernos, en la creación de un producto artístico que se convierte en una panacea para la salvación del mundo moderno. Ellos lo aportan en su categoría de vanguardia de la sociedad, pero, como tal producto, sólo unos pocos, esos pocos a los que va dirigido, sabrán entenderlo y aprovecharlo con esos fines. El nuevo objeto artístico se convierte, así, en algo diferente, una especie de mensaje esotérico, que se llena de imágenes y de conceptos poco usuales que lo alejan de la vulgaridad del común de la gente y que cuando ellos, los artistas, más lo distancian de ese mundo, más lo reafirman en su diferencia. Pero, ahí, saben que es en donde están las claves para la transformación de la realidad que ellos quieren.

Así, Rusiñol, como la generalidad de los artistas de la época, crea un un estilo artístico en el que se destaca, en primer lugar, el refinamiento frente a todo aquello que considera la "prosa" vulgar de cada día. En consecuencia, crea un lenguaje poético en donde adopta un vocabulario original, metáforas, sinestesias, epítetos o cualquier tipo de figura poética es utilizada con un nuevo fin, dándole a la palabra un

nuevo sentido. La obra se invade de sensaciones y el autor intenta transmitir las con todo tipo de recursos a los lectores; todo vale si es artístico. De esta manera Rusiñol hace algo que nunca se había hecho hasta entonces en la literatura del país: crea un estilo nuevo que se concreta en un género también nuevo: la prosa poética en catalán.

Ahora bien, cómo hacer que la palabra fuera palabra poética y así fuera transmitida al lector.

Rusiñol, dentro de una tradición simbolista, cree en el interior del objeto, en el en sí de la cosa no en la cosa en sí. Ese interior se define por una Harmonia que es la misma que rige el Universo. Alcanzar a descifrar ese ritmo interno de las cosas es lo que da lugar a que la música se convierta en el eje alrededor del cual se construya una nueva poética. La prosa poética es el género que mejor la representa.

Frente al formalismo parnasiano, a los escritores como Rusiñol, les interesa este en sí y no la cosa en sí, que sería el interés que tienen en el "arte por el arte", por la pura forma los parnasianos y los puristas. La prosa poética les distanciaba de este purismo y, al mismo tiempo, les daba la oportunidad de expresar el ritmo interno del espíritu. Lo que interesa es la sugerencia, la sensación que el objeto produce, todo lo que sugiere y lo que da lugar a un estado interior nuevo. Podíamos decir que se va a la Belleza a través de la sensación.

Ahora bien, un lenguaje que expresara lo espiritual, en donde fundamentar el verdadero cambio social, conllevaba también una búsqueda formal. Era necesaria la creación de un nuevo lenguaje artístico, lo que llevó a los artistas a un deseo de perfección formal que sirviera de soporte a la totalidad espiritual. Un discurso artístico que expresara la verdad interior del alma humana para lo que no servía cualquier lenguaje, y, claro está, que no era posible que lo utilizara quien no pudiera llegar hasta el fondo de esa verdad espiritual. El carácter aristocrático de esa actitud artística también se puede ver en esto, porque el nuevo lenguaje nace, sólo, de un alma artista y se dirige sólo a espíritus artistas.

Por lo tanto, la nueva función del artista era constituirse su propio lenguaje de lo artístico. En la obra de Rusiñol, como lo hubo también en la de Rubén Darío, hay ese deseo de crear este nuevo lenguaje espiritual como un espacio autónomo de lo poético. De esta manera es como se puede entender el nuevo lenguaje modernista. La amplia nómina de todos los que se creían artistas porque expresaban "su" verdad interior hay, necesariamente, que reducirla (2). El lenguaje modernista va en búsqueda de la auténtica expresión del interior, del alma y no todos podían llegar a describirla.

Por otro lado, el en sí, el interior, el alma de las cosas siempre se presenta como un misterio a descubrir, a revelar

(3). El arte adquiere, así, una nueva sacralización al que ellos los, ahora, nuevos sacerdotes, rinden culto, porque se convierten en los nuevos transmisores del espíritu.

Esa justificación estética del mundo, tan pagana, que se enfrenta a la ortodoxia católica, es, sin embargo, en los catalanes sólo superficial. La muerte de Dios nietzscheana en ellos no se produce, porque ellos no quieren ser unos nuevos dioses, como sí quisieron los románticos o como pretendió ser el mismo Nietzsche. De la misma manera que el querer saber de escritores españoles contemporáneos, como Unamuno, se enmarca en este deseo de divinidad del que los catalanes están alejados. Ellos son los intermediarios de la única divinidad que es la que se expresa en la Naturaleza, a la que ellos se abocan para conocer, para descubrir, nunca para sustituir. Por eso no se produce, en ellos, ninguna controversia con la verdad metafísica ni religiosa (4).

La prosa poética de Santiago Rusiñol representa este nuevo discurso artístico moderno que, en Cataluña, adquiere unas características particulares porque se construye a partir de unos contenidos que se distancian de lo que la realidad les ofrece pero que no se oponen directamente a ella. Es decir, la prosa poética es la consecuencia del alejamiento del artista de la realidad empujado por lo que está viviendo, la creación de un espacio artístico nuevo que exprese la parte espiritual que hay

en el mundo, y el intento de imbuirlo en esa misma realidad. Pero nunca es la oposición ni el enfrentamiento, sino el intento de modificación, de transformación de la realidad para que ésta acabe aceptando la existencia de una verdad espiritual que también forma parte del mundo. De ahí que cuando Rusiñol empieza a escribir prosa poética, o a crear sus paisajes y jardines, observemos en él un intento de creación de un nuevo lenguaje artístico que exprese lo espiritual. Su búsqueda de otros mundos, sus viajes al encuentro de paisajes exóticos, su cosmopolitismo, son las idas y venidas de una mente creadora por los caminos de la espiritualidad. Un camino nuevo que él intenta expresar en un lenguaje también nuevo. De ahí que, por primera vez, se proponga, conscientemente además, crear una obra artística, que se aparte de lo que él mismo había hecho anteriormente y de lo que muchos estaban haciendo a su alrededor, y se dé a la creación de una literatura que aún no sabe bien que será, como le dice en una carta a Raimon Casellas (5), o a hacer cuadros de paisajes y naturalezas que se repiten hasta la saciedad, pero sabiendo algo fundamental, que está en la base de toda esta nueva creación artística, en primer lugar, que la Belleza no se puede expresar con los lenguajes artísticos que se utilizaban en ese momento y, por otro lado, que la Belleza no se encontraba en una realidad que, si no acababa por aceptarles a ellos, los artistas, cómo iba a hacerlo de algo de lo que era incapaz de conocer nada. Su nueva función como artista profesional empezaba ahí. En hacer posible esa transformación del mundo hacia la espiritualidad y el Arte.

Rusiñol, ante la realidad, promoverá una justificación estética. Ahora bien, su estética es vitalista. Para él la única realidad posible era la que contemplaba la Belleza, y a la búsqueda de lo que la hacía posible dedicó su vida. La esencia de la Belleza estaba en esa realidad espiritual, en la Naturaleza espiritual de la humanidad. Su discurso es, de nuevo, como el de los románticos, un discurso rousseauiano, pero, a diferencia de éstos, confió en encontrar esa esencia de la Naturaleza que hacía posible la Belleza. De ahí su antitragicidad, porque aunque la Naturaleza siga siendo, como para los románticos, misterio, éste es, siempre, un misterio a descubrir, a descifrar, y el artista, que es el que se mueve por los caminos del espíritu, es el que está en disposición de hacerlo.

La descripción de un nuevo mundo en el que reinara la Belleza tenía su mejor expresión allí donde se desarrollara la esencia de la Naturaleza. El arte que realiza Rusiñol en obras literarias, como Oracions, que inaugura el género de la prosa poética en España, igual que en sus cuadros de jardines, no contaba nada de la existencia, de la realidad. No hacía falta, no interesaba. Había que hablar sólo de la Belleza y qué mejor manera de hacerlo sino creando una obra que hablara sobre sí misma, es decir, sobre aquello lleno de belleza: la Naturaleza. Pero su naturismo no es sólo físico sino también espiritual, porque se dirige hacia la esencia de la Naturaleza.

Así, con la prosa poética, Rusiñol está ayudando a crear un género por el cual los escritores, él mismo, se alejan, por

un lado, de una realidad que no les acaba de gustar como se les presenta, y se crean un mundo ideal que les aleja, a nivel artístico, de ella. Pero, por otro lado, están, con su obra, ayudando a crear esta otra realidad que es en la que ellos creen, la que preside la Belleza. De ahí el evasiónismo estético que se produce en artistas como Rusiñol, lo social no importa en tanto en cuanto desprece lo artístico. Es necesario que la Vida se llene de Belleza.

Así, como una reacción al decadentismo, que Rusiñol cultivó en muchas de sus obras, como evolución burguesa, íntima y acomodaticia del Romanticismo más revolucionario, contra lo que ironizó, a pesar de que él también cayó en ello, propuso un esteticismo vitalista, del que sus obras de prosa poética son su mejor ejemplo. Rusiñol utiliza el decadentismo irónicamente, así se distancia de él y le opone una reacción vitalista, e ironiza contra toda esa clase de artistas que, sin recato, han adoptado las costumbres artísticas más superficiales para vaciarlas de todo contenido, traicionando la pureza del Arte.

El esteticismo de Rusiñol es, además, universalista, no tiene tiempo ni lugar, él lo hace en catalán y otros lo harán en otro idioma, en realidad no importa en qué lengua se exprese, mientras lo que se exprese sea la verdad interior del artista. De hecho las Oracions están escritas en catalán, pero sus Impresiones de Arte lo son en español. De todas maneras,

parecía que la necesidad de expresar un espíritu puro era más auténtica si se hacía en el idioma que el artista sentía y, por lo tanto, un escritor catalán expresaría la pureza de lo esencial en su lengua, lo mismo que lo haría cualquier otro escritor en la suya propia. El espíritu, piensan, no se puede traducir, de ahí, en otro nivel, su búsqueda de un lenguaje de lo espiritual y, por lo tanto, que éste se exprese pura y esencialmente a través de lo más íntimo del alma de la naturaleza humana, su propia expresión lingüística.

Nos puede parecer paradójico que la revista que más se puede identificar con este evasionismo estético, "Luz", esté escrita, precisamente, en español, pero esto se debe a que los redactores que la hicieron pensaron que daba igual en qué idioma había que difundir el nuevo espíritu artístico con tal de que se hiciera desde la pureza de la esencia y que, desde esta premisa, tuviera una mayor difusión y un sentido de universalización. De hecho, la revista que fue uno de los medios de difusión de la obra de Rusiñol no tradujo los textos que de él publicó, pero pretendía, sobre todo, utilizando medios como los del artículo, la reproducción o la traducción fiel, dar cabida en sus páginas a los artistas universales que más aportaran a su programa estético. La tarea que se proponen es la trascendencia universalista del esteticismo.

Este esteticismo vitalista de la obra de Rusiñol y que encontramos en la revista "Luz" representa el papel que iba a

tener el artista, un papel regenerador basado en el Arte. No ha sido casual, por nuestra parte, la elección de "Luz" como la revista que centra el período de la obra de Rusiñol que hemos analizado. Esta revista, como "Pel i Ploma" o "Joventut", significa la adecuación europea del modernismo catalán. Pero, como hemos dicho, la revista "Luz", escrita en español, quiere ser, como los editores indican en su programa, fuente de regeneración estética española desde Cataluña. "Luz", que divulga la obra de Santiago Rusiñol desde el primer número, comparte la misma actitud artística que éste. "Luz" como su gemela "Helios" significa modernismo, concepto muy amplio y no simple actitud de un grupo artístico. Como "Helios" recogió las últimas innovaciones artísticas en sus páginas y, como ella, quiere ser el estandarte de la nueva luz en la que fundamentar el progreso, que no es la luz de la razón, sino la luz espiritual.

"Luz" sirve, además, de puente de unión entre Cataluña y el resto de la cultura española, no tanto porque difundiera la obra de los artistas españoles lo mismo que lo hacía de los europeos, sino porque, al estar escrita en español, ocupaba un puesto importante en la difusión de este esteticismo que pretendía ser universalista. Un espíritu que el resto de las revistas escritas en catalán tenía en ocasiones las puertas cerradas. Por otro lado, Rusiñol que será una pieza fundamental para esta relación cultural entre Cataluña y el resto de España es uno de los escritores preferidos de la revista.

-Cataluña estaba realizando, por lo tanto, algo diferente, en tanto en cuanto se distanciaba y se acercaba de lo que se hacía en la propia España y en el resto de Europa. En este final de siglo se produce un acercamiento general de los intelectuales españoles hacia todo lo que allí se está produciendo, cultura, política, arte, movimientos económicos, todo interesa entre los grupos más a la vanguardia del país. Precisamente, ese acercamiento es el que produce hacia ella toda la admiración y, a veces, el rechazo, una actitud, esta última, que tampoco puede esconder el interés, aunque sea un interés dolido a la vista de la situación en que se encontraba España. No son extrañas, por lo tanto, dudas de un escritor como Galdós aún en una actitud de confianza en el sistema político español; ni las más críticas y trágicas de intelectuales como Unamuno en pleno pesimismo y desconfianza ante la vida española.

Frente a esto, en Cataluña se van a producir dos actitudes ante el problema de España, por un lado, el rechazo o el desinterés a veces, la ignorancia en otras ocasiones e, incluso, el desprecio de algunos de los intelectuales catalanes de la época por la cultura española, por los movimientos e innovaciones artísticas, por el cambio que se estaba viendo para la realidad española y que ya se estaba produciendo en el resto del mundo en este fin de siglo, basado en una actitud nacionalista que en esta postura parecía encontrar la fuerza para conseguir sus objetivos. Lo que dio lugar a que el fenómeno nacionalista se cerrara sobre sí mismo, haciendo lo

peor que le podía hacer al propio movimiento modernista cuando se identificó ideológicamente con el nacionalismo que se le tachara de localista y reduccionista desde el resto de España.

Por otro lado, muchos intelectuales y artistas catalanes intentaron abrirse al resto del país, dar a conocer lo que estaban haciendo, ponerse en contacto con lo que creían era la esencia del arte moderno pero sin olvidar la tradición que se aportaba desde otras culturas, también la española. Es lo que hizo Santiago Rusiñol, por medio del cual muchos intelectuales españoles se acercaron a las filas de los modernistas catalanes, reconociendo lo que éstos estaban haciendo, aunque, muchas veces no lo entendieran.

En una situación difícil en este final de siglo para Cataluña y España, personas como Rusiñol o Maragall, Unamuno o Rubén Darío, que, además, han resultado imprescindibles a la hora de hacer una historia del panorama artístico catalán y español contemporáneo, entablaron una comunicación continua entre Cataluña y el resto de España. El caso de Santiago Rusiñol, objeto de nuestra Tesis, nos sirve para demostrar que, a pesar de las dificultades que se establecieron entre ideologías diversas procedentes de diversos puntos del país, nunca se rompieron las relaciones intelectuales entre catalanes y españoles cuando el objetivo de todos era la transformación del país desde el Arte y la Cultura.

Después de la Primera Guerra Mundial, la situación cambiará, indiscutiblemente los nombres de Francesc Cambó, Gallego Burín, Dalí, Lorca, Sebastià Gasch, Jorge Guillén Roselló-Pòrcel, el propio d'Ors y Ortega, son parte de una historia común y que vendría a reafirmar unas relaciones que tímidamente se habían establecido, con dificultades, años antes, entre escritores como Maragall, Unamuno, Rusiñol y Ganivet, los primeros ejemplos de una situación que acabaría estabilizándose gracias a todos.

La Guerra Civil española puso freno a un desarrollo que se normalizaba en un país que había reconocido su diversidad cultural frente a todos los obstáculos que se había encontrado a lo largo del camino y que, ahora, por la fuerza, veía abocado a la nada. Sólo se hicieron unos efímeros intentos, enseguida abortados, de algunos intelectuales, que en un primer momento estuvieron adscritos al régimen, por mantener la situación de normalidad alcanzada por la cultura catalana, algo que resultó bastante difícil, no sólo por el propio descalabro de la guerra, sino porque mantener en pie el hecho cultural catalán para el nuevo estado español suponía un peligro interno con el que había que acabar. La historia posterior no es, ahora, objeto de nuestro estudio. No es tampoco nuestra función hacer un alegato político, sino sólo querer demostrar, con nuestro trabajo, que las relaciones artísticas e intelectuales, como las que mantuvo Cataluña con el resto de España y Europa, por medio de personalidades como las de Santiago Rusiñol, enriquecen cualquier patrimonio cultural de un país.

NOTAS:

1) RUSIÑOL, Santiago: Obres Completes

Ed. SELECTA, Barcelona, V. II p.

2) MARFANY, Joan Lluís: El Modernisme en

Història de la Literatura Catalana, V. VIII

Edició de Riquer/Comas/Molas

Ed. ARIEL, Barcelona, 1986, pp. 137 y ss.

3) RODRIGUEZ, Juan Carlos: Maldoror, Zaratustra, Igitur (Algunas

precisiones sobre ideología poética: la

música y el silencio) en

La norma literaria

Excma. Diputación de Granada

Granada, 1986, pp. 195-214

4) SOBEJANO, Gonzalo: Nietzsche en España

Ed. GREDOS, Madrid, 1967, p. 28

5) Correspondència Rusiñol-Casellas

A cura de Jordi Castellanos

"Els Marges", 21, gener, 1981, p. 98

BIBLIOGRAFIA GENERAL:

ABELLAN, José Luís: Visión de España en la generación del 98
Ed. MAGISTERIO ESPAÑOL, S.A., Madrid, 1968

AGUILERA, Emiliano M.: Zuloaga y la generación del 98
"Historia y Vida", Madrid, nov. 1970, nº 32,
pp. 56-71

ARGAN, G. Carlo: El arte moderno
FERNANDO TORRES, Ed., Valencia, 1975

ARGULLOL, Rafael: El Héroe y el Único. El espíritu trágico del
Romanticismo
Ed. TAURUS, Madrid, 1982

ARGULLOL, Rafael: La atracción del abismo. Un itinerario por
el paisaje romántico
Ed. BRUGUERA, Barcelona, 1983

AZORIN, José Mnez Ruiz: Clásicos y modernos
Obras Completas (V. II)
Ed. AGUILAR, Madrid, 1975

BALCELLS, Albert: Cataluña contemporánea (2 vol.)
Ed. SIGLO XXI, Madrid, 1977

BAROJA, Pío: Obras Completas
Biblioteca Nueva, Madrid, 1948

BAROJA, Ricardo: Gente del 98
Barcelona, 1952, Ed. JUVENTUD

BATLLORI, Miquel: Vuit segles de cultura catalana a Europa
EDICIONS 62, Barcelona, 1983

- BENET, Josep: Maragall i la Setmana Tràgica
EDICIONS 62, Barcelona, 1968
- BENET, Josep y MARTI, C.: Barcelona a mitjan del segle XIX (2 v.)
Ed. CURIAL, Barcelona, 1986
- BENET, Rafael: Simbolismo en
Historia de la Pintura Moderna
Ed. OMEGA, Barcelona, 1953
- BLEIBERG, German: Algunas revistas literarias hacia 1898
"Arbor", Madrid, XI, 1948, pp. 465-480
- BOFILL I FERRO, J.: Un segle de poesia catalana
Ed. DESTINO, Barcelona, 1968
- BONET, LAureano: Literatura, regionalismo y lucha de clases
Edicions de la Universitat de Barcelona,
Barcelona, 1983
- BOU MAQUEDA, Enric: Poesia i sistema. La revolució simbolista
a Catalunya
Ed. EMPURIES, Barcelona, 1989
- BOZAL, Valeriano: Historia del Arte en España
Ed. CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1973
- CACHO VIU, Vicente: Catalanismo y catolicismo en el ambiente
intelectual finisecular en
Aproximación a la historia social de la
Iglesia española contemporánea
Real Monasterio de El Escorial, Madrid, 1978
pp. 299-320

- CAMBO, Francesc: Memorias (1876-1936)
Prólogo de Vicente Cacho Viu
ALIANZA Ed., Madrid, 1987
- CAPDEVILA, Josep M.: Estudis i Lectures
Ed. SELECTA, Barcelona, 1965
- CARDONA, Osvald: De Verdaguer a Carner
Ed. SELECTA, Barcelona, 1960
- CARRERA PUJOL, Jaume: Historia política de Cataluña en
el siglo XIX
Barcelona, 1957-8
- CASTERAS, Ramón: Actitudes de los sectores catalanes en la
coyuntura de los años 1880
Prólogo de Antoni Jutglar
Ed. ANTHROPOS, Barcelona, 1985
- CASTILLO, Homero: Estudios críticos sobre el Modernismo
Ed. GREDOS, Madrid, 1968
- CIRICI I PELLICER, Alexandre: Picasso abans de Picasso
Ibèria, G. Gil Ed., Barcelona, 1946
- CIRLOT, J. Eduardo: Historia de la pintura en Cataluña
Madrid, s.d.
- CURET, Francesc: Història del teatre català
Ed. AEDOS, Barcelona, 1967
- DARIO, Rubén: Obras Completas
Ed. AFRODISIO AGUADO, Madrid, 1950
- DARIO, Rubén: Poesías Completas
Ed. AGUILAR, Madrid, 1967

- DIAZ-PLAJA, Guillermo: Al filo del Novecientos
Ed. PLANETA, Barcelona, 1971
- DIAZ-PLAJA, Guillermo: El poema en prosa en España
Ed. GUSTAVO GILI, Barcelona, 1956
- DIAZ-PLAJA, Guillem: La literatura catalana: estudios i interpretacions
Ed. SELECTA, Barcelona, 1956
- DIAZ-PLAJA, Guillermo: Modernismo frente a Noventa y Ocho
Ed. ESPASA CALPE, Madrid, 1951
- ESCARRA, Eduard: El desarrollo industrial de Cataluña (1900-1908)
Ed. GRIJALBO, Barcelona, 1970
- FERNANDEZ ALMAGRO, M.: Historia del reinado de Alfonso XIII
Barcelona,
- FERNANDEZ ALMAGRO, M.: Historia política de la España contemporánea, 1897-1902
Madrid, 1968
- FERRERES, Rafael: Los límites del Modernismo
Ed. GREDOS, Madrid, 1964
- FERRERES, Rafael: Verlaine y los modernistas españoles
Ed. GREDOS, Madrid, 1975
- FONTANA, Josep: Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX
Ed. ARIEL, Barcelona, 1973
- FONTBONA, Francesc: La ilustración gráfica. Las técnicas fotomecánicas en

El grabado en España (siglos XIX-XX)
SUMA ARTIS, Hº General del Arte, V. XXXII
ESPASA CALPE, Madrid, 1988

FORMOSA, Feliu: Guía de la literatura catalana contemporánea
Barcelona, 1973

FRIEDRICH, Hugo: Estructura de la lírica moderna
Ed. SEIX-BARRAL, Barcelona, 1966

FUSTER, Joan: Literatura Catalana Contemporánea
Ed. NACIONAL, Madrid, 1975

GALI, Alexandre: Història de les institucions i el moviment
cultural a Catalunya (1900-1936)
"Fundació A. Galí", Barcelona, V. XII, 1981

GARCIA VENERO, Maximiano: Historia del nacionalismo catalán
Ed. NACIONAL, Madrid, 1967

GARRUT, J.M.: Dos siglos de pintura catalana (XIX y XX)
Madrid, 1974

GHIRALDO, Alberto: El archivo de Rubén Darío
Ed. LOSADA, Buenos Aires, 1943

GIMFERRER, Pere: Los intelectuales castellanos y Cataluña.
Documentos para un diálogo
"Destino", Barcelona, 23-II-1977, nº 2.055

GOMEZ AMAT, Carlos: El siglo XIX en
Historia de la música española
ALIANZA MUSICA Ed., Madrid, 1984

GRANJEL, Luís s.: Panorama de la Generación del 98
Madrid, 1959

- GREGUERSEN, H.: Ibsen and Spain. A Study Comparative Drama
Cambridge, Massachussets, 1937
- GULLON, Ricardo: Direcciones del Modernismo
Ed. GREDOS, Madrid, 1971
- GULLON, Ricardo: El modernismo visto por los modernistas
Ed. GUADARRAMA, Madrid, 1980
- GULLON, Ricardo: Exotismo y Modernismo
"Cuadernos Hispanoamericanos", V. LIX, 1964, pp. 5-21
- GULLON, Ricardo: Indigenismo y modernismo en
Estudios críticos sobre el Modernismo
Intr., selec. y bibl. general por Homero Castillo
Ed. GREDOS, Madrid, 1974, pp. 267-278
- GULLON, Ricardo: Pitagorismo y modernismo en
Estudios críticos sobre el modernismo
Intr., selec. y bibl. general po Homero Castillo
Ed. GREDOS, Madrid, 1974, pp. 358-383
- GULLON, Ricardo: Simbolismo y ensueño en
El Simbolismo. Soñadores y visionarios
TABLATE MIQUIS, Ed., Madrid, 1984, pp. 11-13
- GULLON, Ricardo: Simbolismo y símbolos en
El Simbolismo. Soñadores y visionarios
TABLATE MIQUIS, Ed., Madrid, 1984, pp. 16-26
- HARRISON, R. J.: Catalan Bussiness and the loss of Cuba 1898-1914
"Economic History Review", London, 1974, XXVII, nº 3,
pp. 431-441
- HENRIQUEZ UREÑA, Max: Breve historia del Modernismo
F. C. Económica, México-Buenos Aires, 1962

HINA, Horst: Castilla y Cataluña en el debate cultural
(1714-1939)

Ed. PENINSULA, Barcelona, 1986

HOFSTTAETTER, Hans: Historia de la pintura modernista europea

Ed. BLUME, Barcelona, 1981

HOMERO CASTILLO, E.: Estudios críticos sobre el modernismo

Edición de

Ed. GREDOS, Madrid, 1974

HORNEDO, Rafael M. de: El modernismo en España

"Razón y Fe", Madrid, 1970, nº 864, pp. 79-86

IZARD, Miquel: El comerç català contemporani. De la pèrdua
del mercat colonial a l'aferrissada lluita per
un mercat nacional

"Cuadernos de Historia Económica de Cataluña"

Barcelona, XXI, 1980, pp. 113-121

IZARD, Miquel: Revolució industrial i obrerisme. Les

'Tres classes de Vapor' a Catalunya (1869-1913)

Ed. ARIEL, Barcelona, 1970

JARDI, Enric: La ciutat de les bombes (el terrorisme anarquista a
Barcelona)

DALMAU, Ed., Barcelona, 1964

JIMENEZ, Juan Ramón: El modernismo poético en España y en

Hispanoamérica (1946) en

El Modernismo ed. de L. Litvak

Ed. TAURUS, Madrid, 1974

JUTGLAR, Antoni: Els burgesos catalans

Ed. NORFEU, Barcelona, 1966

JUTGLAR, Antoni: Historia crítica de la burguesía en Cataluña
Barcelona, 1984

JUTGLAR, Antoni: Ideologías y clases en la España contemporánea
Ed. CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1968

JUTGLAR, Antoni: L'era industrial a Espanya
Barcelona, 1962

LAFUENTE FERRARI, Enrique: La vida y el arte de I. Zuloaga
"Revista de Occidente", Madrid, 1972, nº
pp. 87-88

LAFUENTE FERRARI, Enrique: La pintura contemporánea en España
"Cuadernos Hispanoamericanos", nº 1-3
1948

LAIN ENTRALGO, Pedro: Epistolario y escritos complementarios
Unamuno-Maragall
SEMINARIOS Y EDICIONES S.A.,
Guadalajara, 1971

LAIN ENTRALGO, Pedro: La Generación del 98
ESPASA CALPE, Col. AUSTRAL, Madrid, 1963

LEHMANN, A.G.: The Symbolist Aesthetic in France
Basil Blackwell, Oxford, 1969

LITVAK, Lily: El jardín de Alah. (Temas del exotismo musulmán
en España, 1880-1913)
Ed. DON QUIJOTE, Granada, 1985

LITVAK, Lily: El modernismo
Edición de
Ed. TAURUS, Madrid, 1975

LITVAK, Lily: Transformación industrial i literatura en España
(1895-1905)

Ed. TAURUS, Madrid, 1980

MAEZTU, Ramiro: Obras Completas

Ed. AGUILAR, Madrid

MAINER, José Carlos: Literatura y pequeña burguesía en España

Ed. CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1972

MAINER, José Carlos: Modernismo y 98 en

Historia Crítica de la literatura en España

dirigida por Francisco Rico

Ed. CRITICA, Barcelona, 1979

MANENT, Albert: Poesia, llenguatge i forma

EDICIONS 62, BARCELONA, 1973

MARFANY, Joan Lluís: Algunas consideraciones sobre el modernismo
hispanoamericano

"Cuadernos Hispanoamericanos", Madrid, 1982

nº 382, pp. 82-124

MARFANY, Joan Lluís: La cultura de la burguesia barcelonina
en la fi de segle

"Serra d'Or", Barcelona, 1978, nº , pp. 790-799

MIQUEL I VERGES, J.M.: La premsa catalana del Vuit-cents

Barcelona, 1937

OLIVER, Antonio: Este otro Rubén Darío

Prólogo de F.M. de Guevara

Ed. AEDOS, Barcelona, 1960

PABON, J.: Cambó (1876-1918)

Ed. ALPHA, Barcelona, 1952

PALACIOS, Federico S.: El simbolismo en España (Consideraciones)
en El Simbolismo. Soñadores y visionarios
TABLATE MIQUIS, Ed., Madrid, 1984, pp. 99-104

PALAU I FABRE, Josep: Picasso a Catalunya
Ed. POLIGRAFA, Barcelona, 1967

PALAU I FABRE, Josep: Picasso i els seus amics catalans
Ed. AEDOS, Barcelona, 1971

PANIAGUA, Domingo: Revistas culturales contemporáneas
Madrid, 1964. Ed. PUNTA EUROPA

PANTORBA, Bernardino: Historia y crítica de las Exposiciones
Nacionales de Bellas Artes celebradas en
España
Ed. ALCOR, Madrid, 1948

PEREZ DE LA DEHESA, Rafael: Azorín y Pi i Maragall
"Revista de Occidente", Madrid, 1969,
sept. n.º 78, pp. 353-362

PERMANYER, Lluís: Cataluña entre las dos exposiciones interna
cionales, 1888-1929
"Historia y Vida", Madrid, 1971, n.º 44, pp. 37-61

QUADRAT, Xavier: Socialismo i anarquismo en Cataluña
"Revista de Trabajo", Madrid, 1976, n.º . pp. 446-448

QUINTIAN, Andrés R.: Cultura y literatura españolas en R. Darío
Ed. GREDOS, Madrid, 1974

RAFOLS, J. F.: Diccionario biográfico de artistas de Cataluña
Barcelona, 1951

FIBBANS, Geoffrey: Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas

"Revista de Literatura", XIII, 1958, pp. 30-43

ROBLEDO HERNANDEZ, Ricardo: L'actitud castellana enfront del catalanisme

"Recerques", 5, Barcelona, 1975
pp. 217-273

RODRIGUEZ, J.C. y SALVADOR, A.: Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana

AKAL, Ed., Madrid, 1987

RODRIGUEZ, J.C.: La norma literaria

Excma. Diput. de Granada, Granada, 1985

ROMEU I FIGUERES, Josep: Un segle de vida catalana

Ed. ALCIDES, Barcelona, 1961

ROVIRA I VIRGILI, Antoni: Catalunya i Espanya

A cura de Jaume Sibrequés i Callicó
Edicions de LA MAGRANA, Dip. de Barna
Barcelona, 1988

ROVIRA I VIRGILI, Antoni: Debats sobre el catalanisme

Ed. ALTA FULLA, Barcelona, 1979

ROVIRA I VIRGILI, Antoni: Nacionalisme i federalisme

Pròleg i selecció de textos de J. Molas
EDICIONS 62, Barcelona, 1982

ROVIRA I VIRGILI, Antoni: Resum d'Història del Catalanisme

Edició a cura d'Anna Sallès
Ed. LA MAGRANA, Diput. de Barna
Barcelona, 1983

- SIEBERE, A.: España frente a Cataluña
COSTA-AMIC Ed., México, B., 1944
- SOBEJANO, Gonzalo: Nietzsche en España
Ed. GREDOS, Madrid, 1967
- SOLE TURA, Jordi: Catalanismo y revolución burguesa
Ed. CUADERNOS PARA EL DIALOGO, Madrid, 1970
- SOLE TURA, Jordi: Catalanisme i revolució burgesa
EDICIONS 62, Barcelona, 1967
- TARIN IGLESIAS, José: Unamuno en el alma catalana
Ed. CAJA DE AHORROS DE TARRASA, Terrassa, 1969
- TARIN IGLESIAS, José: Unamuno y sus amigos catalanes (Historia de una amistad)
Ed. PENISCOLA, Barcelona, 1966
- TASIS I MARCA, Rafael: La novel.la catalana
Col. Assaig SAGITARI, Barcelona, 1954
- TASIS I MARCA, Rafael: 'Modern Styl'. Una trista deixa
"Mirador", Barcelona, 1932, nº 203,
diciembre,
- TERRY, Arthur: Del Romanticisme al Noucentisme. Les connexions europees de la poesia catalana
"Revista de Catalunya", Barcelona, Nova etapa, 1989
nº 30. maig, pp. 125-138
- TODO, Luís Mº: El simbolismo
Ed. MONTESINOS, Barcelona, 1986
- TORRENT, Joan: La premsa de Barcelona (1641-1967)
Ed. BRUGUERA, Barcelona, 1969

- TORRE, Guillermo de: La generación española de 1898 en las revistas del tiempo
"Nosotros", XV, 1941, pp. 3-38
- TORRES GARCIA, Joaquim: L'evolució de la pintura a Catalunya en el darrer quart de segle
"La Revista", nº 21, 15-II-1916, Barcelona
- TORRENT, Joan y TESIS, Rafael: Història de la premsa catalana
Ed. BRUGUERA, Barcelona, 1969
- UNAMUNO, Miguel de: Obras Completas
Ed. AFRODISIO AGUADO, Madrid, 1958
- VENTALLO, Joaquim: Los intelectuales castellanos y Cataluña
"Destino", Barcelona, 29-V-1977, nº 2.067
- VENTALLO, Joaquim: Más sobre los intelectuales castellanos en Cataluña
"Destino", Barcelona, 13-VII-1977, nº 2.074
- VICENS VIVES, Jaume: Coyuntura económica y reformismo burgués
Ed. ARIEL, Barcelona, 1969
- VICENS VIVES, Jaume: Historia Social de España y América
Ed. TEIDE, Barcelona, 1959, (V.V)
- VICENS VIVES, Jaume: Los catalanes en el siglo XIX
Prólogo de E. Giralt i Raventós
ALIANZA Ed., BCC, Barcelona, 1986
- VICENS VIVES, Jaume: Industrials i polítics al segle XIX
Ed. VICENS VIVES, Barcelona, 1958
- VILANOVA, Mercè: España en Maragall
Barcelona, 1968

YXART, Josep: El arte escénico en España

(Facsímil de la 1ª ed. de "La Vanguardia", 1894-96)

Ed. ALTA-FULLA, Barcelona, 1987

BIBLIOGRAFIA SOBRE EL "MODERNISME" CATALAN:

ALCOVER, Joan: Obres Completes

Ed. SELECTA, Barcelona, 1951

ALIER, Roger: La música al temps del Modernisme en
El temps del Modernisme

Cicle de Conferències fet a la Institució Cultural
del CIC de Terrassa (1979-1980)

Biblioteca Milà i Fontanals

Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985

ALIER, Roger: La societat coral 'Catalunya Nova'

"D'Art", Universitat de Barcelona, mayo, 1973, nº 2

pp. 45-70

ALLEGRA, Giovanni: Il regno interiore, promesse e sembianti
del modernism in Spagna

JACA BOOK, Milano, 1982

ALOMAR, Gabriel: El futurisme i altres assaigs

Pròleg de A. Ll. Ferrer

Antologia Catalana, Barcelona, 1970

ARTIS, A. Avel. lí: Retratos de Ramón Casas

Ed. POLIGRÀFICA, Barcelona, 1970

AVIÑOÀ, Xosé: Enric Morera

"Gent Nostra", Ed. NUEVO ARTE THOR, Barcelona, 1985

AVIÑOÀ, Xosé: La música i el Modernisme

Ed. CURIAL, Barcelona, 1985

AVIÑOÀ, Xosé: Les constants ideològiques en la crítica musical
de 'L'Avenç' (1881-1884 i 1889-1893)

"D'Art", Universitat de Barcelona, nov, 1893, nº 8 y 9
pp. 81-98

BASSEGODA I NONELL, Joan: Gaudí

"Gent Nostra", Ed. NOU ART THOR, 1978

BENET, Josep: Isidre Nonell y su época

Ed. IBERIA, Barcelona, s.d.

BENET, Josep: Los precursores: Isidro Nonell. De la Naturaleza
al espíritu. Ensayo de pintura contemporánea de
Sorolla a Picasso

Madrid, 1935

BENET, Rafael: "Quatre Gats". Primer Saló Revista

Barcelona, 1954

BENET, Rafael: Picasso i Barcelona

"Art", nº 1, Barcelona, 1933

BERTRANA, Prudenci: Obres Completes

Ed. SELECTA, Barcelona, 1965

BOHIGAS, Oriol: Reseña y catálogo de la arquitectura modernista

Ed. LUMEN, Barcelona, 1983

BOHIGAS, Oriol: Apuntes para la historia de las exposiciones
oficiales de arte de Barcelona

"Anales y Boletín de los Museos de Arte de
Barcelona", Vol. III, nº 1, enero, 1945, p. 37 y ss.

BONNIN, H.: Adrià Gual i l'Escola Catalana d'Art Dramàtic (1913-
1923)

Ed. PORTIC, Barcelona, 19

- BOU I GIBERT, Lluís Emili: Les anades de Nonell a París
"D'Art", Universitat de Barcelona
Mayo, 1973, nº 2, pp.3-19
- BROSSA, Jaume: Regeneracionisme i Modernisme
A cura de Joan Lluís Marfany
EDICIONS 62, Barcelona, 1969
- CACHO VIU, Vicente: Els modernistes i el nacionalisme cultural
Ed. LA MAGRANA/Diput. de Barcelona
Barcelona, 1984
- CAMON AZNAR, José: Isidro Nonell
"Goya", Fund. Lázaro Galdiano, Madrid, nº 72
mayo-junio 1966, pp.348-360
- CASALS, Núria: El cartel·lisme i l'Anís del Mono
"Carrer dels Arbres", Badalona, 1981, nº 18, pp.3-12
- CASELLAS, Raimon: Etapas estètiques
Barcelona, 1917
- CASELLAS, Raimon: Els sots feréstecs
A cura de J.Ll. Marfany
Edicions 62, Barcelona, 19
- CASELLAS, Raimon: La damisel·la santa i altres narracions
EDICIONS 62, Barcelona, 1974
- CASTELLANOS, Jordi: Aspectes de les relacions entre intel·lectuals i anarquistes a Catalunya el segle XIX (A propòsit de Pere Coromines)
"Els Marges", Barcelona, 1976, nº 6, pp.7-28

- CASTELLANOS, Jordi: Carles Bosch de la Trinxeria i Raimon Casellas. Una polèmica sobre la novel·la a finals del segle XIX
- CASTELLANOS, Jordi: El modernisme (Se lección de textos)
Ed. EMPURIES, Barcelona, 1988
- CASTELLANOS, Jordi: El modernisme i la crisi de la novel·la en Les multituds de Raimon Casellas
Ed. BOSCH, Barcelona, 1978
- CASTELLANOS, Jordi: Entre modernisme i noucentisme
"Serra d'Or", Barcelona, 1970, nº 135,
deseembre, pp. 63-67
- CASTELLANOS, Jordi: Les multituds: en el centre mateix de la narrativa modernista en Les multituds de Raimon Casellas
EDICIONS 62, Barcelona, 1978
- CASTELLANOS, Jordi: Modernisme i esteticocràcia
"Recerques", Barcelona, nº 12, 1981, pp. 117-136
- CASTELLANOS, Jordi: Modernisme i Noucentisme
"L'Avenç", Barcelona, 1980, nº 25, pp. 26-51
- CASTELLANOS, Jordi: Raimon Casellas i el Modernisme
Publicacions de l'Abadia de Montserrat y
CURIAL Ed., Barcelona, 1983
- CASTELLANOS, Jordi: Tres cartes: Josep Yxart, S. Rusiñol i Raimon Casellas
"Els Marges", Barcelona, 1977, nº 10, pp. 77-82
- CERDA, M.A.: Els pre-rafaelites a Catalunya
Ed. CURIAL, Barcelona, 1981

CERVERA, Joseph Phillip: Modernism: The catalan Renaissance
of the arts
GARLAND, Publishing Inc., New York-London
1976

CIRICI I PELLICER, Alexandre: El arte modernista catalán
Ed. AYMA, Barcelona, 1951

CIRICI I PELLICER, Alexandre: El modernisme com a totalitat
"Serra d'Or", Barcelona, 1970, nº 135
desembre, pp. 37-43

CLARASO, Enric: Notes viscudes
Barcelona, 1931

COLL MIRABENT, Isabel: Arcadi Mas i Fontdevila, part del
binomi de l'escola luminista de Sitges
"Revista d'Art", Dep. Hª d'Art, Univ. de
Barcelona, nº , 19

COLL I MIRABENT, Isabel: Història de l'arquitectura de Sitges
1880-1930
Tesi de Llicenciatura, Barcelona,

COROMINES, Pere: Diaris i records
Ed. CURIAL, Barcelona, 1975

COROMINES, Pere: Obra Completa (en castellano)
Ed. GREDOS, Madrid, 1975

CHAMPIGNEULLE, E.: Enciclopedia del Modernismo
Ed. POLIGRAFA, Barcelona, 1983

DUARTE I MONTSERRAT, Angel: Pere Coromines: del republicanisme
als cercles llibertaris: 1888-1896
Biblioteca Serra d'Or, Barcelona, 1988

FABREGAS, Xavier: El modernisme i la seva iconografia teatral
"Serra d'Or", Barcelona, 1970, nº 135
desembre, pp. 72-77

FLORES, Carlos: Gaudí, Jujol y el Modernismo catalán
Prólogo de G.R. Collins
Ed. AGUILAR, Madrid, 1982

FONT, Melcior: L'obra i els homes de 'L'Avenc'
"Revista de Catalunya", Barcelona, juliol-agost
1926

FONTBONA, Francesc: Concepto de postmodernismo catalán
"Actes del XXIII Congreso internacional de
Historia del Arte", Universidad de Granada
1973, V. III, pp. 387-392

FONTBONA, Francesc i MIRALLES, F.: Del Modernisme al Noucentisme
Història de l'Art Català
EDICIONS 62, Barcelona, 1985

FONTBONA, Francesc: La crisi del modernisme artístic
Ed. CURIAL, Barcelona, 1976

FONTBONA, Francesc: La crítica d'art en el modernisme català
"Daedalus", Barcelona, nº 1, 1979

GUAL, Adrià: Mitja vida de teatre, Memòries
Pròleg de Maurici Serrahima
Ed. AEDOS, Barcelona, 1960

GUAL, Adrià: Misterri de dolor. Antologia poètica. Donzell qui
cerca muller
Barcelona, 1949

- INFIESTA, J.M.: Modernisme a Catalunya
Ed. NOU ART THOR, Barcelona, 1981
- JANES, Alfonsina: La obra de Richard Wagner en Barcelona
Tesis Doctoral, Universitat de Barcelona
"Fundació Salvador Vives Casajuana", Barna, 1983
- JARDI, Enric: El cartelismo en Cataluña
(Fotografías de Ramón Manent)
Ed. DESTINO, Barcelona, 1983
- JARDI, Enric: Història del 'Cercle Artístic de Snat Lluc'
Ed. DESTINO, Barcelona, 1976
- JARDI, Enric: Història de les arts plàstiques a Catalunya
en el darrer segle
Palma de Mallorca, 1973
- JARDI, Enric: Història dels 'Quatre Gats'
Ed. AEDOS, Barcelona, 1978
- JARDI, Enric: Maragall i d'Ors. Dos temperaments. Dues generacions
"Serra d'Or", Barcelona, 1964, n° 8, pp.
- JARDI, Enric: Nonell
Ed. POLIGRAFA, Barcelona, 1969
- JARDI, Enric: Nonell i altres assaigs
Ed. SELECTA, Barcelona, 1958
- JARDI, Enric: Ramon Casas, testimoni d'un temps
"Serra d'Or", Barcelona, 1966, n° , març, pp.
- JORDA, Josep M.: Ramon Casas, pintor
Llibreria Catalònia, Barcelona, 1931

LITVAK, Lily: Alomar and Marinetti. Catalan and Italian Futurism
"Revue des Langues Vivantes", XXXVIII, 1972,
pp. 585-603

MARAGALL, Joan: Obres Completes
Ed. SELECTA, Barcelona, 1960

MARAGALL, J.A.: Història de la 'Sala Parés'
Ed. , Barcelona, 1975

MARCO, Joaquim: El modernisme literari i d'altres assaigs
EDHASA, Barcelona, 1983

MARFANY, Joan Lluís: Aspectes del Modernisme
Ed. CURIAL, Barcelona, 1980

MARFANY, Joan Lluís: Cultura i Societat: els inicis del
Modernisme a Catalunya
Tesi Doctoral, Universitat de Barcelona
1982 (inèdita)

MARFANY, Joan Lluís: El Modernismo catalán en
Modernismo y 98 de J.C. Mainer en la
Historia y crítica de la literatura española
dirigida por F. Rico
Ed. CRITICA, Madrid, 1980, pp. 87-93

MARFANY, Joan Lluís: Estetes i menestrals
"L'Avenc", Barcelona, 1978, n° , oct., pp. 336-41

MARFANY, Joan Lluís: 'Joventut', revista modernista
"Serra d'Or", Barcelona, 1970, n° 135, pp. 53-56

MARFANY, Joan Lluís: Modernisme i modernitat: artistes i burgesia
"Actes del Col.loqui Int. sobre el Mod."
Publ. del 'Abadia de Montserrat, Barna, 1988

- MARFANY, Joan Lluís: Modernisme i Noucentisme, amb algunes consideracions sobre el concepte de moviment cultural
"Els Marges", Barcelona, 1982, nº 26, pp.31-42
- MARFANY, Joan Lluís: 'Modernisme' y sociedad: las principales líneas de fuerza del 'Modernisme' a través de la crítica modernista
 Universidad de Barcelona, 1967
- MARFANY, Joan Lluís: Reflexions sobre Modernisme i Noucentisme
"Els Marges", Barcelona, 1974, nº 1, pp.49-71
- MARFANY, Joan Lluís: Sobre el significat del terme modernista
"Recerques", Barcelona, 1972, nº 2, pp.73-91
- MARTIN DE RIQUER/COMAS/MOLAS: Historia de la literatura catalana
 Ed. ARIEL, Barcelona, 1986 (V.VIII)
- MCCARTHY, M.J.: Catalan Modernisme, Messianism and Nationalist Myths
"Bulletin of Hispanic Studies", LII, N.York
 1975, nº 4, pp.379-395
- MCCULLY, Marilyn: 'Els Quatre Gats': the focus of modernista activity at the turn of the century in Catalonia
"Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte", Universidad de Granada
 Granada, 1973, (V.III), pp.423-428
- MCCULLY, Marylin: Impacte d'un crític: Raimon Casellas i els pintors modernistes
"L'Avenç", Barcelona, 1978, nº , oct., pp.52-57
- MOLAS, Joaquim: El modernisme i les seves tensions
"Serra d'Or", Barcelona, 1970, nº 135, pp.45-52

- MORERA, Enric: Moments viscuts
GRAFICAS BARCELONA, Barcelona, 1936
- OPISSO, Alfred: Art i artistes catalans
Ed. ALBA, Barcelona, 1900
- PEREZ BUSTAMANTE, Rogelio: El modernisme català i el marquès de Comillas
"Revista de Catalunya", Nova etapa,
1989, nº 36, desembre, pp.93-105
- PLA I ARXE, Ramon: E' núcleo intelectual de 'L'Avenc' en la evolución de la Renaixença hacia el Modernisme
Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1974
- PLA I ARXE, Ramon: 'L'Avenc' (1891-1915): La modernització de la Renaixença
"Els Marges", Barcelona, 1975, nº4, pp.23-38
- PLANES, Ramon: El mestre Morera i el seu món
Ed. PORTIC, Barcelona, 1972
- PLANES, Ramon: El modernisme a Sitges
Ed. SELECTA, Barcelona, 1969
- PLANES, Ramon: El modernisme: un entusiasme
"Serra d'Or", Barcelona, 1970, nº , pp.869-900
- PLANES, Ramon: Llibre de Sitges
Ed. SELECTA, Barcelona, 1952
- POUS I PAGES, J.: Pere Coromines i el seu temps
Pròleg de Joan Triadú
EDICIONS '8', Barcelona, 1969

RAFOLS, J.F.: El arte modernista en Barcelona
Llibreria Dalmau, Barcelona, 1943

RAFOLS, J.F.: La sinceridad en nuestra pintura de fin de siglo
"Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barna"
1942, 2, invierno, Barcelona

RAFOLS, J.F.: Degas y Rusiñol
"Anales y Boletines de los Museos de Arte de Barna"
Separata, 3-4, julio-diciembre, 1948, Barcelona

RAFOLS, J.F.: Modernisme i modernistes
Ed. DESTINO, Barcelona, 1982

RAFOLS, J.F.: Ramon Casas, dibujante
Ed. OMEGA, Barcelona, s.d.

RAFOLS, J.F.: Ramon Casas en el XXV aniversario de su muerte
"Goya", Fund. Lázaro Galdiano, Madrid, 1957, nº 18
pp. 344-352

RAFOLS, J.F.: Ramon Casas, pintor
Ed. OMEGA, Barcelona, s.d.

ROCA, Francesc: París del Migdia
"L'Avenc", Barcelona, 1978, octubre, nº , pp. 20-25

ROMEU I FIGUERES, Josep: L'apropiació modernista de la cançó
popular i del llegendari
"Serra d'Or", Barcelona, 1970, nº 135,
deseembre, pp. 57-59

ROMEU I FIGUERES, Josep: Modernisme i germanisme
"Ariel", Barcelona, 1948, juliol, nº 19

- SALOM VIDAL, Victoria: El cartel modernista catalán
"D'Art", Universidad de Barcelona, 1979
nº 5, pp.78-101
- SOLA I DACHS, Lluís: 'Cu-Cut'. Setmanari de gresca amb ninots
(1902-1912)
Ed. BRUGUERA, Barcelona, 1967
- SOLA I DACHS, Lluís: L'esquella de la torratxa (1872-1939)
Ed. BRUGUERA, Barcelona, 1970
- TRENC BALLESTER, Eliseu: Els inicis de l'art idealista modernista
(1890-1898)
"Actes del Col.loqui Internacional sobre
el Modernisme
Publicacions de l'Abadia de Montserrat,
Barcelona, 1988, pp.145-165
- TRENC BALLESTER, Eliseu: Les arts gràfiques de l'època moder-
nista a Barcelona
Gremi d'Indústries Gràfiques de
Barcelona, Barcelona, 1977
- UTRILLO, Miquel: Història anedòtica del Cau Ferrat (1934)
(inèdita), Museu d'Art Modern de Barcelona
- VALENTI I FIOU, Eduard: El primer modernismo catalán y sus
fundamentos ideológicos
Ed. ARIEL, Barcelona, 1973
- VALENTI I FIOU, Eduard: Els clàssics i la literatura catalana
moderna
Ed. EUNAL, Barcelona, 1973

BIBLIOGRAFIA SOBRE SANTIAGO RUSIÑOL:

- BAJONA OLIVERAS, Ignacio: Santiago Rusiñol, pintor y escritor de su época
"Insula", XVI, nº 173, 1961
- BALCELLS, José María: Santiago Rusiñol i la literatura hispànica
"Annals de l'Institut d'Estudis Gironins"
V.26, (1982-1983), pp.523-541
- BARBE, Genevieve: Para una revaluación de los jardines de Santiago Rusiñol
"Cuadernos Hispanoamericanos", mayo, 1978
- BASTONS, Carles: Santiago Rusiñol creador de un personaje: el señor Esteve
Tesis de Licenciatura, Universidad de Barcelona
1967
- BOHIGAS TARRAGO, P.: Santiago Rusiñol
"Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona"
Barcelona, juliol, 1931, pp.43-45
- CAPDEVILA, Carles: Santiago Rusiñol
La nostra Gent, "Quaderns Blaus", Llibreria
Catalònia, nº 1, s.d.
- CAPDEVILA, Carles: Una pintura d'adolescent de Rusiñol
"Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona",
Octubre, 1934, pp.325-326
- CARRION, Ambrosi: Santiago Rusiñol
"Catalans d'ara", Barcelona, nº 3, s.d.

- CASELLAS, Raimon: Exposició de Pintura: Rusiñol, Casas
"L'Avenc", octubre, 1891, Barcelona
- CASELLAS, Raimon: La exposició artística de Sitges
"La Vanguardia", 27-VIII-1892, Barcelona
- CASELLAS, Raimon: Exposició Rusiñol, Casas, Clarasó
"La Vanguardia", 16-II-1893, Barcelona
- CASTELLANOS, Jordi: Rusiñol: Correspondència amb Casellas
"Els Marges", Barcelona, 1981, n° 21, pp. 90-103
- COLL I MIRABENT, Isabel: Assaig sobre les diferents etapes
pictòriques de Santiago Rusiñol
 "Catàleg de l'Exposició Homenatge 50è
 Aniversari de la seva mort, 1931-1981"
 Sitges, 1981
- COLL I MIRABENT, Isabel: Santiago Rusiñol: pintor
"L'Avenc", Barna, 1981, n° 39, juny, pp. 25-31
- COLL I MIRABENT, Isabel: Santiago Rusiñol a Picasso
"L'Avenc", Barcelona, 1981
- CORTES I VIDAL, Joan: Santiago Rusiñol en la seva faceta
de pintor, en
Obres Completes de Santiago Rusiñol
 Ed. SELECTA, Barcelona 1976, V. II, pp. 9-31
- ESTARELLES, Jordi: Vida i miracles d'En Santiago Rusiñol
 Ed. ALBOR, Barcelona, 1957
- FABREGAS, Xavier: Santiago Rusiñol i la iconografia teatral
del modernisme en
Aproximació a la història del teatre català

modern

Barcelona, 1972, pp. 149-160

FOLCH I TORRES, Joaquim: Santiago Rusiñol, coleccionista...

"Destino". 2-VI-1956, Barcelona

FOLCH I TORRES, J.: Santiago Rusiñol, pintor

"Gaseta de les Arts", Barcelona, febrer, 1926,
pp. 1-3, amb il.

FONTBONA, Francesc: Uns dibuixos desconeguts de S. Rusiñol a

'Hipòdrom Cómico' (1883)

"Revista de Llibreria Antiquaria",
Barcelona, nº 10, 1985

FORMOSA, Feliu: L'Auca del senyor Esteve de S. Rusiñol

Guia de la literatura catalana contemporánea

Barcelona, 1973, pp. 177-183

FRANCES, José: Santiago Rusiñol y su obra

"Biblioteca de Arte y Arqueología", Gerona, X, 1945

GOMEZ BAQUERO, E.: El pueblo gris de Santiago Rusiñol

"La España Moderna", dir. J. Lázaro
Madrid, sept.-oct., 1904, pp. 167-174

MARTINEZ SIERRA, Gregorio y otros: Santiago Rusiñol

Biblioteca ESTRELLA,
Madrid, s.d.

OCHOA, J.: Santiago Rusiñol, su vida y su obra

Madrid, s.d.

PALAU I FABRE, Josep: Influències de Rusiñol sobre Picasso

"Serra d'Or", Barcelona, 1981, nº 8, pp. 52-54

PASSARELL, Jaume: Vida i obra i anècdotes de Santiago Rusiñol
Llibreria Espanyola, Barcelona, 1935

PICCA, Vittorio: Un pintor de jardins, Santiago Rusiñol
"The Studio", Julio, 1907

PLA, Santiago: Santiago Rusiñol i el seu temps
Ed. DESTINO, Barcelona, 1981

PLA, Josep: Tres artistes en
Obres Completes (v. XIV)
Ed. DESTINO, Barcelona, 1970

PLANES, Ramon: Rusiñol i el 'Cau Ferrat'
Ed. PORTIC, Barcelona, 1974

PLANES, Ramon: Santiago Rusiñol: escriptor
"L'Avenç", Barcelona, 1981, juny, nº 39, pp. 32-36

POBLET, Josep M.: Vida i obra literària de S. Rusiñol
Ed. BRUGUERA, Barcelona, 1966

RAILLARD, Edmond: De la marginalite a l'integration: Le conflit
intellectual-bourgeoisie dans l'oeuvre litte
raire de Santiago Rusiñol
"Melanges de la Casa de Velázquez", XII, Paris,
1981, pp. 347-67

RAILLARD, Edmond: Santiago Rusiñol modernista: ètica i poètica,
al·legoria i simbolisme
"Actes del Col·loqui Internacional sobre el
Modernisme (Barcelona, 1982)
Publ. de l'Abadia de Montserrat,
Barcelona, 1988, pp. 105-117

ROCH, Heidi: Santiago Rusiñol (1861-1931)
Frankfurt-Main-Bern-New York, 1983

ROVIRA I VIRGILI, Antoni: Siluetes de catalans. 51 catalans del
segles XIX i XX

Pròleg de Domènec Guansé
Ed. BARCINO, Barcelona, 1969
(V. II: Santiago Rusiñol)

RUSIÑOL, Maria: Santiago Rusiñol vist per la seva filla

Pròleg de Josep M. de Sagarra
Ed. AEDOS, Barcelona, 1955

RUSIÑOL, Maria: Santiago Rusiñol visto por su hija

Traducido del catalán por M^a Luz Morales
Ed. JUVENTUD, Barcelona, 1963

RUSIÑOL, Santiago: Obres Completes

Ed. SELECTA, Barcelona, 1976

SALVAT, Ricard: Santiago Rusiñol: autor teatral

"L'Avenc", Barcelona, 1981, juny, n^o 39, pp. 37-40

SAGARRA, Josep M. de: En el centenario de Rusiñol en

Retratos

Presentación de Joan de Sagarra

Ed. GRIJALBO, Barcelona, 1987, pp. 238-243

SOCIAS I PALU, Jaume: Santiago Rusiñol

Ed. NOU ART THOR, "Gent nostra", 9
Barcelona, 1980

SOLDEVILA, Carles: Santiago Rusiñol en

Figures de Catalunya

Ed. AEDOS, Barcelona, 1955

SOLDEVILA, Carles: Pròleg a las Obres Completes de S. Rusiñol

Ed. SELECTA, Barcelona, 1973, V. I, pp. 15-32

TRENC BALLESTER, Eliseu: Les influences françaises dans
la peinture de Santiago Rusiñol et
Ramon Casas
París, 1970

TRENC BALLESTER, Eliseu: Santiago Rusiñol del realismo
al simbolismo
"Estudios Pro-Arte", Barcelona, 1976, nº 5

UTRILLO, Miquel: Santiago Rusiñol, pintor
"Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona"
Barcelona, 1932, agost, pp. 230-234

UTRILLO, M./CASAS, R./RUSIÑOL, S.: Viatge a París
Intr. de Francesc Fontbona
Ed. LA MAGRANA, Barcelona, 1980

MISCELANIAS Y REVISTAS SOBRE EL "MODERNISME":

"L'Avenç": Dossier: La Barcelona del 1900, 1978, octubre, nº
pp.18-57

(Con artículos de F.Roca: País del Migdia,; P.Sola: Els ateneus
populars; J.Ll.Marfany: Estetes i menestrals; etc.)

"L'Avenç": Dossier: Santiago Rusiñol (1861-1931) una personalitat
heterodoxa. Als cinquanta anys de la seva mort, Barcelona, 1981,
juny, nº 39, pp.23-61

(Con artículos de I.Coll i Mirabent: Santiago Rusiñol: pintor;
R.Planes: Santiago Rusiñol: escriptor; R.Salvat: Santiago
Rusiñol: autor teatral.)

"Ariel (Revista de les Arts)", Barcelona, año III, nº 18,
Julio, 1948, (con artículos dedicados al tema del modernismo
catalán de Cirici i Pellicer: El modernisme vist ara, J.Romeu
: Modernisme i germanisme, J.Triadú: Teatre modernista i romàntic
y una "Cronologia de la época modernista")

"Revista de Catalunya", Barcelona, any III, nº 20, 1926,
febrer, pp.143-154. (Sobre el Homenaje que se hizo a Rusiñol en
Sitges)

"Revista de Catalunya", Barcelona, any VIII, nº 70, 1931, juny,
pp.489 y ss. (Numero de Homenaje por la muerte de Rusiñol, con
artculos de Carles Capdevila y recopilación de las noticias de
su muerte en otros periódicos catalanes)

"Destino": El modernismo en Cataluña, 2ª época, año XXXII, nº
1673, 25-IX-1969. (Incluye artículos de J.Teixidor, Jordi
Maragall, Joaquim Marco, Santiago Sans y Sempronio)

"Serra d'Or": El modernisme: un entusiasme Barcelona, 1970, nº
135, desembre, pp.35-77

(Con artículos de A.Cirici i Pellicer:El modernisme com a totalitat; J.Molas:El modernisme i les seves tensions; J.Ll.Marfany:Joventut, revista modernista; J.Romeu Figueras:L'apropiació modernista de al cançó popular i del llegendari;P.Bohigas:La bibliofilia modernista; J.Castellanos; Raimon Casellas, entre modernisme i noucentisme; X.Fàbregas: El modernisme i la seva iconografia teatral)

VARIOS:Actes del Col.loqui Internacional sobre el Modernisme (Barcelona,1982)

Biblioteca Milà i Fontanals

Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Barcelona,1988

VARIOS:El temps del Modernisme

Biblioteca Milà i Fontanals

Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Barcelona,1985

VARIOS:Llicons de literatura comparada catalana i castellana (segles XIX i XXt)

Curs al Col.legi de Llicenciats en LLetres i Ciències de Catalunya, Barcelona 1982

Biblioteca Milà i Fontanals, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1985

VARIOS:El Simbolismo. Soñadores y Visonarios

J.Tablate Miquis Ediciones, Colección "Oval", nº 1
Madrid, 1984

(Incluye trabajos de: R.Gullón: Simbolismo y simbolos,
Baudelaire: Consideraciones sobre la raza de los

poetas.F.Palacios:El simbolismo en España.V.M.Foix: El credo estético de un simbolista.Enrique Sordo: Maeterlinck, del simbolismo a lo invisible,etc.Con textos de y sobre Mallarmé, Blake, M.Machado, Maeterlinck, Verlaine, Albert Samain, Rubén Darío, J.R.Jiménez, C.Rossetti,,D.G.Rossetti, W.Morris,etc. y cuentos de Sannazaro, Baudelaire, Schwob, A.Samain, R.Lorente, J.Tono Martínez, Julián del Casal.Ilustraciones)