

## Marià Fortuny com a antecedent de l'Escola de Sitges

Mercè VIDAL I SOLE

Dins l'evolució de la pintura catalana de paisatge del segle XIX hom pot destacar tres focus principals: el barceloní, tot seguint la figura de Ramon Martí i Alsina que tingué com antecedent Lluís Rigalt i com a producte la coneguda **Escola d'Olot**; una altra tendència de força no pas inferior ni en persistència ni en interès es féu ben palesa en els nostres àmbits pictòrics, es la que anomenem **Escola de Sitges**, perfectament definida i formada pels pintors Joan Roig i Soler (1852-1909) i Arcadi Mas i Fondevila (1852-1934), com a figures més destacades, i a les quals podríem afegir, en segon terme, Joaquim de Miró (1894-1914), Antoni Miró (1860-1905) i algun altre, a part de les aportacions que en certs moments hi poguessin fer Santiago Rusiñol o Eliseu Meifrén, per exemple.

Aquest grup pictòric orienta els seus interessos artístics primordialment vers la captació de la llum marítima de la Mediterrània i es situa a les costes de Sitges, on la blancor de l'arquitectura popular, el daurat de la sorra de les platges, les eixutes terres de conreu i la diafanitat de l'atmosfera conjugaven uns elements diametralment oposats als que considerem com a propis de la comarca d'Olot. Aquells artistes no foren pas els que descobriren les possibilitats pictòriques de la mar nostra, interpretada ja per Martí i Alsina, per exemple, però s'hi acostaren amb una òptica diferent, amb el propòsit de reflectir en llurs quadres les vibracions lluminoses d'unes hores contemplades segons uns plantejaments actualitzats. Desenvolupaven una sensibilitat nova, empraven una paleta àmpliament renovada, i àdhuc altres tipus de pinzellada, de tal manera que resulta obligat de plantejar-nos l'anàlisi de les possibles arrels d'aquesta actitud. Com ja han assenyalat alguns autors, cal situar aquestes arrels en alguns aspectes de l'obra de Marià Fortuny i Marsal (1838-1874) i dels seus seguidors immediats.

Quan ens preocupàvem de la pintura de paisatge de R. Martí i Alsina<sup>1</sup>, subratllàvem la dificultat que suposa poder arribar a unes conclusions vàlides donades les limitacions que presenten els diferents estudis que s'han anat fent de la nombrosa producció, apassionada i irregular, d'aquest artista. Quan tractem d'establir quelcom semblant referint-nos a la figura de Marià Fortuny, recaiem en les mateixes limitacions, perquè la situació, encara que no ho sembli si tenim en compte l'extensió de la bibliografia que ha suscitat, és pràcticament la mateixa. S'han fet força publicacions de circumstàncies que, en conjunt, han aportat una certa quantitat d'informació<sup>2</sup> s'han organitzat importants exposicions que han permès l'exhibició de centenars de les seves obres<sup>3</sup>, però l'estudi acurat que exigeixen les nombroses aportacions que féu aquest gran pintor al nostre art encara està per fer.

El gènere del paisatge, pot ésser perquè li permetia donar sortida als anhels de llibertat i d'independència artística que no pogué practicar com hauria volgut, sempre estigué present en les seves inquietuds per assimilar la vida que bullia al seu entorn. Els nombrosos apunts i notes ràpides a llapis, tinta o aquarel·la que sovintegen a les llibretes i carnets de viatge que mai no deixava són una mostra de tot això.

Un dels primers aspectes que convindria aclarir és el que correspon a les dates dels successius viatges i desplaçaments de M. Fortuny i, particularment, dels provocats per la necessitat, que suposem que devia sentir, de trobar-se immers en els ambients on la llum era intensa i la vida estava marcada per un dinamisme inquiet. Es a dir, un conjunt de circumstàncies que li oferien espontàniament les terres situades a l'entorn de la Mediterrània. Féu unes quantes estades a París i estigué a Londres, el juny del 1874, però aquests viatges gairebé podrien ser qualificats exclusivament en els seus dibuixos i reflectir a les seves pintures a l'oli o a l'aquarel·la eren les impressions que li havien produït els homes, les terres o els monuments de Catalunya, d'Andalusia o del Marroc; a Itàlia fou captivat per les platges de Portici, prop de Nàpols. Per tal de no oblidar-se'n, per ajudar la memòria visual, les dibuixava amb línies ràpides i essencials, amb indicacions de llums i ombres molt sensibles; i guardava aquests dibuixos curosament, com a materials que podrien ésser utilitzats en futures composicions. Recordem que no fa pas massa anys, el 1949, el Museu d'Art de Barcelona incrementà el seu fons amb bastants dibuixos llegats pel seu fill, i que l'any 1966 hi ingressaren més de mil cent dibuixos que encara romanien al patrimoni familiar. Ben diferent del cas del pintor R. Martí i Alsina, el qual durant molts

---

1. VIDAL SOLE, M.: "El paisatgisme i la figura de Ramon Martí i Alsina", *Universitas Tarraconensis* IX. Tarragona, (1987), pàgs. 151-164.

2. FOLCH I TORRES, J.: *Fortuny*, Rosa de Reus. Reus, 1962.

3. Div. autors: *Exposició Fortuny. Catálogo*. Palacio de la Virreina, Barcelona, 1940.

Div. autors: *Fortuny 1838-1874* (Catàleg) Fundació Caixa de Pensions. Centre Cultural de la Caixa de Pensions, Barcelona, gener-març 1989.

anys residí permanentment a Barcelona on tingué diversos tallers freqüentats per nombrosos deixebles, havia d'ésser força més difícil per a M. Fortuny convertir-se en el cap d'una tendència artística consistent. La seva vida fou molt curta i tot sovint mudava de residència, de manera que la influència efectiva que podia exercir sobre pintors joves havia d'ésser, si més no aparentment, força més limitada. Però tot i així el seu art tingué un ressò particular a Barcelona, amb les conseqüències que ja hem esmentat.

Aquesta influència fortunyaniana fou intensa per diverses raons. Pensem, d'una banda, en el prestigi que mantenia el nucli centrat a Roma on arribaven, pensionats per diverses corporacions o pels seus propis mitjans, joves artistes de diferents països, com fou el cas dels esmentats J. Roig i Soler i A. Mas i Fondevila. També hem de tenir present que en aquell nucli l'atractiva personalitat de M. Fortuny podia ésser interpretada com la d'un representant de l'avantguarda pictòrica perquè, paral·lelament a la producció que orientava cap al terreny comercial, encarrilada a París pel marxant A. Goupil, el nostre pintor mostrava inquietuds renovelladores en altres obres, com les notes que pintava a les platges de Portici, més mogut per problemes de color que no pas per preocupacions a l'entorn del tema o de la composició. De tota manera, no podem excloure que els artistes més representatius d'aquell grup que situem a Sitges sentissin una afinitat personal, que quasi podríem considerar derivada de lligams familiars i d'amistat, que els feia particularment agradable llur estada en aquella vila del Garraf i que els oferia tot el caliu necessari per desenvolupar les noves tendències.

El punt de partença, que creiem perfectament definit, dels plantejaments artístics de M. Fortuny respecte a la representació pictòrica de la llum, ha de situar-se en el procés creatiu de l'enorme llenç (3x9'75m.) que dedicà a la batalla de Tetuan i que porta aquest mateix nom. Es tracta d'una obra que ens mostra l'ambició impuls que sentia, de la mateixa manera que reflecteix les seves inquietuds de jove durant els anys 1860-1862. Es prou conegut el procés administratiu que el portà a les terres del Marroc: li hi envià la Diputació de Barcelona per tal que es documentés i pogués pintar alguns quadres que recordessin els fets que hi duïen a terme, en la guerra contra els moros, els voluntaris encapçalats pel general Joam Prim, també natural de Reus com l'artista. Es a dir, ens trobem en l'arrel d'un altre d'aquells grans quadres d'història que havien d'emprendre els pintors d'aquella època per demostrar la solidesa de llurs coneixements professionals. No hi ha dubte que el jove Fortuny es plantejà el treball que havia de fer d'una manera molt seriosa. Els centenars de dibuixos relacionats d'alguna manera amb aquest quadre i que es conserven al Museu d'Art Modern de Barcelona són una mostra. Però, per damunt d'aquest rigor documental, creiem que el que té una veritable importància és l'impacte que les característiques ambientals d'aquelles terres i dels homes que les habitaven provocaren en la sensibilitat aguda de l'artista, el qual va tornar-ne amb l'esperit impregnat. Tenim el resultat de tots aquests elements en aquest quadre particularment,

encara que podríem resseguir les conseqüències en la reproducció del nostre pintor en els anys successius. Com ja assenyala Alcolea<sup>4</sup>, M. Fortuny és curull de plantejaments totalment renovadors, fins i tot si el situem en un horitzó de'abast europeu. Res del que feien durant aquests anys (1860-1863) els pintors de l'escola de Barbizon i els preimpressionistes, a França, o els "Macchiaioli", a Itàlia, pot comparar-se amb l'audàcia que mostra Fortuny en aquesta lliçó permanent de pintura, tant pel que fa al tractament i la transcripció del color i de la llum, com a la forma de resoldre les ombres i, especialment, a les solucions adoptades per a la preparació de la tela, molt clara, com si es tractés del paper d'una aquarel·la. Si a tot això afegim l'energia i la intenció de les pinzellades, no cal dir que aquest quadre oferia tot un cúmul de camins oberts i de suggerències vers una renovació radical de l'art pictòrica. Els accidents de la forma no són el resultat d'un verisme parcial i pacient, sinó que sorgeixen amb plena vitalitat d'uns tocs de color decidits i magistrals. D'aquesta manera, el pintor aconseguí suggerir-nos completament els volums, els punts de llum, l'agitació dels moviments i l'atmosfera dramàtica dels fets i de l'espai on es situen.

Encara podria subratllar-se un altre aspecte innovador i antiacadèmic ben palès en aquest quadre. En les obres de tema històric era normal que la jerarquització dels personatges quedés ben remarcada, de tal manera que els protagonistes fossin clars i visibles en l'esquema compositiu. Pel que fa a *Batalla de Tetuan*, l'artista fugí de destacar els generals O'Donell i Prim, que dirigien les forces espanyoles. El primer terme del sector central està reservat a un grup de cavallers marroquins que fugen de la desfeta, per a la qual cosa l'artista ha concedit un protagonisme particular als valors cromàtics i al dramatisme de l'acció. Si, per cloure els nostres comentaris entorn d'aquesta pintura, tractem de plantejarnos fins a quin punt influí en els artistes barcelonins, cal que tinguem en compte que aquí no fou coneguda públicament fins l'any 1875, quan la Diputació la recuperà després de la mort del pintor, i que, habitualment se la considera "no acabada". Recordem que era el mateix argument que la crítica de París retreia a l'obra dels pintors impressionistes que aleshores havien començat a organitzar les exposicions col·lectives de llurs obres, sistemàticament rebutjades als concursos oficials.

Dins l'obra conservada de M. Fortuny són força abundants els estudis, els apunts i les notes a llapis, a ploma o amb tocs d'aquarel·la, que demostren a bastament l'interés que sempre mantingué per reflectir les infinites variants que oferia el paisatge en la seva acceptació més àmplia, però, d'una manera particular, la faceta que està orientada cap a la transcripció de l'arquitectura urbana de caire popular, reduïda en certs casos al simple detall d'una porta, d'una finestra o de qualsevol altre aspecte que presentava interessants problemes de llum i

---

4. ALCOLEA GIL, S.: "El segle XIX" a *L'Art a Catalunya I Doïça Catalunya*, *Gran Enciclopèdia Temàtica Catalana*. Barcelona, (1983), pàgs. 229-286.

color i, com a conseqüència, unes riques possibilitats de textures i de qualitats materials. És a dir, un cop més, tenim Fortuny interessat per problemes estrictament pictòrics, apartant-se de les complexitats compositives i de l'anècdota animada, lògiques en els quadres destinats a la venda que pintava per satisfer els gustos de la clientela tan selecta que li preparava hàbilment el marxant Goupil. En canvi, per a l'autocomplaença o bé per gust personal, inquiet i dirigit a la recerca de noves vies, multiplicava la realització d'aquestes obres menors on materialitzava ràpidament la fugacitat d'una visió, la brevetat d'un moviment característic, d'un gest, d'una actitud humana. Fortuny coincidí amb Martí i Alsina, en certa manera, quan en els anys inicials del decenni dels seixanta ens dóna imatges de la catedral de Barcelona o del convent de Pedralbes; aviat, però, se separà del que s'estava fent a la nostra ciutat. Podem constatar-ho si observem la freqüència de l'enfrontament directe de l'artista amb els problemes de llum i ombra plantejats pels carrers estrets del Marroc, amarats de sol, o pels patis senzills o monumentals de Sevilla i de Granada. Podrem apreciar unes diferències de criteri que no són pas menys paleses si examinem què representen per l'un i per l'altre els núvols com a elements expressius i dinamitzadors d'un paisatge. Als celatges tempestuosos o compactes de Martí i Alsina es contraposen les inquietes notes fetes sàviament a l'aquarel·la, on domina el blau intens al fons de les taques vaporoses, com les que ocupen la major part d'una obra que fou de la col·lecció R. Errazu, conservada avui al Museu del Prado.

Com a paràgraf final, cal que ens plantejem un fet que considerem prou important. Podria plantejar-se el dubte sobre la manera i els camins que les línies pròpies de M. Fortuny van seguir per arribar al nucli barceloní i per ésser assimilades per alguns dels seus artistes més representatius. Recordem que les connexions de l'artista amb aquest nucli foren escasses en els seus darrers temps i que només l'any 1875, després de la seva mort, començaren a arribar-hi obres destacades que complementaven les que ja hi havia des de l'època de pensionat i que permetien constituir un conjunt vàlid per poder orientar els seguidors potencials del seu estil. Un coneixement més aprofundit dels fets ens permetria, ben segur, arribar a la conclusió que els seus seguidors van poder fer-ho més fàcilment quan anaren a Roma i es posaren en contacte amb l'ambient divers que hi havia allà.

Podriem parlar de bastants artistes nostres que incorporen a llur estil, més o menys personal, elements derivats d'aquestes preocupacions per la interpretació de la llum a la pintura i, d'una manera particular, pel que fa al paisatge. La major part d'aquests elements tenen el seu punt d'inici en el prestigi i la qualitat de l'obra de M. Fortuny, però algunes facetes d'aquesta tendència es deuen derivar de les aportacions paral·leles dels pintors italians, assimilades pels pintors catalans que continuaven girant-se cap a Roma per tal de fer més completa la seva formació. Entre aquests artistes podríem esmentar Baldomer Galofré, Antoni Fabrés o R. Tusquets; però el fet d'estudiar-los amb detall, cosa que, sens dubte,

fóra interessant, ens apartaria considerablement del nostre objectiu. Per tornar-nos-hi a centrar, cal que comentem les realitzacions, de gran sensibilitat, dels esmentats Joan Roig i Soler i Arcadi Mas i Fondevila, els quals devien coincidir a les classes de l'Escola de Dibuix de la Llotja entre el anys 1872 i 1876, i més endavant foren també coincidents en molts aspectes de les respectives línies d'evolució.

### Joan Roig i Soler (1852-1909)

Joan Roig i Soler arribà a Roma quan el fortunisme estava en un moment de màxima efervescència i quan tenia una gran força d'atracció, tant per l'impacte emocional provocat per la mort prematura de l'artista com per la indubtable renovació de punts de vista que representava una bona part de la seva obra d'aquells anys finals. Tingué també la sort de trobar-se a París quan, pels voltants del 1875, la ciutat estava animada per la doble agitació que provocaven, d'una banda, les actituds i les obres pintades per G. Courbet en els darrers anys de la seva vida i, de l'altra, els atrevits plantejaments dels Impressionistes. Aquelles experiències van impactar l'ànim receptiu de Roig i Soler, i el resultat d'això es mostra en les obres que realitzà des del seu retorn, en els anys vuitanta, i que eren exhibides regularment a les exposicions oficials o particulars que s'organitzaven a Barcelona. No manquen referències que ens informen de la diversitat de llocs que atreïen el seu interès perquè als catàlegs corresponents figuren obres que reprodueixen aspectes i punts de vista molt diferents. S'hi esmenten quadres amb sectors del port de Barcelona i de Palma de Mallorca, de les platges i els carrers de Sitges, fet molt coherent si tenim en compte les estretes connexions que tenia amb aquesta vila que li inspirà nombrosos quadres. Un dels més destacats és una sortida de sol que ens sembla una demostració indubtable de l'interès per uns valors cromàtics, i també per un moment del dia, que és a més el títol del conegut quadre C. Monet, *Impression, soleil levant*, que donà nom a la tendència. En pintà també de Vilanova i la Geltrú (Garraf) i de Caldetes (Maresme), i bastants més de la platja i els carrers de Blanes (La Selva), algun d'aquests a la posta de sol, i va arribar fins a Tossa de Mar i Cadaqués (Alt Empordà), de manera que podem considerar-lo com l'iniciador de la interpretació per part dels nostres artistes d'un tema tan inesgotable com ha estat la Costa Brava. A més a més, amplia el seu interès cap a les terres de la Catalunya interior; en són una mostra els quadres que féu a Moià (Bages) i, ja més nombrosos, els que va pintar a Camprodon i els seus voltants (Ripollès), als carrers d'aquesta població o de Llanars. La lectura de les crítiques coetànies aparegudes al *Diario de Barcelona* ens informen d'aspectes força interessants relacionats amb la pintura de Roig i Soler. Així, l'any 1882 (16 i 22 de novembre), s'hi comenten un parell de quadres que mostraven un carrer de Camprodon i una terrisseria d'un poble de la costa, coincidents en la llum de ple dia, en els efectes de sol i en la gamma càlida reforçada per les peces de terrissa escampades al primer terme. L'any següent, al mateix diari (23 de febrer

i 25 de maig) es remarcava la preferència de l'artista pels tons clars i els blanquinosos, així com la desimboltura que mostra quan pinta aspectes del port de Barcelona que no poden pas interessar l'espectador per l'anècdota del tema, que és insignificant o gairebé inexistent, sinó tan sols per les qualitats de vida i les matisacions de color que inclouen.

Amb l'intent d'establir una síntesi dels elements característics de la pintura de Roig i Soler, hem de diferenciar en els seus quadres dos apartats fonamentals: un que correspon als esquemes compositius que hi utilitzà preferentment, i un altre que inclou tot allò relacionat amb la gamma cromàtica aplicada. Quant al primer, ens adonem fàcilment de la preferència que sent per situar la línia de l'horitzó cap a la meitat del quadre i per estructurar els temes segons unes diagonals suaument convergents cap aquella línia, tant si es tracta de formats horitzontals com si són verticals. Així mateix és ben apreciable la preocupació de l'artista per remarcar la penetració de la mirada en l'espai pictòric mitjançant un carrer, un camí, un vaixell o qualsevol altre element que ens condueix directament cap al fons; i d'aquestes solucions mostra una particular preferència pels carrers de poble, amb un respecte total per la senzilla arquitectura que hi predomina, enriquida en algun cas per una façana d'estil barroc i de tipologia eclesiàstica. Aquests carrers queden reduïts en bastants exemples a un seguit de cases, molt simples però d'un caràcter indiscutible i de valors pictòrics evidents, que s'arrangieren al costat del sorral d'una platja. Així mateix, per tal de marcar l'escala de les proporcions i de reforçar les referències a l'aprofundiment de l'espai, introdueix alguns elements humans perfectament ambientats, o bé diversos animals domèstics, que animen i ajuden a fer una caracterització més completa del tema. Finalment, podem observar una tendència especial a aprofitar totes les possibilitats que, per donar un to dominant, ofereixen els primers termes dels quadres, tant és si corresponen a un carrer, a una plaça o a una platja, com si disposa d'una àmplia superfície líquida. Habitualment només presenten lleugeres incidències, com ara alguna pedra, algun objecte, unes ombres o una barca, que ajuden a establir i comprendre l'extensió d'aquella superfície.

Pel que fa als aspectes cromàtics, és on trobem els valors més atractius i renovelladors de la pintura de Roig i Soler. Pot apreciar-se fàcilment que no és gens afeccionat a les atmosferes dramàtiques i tempestuoses que tantes vegades podíem observar a l'obra de Martí i Alsina; de manera que els seus cels són bastant llisos amb el predomini del color blau, i, com a conseqüència, és habitual que les superfícies marines estiguin tranquil·les i gairebé sense ones. Dins els plantejaments estilístics d'aquest artista, també ens sembla lògica la preferència que demostra per l'ús d'una gamma cromàtica càlida, marcada especialment pel blanc intens de les parets emblanquinades de les cases, els tons ocres de la terra o dels murs de maons o reble, els grouencs dels sorrals i algun punt de vermell, tot equilibrat pel blau net del cel o el més intens de la mar. En canvi, no son

freqüents els verds, i no coneixem cap paisatge seu on es plantegi la problemàtica d'uns arbres florits, d'un bosc o d'una arbreda; elements que, com ja hem vist, eren tan atractius en aquell temps per als pintors més representatius del grup d'Olot. La llum dels seus quadres és tranquil·la, de mitja tarda o de mig matí, sense voler aprofundir en els aspectes derivats de l'aplicació dels contrallums ni treure massa partit de les ombres, tractades de la manera que ho feien els impressionistes, amb els quals també presenta bastants relacions en certs moments, per la pinzellada petita i independent que detalla les particularitats del tema.

### **Arcadi Mas i Fondevila (1832-1934)**

Tingué una trajectòria vital que marcà un camí paral·lel al que seguí Joan Roig i Soler. Amb ell assistí a l'Escola de Llotja, on fou deixeble de Claudi Lorenzale i d'Antoni Caba. Aquí guanyà, l'any 1875, la pensió creada per l'Ajuntament de Barcelona en memòria de M. Fortuny per poder anar a estudiar a Roma. Treballà en aquesta ciutat i també a Venècia i Nàpols i a l'illa de Capri. Això vol dir que conegué ambients força diferents pel que fa a la llum. L'any 1882 tornà a Catalunya i aquí fou atret pel caliu de la vila de Sitges, on s'estava el seu amic Roig i Soler i on es casà l'any 1883. Es traslladà tot seguit a Roma de bell nou per residir-hi fins al seu retorn definitiu el 1886. Durant els anys següents establí la seva residència alternant uns mesos a Barcelona i uns altres a Sitges que, recordem-ho, ja gaudia llavors de unes excel·lents comunicacions ferroviàries. En línies generals, les seves realitzacions busquen camins semblants al de Roig i Soler, però també podríem remarcar força divergències. A les pàgines següents tractarem d'aclarir tant les semblances com les diferències, qüestions que, en el fons, contribuiran a enriquir el panorama global de l'anomenada **Escola de Sitges**.

Quan Mas i Fondevila arriba a Roma l'any 1876, els ambients pictòrics es mouen entorn de les facetes més espectaculars de l'art de M. Fortuny, de manera que les influències que reflectia d'aquest gran artista en les seves trameses de pensionat eren lògiques, així com també podem considerar coherent la manifestació del seu impuls personal, en intents de trobar altres camins en la línia orientada vers la recerca d'una plasmació més viva de la llum natural. Amb aquesta intenció treballà a Venècia, atret per la delicadesa de les tonalitats de la seva llum, per les matisacions infinites dels punts de vista en els canals i l'arquitectura d'aquella ciutat incomparable. Però havia d'ampliar aquests coneixements en un àmbit tan diferent com és Nàpols, de llum intensa i rica en contrastos, que també havia atret l'interès de Fortuny durant la darrera època, tal com s'adverteix en les pintures que féu a Portici. No oblidem que al voltant del 1880 el marxant de Mas i Fondevila era A. Goupil, que també ho havia estat de



Fortuny i que ho seria de Martín Rico. Però, a més de tot això, es preocupà de resoldre els problemes lumínics propis de l'atmosfera característica dels interiors de les esglésies, amb els tocs daurats, la policromia dels ornaments, les penombres que corresponen a un espai religiós ocupat habitualment pels fidels que assisteixen a una cerimònia litúrgica. Tampoc no manquen els quadres que tracten solament de transcriure la complexitat de les llums i els contrallums, naturals o artificials, propis d'aquells ambients.

Amb aquests antecedents podem admetre que en el moment en què Mas i Fondevila torna, la seva formació artística és força completa i el capacita per desenvolupar una via personal que, en els diversos aspectes que presenta, pot evolucionar en la seva major part a Sitges perquè hi troba el terreny favorable. Les platges, els carrers, les vinyes dels voltants, l'interior de l'església i les escenes de costums que recullen l'atmosfera vital d'aquest poble li permetien pintar obres admirables per la potència lumínica i per l'esplèndida comprensió del color que demostren. La connexió amb el món marítim, amb la llum intensa i clara, determina una àmplia diversitat de composicions; o bé són grups de persones assegudes a la platja, vistos des de la platja amb el mar com a fons, o bé de la vila des de mar endins, amb l'aigua i el cel com a principals protagonistes. Els camps i les vinyes de relleu suau i llum intensa que són característics del voltant de Sitges, foren també temes que van atraure Mas i Fondevila, tant si hi havia figures humanes que els animaven com si l'interès quedava concretat en unes herbes o en una paret escrostonada. També és freqüent en els seus quadres la interpretació de l'arquitectura popular, de les places o dels carrers, tant si es tracta dels realitzats a Venècia o a Nàpols com si ens fixem en els posteriors, que corresponen a Sitges, a Sant Pere de Ribes o a Granada.

Deixant de banda les altres facetes de l'art d'A. Mas i Fondevila, com ara els retrats, les grans composicions de caire històric i popular o els dibuixos per il·lustrar obres literàries, el que ens interessa particularment són les obres diverses que poden incloure en l'important sector de la pintura de paisatge. Com a conseqüència d'una anàlisi bàsica de les solucions pictòriques que l'artista hi aplicà, creiem que és possible deduir-ne algunes característiques que ens permetin individualitzar-lo. Per començar, ens sembla interessant fixar-nos en alguns aspectes relacionats amb la manera d'establir els esquemes compositius d'aquest paisatges, és a dir, amb la selecció dels punts de vista que prefereix aquest pintor per poder interpretar un sector concret de la Natura que contempla. De bell antuvi podem remarcar la preferència de l'artista pels diferents components horitzontals, sense deixar de banda tot allò que permeti la incorporació de les línies diagonals que marquen una penetració suau dins de l'espai pictòric. En uns exemples, aquestes línies diagonals són les que corresponen a les incidències del terreny; en altres, estan suggerides per la disposició de diferents figures humanes o d'animals, de mida decreixent, que es situen sobre el terreny, o que estan col·locades en unes embarcacions que solquen una tranquil·la super-

ficie líquida.

Pel que fa a la situació de la línia de l'horitzó en els quadres de Mas i Fondevila, no s'hi aprecia un criteri permanent. Es habitual que la situï en una alçària mitjana, però no ens manquen exemples en què està disposada fora de l'espai pictòric, com a conseqüència del punt de vista molt alt que adopta l'artista. En un altre aspecte, i semblantment a la pintura de Roig i Soler, Mas i Fondevila concedí gran importància als primers termes, resolts moltes vegades mitjançant la disposició de superfícies llises, com és l'extensió d'una platja, o bé aprofitant la riquesa de petites incidències que hi pot haver en un terreny de pasturatge de la Catalunya seca, amb herbes, matolls i maleses, ben diferents de la gespa força uniforme que pot recobrir un prat de la Garrotxa transcrit per Vayreda. Quant a les marines, aquest criteri pot portar com a conseqüència l'adopció, en alguns casos, d'una solució que també hem vist aplicada freqüentment a l'obra de Roig i Soler. Ambdós cobreixen el primer terme amb una extensa superfície líquida que permet oferir una varietat infinita dels reflexos i de les matisacions que provoquen unes barques o bé la línia de les edificacions, blanques i de volums i tons diversos, que constitueixen la caseria d'un poble mariner. Aquest punt de vista exigeix que l'artista se situï en el seu punt d'observació, és a dir, en el cavallet amb tots els estris per pintar, damunt d'una embarcació, cosa que modifica la tradicional captació dels aspectes marítims des d'algun lloc adient de la costa. A Venècia va pintar molts quadres d'aquest tipus, però també en trobem que corresponen a les costes catalanes, o bé que es localitzen als àmbits portuaris de Barcelona.

En l'obra de Mas i Fondevila com a pintor de paisatges també pot remarcar-se la importància que assoleixen els que estan dedicats a reflectir la panoràmica urbana i que corresponen bàsicament a Venècia, Barcelona i Sitges. És interessant subratllar la llarga preferència que demostrà per interpretar les inesgotables possibilitats artístiques que oferien la llum i la singular estructura urbana de la ciutat italiana, fins el punt que Mas i Fondevila ha esdevingut un dels nostres pintors que s'hi dedicà més potser com a resultat dels exemples que oferien els quadres de Martín Rico, artista que en aquells finals de segle assolí un alt grau d'acceptació entre els col·leccionistes internacionals. Tot allò que podem considerar com a característic d'aquella ciutat única apareix com a tema de diferents quadres de Mas i Fondevila, des de les gondoles i els pescadors que feinegen a la llacuna fins als animats moments de la vida popular que tenen com a escenari els ponts, les places o els carrerons. Recordem que l'any 1882 exposava a Barcelona una *Llacuna de Venècia*; l'any 1883, *Pescadors de la llacuna* i *Barca de Chioggia*; i encara en els anys 1899 i 1900, quan ja feia temps que residia a Sitges, una *Vista de Venècia*, d'intens color i llum, i un parell d'aquarel·les de tema venecià<sup>5</sup>, que suposem que devia pintar de memòria o segons unes notes preses

---

5. COLLIMIRABENT, I.: "Mas i Fondevila part del binomi fundador de l'escola luminista de Sitges", dins *D'Art*, núms. 6 i 7 (maig, 1981), pàgs. 212 i 220.

del natural. Són menys abundants els quadres dedicats als carrers estrets dels nostres pobles amb les cases emblanquinades, amarats de llum i de pintoresquisme que sovint permetien desenvolupar unes gammes càlides de forta animació, pròpies dels carrers de Sitges o de Sant Pere de Ribes. Podríem dir gairebé el mateix d'uns quadres pintats en un viatge que féu a Granada, amb Santiago Rusiñol, M. Utrillo i I. Zuloaga, l'any 1895, i que foren exposats l'any següent a Barcelona, on van ésser criticats pels colors que presentaven, considerats molt estridents en aquella època<sup>6</sup>. Eren jardins, vistes de la ciutat des de l'Alhambra i carrers amarats de llum on les parets blanques estan animades per taques vermelles, verdes o blaves, produïdes per les plantes i les flors o per peces de roba estesa. En canvi, quan pinta algun carrer de Barcelona es decanta cap als del barri vell, com ara Santa Maria del Mar o el Passeig del Born, de llum molt més apagada. Finalment, creiem que mereix ser destacada la clara preferència que sentí aquest pintor per utilitzar els seus paisatges com a espais adients per a l'ambientació d'escenes de caire popular; particularment moments de la feina quotidiana, a la platja, o de venedors de fruita i de flors, contemplats amb voluntat plenament realista que defuig els episodis dramàtics per tal de dirigir la mirada cap als treballs habituals o cap als moments expressius d'una devoció col·lectiva, com podria ésser una processó pels carrers o bé un aplec.

Pel que fa a la interpretació de la llum, podem adonar-nos que gairebé sempre es decanta per les tonalitats difuses, sense contrallums accentuats ni plantejaments d'hores extremes. Aquesta preferència es correspon amb els cels serens i núvols lleugers que habitualment apreciem en els seus paisatges i amb el rebuig de la utilització de celatges tempestuosos, tan interpretats per Martí i Alsina que pogué coincidir bastants anys amb Mas i Fondevila. Aquest darrer tingué un interès constant per la llum, però podem observar que quan s'afebleix l'exuberància de la seva gamma cromàtica millora paral·lelament la transcripció de l'atmosfera corresponent a cadascun dels àmbits que interpreta, ja sigui la llum blanca de les platges, la llum clara reflectida a les parets emblanquinades dels carrers, la més groguenca dels camps o de les vinyes o la grisenca dels ambients portuaris. Podríem afegir-hi les llums de tons daurats, característiques de l'atmosfera interior de les esglésies que apareixen tan sovint i tan ben tractades a l'obra d'aquest artista. L'aspecte de la pinzellada considerem que marca una clara diferència entre els quadres de la primera època<sup>7</sup>, que la presenten ampla i segura, i els del període entre 1876-1882 que, segurament per influència de Fortuny, la mostren més detallista i minuciosa. En etapes posteriors pot apreciar-se una creixent fluïdesa i seguretat, amb domini de les transparències, dels gruixos

6. *Diario de Barcelona* 25 des. 1985; transcrit per COLL I MIRABENT a *Mas i Fontdevila* ..., pàgs. 217.

7. COLL I MIRABENT, I.: *Etapas i influències en la pintura de Mas i Fondevila*, dins "Arcadi Mas i Fondevila en el 50è aniversari de la seva mort", Exposició Antològica al Palau de Maricel, Grup d'Estudis Sitgetans, Quaderns / 15, Sitges, 1985, pàgs. 7-9.

i dels hàbils refregats, així com l'aplicació sensible de colors complementaris, circumstàncies que conjuntament justifiquen el qualificatiu d'Impressionista que li aplicava el conegut crític del *Diario de Barcelona* F. Miquel i Badia, l'any 1892<sup>8</sup>. Finalment, en tot allò que correspon al dibuix, cal remarcar una solidesa de la formació que rebé i que queda ben palesa en la precisió i la consistència del seu dibuix en qualsevol dels períodes que s'han considerat en la pintura d'A. Mas i Fondevila, i fins i tot en el darrer, ben dilatat. Són ben poques les aportacions renovadores que la seva producció ens presenta en aquests anys (més de trenta) corresponents ja al nostre segle, que transcorren amb monotonia progressiva en l'ambient de Sitges. Aquelles inquietuds, totes les innovacions desenvolupades als anys noranta per protagonistes tan destacats com J. Roig i Soler, A. Mas i Fondevila o S. Rusiñol no tingueren continuïtat. La mort de J. Roig i l'allunyament creixent de S. Rusiñol, atret pels nuclis cortesans, foren sens dubte factors decisius per a l'estancament, per a aquella manca d'innovacions renovadores en el focus que havia estat d'importància primordial en un moment de força transcendència en l'assimilació dels grans corrents europeus per la nostra pintura i, particularment, dels que pertanyien al paisatgisme.

Dins del grup de Sitges, la profunda renovació que la pintura de paisatge experimentà a Catalunya en aquell darrer quart de segle, queda representada fonamentalment pels dos artistes que hem esmentat Joan Roig i Soler i Arcadi Mas i Fondevila, deixant de banda tot allò que altres pintors hi podien afegir. Ambdós, de manera conjunta i individual, establiren uns nous esquemes compositius i van suggerir uns punts de vista insòlits en les interpretacions dels nostres paisatges. Van aplicar als seus quadres unes gammes cromàtiques innovadores, que feien minvar el protagonisme dels tons verds, preeminents en la paleta dels paisatgistes que seguiren les línies marcades per R. Martí i Alsina. Subratllen, en canvi, la presència dels grocs, dels ocres i dels blancs. Incorporen alguns tocs de vermell, de verd o de violetes i, lògicament, no s'estalvia la participació dels blaus, evident en uns paisatges d'àmbit marítim. Dins d'aquest panorama, convé que fem un parèntesi per incloure allò que representen les aportacions circumstancials que hi féu el polifacètic Santiago Rusiñol (1861-1931) d'ençà que, després d'haver estat un temps a París, fou atret intensament durant uns quants anys per tot el que podia oferir-li aquella vila marinera.

---

8. Vegeu també notes 5 i 6, pàg. 215.

## Aportacions de Santiago Rusiñol a la nostra pintura de paisatge.

En una primera etapa que hom ha situat entre els anys 1875-1889<sup>9</sup>, S. Rusiñol pintà bastants paisatges, que actualment pertanyen al Museu d'Art Modern de Barcelona i a diferents col·leccions particulars. Tal com posteriorment esdevindrà un fet normal en la seva obra, estan signats amb claredat però sense data, que en alguns casos s'ha pogut concretar per altres referències, però en d'altres ha hagut de restar com a simple hipòtesi. Són de clara orientació realista, com s'aprecia, tan pel que fa a la coneguda *Vista del Port de Barcelona* (difícilment pot ser de 1875, quan l'artista tenia catorze anys) com a la trentena de quadres que exposà a la Sala Parés, l'any 1888, amb paisatges d'Olot i els seus entorns que, com diu la crítica coetània, eren d'execució fàcil i espontània, vigorosos en els afectes de llum i color i estudiats amb fidelitat i sòlida observació del natural. Es conserven alguns quadres pertanyents a aquesta etapa, que fou bastant llarga, i que hem de considerar de formació i perfeccionament.

De llur estudi podem deduir algunes característiques comunes; per exemple, la solució adoptada habitualment per al primer terme, que no està alterat per contrallums, sinó que es disposa amb amplitud i es tracta detingudament, tant si està resolt mitjançant una superfície líquida, amb totes les possibilitats que ofereix quant a reflexos i matisacions cromàtiques, com si ens mostra un paviment de terra o un enrajolat. La línia de l'horitzó acostuma a ésser situada cap a una alçada mitjana, i els celatges, quan hi són, es tracten amb fluïdesa i encert. Es a dir, sintetitzant la qüestió, encara que en els seus quadres podem apreciar matisos personals, pensem que estan enllaçats molt de prop amb el corrent que hem vist centrat en el grup dels pintors d'Olot.

Les aportacions més destacades de Rusiñol en tot el que correspon a la pintura de paisatges en aquest focus artístic es situen a l'etapa compresa entre els anys 1889 i 1899, que també són fonamentals en el context de la seva evolució general i que haurem de tenir molt en compte.

Creiem que en aquest punt cal plantejar-se dos interrogants bàsics. Quan Rusiñol anà a París, què havia vist ja a Barcelona i com ho assimilà?. I, mentre estava a París, què hi pogué veure i com s'incorporà a la seva manera de pintar?. Quan la resposta sigui mínimament satisfactòria podrem plantejar-nos unes conclusions bastants més ajustades pel que fa a les seves aportacions personals. Per respondre a la primera qüestió caldria dur a terme una recerca individualitzada amb la consegüent publicació monogràfica que, com en tants i tants aspectes hem assenyalat, trobem a faltar en la nostra bibliografia dedicada a aquest tema. Podríem concloure el mateix pel que fa a la segona pregunta, perquè també aquí ens agradaria llegir algun treball aprofundit que es dediqués a examinar la

---

9. COLL I MIRABENT, I.: "Assaig sobre les diferents etapes pictòriques de Santiago Rusiñol. Catàleg de l'Exposició." a *Homenatge 50è Aniversari de la seva mort 1931-1981*. Palau de Maricel. Sitges (1981).

panoràmica pictòrica parisenca coetània a les estades de Ruiseñol i, a més, la reacció d'aquest pintor davant d'aquell món efervescent. Recordem que quan anà a París tenia ja vint-i-set anys i que gairebé en feia deu que exposava els seus quadres a Barcelona amb certa regularitat, de manera que en bona part ja era un artista format però obert a la incorporació de les noves visions entorn als problemes pictòrics que es desenvolupaven a la capital de França. La seva actitud no havia de ser una simple agregació cega al solc renovador obert per artistes insignes, sinó que havia de convertir-se en una selecció d'allò que se li ofería en aquell centre per poder integrar-ho al seu estil personal.

En els períodes que treballa a París, entre els anys 1889 i 1899, extreu uns fruits saborosos dels nous corrents artístics que hi dominen, que es manifesten en molts paisatges, d'àmbit urbà particularment. Aquell fou també el temps en què Rusiñol començà els contactes amb la vila de Sitges i els pintors que hi treballaven amb il·lusió i excel·lents resultats, com ha quedat comentat, atrets per la llum d'aquells indrets i mirant de transcriure-la pictòricament. D'aquella estada a París, en resultaren nombrosos quadres que ens demostren una clara posició personal davant de les múltiples inquietuds que somovien aquells ambients artístics. Pugué conèixer directament la pintura, àdhuc les persones, de Manet, Monet, Whistler, Puvis de Chavannes, Renoir, Toulouse-Lautrec, dels quals assimilà allò que li va convenir, extret de les seves converses i accions. Coincidia amb molts plantejaments teòrics i pràctics dels Impressionistes. Com ells, desitjava canviar completament els ideals i la visió del món artístic, oposant-se als academicismes i a les formes establertes; com ells, eliminà de la seva paleta uns colors tradicionals, com el negre o les terres, per reservar l'espai als blaus, als morats i carmins; però en canvi deixà bastant de banda els temes populars i vius del món ciutadà, o els paisatges de les rodalies de París, i no juxtaposà sistemàticament les pinzellades a la manera dels anomenats impressionistes.

Recordem que en aquests deu anys (1889-1899) d'estades freqüents i perllongades a París, ja s'havien celebrat les vuit exposicions col·lectives que donaren a conèixer les obres dels impressionistes. Tot allò que havia succeït en els dotze anys transcorreguts entre la primera i la vuitena exposició (1874-1886) ja eren fets històrics, anys marcats per lluites, alegries i decepcions; per diferències entre els membres del grup inicial; per separacions entre ells i per adhesions de nous i entusiastes integrants de la tendència; per crítiques, comentaris i publicacions que s'enfronten amb el que ja era una realitat inqüestionable i permanent i que Rusiñol podia contemplar com un conjunt de riquíssimes possibilitats. Va poder ser testimoni del desenvolupament de les diferents branques del post-impressionisme i del Simbolisme; de la mort de pintors com V. van Gogh (1890), G. Seurat (1891), Berthe Morisot (1895) o A. Sisley (1899), i d'escriptors com P. Verlaine (1896) o S. Mallarmé (1898). És molt possible que fos un dels admiradors de les exposicions personals fetes per C. Monet, A. Renoir o C. Pissarro; de P. Cézanne, P. Bonnard o la col·lectiva dels Nabis (1899). És a dir,

que els seus pensaments devien estar saturats de tants i tants esdeveniments artístics que li esperonaven la sensibilitat. En els anys d'aquest període, que considerem els més interessants i productius de l'obra pictòrica de S. Rusiñol, es deixà portar per la sensible transcripció de les boires i de l'atmosfera grisa parisina, propícia a somnis i meditacions, quan l'artista s'enfrontava amb els exteriors del barri de Montmartre, amb la senzilla presència de jardins melangiosos, de patis ombrius descurats, de sectors suburbials que ens semblen privats del pintoresquisme tradicional. En qualsevol d'aquestes solucions, els temes esmentats li permeten disposar d'un repertori variat d'idees per als primers termes que així s'ajusten perfectament a la intenció expressiva del pintor.

D'aquesta etapa cal subratllar algunes obres que demostrin les inquietuds renovadores que movien l'artista. Un parell de quadres, *Jardí d'hivern i Entrada d'un parc a París* (Museu d'Art Modern, Barcelona), estan resolts emprant uns esquemes compositius molt habituals, amb el primer terme lliure d'obstacles, una clara penetració en diagonal cap al fons de l'espai pictòric i una sensible combinació dels complementaris verd i vermell. Són radicalment diferents unes altres dues pintures, *Pati de Montmartre* (Cau Ferrat, Sitges) i *Suburbi de París* (Museu d'Art Modern, Barcelona) perquè introdueixen una fórmula compositiva innovadora; aquí, el paisatge àmpliament obert i contemplat des d'un punt de vista alt es desenvolupa amb delicades entonacions de llums darrera una pantalla de troncs d'arbres, quasi sense fulles. Aquella primera solució fou la preferida, segurament perquè permetia oferir subtilitats cromàtiques, tant si es tractava de superfícies líquides quietes com si eren els tons càlids d'un carrer o les matisacions d'un terreny nevat. La segona és més escassa, no tan sols entre els impressionistes francesos, d'on podríem esmentar algun quadre d'A. Sisley o de C. Pissarro, sinó fins i tot en el catàleg del mateix Rusiñol. A *Cementiri de Montmartre* es manifesta una idea intermèdia (Cau Ferrat, Sitges) on domina una gamma de grisos i blancs amb lleugers tocs rosats.

Quant a l'obra realitzada durant aquests anys a Sitges, on fou rebut amb respecte i admiració per part d'A. Mas i Fondevila i de J. Roig i Soler, podem apreciar que el seu criteri pictòric no coincidia per a res amb els que tenien aquells artistes. Ni l'enfocament dels paisatges ni la gamma cromàtica que hi aplica ni l'atmosfera general dels quadres que pintà allí no mostren connexions decidides amb la tendència luminista que conreaven aquells artistes. En general, sembla que és correcta la conclusió que podem establir segons la qual Rusiñol defugia un enfrontament directe amb la llum dura de vora mar, de la platja, de manera que no coneixem cap pintura seva que sigui pròpiament una marina. També ens sembla lògic pensar que el seu temperament se sentia més a gust immers en la suavitat ambiental dels patis, dels horts tranquils i silenciosos de la vila. Això l'obligava a adaptar els esquemes compositius a la limitació dels espais que convertia en tema pictòric amb força originalitat; no calia que es plantejés els problemes de la profunditat, perquè el primer terme i l'intermedi absorbeixen

tot l'interès, i el fon, immediat, queda perfectament tancat per les parets o la vegetació del pati. Podem comprovar aquests plantejaments en quadres com *Galeria blanca* (1892), on l'arquitectura popular, emblanquinada i ben definida, es converteix en un veritable paisatge d'elements geomètrics que permet un bon estudi de blancs i ocres per determinar un espai. Aplica altres solucions en obres del 1893, com *Pati en flors*, sense problemes de profunditat; *Can Falç*, que els estableix amb una clara geometria mitjançant els camins o les parets; o *L'hort del Vinyet*, de composició inusual, on els termes s'estableixen per la diferència entre el primer, ombriu, espaiós i de terra vermellova, i el sector alt, ocupat per l'edifici de parets emblanquinades, on es retalla la massa verda d'un arbre, plenament il·luminat per un sol que ja és gairebé ponent.

Però les inquietuds artístiques de Rusiñol difícilment podien quedar limitades i contingudes en un ambient reduït com era el de Sitges. I els anys següents el portaren a diversos indrets de la Península. Progresivament s'allunyà dels ambients pictòrics de París, dominats per tendències artístiques que quedaven totalment fora del seu interès. La seva atenció es dirigí cap a sectors geogràfics que li havien de permetre desenvolupar unes visions molt personals del paisatge que, amb una base realista, consentia unes àmplies transformacions subjectives pel que fa a la llum i al color. Era un camí que, en molts aspectes, podem considerar paral·lel a les interpretacions, tan personals i independents com les de Rusiñol, que van dur a terme Zuloaga i J. Mir en llurs paisatges. Dels indrets on podia contemplar panorames molt atractius, n'hi ha que foren interpretats circumstancialment, com és ara la Cerdanya, les ciutats de Tarragona i Girona o les localitats d'Ulldecona o Xàtiva. Altres van merèixer una atenció més perllongada, i fins i tot permanent, com succeí amb la muntanya de Montserrat, l'illa de Mallorca i particularment els temes relacionats amb el passat islàmic de Granada, és a dir, l'Alhambra i el Generalife; La Granja (Segòvia) també va rebre el tractament de Rusiñol en sectors de jardins, així com els jardins d'Aranjuez (Madrid), molt especialment. Aquests àmbits li provocaren entusiasmes permanents durant més de vint-i-cinc anys de la darrera etapa. Sense bellugar-se gaire i en un ambient còmode i agradable, aquests indrets li permetien realitzar nombrosos quadres, ben acollits per molts crítics i col·leccionistes d'aquell primer terç del nostre segle.

Moltes pintures corresponents als esmentats paratges pertanyen encara a aquell període dels anys 1889-1899, i ens mostren una riquesa de plantejaments que convé tenir ben present. El que proposa a *Vista de Tarragona des del cementiri* (1894) divideix en dos sectors l'espai pictòric mitjançant una diagonal ininterrompuda: el més proper, quasi desproveït d'incidències, mentre que més enllà del mur divisor se situen, fins a tancar l'horitzó, les construccions de la ciutat, darrera d'uns xiprers, habituals en les necròpolis i inclosos molt sovint per Rusiñol en els quadres d'aquesta fase i posteriors, on destaquen per la seva massa vertical i per la intensitat del seu color verd. Els xiprers són els autèntics protagonistes del



*Cementiri vell dels frares de la Bisbal* (v.1896, Diputació de Girona) o del quadre pintat a Montserrat l'any 1896 (Col·lecció particular), que ens presenta un caminal vorejat per aquests arbres que condueixen cap a uns penyals clapejats per la llum del sol ponent; i també en diferents versions dels seus jardins, on s'alcen a la vora d'un camí o tanquen un espai com una murada verda.

La gran quantitat de paisatges pintats per S. Rusiñol al llarg de cinquanta anys aproximadament ens permet establir de manera provisional algunes conclusions generals. Aparentment, n'hi ha que tenen una major persistència i que corresponen a la seva actitud negativa davant dels dos elements naturals que d'una manera més clara poden identificar-se amb la variabilitat i el moviment, com són les aigües i els celatges. La permanent agitació de les aigües d'un torrent o de les ones de la mar i el moviment ininterromput del núvols foren sectors àmpliament interpretats per antecessors i coetanis del nostre artista però que, en canvi, no assoliren gaire penetració en les seves preferències pictòriques, clarament dirigides cap a l'estàtic món vegetal i en els moments més tranquils i pacífics, impregnats, a més, en molts exemples d'una certa melangia. Malgrat les llargues estades a Sitges, on cal recordar que el seu *Cau Ferrat* li oferia un observatori immillorable per poder admirar la magnificència de l'espectacle marí, sembla ben bé que s'hi posà d'esquena per tal de dedicar-se a interpretar les delicades matisacions de la llum en els senzills i agradables patis sitgetans.

Pel que fa a la situació de la línia de l'horitzó, predominava la que era resultat de la posició de l'artista, assegut o dempeus, davant del cavallet que, d'altra banda, és la que s'ajusta més a la seva visió desapassionada dels patis o dels jardins que són el tema preferent. En certes ocasions, però, es decanta per un punt de vista alt, com el que apreciem en la interpretació d'un pati de Montmartre, o la del Jardí del Laberint, a Horta, que permet visualitzar millor la geometria vegetal d'aquell sector. També pren aquest punt de vista en interpretar les muntanyes de Montserrat, la costa mallorquina contemplada des d'un castell, o bé en el quadre *Processó de Xàtiva*, que en realitat és una vista de les teulades i terrats d'aquell població. Altres vegades s'estima més situar-se al peu del tema que omple quasi tot el quadre, com és el cas de l'escala dels jardins de Raixa o els entorns d'un castell, a Mallorca. En algun cas la línia no està definida, perquè la pintura prescindeix de qualsevol preocupació compositiva i s'orienta cap a la transcripció de les infinites matisacions de llum i color que animen un grup d'arbres i permeten establir perfectament els termes de l'espai. Tant si és adoptada una posició com l'altra, el resultat final és que molt poca extensió del que pinta queda lliure per situar-hi les variants del cel, neutre i uniforme quasi sempre.

Quan els esquemes que regeixen la composició en els quadres de Rusiñol, ens sembla apreciar-hi una clara tendència a disposar els diversos elements segons uns plantejaments simètrics, amb una mena de via central, enriquida

sovint per un brollador que permet a l'espectador una penetració, lògica i sense obstacles, cap a la porofunditat de l'espai que, moltes vegades, queda tancat per una pantalla continuada, ja siguin uns arbres o una construcció, o bé qualsevol altre element natural que no permet una sortida cap a l'infinit. Adopta bàsicament la disposició equilibrada de línies i de colors en els patis i en els jardins; però en algunes circumstàncies es decanta cap a esquemes de major complexitat que són estructurats d'acord amb unes diagonals entrecreudes diversament en diferents plans que subratllen i orienten la contemplació cap als centres de gravetat pictòrica que, a més, tenen el corresponent accent cromàtic. Apreciem aquestes solucions en quadres destacats de la seva producció, com és la vista de les rodalies del passeig arqueològic gironí cap a Sant Feliu (vers 1910, Diputació de Girona), alguna del port de Sóller, a Mallorca, i de diversos jardins o patis.