

«Una gota de terra»: El paisatge mallorquí a la prosa pictòrica de Santiago Rusiñol

Maridès Soler (Trier)

■ 1 Relacions entre la literatura i la pintura

Kurt Wais opinava que originàriament totes les arts eren simbiòtiques, les quals, al llarg dels segles, tan aviat apareixien separades, tan aviat unides (Wais, 1992: 41–43). Segons les èpoques, aquesta simbiosi es manifesta amb més o menys claredat i sota diferents aspectes: *psicològicament*, a través dels «talents múltiples» (*Doppelbegabung*),¹ en els quals té lloc la fusió de tots els canals del procés creatiu; *fisiològicament*, a través de la sinestèsia, segons la qual perfums, colors i sons es corresponen els uns als altres (Baudelaire), o *estructuralment*, a través de diferents estils barrejats entre ells (Weisstein, 1978: 7). És evident que des de l'antiguitat existeix una relació estreta entre totes les arts, la qual es tradueix mitjançant diverses combinacions, ja sigui presentant igualtat entre elles (literatura i pintura/música) o influència mútua (pintura/música a la literatura; literatura a la pintura/música).

Sobre la relació de pintura i poesia és simptomàtica la frase de Simòndes de Keos, transmesa per Plutarc: «La pintura és una poesia muda i la poesia, una pintura parlant» (Buch, 1972: 21). Mentre la música apel·la al sentit acústic, la literatura i pintura es dirigeixen al visual; a través d'aquests sentits –auditiu i visual– s'activa la imaginació i la intuïció. A partir del Romanticisme es parla d'una sinestèsia i simbiosi entre les arts i a començaments del segle XX s'introdueix el concepte de «wechselseitige Erhellung der Künste» (il·luminació recíproca de les arts; Walzel, 1924: 265–281), segons el qual totes les arts visuals i verbals presenten una base comuna, que es manifesta mitjançant formes i figures, per exemple la literatura a

1 Alguns crítics diferencien entre «talent múltiple» (*Doppelbegabung*) i «activitat múltiple» (*Doppelbetätigung*; cf. Hooper, 1987: 9, nota 57).

través de la tinta i les lletres i la pintura, a través dels colors i els pinzells.² La literatura i la música són arts del temps, mentre que les arts plàstiques ho són de l'espai. Les primeres es basen en la successió, és a dir que el tot ve donat per diferents segments, els quals es succeeixen els uns als altres; les segones, en la simultaneïtat, és a dir que ja d'un cop d'ull pot abastar-se tota la forma completa. No obstant això, si s'aprofundeixen aquestes premisses, al final resulta que les arts de la simultaneïtat (pintura, plàstica i arquitectura) també es basen en la successió, ja que caldrà tenir en compte l'encadenament de diferents detalls a fi de copsar la seva totalitat. A la inversa, es produeix el fet de què tant la literatura com la música només poden captar-se en el seu conjunt, bo i considerant-los com una totalitat simultània (Walzel, 1924: 274–278).

En manta ocasió Rusiñol va confirmar també el parentesc de les arts entre elles, per exemple associa l'ambient d'una tarda als Pirineus amb la música: «d'eixes tardes harmonioses com les melodies de Beethoven» (Rusiñol, 1976: 259) i en el capítol «La font de l'Art» dels *Fulls de la vida*, defineix l'Art com una idea abstracta, comparant-lo amb una Ànima, de la qual les arts –referint-se a les diverses formes d'expressió estètica– li servirien de vestits. Així, en principi, l'Art no necessita ser traduït «ni en quadres, ni en llibres ni en simfonies». Com a forma d'expressió no oblida tampoc la tàctil: «el que realment estima l'art [...] l'estima pel sol tacte» (Rusiñol, 1976: 77–78).

■ 2 Prosa pictòrica / Pintura verbal

Homer, considerat com el fundador de la literatura europea, ja va emprar l'ècfrasi com a gènere literari (Buch, 1972: 17), quan explica minuciosament l'escut d'Aquiles (llibre XVIII de *l'Iliada*) i, amb més o menys freqüència, aquesta forma literària apareix al llarg de la història de la literatura. A la retòrica, ècfrasi (del grec: descripció) indica una descripció detallada de persones, objectes, esdeveniments, topografies i situacions des de la perspectiva de l'observador (Buch, 1972: 19). En sentit més ampli, s'utilitza també per a la descripció d'una obra d'art, pictòrica o escultòrica, la qual implica una «transposició» de l'art sensorialment perceptible en mots, els

2 Cal remarcar aquí que, en la actualitat, tant la literatura com la pintura utilitzen sovint l'ordinador com a eina comuna de treball. Mitjançant les diferents tècniques de visualització electròniques totes les arts tendeixen molt fàcilment a convergir en un *Gesamtkunstwerk* únic.

quals evoquen i substitueixen la mateixa pintura (Kibédi Varga, 1989: 44), resultant així una pintura verbal. En altres mots, es pretén descriure la percepció visual i reproduir les subtilitats del pinzell a través dels artificis del llenguatge (Brogniez, 2000: 8).

Normalment les descripcions s'efectuen en present i, si l'observador també és pintor, reflecteixen sovint el seu estil pictòric. L'ècfrasi permet d'introduir emocions i associacions personals i alhora evocar també obres d'altres artistes, denotant així indirectament una influència o admiració envers ells. Un altre avantatge de l'ècfrasi davant la pintura és que permet d'esmentar objectes o situacions absents o, al contrari, cridar l'atenció sobre coses que, a parer de l'observador, hi són sobreres. Alguns crítics opinen, però, que l'ècfrasi mitjançant el mots limita les possibilitats il·limitades de les emocions i associacions, que un observador experimenta més lliurement i sense influència davant d'una pintura (Kibédi Varga, 1989: 36).

Segons la *Poètica* d'Aristòtil, l'art es basa en la «mímesis» (imitació primària) de la naturalesa. Més tard les Poètiques llatines van interpretar aquesta mímesis com a imitació de les obres d'arts gregues (imitació secundària). Horaci va expressar aquesta relació amb la doctrina «ut pictura poesis». Amb motiu d'una interpretació errònia va creure's que identificava la poesia i la pintura com dues arts paritàries, la qual cosa va provocar durant segles grans controvèrsies. Mentre que els uns opinaven que Horaci propugnava una identificació total de la poesia i la pintura, d'altres arribaven a una conclusió completament contrària, en cas de què aquesta tesi s'interpretés dins del seu context, és a dir, que volia advertir de no confondre la poesia amb la pintura.

Per fi, Lessing va posar claredat a aquesta polèmica tornant a recórrer a la mímesis d'Aristòtil, la qual afirmava que tant la literatura com la pintura són imitacions directes de la naturalesa. En el *Laokoon* (1766), Lessing va establir els principis de l'ècfrasi, de les quals sorgiria la «literatura descriptiva», que va assolir el seu zenit sobretot als segles XVIII i XIX. Bon exemple d'aquestes «pintures verbals» són la *Italienische Reise* (1816/17) de Goethe i, com a teoria, l'*Essay on the Pleasures of the Imagination* de Joseph Addison (*The Spectator*, 1712, Nrs. 411–421). La unió perfecta de les arts arriba al seu punt culminant en el *Gesamtkunstwerk*, per exemple les òperes de Richard Wagner, en les quals apareix una simbiosi harmònica, que apel·la als diferents sentits: la música i el cant (acústic) i el text i l'escenificació (visual) o en la «totalitat» dels preraphaelites, els quals integren l'òpsis (pintura), la *lexis* (literatura) i la *melos* (música) (Cerdà, 1981: 20).

■ 3 Poetes-pintors / Pintors-poetes

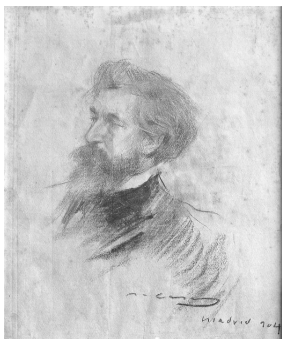


Fig. 1: Ramon Casas, *Retrat de Rusiñol*, 1904
(© Consorci del Patrimoni de Sitges).

La relació intrínseca entre literatura i pintura ha impulsat molts artistes a dedicar-se a ambdues activitats. Com ja s'ha esmentat més amunt, quan es produeix la unió personal de pintor i literat, es parla de «talent múltiple». Igual que els prerrafaelites també els modernistes van dedicar-se sovint a ambdues arts i, fins i tot, en l'actualitat apareix aquest fenomen amb més o menys freqüència.³ Sovint els escriptors-poetes utilitzen l'ècfrasi com un esbós mental imaginatiu per a futures pintures. A la prosa de Rusiñol es nota –sobretot a les seves descripcions de la naturalesa– que la seva imaginació de pintor i la seva vocació literària entren sovint en col·lisió.⁴ Aquest dilema, del qual ell n'és plenament conscient, el manifesta sovint a la seva prosa arribant àdhuc a reconèixer en algunes ocasions que davant la grandiositat d'un paisatge ni la pintura ni la literatura són prou aptes per a plasmar-lo; per exemple davant del monestir de Ripoll comentarà:

fou fet per a fer pensar, per inspirar-se, per fer sentir [...] no vol ser descrit [...] perquè allà on parla el cor, la ploma no corre. No pot ésser dibuixat, perquè hi mancarà el color; no pot ésser pintat, perquè hi mancarà sempre l'aroma de les flors, l'aire històric (si aixís val a dir-ho) que circula per aquests corredors. (Rusiñol, 1976: 270)

-
- 3 Gao Xingjian (1940–), premi Nobel de literatura de l'any 2000, també es dedica a la pintura. Per l'abril i maig del 2007 va fer una exposició titulada *La fin du monde* al Museu Ludwig de Coblència.
 - 4 El *Diccionari de la Llengua catalana* (1979) a l'entrada de Rusiñol ja es fa observar que va escriure *Màximes i mals pensaments* (1927) «amb més dedicació al pinzell que a la ploma». Sobre aquest tema Pla va comentar: «Se le llamó pintor-poeta con perfecta exactitud. No pintó la realidad por el hecho de existir, sino sus estados de espíritu reflejados en las cosas externas. Creyó que la finalidad de la pintura es el sentimiento, describir los estados sentimentales más in formulables e indecibles» (Pla, 1942: 366).

Per a resumir la visió de conjunt utilitzarà una expressió de l'àmbit de la pintura: «és un quadre impressionant» (Rusiñol, 1976: 270–271); en una altra ocasió, en el cementiri de Pisa, constatarà: «el aire que allí se respira es como un hálito de arte y que vive allá la poesía» (Rusiñol, 1976: 745). I precisament són aquests «aire històric» i «hálito de arte», que obliguen a l'artista a haver de recórrer imperiosament tan aviat a la pintura com a la literatura per poder copsar-los tan exactament com sigui possible, encara que d'antuvi sap que no hi reeixirà mai del tot. Com veiem aquí, l'artista és ben conscient de què hi han emocions i impressions que no es poden descriure ni pintar. Al llarg dels seus escrits ofereix una àmplia galeria de pintures verbals dels seus viatges, per exemple a *Impressions i paisatges* (Rusiñol, 1976: 259–281). En altre ocasió, el mateix artista conjugarà ambdues arts ja abans de la pròpia creació: «El paisatgista [...] porta un llenguatge dintre: el llenguatge de la visió. Sap veure i sap escoltar, i pot entendre i fer-se entendre per la llum que tenen les coses i pel reflectiment que ell els torna» (Rusiñol, 1976: 464). En una conversa amb uns amics tarragonins, Rusiñol va definir el Modernisme ajuntant alhora els conceptes de pintura i literatura com a complements mutus: «que senti la intimitat de les coses, no la presència; del color, les vibracions; del dibuix, el caràcter; de la composició, la nota vibrant i sentidora; i de tot, l'essència misteriosa» (Rusiñol, 1976: 614).

■ 4 *L'illa de la calma*

Tant a la seva obra literària com pictòrica, Rusiñol va dedicar-se a temes molt diversos: retrats, marines, interiors, edificis i, sobretot, paisatges i jardins⁵ de tendències clarament modernistes (Marfany, 1978: 30). Per això és un artista que encaixa molt bé en la categoria de talent múltiple, mitjançant el qual va assolir enllaçar ambdues arts amb una harmonia polifònica de valor estètic (Ingarden, 1972: 395). Ja des del principi a les seves pintures no tan sols va limitar-se a copiar la naturalesa, sinó també que alhora va assajar d'interpretar-la (Roch, 1983: 34).

En els relats dels seus innombrables viatges (París, Itàlia, Mallorca, Andalusia, Castella i Llatinoamèrica) va combinar sovint la seva percepció visual pictòrica i la seva imaginació literària produint magnífics textos òptics. *L'illa de la calma* (1922) és un recull de les impressions i experiències de les seves estades a Mallorca (Rusiñol, 1976: 387–476), el títol del qual va

5 Va començar la seva carrera de pintor sota la influència de Joaquim Vayreda (Roch, 1983: 32, 33; Cortès Vidal, 1976: 11; Cerdà, 1981: 314).

esdevenir una perífrasi per a aquesta illa.⁶ Com a pintor, va formar part de l'escola paisagística mallorquina⁷ –de finals del segle XIX fins a meitat del XX–, la qual va concentrar-se primàriament en la naturalesa com a motiu principal dels seus quadres.

■ 5 Exemples de pintures verbals de *L'illa de la calma*

A continuació passarem a interpretar en detall algunes ècfrasis de *L'illa de la calma*, és a dir algunes descripcions, reals o imaginades, del paisatge mallorquí, que apel·len sobretot al sentit òptic. El contingut d'una prosa poètica pot transposar-se fàcilment en una imatge interna a la imaginació mitjançant l'arreglament dels diferents detalls del tot artístic. Aquesta imatge interior no té res a veure amb el contingut literari expressat en mots, sinó que es redueix senzillament a un mer esbós. La funció del detall dins el conjunt és un exemple de la il·luminació recíproca de les arts, ja que ens indica tant la successió com la simultaneïtat dins una totalitat (Walzel, 1924: 280–281).

En aquestes ècfrasis l'escriptor-pintor narra minuciosament les pintures que s'ofereixen als seus ulls, bo i interpretant-les. Per això recorre sovint a metàfores, símbols, al·legories, comparacions, associacions, i, per suposat, procedent de la ment d'un pintor, tampoc hi podrien manca atributs de color. Igual que una poesia visual, la pintura verbal pot classificar-se tipològicament segons l'estructura i segons la seva relació amb la realitat. Quant a l'estructura, el text podrà ser en estil directe o indirecte, fent que la pintura expliqui per ella mateixa allò que representa o deixant-li prendre la paraula a fi que es dirigeixi a l'observador mitjançant al·locucions, interpellacions, monòlegs, diàlegs i apòstrofes i, tal volta, reproduint alguns comentaris subjectius de l'autor. Quant a la seva relació amb la realitat, l'ècfrasi podrà ser real, fictícia o acumulativa (Kranz, 1992: 156–157). Malgrat recórrer a expressions verbals, hi dominarà la composició visual en un equilibri ben recíbit entre contingut i forma. Per tal d'accentuar aquests textos visuals, Rusiñol s'hi imaginarà sovint un marc o en demanarà

6 Ja el 1893 Rusiñol havia visitat Mallorca. En un article del 26.3.1893 a l'*Eco de Sitges* comenta el seu primer viatge a l'illa amb Raimon Caselles i ja va denominar-la amb aquesta perífrasi (Roch, 1983: 177).

7 Per l'abril i maig del 2007 va celebrar-se una exposició de l'escola paisagística mallorquina a Es Baluard (Palma de Mallorca), en la qual van figurar entre d'altres: Anglada i Camarassa com a gran mestre, Santiago Rusiñol, Joaquim Mir, Antoni Ribas i Ricard Ankermann.

expressament la presència d'un (Rusiñol, 1976: 454, 464, 473). Com a exemples de pintures verbals, estudiarem a continuació nou «quadres» de *L'illa de la calma*: set del capítol de «El poble de pessebre», una metàfora per Deià, un poble a l'oest de l'illa⁸ (Rusiñol, 1976: 444–446), i dos del de «Cales» (Rusiñol, 1976: 451–453). Per a millor comprensió, i alhora per fer ressaltar més clarament llur caràcter de pinacoteca verbal, van numerats i encapçalats per un títol fictici dins un claudàtor. Pel seu contingut podrien agrupar-se sota els temes següents: dos, d'arbres [5.1.1; 5.1.3], quatre, de temàtica religiosa [5.1.2; 5.1.5; 5.1.6; 5.1.7], un, de paisatge muntanyenc [5.1.4] i dues marines [5.2.1; 5.2.2]. Quant a la relació del tema amb la realitat, poden agrupar-se de la següent manera: reals [5.1.1; 5.1.3; 5.1.4], ficticis [5.2.2] i ficticiocumulatius [5.1.2; 5.1.5; 5.1.6; 5.2.1].

■ 5.1 «El poble de pessebre»

■ 5.1.1 [Oliveres]

Al sortir de Son Masroig, darrer graó de Miramar, les oliveres, que es troben, s'arrossegueu tant per terra, es retorcen tant les entranyes, es nuen tant, es convulsionen tant, i tant es rebolquen, amb histerisme, que ja no se'n poden dir arbres. Allò ja és un ball de sant Vito. Un té ganes de dir-los: — Prou! Per haver de patir tant per fer olives, deixeu-ho córrer i no em parlem més. Qui no pugui amanir amb oli, que mengi pa sucat amb vi, que escalfa el cap, i també alimenta! (Rusiñol, 1976: 444)

Entre el temes preferits de Rusiñol, com a pintor, destaquen els paisatges, en els quals hi predominen els arbres com a motiu —especialment xiprers i ametllers—,⁹ sobre els quals també es troben llargues ècfrasis a la seva

8 Rusiñol va pintar sovint el paisatge al voltant de Deià (Roch, 1983: 178–179). Voltaire va observar amb molt d'encert que les arts plàstiques, a diferència de la literatura, repeteixen sovint el mateix motiu: «Car on peut, en peinture et en sculpture, traiter cent fois les mêmes sujets: on peint encore la Sainte Famille, quoique Raphaël ait déployé dans ce sujet toute la supériorité de son art; mais on ne serait pas reçu à traiter Cinna, Andromaque, l'Art poétique, le Tartuffe» (Voltaire, 1878: 554).

9 Rusiñol va descriure sovint els xiprers a la seva obra (Rusiñol, 1976: 61, 101, 123, 125, 254, 255, 257; Roch, 1983: 176–177), arribant fins i tot a dedicar-los capítols sencers, per exemple sobre els de Granada: «La guerra al xiprer» (Rusiñol, 1976: 672–673), els de Fiesole: «El monte de los cipreses» (Rusiñol, 1976: 761–765) i àdhuc els hi dedica una oració com a arbre sagrat: «Als xiprers» amb música d'Enric Morera (Rusiñol, 1973: 44). Va ser precisament a Itàlia, on va descobrir la seva admiració per a ells. Un dels itineraris que Rusiñol adorava era la ruta Marsella-Gènova-Pisa-Roma-Tívoli, perquè així travessava el que ell anomenava «el país dels xiprers» i, de fet, aquests esdevenen l'arbre-

prosa. Curiosament enceta el capítol «El poblet de pessebre» no amb una visió general del poble, sinó que es centra directament en les oliveres com a únic i exclusiu tema. En altres ocasions ja havia dedicat a aquests arbres alguns capítols, sobretot a *L'illa de la calma*¹⁰ (Rusiñol, 1976: 429–444). L'escriptor descriu les oliveres amb pinzellades precises i clares, tot passant per alt l'atmosfera, la llum o el color per concentrar-se únicament en la forma, i centra la seva atenció en dos detalls característics: les branques i els fruits. Alhora hi introdueix el moviment dels contorns de les branques mitjançant una sinonímia verbal: «s'arrossequen, es retorcen, es nuen, es convulsionen, es rebolquen». Després d'haver fet ressaltar aquest moviment, passarà del nivell objectiu realista al nivell subjectiu o metanivell (Kibédi Varga, 1989: 33) amb el comentari personal irònic: «Ja no se'n poden dir arbres». A continuació tornarà a reprendre el tema del moviment amb la comparació: «Allò és el ball de sant Vito».¹¹

Per acabar el quadre, l'artista s'adreça directament a les oliveres (el subjecte observador es dirigeix a l'objecte observat) amb una interpel·lació humorística, en la qual posa de relleu la seva simpatia personal i les combina a no fer més olives, si per això cal que pateixin tant. Rusiñol s'ofereix voluntàriament a renunciar a fer servir oli i a substituir-lo pel vi. Cal remarcar que l'autor en aquest comentari apel·la al sentit gustatiu a més del visual. Addison aconsellava per tal d'augmentar més la intensitat d'una pintura verbal d'introduir-hi també comentaris sobre la seva possible utilització comercial com també succeeix en aquest cas (*The Spectator*, 1972: Nr. 414, 3: 286; Beller, 1989: 15).

símbol de l'artista i de «l'ànima», que és el gran tema de la seva obra (Cerdà 1981: 323). Rusiñol no tan sols va pintar la florida dels ametllers a Mallorca com a tema preferit, sinó que també va descriure-la amb els següents mots, els quals posen en evidència la influència mútua de les arts: «un músic podria dir que és una sonata en rosa» (Rusiñol, 1976: 427). A la *Fin de Siècle* va sorgir la teoria de l'«audition colorée», la qual atorgava un color determinat a cada nota musical (Hadermann, 1992: 54, 70).

- 10 Al capítol «Camí de Valldemossa» (Rusiñol, 1976: 428–429) descriu extensament els troncs de les oliveres recorrent als següents mots clau per tal de denotar moviment: «es turmenten, es retorcen». A continuació, els compararà amb «serpents, que es mosseguen la cua», «amb dones nues, que es cargolen com sargantanes», «monstres amb braços o braços amb monstres, amb les tripes a l'aire lliure o amb el cor damunt de les tripes». Al metanivell acabarà per elevar-los a una categoria dramàtica: «L'arbre tràgic farà olives, però l'arbre plebeu farà garrofes». I a continuació, com acostuma a fer en les seves ècfrasis, evocarà el nom d'algun artista famós, en aquest cas, Gustave Doré.
- 11 Vito és un ball andalús, el qual es caracteritza per moviments molt vius i alegres. En català és una frase feta, que s'emptra per denominar a algú o alguns, que es belluguen d'una manera exagerada i descontrol·lada.

■ 5.1.2 [Deià. Paisatge de pessebre]

La ruta entra a una fondalada, i al peu d'altíssimes muntanyes, dalt d'un turó, es veia Deià.

Deià és un altre «pessebre». Una església al replà del cim, amb un xipreret al costat. Un grapat de cases a l'entorn, que les han tirades allà on caiguin. D'altres, avall, i d'altres més avall, escalonant-se i estalonant-se, les de sobre a coll de les de sota, i totes posades de cara, amb el mateix color de suro, i els ulls oberts, que són les finestres. Si el Giotto o un altre primitiu hagués hagut d'inventar un poble, l'hauria fet com Deià. Només hi manca una motllura, i muntar-lo com a retaule. (Rusiñol, 1976: 444-445)

El títol del capítol «El poble de pessebre» denota ja d'antuvi que Deià és contemplat des d'una perspectiva llunyana, la qual permet obirar un paisatge panoràmic i alhora introduir-hi els diferents nivells topogràfics que l'emmarquen. Aquests nivells es contraposen l'un a l'altre: per una banda, hi trobem una fondalada, per altra, muntanyes altíssimes i entremig, a dalt d'un turó, està situat Deià. Amb motiu d'aquesta distància és natural que el poble aparegui de forma diminuta permetent així molt bé la comparació amb un «pessebre». El tema del poble-pessebre apareix sovint a *L'illa de la calma*, per exemple ja abans havia descrit Valldemossa com «un poblet així de pessebre»¹² (Rusiñol, 1976: 445) i, més avall, en aquest mateix capítol de «El poble de pessebre», podrem estudiar com hi va muntant poc a poc una composició de pessebre: primer, descriu l'escenari real en sentit objectiu, bo i conferint-li alhora un sentit expressiu i, a continuació, acaba acumulant i barrejant elements reals i ficticis per arribar a presentar un quadre d'un pessebre complet [5.1.5] en sentit significatiu (Panofsky, 1992: 212). Aquí de moment es limita només a descriure el transfons, més avall a 5.1.4 [«Poble deshabitat»] ens aproparà al poble com a decorat fent-hi desaparèixer els seus habitants, els quals al quadre següent [5.1.5, «Figuretes de pessebre»] ja s'hauran transformat en simpàtiques figures típiques pessebrístiques. La pintura és un art, que no pot expressar allò que hi manca, per exemple en aquest cas serien els actors principals d'un pessebre: el naixement i l'àngel, però sí és possible a una ècfrasi.

12 D'altres comparacions de Deià amb un «pessebre» són per exemple: «Essent aquests poblets, com són, de “pessebre” és natural que les figures siguin també de terra cuita» (Rusiñol, 1976: 446); «s'ha d'ésser de terra cuita i figureta d'aquelles, que només n'hi ha en els “pessebres”, que encara en queden en certes illes» (Rusiñol, 1976: 449); «Si Deià no fos un pessebre» (Rusiñol, 1976: 450); «El pessebre no es mou del seu lloc» (Rusiñol, 1976: 451) i també sobre Mallorca en general: «la fama de l'illa de la Calma hi ha portat molts forasters [...] pel seu caràcter de “pessebre”» (Rusiñol, 1976: 449).

Al cim del turó s'hi troba una església amb un xipreret, una descripció naturalista i estàtica al nivell objectiu, que canviarà a l'hora de descriure l'arregliment de les cases, que s'estenen a la seva falda. Mitjançant metàfores, adverbis i verbs d'acció hi introduirà moviment, tot pressuposant una mà rectora, la qual hauria llençat les cases a l'atzar per tal que se situessin allà on vagin a parar: «un grapat de cases, tirades, allà on caiguin, avall, i més avall, escalonant-se, estalonant-se, les de sobre a coll de les de sota».¹³ La metonímia prosopopèdica «ulls oberts», que segueix a continuació, serveix per denotar les finestres i ja aquí ens avança el que més endavant recalcarà amb més detall sobre la manca d'habitants. A tota *L'illa de la calma* Rusiñol és parc en utilitzar adjectius de color a les pintures verbals de paisatges¹⁴ i, normalment, com en aquest cas, només recorrent a atributs de colors neutres, suaus i matitzats; per exemple es limitarà a descriure el color de les cases com de «color de suro». A la ment del pintor, el paisatge real de Deià s'ha transformat en un pessebre i, tot esmentant Giotto (1266–1377), l'associa indirectament amb la iconografia i l'estil típics d'aquell pintor quatrecentista, el qual es centrava sobretot en la religiositat i la naturalesa. Per accentuar encara més aquesta visió pictòrica religiosa i alhora concloure-la, observarà encara que hi manca «una motllura»,¹⁵ però

-
- 13 Per a Rusiñol la idea central d'harmonia de la naturalesa es basa en la unitat. Tots els elements individuals estan subjectes a un ordre determinat. Aquest ordre es fa patent a través de la bastida tectònica de la composició, la qual està formada per punts pictòrics procedents de rengles verticals paral·lels i línies horitzontals paral·leles, els eixos verticals i horitzontals dels quals es creuen entre ells (Roch, 1983: 189).
- 14 Pel contrari, Rusiñol no estalvia adjectius de color a la seva ècfrasi del Judici Final del cementiri de Pisa (Rusiñol, 1976: 746). Sovint l'esmentarà a la seva obra junt amb el del Triomf de la mort. Sempre que anava a Itàlia, Rusiñol no deixava de visitar-los (Pla, 1955: 309–310). Ambdós frescos estan inspirats en l'Infern de la *Divina Comèdia* de Dante; Vasari va atribuir-los erròniament a Andrea Orcagna (1308–† després de 1368). En l'actualitat se suposa que possiblement van ser pintats per Francesco Traini (va viure a Pisa cap el 1350). Aquests frescos van inspirar també a Goethe per a la descripció de l'infern a Faust, II (acte 5è, penúltima i última escenes), tot i que no havia estat mai a Pisa, però, segons explica en el seu diari, els havia contemplat en uns gravats de Lasinio (1822). Aquest cas és un exemple molt interessant de les interrelacions de pintura i literatura, ja que una obra literària (*Divina Comèdia*) va inspirar els frescos del cementiri de Pisa, els quals, al seu torn, segles més tard van servir de model per a algunes escenes del Faust. Els prerafaelites eren també uns grans admiradors d'aquest fossar, ja que cercaven com a deu d'inspiració els pintors sants del Quattrocento, és a dir els mestres primitius italians anteriors a Rafael, per als quals llur art era una pregària (Cerdà, 1981: 20).
- 15 En manta ocasió Rusiñol s'imagina marcs per a les seves pintures verbals: per exemple a Raixa: «xiprers simètrics servint de marc a blanques estàtues» (Rusiñol, 1976: 473) o a Pollença: «té un decorat [...] per a servir de marc a processons de Setmana Santa» (Rusi-

no es tractarà d'un marc qualsevol, sinó del d'un retaule (Rusiñol, 1976: 445). Així elevarà Deià, com a poble de «pessebre», a la categoria d'una composició digna de figurar damunt els altars. Igual que a les seves pintures, aquesta ècfrasi, basada en una naturalesa arquitectònicament ordenada, és una expressió d'un «panpsiquisme», el qual revela una interiorització psíquica junt amb un desig de calma i agombolament (Roch, 1983: 188).



Fig. 2: Santiago Rusiñol, *Dijous Sant a Pollença*, 1902 (© Consorci del Patrimoni de Sitges).

■ 5.1.3 [Fruiterar entrellaçat]

Al peu del retaule, com la molsa, hi ha els fruiters, i n'hi ha tants i estan tan espessos i units, que no se sap destriar-los. D'una figuera en surten raïms, i és que hi ha una parra que els hi dóna. De la parra en surten les prunes que una prunera hi entortolliga, i la prunera fa taronges que li deixa un taronger que no té prou lloc per granar. La unió de verds és tan barrejada, que, per a definir-ne el color, se n'hauria de dir... color d'arbre. És un paisatge entrellaçat. Tothom creix, floreix i dóna fruit, com per treure's un pes del cor i per fer-ne acatament i ofrena a les casetes del pessebre. (Rusiñol, 1976: 445)

Després d'oferir una vista general de Deià, Rusiñol es concentra de nou en un dels seus temes preferits: els arbres. En aquest cas seran arbres fruiters.¹⁶ La perspectiva continuarà sent de lluny, però aquí la composició serà horitzontal i no vertical com a [5.1.1]. Enceta aquest quadre encavalcant-lo amb el final del quadre precedent. Allà mancava només una motllura perquè fos un retaule. Ara, de moment, deixarà de banda el tema del pessebre,

niol, 1976: 464; cf. fig. 2), o a Sòller: «Tot lo demás serveix de marc per fer-ne destacar la fruita» (Rusiñol, 1976: 454).

16 A tota la seva obra, tant pictòrica com literària, dedica en general poca atenció als arbres fruiters amb excepció dels ametllers i tarongers de Mallorca: a *L'illa de la calma* els hi consagra un capítol sencer: «La florida» (Rusiñol, 1976: 427–428) i «La vall dels tarongers» (Rusiñol, 1976: 453–455).

el qual reprendrà més avall, per centrar-se aquí només en l'ornament. La molsa, que es trobaria sota un retaule o a un pessebre, la substituirà pels fruiters: «Al peu del retaule, com la molsa, hi ha els fruiters.»

La composició no es centrarà en els fruits com a motiu principal, sinó en l'entrellaçament de les branques dels diferents arbres (figueres, parres, pruneres i tarongers). Igual que havia fet abans amb les oliveres [5.1.1] continuarà amb l'estil d'atorgar moviment a objectes de natural estàtics mitjançant l'orientació de llurs branques. Aquí de nou concedirà prioritat al moviment en detriment de la transposició semàntica de la naturalesa. El resultat d'aquest entrellaçament serà que els fruits dels uns es confondran amb els dels altres. El color tampoc hi jugarà cap paper predominant, sinó que Rusiñol claudica obertament a l'hora d'haver de detallar les diferents tonalitats de verds i pintar llurs diferents matisos. Per això es limita només a definir-los tots amb un denominador comú: «color d'arbre». Al mateix temps renuncia a posar una nota de colorit mitjançant la descripció detallada dels fruits amb adjectius de color i s'acontenta a classificar-los senzillament pel nom: figues, raïms, prunes, taronges.¹⁷ L'absència d'adjectius de color a la seva obra literària potser podria explicar-se pel fet que, com a pintor, considerava els colors més adients per a pintar-los damunt d'una tela que per descriure'ls en una ècfrasi. Per fer ressaltar més el moviment dels arbres, aquí també concentra la seva atenció en la transformació natural, gairebé imperceptible, que aquests sofreixen fins arribar a fruitar: «creix, floreix, dóna fruit». Al metanivell, l'autor prendrà part activa en la vida sensitiva dels arbres amb la prosopopèia: «Com per treure's un pes del cor». Aquest comentari transposa els sentiments emotius i transcendents de l'autor envers els arbres personificats. A continuació, tornarà a recórrer al *leitmotiv* del «pessebre», tot prosseguint la imatge religiosa del retaule, d'acord amb la qual la finalitat única dels fruits serà per fer-ne un present a «des casetes del pessebre». Cal remarcar, que l'ofrena serà a les cases i no a la gent que hi viu. Aquesta imatge de cases sense habitants es farà encara més evident en el quadre següent.

17 A tota la seva obra literària, Rusiñol és parc en emprar adjectius de color. Normalment sol caracteritzar els objectes mitjançant metàfores. En el capítol dedicat a «La vall dels tarongers» es limitarà a descriure les taronges com a «píndoles de llum en terres de boira» o més endavant com a «fruits d'or» (Rusiñol, 1976: 454).

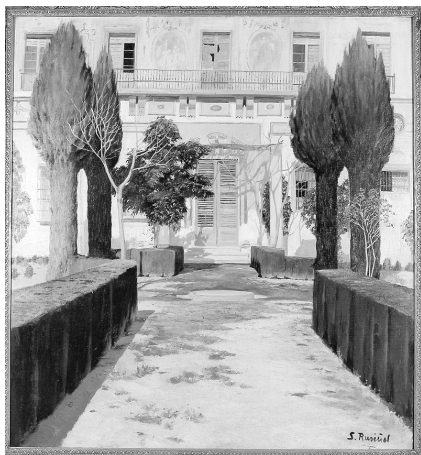


Fig. 3: Santiago Rusiñol, *Palau abandonat*, 1898 (© Consorci del Patrimoni de Sitges).

■ 5.1.4 [Poble deshabitada]

Hem de fer constar que, en aquest poble, com en molts d'altres de l'illa – amb perdó sia dit dels que hi viuen–, la figura té poca importància. Un home no es veu en el paisatge. Plàsticament considerat, és un punt negre, una pinzellada; i un punt de color, allà on n'hi ha tants, desapareix entre l'atmosfera. Així és que un poble, en el camp, sempre sembla deshabitada. De la presència de la gent se'n veu un llum a l'ésser cap al tard; una fumerola que puja, una silueta que rellesca. Lo que domina són els murs, i darrera els murs els arbres, i damunt dels arbres les serres, i sota les serres el mar. El paisatge d'aquests poblets és tan ample i tan grandios, que els homes que s'hi aixopluguen, pictòricament no existeixen. (Rusiñol, 1976: 445)

Fig. 4: Santiago Rusiñol, *Gitana del Albaicín*, c. 1898 (© Consorci del Patrimoni de Sitges).



Jean-Baptiste DuBos comenta en les seves *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719): «Les Peintres intelligens ont si bien connu, ils ont si bien senti cette vérité, que rarement ils ont fait des paysages déserts & sans figures. Ils l'ont peuplés, ils ont introduit dans ces tableaux un sujet composé de plusieurs personnages dont l'action fut capable de nous émouvoir, & par conséquent de nous attacher. [...] Ils y placent ordinairement des

figures qui pensent, afin de nous donner lieu de penser» (*apud* Beller, 1989: 20). Pel contrari, Rusiñol confessarà aquí obertament la poca importància que concedeix a la figura humana en el paisatge,¹⁸ arribant a afirmar que per a ell paisatge i persones representen gairebé una contradicció: «Un home no es veu en el paisatge». De nou fa suposar que la perspectiva d'aquesta pintura verbal és llunyana, per la qual cosa la grandiositat de les muntanyes fan minvar encara més la petitesa humana. A continuació corroborà el fet de què els poblets de muntanya vistos de lluny semblen deshabitats, ja que, a més estirar, llurs habitants queden reduïts —en la terminologia de Rusiñol— a la categoria de figuretes de pessebre. Ja el títol d'aquest capítol i el contingut dels quadres [5.1.2] i [5.1.5] revelen el *leitmotiv* d'aquesta narració alhora que permeten de seguir molt bé com l'autor va muntant el seu «pessebre». Aquest culminarà en el quadre següent, on Deia mitjançant l'acumulació de figuretes fictícies adients esdevindrà un veritable pessebre.

Rusiñol descriurà les persones amb els ulls d'un pintor a través de tècniques pictòriques, segons les quals la naturalesa es volatitzarà en l'atmosfera: «una pinzellada, un punt de color entre d'altres». En els seus quadres les figures són absorbides pel paisatge del voltant, de tal manera que no constitueixen cap element forani, sinó que formen part d'ell (Roch, 1983: 33), igual que una figura de pessebre hi pertany per naturalesa pròpia. Al quadre [5.1.2], [Deia. Paisatge de pessebre], es limita a presentar-lo com una composició emmarcada pel transfons grandiosos de les muntanyes. Aquí esbossarà, encara que de forma minimalista, la presència fugissera dels seus habitants a través de metonímies associades a llurs activitats: «llum al vespre», «fumarola per cuinar o escalfar», «una silueta que rellisca». Cal fer atenció a la semàntica de «relliscar», la qual confereix un sentit expressiu a l'acció de caminar. En contraposició a aquests signes de vida, hi introduirà

18 Rusiñol va pintar molts quadres, en els quals la figura humana ocupa el primer pla, per exemple *La Font d'en Conna* (Rusiñol, 1976: 96–97), *Retrat de Miquel Utrillo al molt de La Galette* (Rusiñol, 1976: 32–33). En aquests quadres el paisatge serveix només de transfons; sovint els personatges hi seran «encastats» i relegats a segon pla (Roch, 1983: 37). A la seva etapa de maduresa va concentrar-se exclusivament en la paisatgística sense presència humana: «Llavors, dels quadres de Rusiñol, exclusivament ja de paisatge —jardins o no—, en desapareix del tot la representació humana» (Cortès i Vidal, 1976: 11). Digne d'esmentar també, quant a la relació de figura i paisatge a una composició, és el quadre de la *Gitana d'Albaicín* (Rusiñol, 1976: 672–673; cf. fig. 4 a la pàgina anterior), on una dona andalusa apareix a primer pla i, al fons, es veu un paisatge, que no se sap ben bé si és un panorama real, que es percep a través d'una finestra oberta, o un quadre fictici.

també elements geogràfics estàtics com a punts de referència entrellaçats per adverbis de lloc, els quals juguen amb l'horitzontalitat i verticalitat de les imatges, la qual cosa denota la perspectiva d'un pintor: «*darrera* els murs els arbres, i *damunt* dels arbres les serres, i *sota* les serres el mar». Rusiñol acabarà aquesta pintura verbal accentuant de nou la grandiositat predominant del paisatge en comparació amb la petitesa de les persones fins arribar a negar obertament llur presència contemplada des de la perspectiva d'un pintor: «els homes que s'hi aixopluguen, pictòricament no existeixen».

■ 5.1.5 [Figuretes de pessebre]

Les poques figures de Deià, harmonitzant amb el paisatge, també han d'ésser, i ho són, de pessebre. Un home que passa per un camí, amb un burret carregat de llenya. Dos pastorets fent bullir l'olla en un foc de paper de talc. Una dona omplint el càntir en un rajolí de vidre verd. Un bou que llaura al mig d'una plana. Un ramadet de bens com mongetes, i molsa, i arbrets, i romaní, i gallines de terra cuita amb un plomeret a la cua. No hi manca més que veure-hi penjat un àngel damunt del campanar. I el naixement a sota de la cova, amb el bou i la somera, i un Jesuset de color de sucre, i si un veies venir els tres Reis, no s'estranjaria de veure'ls-hi. (Rusiñol, 1976: 445)

El pintor-escriptor conclou aquí la transposició de Deià en un poble de «pessebre», bo i afegint-hi figures humanes reals i fictícies completant així la imatge, que dona el títol d'aquest capítol. Igual que els preraphaelites, els primers quadres dels quals van ser d'inspiració bíblica i connectats, a més, amb l'edat innocent de l'infantesa divinitzada (Cerdà, 1981: 301), Rusiñol mostra també un interès especial envers temes pessebrístics. Com ja he assenyalat més amunt, la pintura és un art que no pot expressar allò que hi manca, però sí és possible a una ècfrasi, per exemple en aquest cas Rusiñol, com a escriptor, pot permetre's el luxe d'introduir al paisatge real de Deià els actors principals d'un pessebre: el naixement i l'àngel. Aquesta composició harmònica es mou entre la realitat i la religiositat fictícia mitjançant associacions (Kranz, 1992: 55) al nivell objectiu i acumulacions al meta-nivell. Tot i que en el quadre anterior va negar expressament l'existència pictòrica de la gent a la naturalesa o, a més estirar, els veia només com a siluetes fugisseres, aquí ornarà el paisatge amb figures reals, que exerceixen activitats típiques del camp i que també s'utilitzen sovint com a figuretes de pessebre: «un home, que passa amb un burret carregat de llenya, pastorets que fan bullir l'olla, dona omplint un càntir» sense descuidar-se dels típics animals pessebrístics: bous, somera, bens i gallines. Tanmateix per tal de completar el pessebre, no hi mancaran tampoc els protagonistes principals,

els quals, per descomptat, procediran del món de la imaginació: «l'àngel damunt del campanar», «el naixement sota una cova amb el bou i la somera amb un Jesuset color de sucre». Apel·lant a la intuïció del lector, Rusiñol suggereix encara: «i si un veiés venir els tres Reis, no s'estranyaria de veure'ls-hi». Per conferir una atmosfera encara més pessebrística, complementarà les figures reals amb atributs propis del pessebre: la dona omplirà el càntir amb un rajolí de vidre verd, els pastorets faran foc amb paper de talc, el ramadet de bens el compararà amb mongetes. Com a decorat, tampoc no hi mancaran ni la molsa, ni el romaní, ni els arbrets (cal observar el diminutiu d'aquests darrers, més adequat per a un pessebre). Rusiñol no converteix el paisatge en un pessebre vivent, sinó que, al contrari, empetiteix el poble i seus habitants per tal d'encabir-los en la categoria de pessebre. Les formes de les figures i dels objectes queden desdibuixades a favor del contingut. Els únics colors esmentats seran «el rajolí de vidre verd», en el qual es limita a atorgar al vidre un color primari i «el Jesuset color de sucre», on, de nou, el color vindrà definit per un atribut òptic (color blanc) i gustatiu (sucre). Aquest darrer s'associa automàticament amb la dolçor, la qual en aquest cas serveix també per denotar el caràcter.

■ 5.1.6 [Retaule]

Deià és estàtic, és plàstic i és primitiu. Sembla un d'aquells poblets que Orcagna va pintar al fossar de Pisa, amb un ermità a cada pedra i un arbre amic a cada ermita. Sembla que cada matí ha de baixar de dalt de la serra un corb negre amb un pa al bec i repartir-lo per les casetes; que ha de venir un àngel a llaurar mentre el pagès fa oració; que la Divina Pastora hi hagi de pasturar el seu ramat; que els horts es reguin amb la cisterna del cel i que només hi creixin flors santes per a curar embruixaments i maleficcis. És un poble que sembla dir: «Aquí em tens, tot jo, de retaule, perquè et senyis tot passant, i perquè em pintis.» (Rusiñol, 1976: 445–446)

La imatge del retaule, que ja havia aparegut abans a les ècfrasis anteriors [5.1.2; 5.1.3], Rusiñol la torna a reprendre aquí amb un contingut clarament religiós. Aquí defineix d'antuvi Deià amb tres adjectius molt significatius: «estàtic, plàstic i primitiu», els quals podrien aplicar-se també a les pintures del Quattrocento italià, sobretot a les de Giotto, que ja ha esmentat abans. Ara presenta una pintura verbal dividida en tres parts ben diferenciades – potser com a reminiscència d'un tríptic–: a la primera, compara el paisatge amb un detall del fresc del *Triomf de la Mort* del fossar de Pisa, que en aquell

temps s'atribuïa erròniament a Orcagna.¹⁹ Malgrat aquesta visió tètrica, a la segona part de l'ècfrasi transposarà amb un joc de paraules un detall amable i simpàtic del fresc de Pisa més d'acord del gust modernista, bo i relacionant un objecte inanimat «pedra» amb un d'animat «ermità» i un objecte animat «arbre» amb un d'inanimat «ermita». A continuació passa al metanivell introduint una imatge religiosa a través d'una semblança: «sembla que cada matí ha de baixar de dalt un corb negre amb un pa al bec i repartir-lo per les casetes». D'aquesta manera deixa a la imaginació del lector la possibilitat de seguir-lo o no en la seva al·lusió a la possible presència d'elements religiosos, els quals influiran a la realització d'alguns miracles. Aquí cal remarcar que l'epítet «negre» és una redundància i que, de nou, ignora a gratient els seus habitants, recurrent a la metonímia de «casetes». Continuant amb l'exposició dels miracles emprarà tòpics típics de la tradició popular religiosa: mentre el pagès resa, els àngels llauraran els seus camps. També hi afegirà la figura de la Divina Pastora, la qual pasturarà allà el seu ramat i, en aquest paisatge mirífic, però pobre d'aigua, els horts es regaran amb la cisterna del cel (metàfora per a pluja) i, per descomptat, en un ambient tan seràfic, no hi mancaran tampoc flors santes. La tercera part no pertany a la composició pròpiament dita, sinó que serà el paisatge, o millor dit el retaule, el qui prendrà la paraula per proferir dos requeriments ben precisos i ineludibles. Encara que no queda ben bé clar del tot qui és el receptor d'aquesta interpel·lació, es pot deduir, sens dubtes, de què es tracta del mateix Rusiñol en el seu vessant de creient: «et senyis tot passant» i en el seu vessant d'artista: «em pintis». Unes demandes que l'escriptor-pintor religiós segurament va sentir sovint en contemplar un paisatge majestuós o en visitar museus o esglésies i, sense vacil·lar, devia posar-los tot seguit en pràctica. Per satisfer la darrera exigència, Rusiñol posa a primer pla la figura del pintor i així indirectament confirma que la «Doppelbegabung», que conviu en la seva persona, no s'accontenta a descriure un paisatge merament amb mots, sinó que també li impel·leix a completar-lo a més mitjançant els pinzells.²⁰

19 Aquest fresc havia impressionat tant a l'autor que, quan el va visitar, en va fer una ècfrasi molt extensa: «ahí está el Dante de la pintura, el visionario de la muerte, el tétrico Orcagna con sus macabros terrores. [...] Vestida de negro, seca, con su guadaña [...] esperándola tranquilos los ermitaños en un monte solitario...» (Rusiñol, 1976: 746); vegi's també nota 14.

20 La presència de la figura del pintor a l'obra literària de Rusiñol es fa patent en molta ocasió des de diferents perspectives: a) personal: l'artista se situa en primera persona en el paisatge fent ressaltar alhora la seva activitat: «passem tres hores delicioses [...] dibui-

■ 5.1.7 [Paisatge nocturn]

A la nit, sobretot, és un altar, que inspira a cantar-hi uns goigs o a dir una part del rosari a la Mare de Déu de la Lluna. Ja hem quedat que, en aquesta illa, la lluna ve a ésser una amiga que la ve a veure més sovint del que marquen els astròlegs; però hi ve tan bé, hi ve tan a pler, es posa tant totes les gales d'argent i de pedreria, que quan el poblet la veu es queda tot extasiat d'una claror de celstia; i, com si veiés passar Nostramo, treu els llumets a les finestres. A cada porteta se'n veu un, d'un groc que pampallugeja. De les esclatxes en surten d'altres, mig amagats i tremolosos, i amunt, amunt tot n'és ple, i al veure'n tants eixint del turó, arriba a semblar una immensa mata plena de cuques de llum o un gran altar ple d'animetes.

El cel, darrera, es torna blavós, clar, seré. Ni Poreig l'entela, i al mig del gran drap, quasi a tocar, les set estrelles del carro hi brillen com set diamants.

Es podria dir que Deia té el Carro a la porta de casa, per anar i venir de la Lluna. (Rusiñol, 1976:446)

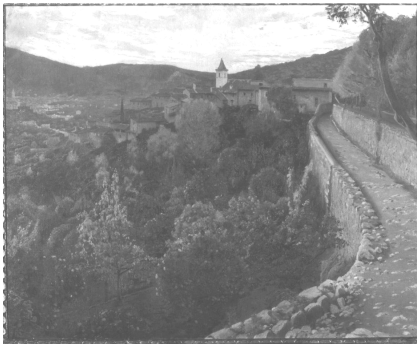


Fig. 5: Santiago Rusiñol, *Capvespre*, 1899 (© Consorci del Patrimoni de Sitges).

Els modernistes pintaven el paisatge a diferents hores del dia i de les estacions de l'any (Roch, 1983: 33), mostrant un interès especial pels capvespres i nocturns (cf. fig. 5).²¹ El capítol de Deia es conclou amb una pintura

xant» (Rusiñol, 1976: 265); b) objectiva: Rusiñol es distancia d'aquesta activitat i es limita a esmentar d'altres artistes, contemplant-los amb els ulls d'un observador imparcial: «d'homes dels que en diuen estranys: [...] savis, arqueòlegs, astròlegs, pintors –sobretot pintors–, herbolaris, metereòlegs» (Rusiñol, 1976: 449); c) irònic: al capítol «Ermítans d'ara» de *L'illa de la calma* caracteritza amb humor els paisatgistes de Mallorca (Rusiñol, 1976: 462–464); en una altra ocasió comentarà: «Els pagesos per a viure del camp i els pintors per a viure pintant-lo» (Rusiñol, 1976: 434) o justificarà llur presència innòcua: «Diuen que, a més de petxines, també cria marínistes; però davant de la immensitat, els pintors no fan gaire nosa» (Rusiñol, 1976: 453).

21 A l'univers d'Adrià Gual la nit com el color morat tenen un paper significatiu, els quals expressen la melangia i la intimitat, característiques d'aquest poeta, i alhora la musicali-

verbal religiosoromàntica.²² Aquí trobem un bon exemple de com la pintura realista i l'ècfraasi amb l'acumulació d'elements ficticis es complementen a la perfecció. Per una banda, recorre a imatges reals i, per l'altra, les transforma en objectes religiosos mitjançant metàfores i semblances: «altar» com a metàfora d'un turó, el qual inspirarà per cantar-hi els goigs o dir-hi el rosari. Damunt d'aquest altar entronitzarà una figura mitològicoreligiosa: la Mare de Déu de la Lluna.²³ L'admiració de l'escriptor-pintor per la lluna arriba tant lluny que aquí a Deià acabarà per pujar-la damunt d'un «altar». Tanmateix, tot seguit s'afanyarà a matisar aquest «sacrilegi» fent sortir els astròlegs –gent científica– i tornar-la així a situar-la en la seva categoria sideral. No obstant això, continuarà ornant-la amb atributs modernistes: «gales d'argent, pedreria», sense precisar exactament en aquest cas de si es tracta de la lluna o de la Mare de Déu de la Lluna. Aquesta imatge l'enllaçarà amb una altra figura religiosa: «Nostramo». En la seva imaginació transforma la llum de la celestia en una processó, la qual baixarà del cel per recórrer els carrers del poble deshabitat. D'acord amb la seva teoria de què les figures humanes no pertanyen al paisatge, aquí tampoc no sortirà ningú per contemplar aquesta processó, sinó que, de nou, farà servir la mateixa metonímia, que ja havia utilitzat abans a [5.1.4] [Poble deshabitat]: en lloc de la gent del poble seran ara els llumets posats a les finestres, els qui acataran reverents Nostramo. Arrodonirà aquesta imatge conferint a aquestes taques de llum unes pinzellades de color groc, sense precisar exactament de quin groc es tracta ni tampoc el complementarà amb cap mena d'atribut ni d'associació. Només es limitarà a introduir-hi moviment mitjançant el verb «pampallugejar». A partir d'aquí, presentarà una cloenda triomfal, utilitzant tots els recursos de la prosa pictòrica: llum, color, moviment, comparacions reals (una mata de cuques de llum) i religiosofictícies (un gran altar d'animes). Havia començat aquesta ècfraasi amb la metàfora d'altar per turó, on havia entronitzat la Mare de Déu de la Lluna,

tat, que palesa un estat anímic determinat, per exemple cal recordar només la peça teatral *Nocturn* (1896). El mateix Rusiñol narra la seva excursió al Taga, a Sant Joan de les Abadesses i a Ripoll, que va emprendre a la una de la matinada a la claror de la lluna (Rusiñol, 1976: 259, 260, 264). Aquesta narració es considera com la seva primera pintura verbal (Roch, 1983: 34). També a *Nocturn* dels *Fulls de la vida* dedica una petita prosa poètica a aquest tema (Rusiñol, 1976: 107).

- 22 Rusiñol cercava el paisatge que respongués millor a la sensibilitat actual del moment quan pintava (Rahola, 1888).
- 23 A *L'illa de la calma* Rusiñol dedica un capítol sencer a la lluna: «Els prenedors de lluna» (Rusiñol, 1976: 409–411), la qual juga també un paper important a la seva pintura (Roch, 1983: 34).

engalanada d'argent i pedreria (lluna), i amb les animetes (cuques de llum), i l'acaba amb una processo imaginària amb reminiscències paganes. En total, en resultarà una composició nocturna modernista de contingut religiós amb una acumulació d'elements reals i fantàstics.

Al final pot observar-se molt bé la interrelació entre literatura i pintura: l'autor farà desaparèixer de cop la foscor nocturna per presentar, com per art de màgia, un cel suau, blavós, clar i seré com a transfons. Rusiñol tornarà a ser el pintor de la claror difusa. «Al mig del gran drap» (metafora per a la tela de pintar i també pel cel) hi brillaran les set estrelles del Carro,²⁴ les quals les compararà per la seva lluentor amb set diamants. A continuació, tornarà a ser el Rusiñol-escriptor, el qual utilitzarà un recurs propi de l'ècfrasi, bo i introduint-hi una semblança mitjançant un joc de paraules: «Es podria dir que Deià té el Carro a la porta de casa». Amb aquest comentari subjectiu transforma uns objectes reals (carro, porta, constel·lació del Carro) en una composició fictícia: la constel·lació del Carro esdevindrà un vehicle cosmonàutic, que farà viatges entre Deià i la Lluna.

■ 5.2 «Les cales»

En el capítol «Les cales», Rusiñol s'acomiada de Deià per dirigir-se cap a Sóller.²⁵ Durant aquest viatge va aprofitar per pintar algunes marines i alhora per descriure la costa mallorquina amb algunes pintures verbals. Com veurem a continuació, de nou aquí no va limitar-se simplement a narrar allò que veia, sinó que també va aprofitar-ho per expressar els sentiments, associacions, esperances i temences que aquell paisatge li inspirava en aquells moments. Per motius d'espai, tractarem aquí només dues pintures verbals d'aquest capítol, les quals són un bon exemple de la prosa pictòrica modernista.

■ 5.2.1 [Fantasia marina]

Hi ha qui assegura que allí dintre, amb quatre algues i quatre coralls, hi fan els seus nius les sirenes, i que hi han trobat petxines buides, que hi havien menjat les sirenes. Alguns diuen que allí, a la fosca, hi viuen fades tan hermoses, amb uns ulls tan grans i blaus, i amb uns llavis tan vermells, i canten uns cants tan verds, que el que en veu una és home

24 També a *Oracions* va dedicar a les estrelles dos poemes: «A les estrelles» i «A la pluja d'estrelles» (Rusiñol, 1973: 35–42), musicades per Enric Morera.

25 Rusiñol va pintar sovint el port de Sóller a diferents hores del dia, sobretot al capvespre (Roch, 1983: 179).

a l'aigua. Hi ha ambiciosos que sospiten que hi ha tresors amagats que no guanyen interès, i que no els ha vist mai ningú, perquè hi ha un guardià a l'entrada, mig peix, mig dragó, i... –no hi ha més meitat–, que, com un porter endeutat dalla tots els que s'hi apropen, i per fi, un bon sacerdot que escriu rondalles mallorquines assegura que aquells forats van a parar –Déu ens en lliuri– allí on també en Barrofet hi té les seves oficines. (Rusiñol, 1976: 452–453)



Fig. 6: Santiago Rusiñol: Brollador Cau Ferrat (Foto: Consorci del Patrimoni de Sitges).

A diferència dels pintors coetanis, Rusiñol no emprà mai temes típics del simbolisme, per exemple el cigne, ni tampoc pinta mai cap personificació de l'aigua. La seva noció de l'aigua es decanta més cap a l'aigua «domesticada» en forma de brolladors²⁶ (Roch, 1983: 176). Per això són dignes d'estudi les seves pintures verbals de la costa mallorquina, en les quals no tan sols es concentra en la costa mateixa, sinó també en el mar, en les balnes subterrànies i en els gorgs.²⁷ L'autor ens ofereix aquí un quadre simbòlic d'inspiració modernista, el qual li permet deixar via lliure a la seva fantasia, lluny de temes realistes, que no quallaria massa en un llibre sobre impressions de viatges. Ja d'antuvi situarà la composició fora de l'abast dels ulls: en una balma subterrània a cobert de mirades indiscretes. Aquest escenari irreal ja l'havia insinuat abans al paràgraf anterior: «els corcs es van

26 Moltes pintures de Rusiñol tenen com a tema jardins amb brollador. També a la planta baixa del Cau Ferrat va fer instal·lar-n'hi un (Roch, 1983: 176); cf. fig. 6.

27 Rusiñol pintava preferentment gorgs, ja que en aquests l'aigua és més reposada. A *Sorolls de quietud* recorre a una antitesi per posar de relleu «des veus misterioses de les coses que no parlen», diferenciant la veu particular del mar i la veu característica d'un brollador (Rusiñol, 1976: 107–108).

tornant balmes, i una balma, pertot arreu, sempre és cosa fantasiosa» (Rusiñol, 1976: 452). Aquest paisatge subterrani el poblarà de figures fantàstiques femenines (sirenes, fades), bo i conjugant-les amb elements marins reals (algues, coralls, petxines). No obstant això, en ajuntar aquests dos components en resultarà una composició fictícia: per una banda, les sirenes faran llurs nius amb algues i coralls i, per l'altra, s'alimentaran de petxines, per la qual cosa ja havia esmentat previsorament abans que s'hi han trobat «petxines buides». Per completar aquesta composició, a més de les sirenes, hi farà sortir les fades, més del gust modernista. Per a la descripció de les fades, Rusiñol recorre a adjectius de colors primaris com a atributs: els ulls seran blaus i els llavis, vermells. L'expressió de «cants verds» l'utilitza amb sentit metafòric per indicar de què es tracten de cants lascius.²⁸ El resultat serà que, quan se'n troba una, «un és home a l'aigua». L'escriptor jugarà aquí amb el doble sentit d'aquest enunciat: per una part, significa que una persona ha caigut de fet a l'aigua i està a punt de negar-se, molt adient ja que es tracta d'un escenari marítim, però, per l'altra, en sentit metafòric, denota que un home està perdut ja sigui en sentit moral, econòmic, físic, etc. Continuant amb aquests supòsits fantàstics sobre el que hi pot haver d'amagat encara a la balma, no podria faltar-hi tampoc un tòpic molt corrent de la tradició popular i també de la temàtica modernista: «el tresor amagat». A continuació hi introduirà un comentari personal, el qual delata l'educació comercial de l'autor: «que no guanya interès», afegint-hi tot seguit: «i que no ha vist mai ningú». Després d'aquest digressió del sector bancari, torna a situar l'ècfrasi al metanivell de la fantasia. Per això, hi qualla molt bé un altre ésser fantàstic, que no manca mai a l'hora de vigilar els tresors: «un guardià mig peix, mig dragó». Per a definir millor aquest personatge recorre també a una comparació de l'àmbit comercial: «com un porter endeutat». Després l'autor al·ludirà en una perífrasi Antoni Maria Alcover (1862–1932) sense anomenar-lo directament: «un bon sacerdot que escriu rondalles mallorquines». Segons aquest, totes aquestes balmes van a parar a l'infern, la qual cosa descriurà en una altra perífrasi: «on també en Barrofet hi té les seves oficines» sense descuidar-se de proferir una invocació religiosa a fi de protegir-se d'antuvi de la possible influència malèfica d'aquell personatge.

28 Les fades són caracteritzades aquí amb cants obscens, tot i que aquest atribut és més propi de les sirenes. Aquestes eren temudes a l'antiguitat per llurs cants, que feien distreure els mariners, tot provocant així que es neguessin. D'aquí que, en travessar Escila i Caribdis, Odisseu va fer-se lligar a un pal per tal de no sucumbir a llur atracció.

Aquesta ècfrasi agrupa cinc temes diferents, els quals tradueixen la sensibilitat de Rusiñol per captar-los i conjugar-los harmònicament tots junts: 1) mitologia clàssica (sirenes, fades), 2) tradicions populars (tresor amagat, guardià mig peix mig dragó), 3) biografia comercial de l'autor (diners sense interès, porter endeutat), 4) religiositat popular (*Déu ens en lliuri*, Barrofet), i 5) homenatge a Alcover.

■ 5.2.2 [Fragment de Mallorca]

A voltes, de dalt d'un dels cims, cau una pedra. És una pedreta. El mar ni menys se n'adona. És una *gota* de terra que ni fa tombar els peixos que passen; però, per petita que sigui, és un fragment de Mallorca, que no tornarà a recollir. En la immensa amplària rugosa que formen els espadats es veu una ferida oberta regalimant sang de muntanya, i la muntanya no se'n sent; però aquella nafra l'han feta a l'illa, i ja no hi ha temps que la curi. Al peu dels torrents hi ha un pedregar que han abocat aquí, a la platja, i aquell pedruscall és sobrer; però el mar no en torna cap, de pedra, i el seu ventre és tan immens, que se'n pot empassar centes, d'illes. No es necessita pas ésser profeta ni tan sols un sant Vicenç Ferrer, per fer-ne la profecia: això acabarà malament. (Rusiñol, 1976: 453)

Amb l'antítesi «gota de terra»,²⁹ Rusiñol contraposa dos elements contraris: aigua («gota») i terra. Aquesta metàfora fa referència a una pedra, més ben dit, una pedreta, la qual per molt diminuta que sigui, constitueix un fragment de Mallorca. Aquesta «gota de terra» acabarà caient al mar, el qual l'engolirà tot seguit sense ni adonar-se'n ni ell ni els peixos. Aquí l'autor aprofitarà per contrarestar la immensitat del mar amb la petitesa d'una pedreta (= fragment de Mallorca). Només l'escriptor-pintor amb la sensibilitat típica modernista envers la naturalesa i amb una visió profètica vaticina que, si continua així, Mallorca acabarà per desaparèixer del tot. En el procés de percepció de la naturalesa, Rusiñol aïlla un aspecte d'aquesta, bo i contemplant-la com a una unitat, de tal manera que efectua una modificació del punt de vista receptiu. La naturalesa no el repta més amb una exigència de percepció continua i total, sinó que es limita a concentrar-se en

29 En el paràgraf anterior sobre la costa de Mallorca, Rusiñol havia utilitzat la metàfora de «la gota d'aigua» per posar en relleu com la força d'una sola gota pot erosionar imperceptiblement, però constantment, tota la costa, bo i foradant abismes, cingleres i espadats. L'escriptor-pintor pateix junt amb el paisatge personificat en adonar-se que Mallorca s'està reduint. En una altra pintura verbal d'aquest mateix capítol ens ofereix un quadre fantàstic i alhora patriòtic: en aquest s'imagina com l'illa sonsacada i minada per sota, se'n va flotant pel mar per reunir-se amb Catalunya (Rusiñol, 1976: 453).

aquest «detall» (gota de terra), tot elevant-lo a la categoria d'un objecte estètic (Smuda, 1979: 13). Mitjançant una prosopopèia descriu els espadats com «una ferida oberta regalimant sang de muntanya». La muntanya, però, no se'n sent, però sí l'escriptor-pintor, el qual intueix que aquest espadatnafra s'anirà engrandint en el futur. Aquest sofriment subjectiu seria difícil d'expressar mitjançant uns pinzells d'estil modernista, però és factible en una pintura verbal, on presenta el mar com un monstre insaciable, el qual, de gota en gota (per a ell les pedres han esdevingut gotes), s'anirà empasant sense pietat tot Mallorca.³⁰ Aquesta visió pessimista futura vindrà corroborada per la famosa profecia de sant Vicenç Ferrer, la qual Rusiñol només esmentarà, sense citar-la literalment,³¹ limitant-se a complementar-la amb un comentari personal amb els següents mots irònics: «això acabarà malament». Aquesta dita conclou aquest quadre, però, en el fons, podria interpretar-se que Rusiñol va fer servir-la de base per muntar damunt d'ella la seva visió poèticopictòrica de l'enfonsament profètic de Mallorca. Mitjançant una acumulació d'elements sinònims reals (pedretes, pedres, pedruscalls, pedregar) i metafòrics (gota de terra, sang de muntanya), els quals tots plegats sagnen contínuament la costa, plasma la situació de l'illa, indefensa per resistir els embats sense interrupció del mar. D'aquí que tots aquests atacs marítims fan témer a l'escriptor-pintor que l'illa desapareixerà dins alguns milions d'anys geològics.³²

■ 6 Conclusions

1. *L'illa de la calma* ofereix molt bons exemples de prosa pictòrica. La majoria d'aquestes ècfrasis permeten de ser contemplades igual que un quadre, la qual cosa es posa encara més en relleu si se'ls atorga un títol.
2. Les pintures verbals presenten moltes figures literàries: metàfores (poble de pessebre), antítesis (gota de terra), semblances (Carro a la porta), meto-

30 En el quadre que segueix a continuació, i que aquí no estudiarem amb detall, l'autor invertirà la perspectiva; ja no seran les pedretes, és a dir els fragments de Mallorca, els quals aniran rodolant cap el mar, sinó que serà aquest mateix el que adquirirà un paper actiu mitjançant les onades, les quals aniran rosegant la costa provocant així que l'illa vagi minvant.

31 "Oh, Mallorca desdixada, plora que tens de plorar, que n'estàs profetitzada que un dia te n'has d'entrar». Amb aquest comentari volia pronosticar que un dia del futur l'illa s'enfonsaria al mar (Amades, 1979: 1223).

32 En aquest mateix capítol, una mica més amunt, l'autor havia comentat amb lucidesa visionària i alhora irònica aquesta destrucció imperceptible de l'illa, bo i posant els mots en boca de les onades personificades: «No ens ve de mil segles» (Rusiñol, 1976: 453).

nímies (ulls oberts), comparacions (ball de sant Vito) i prosopopèies (ferida oberta regalimant sang de muntanya). En termes generals, l'autor concedeix més importància a la composició que al dibuix i al traçat de les figures, és a dir, més al contingut que a la forma.

3. Com el mateix Rusiñol repeteix en manta ocasió, per a ell les persones a la paisatgística tenen poca o gens importància, ja que desapareixen dins la naturalesa.

4. Sovint confereix moviment a objectes i elements estàtics (arbres, pobles) mitjançant verbs d'acció (branques es cargolen, cases s'escalonen, s'estalonen) o mitjançant associacions (ball de sant Vito).

5. Malgrat ser pintor, emprà pocs adjectius de color. Les poques vegades que ho fa, recorre a adjectius epítets de colors primaris tant per als elements reals: «corb negre», «llumet groc», «ulls blaus», com per als metafòrics: «cants verds». En algunes ocasions esmentarà el color a través d'associacions: «Jesuset color de sucre», «cases color de suro», [arbres] «color d'arbre».

6. Tot i que *L'illa de la calma* és un relat dels seus viatges per Mallorca, quant a la temàtica, segons l'estil modernista, sovint hi incorporarà elements fantàstics (fades, sirenes), religiosos (Divina Pastora, Naixement, àngel, tres Reis, Nostramo), híbrids (Mare de Déu de la Lluna) i tradicions populars (Barrofet, pessebre).

7. A la seva prosa apareixen sovint connotacions i invocacions religioses com a mostra dels seus sentiments devots; per exemple compararà el paisatge amb un retaule o altar. D'altres vegades serà el paisatge mateix el qui s'adreçarà a ell per demanar-li que resi.

8. No esmentarà mai ni flaires ni sorolls, dos elements, que apel·len als sentits olfactiu i auditiu, difícils d'expressar a la pintura, però possibles a l'ècrasi. Tanmateix, Rusiñol era conscient d'aquests elements com ho demostra en d'altres ocasions, per exemple a la glossa, on ja al títol conjuga ambdós aspectes: «Flaires i sorolls» (Rusiñol, 1976: 665–667), o al capítol «Ocells de pas» de *L'illa de la calma*, on associa el perfum de Mallorca amb una estació de l'any: «per la seva flaire de primavera» (Rusiñol, 1976: 449), i a «Sorolls de quietud», on contraposa dues imatges antitètiques (Rusiñol, 1976: 107–108).

9. Sovint hi introduirà diàlegs i interpel·lacions entre ell, com a observador, i el paisatge, com a objecte observat. A través d'aquesta comunicació, ens farà partícips, a través de prosopopèies, dels suposats sofriments que deu sentir la naturalesa en situacions determinades (sang de muntanya, patir per

fer olives). D'altres vegades serà el mateix paisatge que s'adreçarà a ell, per exigir-li que el pinti.

10. L'estreta unió de Rusiñol-escriptor i Rusiñol-pintor es posa en evidència en les ècfrasis, en les quals davant d'un paisatge evocarà, o més encara, desitjarà la presència d'altres pintors de segles anteriors (Giotto, Orcagna) o de dibuixants (Gustave Doré). ■

■ Bibliografia

- Amades, Joan (1979): «Refranyer», a *Folklore de Catalunya*, 2, Barcelona: Selecta, 937–1233.
- Beller, Manfred (1989): «“Das ungeheuerste Natur- und Kunstwerk” – Theorie und Beispiel der ästhetischen Vermittlung einer schönen Landschaft», a Moog-Grünewald / Rodiek (eds.), 11–33.
- Brognez, Laurence (2000): «Introduction: “Des yeux des peintres”», a Brogniez / Jago-Antoine (eds.), 7–13.
- / Jago-Antoine, Véronique (eds. 2000): *La peinture (d)écrite*, Bruxelles. Le cri (*Textyles*; 17–18).
- Buch, Hans-Christoph (1972): *Ut pictura poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München: Hanser.
- Cerdà, Maria-Àngela (1981): *Els prerafelites a Catalunya*, Barcelona: Curial.
- Cortès i Vidal, Joan (1976): «Santiago Rusiñol en la seva faceta de pintor», a Rusiñol, 9–31.
- Hadermann, Paul (1992): «Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung», a Weisstein (ed.), 54–72.
- Hooper, Kent (1987): *Ernst Barlach's Literary and Visual Art: The Issue of Multiple Talent*, Ann Arbor: UMI Research Press.
- Ingarden, Roman (1972): *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen: Niemeyer.
- Kibédi Varga, Aaron (1989): «Criteria for Describing Word-and-Image Relations», *Poetics Today* 10:1, 31–53.
- Kranz, Gisbert (1992): «Das Bildgedicht: Geschichtliche und poetologische Betrachtungen», a Wesstein (ed.), 152–157.
- Marfany, Joan-Lluís (1978): *Aspectes del Modernisme*, Barcelona: Curial.

- Moog-Grünewald, Maria / Rodiek, Christoph (eds. 1989): *Dialog der Künste*, Frankfurt am Main: Lang.
- Panofsky, Erwin (1992): «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», a Weisstein (ed.), 210–220.
- Pla, Josep (1942): *Rusiñol y su tiempo*, Barcelona: Barna.
- (1955): *Santiago Rusiñol i el seu temps*, Barcelona: Selecta.
- Rahola, Federico (1888): «Los paisajes de Rusiñol», a *La Vanguardia*, 14.12.
- Roch, Heidi (1983): *Santiago Rusiñol (1861–1931)*, Frankfurt am Main: Lang.
- Rusiñol, Santiago (1973): *Obres completes, 1*, Barcelona: Selecta.
- (1976): *Obres completes, 2*, Barcelona: Selecta.
- Smuda, Manfred (1979): *Der Gegenstand in der bildenden Kunst*, München: Fink.
- Soler, Maridès (1996): «Els cinc sentits de la lletra», *Revista de Catalunya* 106, 114–143.
- Voltaire (1878): *Siècle de Louis XIV. 1*, Paris: Garnier (Oeuvres complètes; 14; repr. 1957).
- Wais, Kurt (1992): «Symbiose der Künste: Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild und Tonkunst», a Weisstein (ed.), 34–53.
- Walzel, Oskar (1924): *Gebalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin: Athenaion.
- Weisstein, Ulrich (1978): «Verbal painting, fugal poems, literary collages and the metamorphic comparatist», *Yearbook of Comparative and General Literature* 27, 7–16.
- (1992): «Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden», a Weisstein (ed.), 11–31.
- (ed. 1992): *Literatur und bildende Kunst*, Berlin: Schmidt.

■ Maridès Soler, Trier, <marides-s@gmx.de>.

Zusammenfassung: Im Grunde genommen können alle Künste als symbiotisch betrachtet werden. Deshalb ist es nicht selten, dass Künstler sich mehr als einer widmen; zum Beispiel Santiago Rusiñol, der ein bedeutendes literarisches und piktorisches Werk hinterlassen hat. Literatur und Malerei eignen sich sehr gut dazu, sich zu ergänzen, zu beeinflussen und manchmal auch sich zu vereinen. Eine literarische Gattung, die beide Künste verschmelzt, ist die Ekphrasis, das heißt die detaillierte Beschreibung

von Personen, Objekten, Topographien und Situationen aus der Perspektive des Betrachters. Homer gilt als der Gründer der Ekphrasis, insbesondere ist seine Beschreibung des Schildes Achills berühmt.

In diesem Aufsatz werden einige Fälle von Ekphrasis mallorquinischer Landschaften aus dem Reisebericht *L'Illa de la Calma* behandelt, in dem sehr gute Beispiele piktorischer Prosa / verbaler Malerei zu finden sind. In diesen kann man die Vision und die Perspektive des Malers beobachten, der statt des Pinsels die Feder benutzt. Diese Beschreibungen lassen sich sehr gut in Absätze trennen, welche die Möglichkeit bieten, in Landschaftsbilder verwandelt und als solche interpretiert und «betrachtet» zu werden. In diesen schöpft Rusiñol alle stilistischen und literarischen Mittel aus, um die maximale visuelle Wirkung der Ekphrasis zu optimieren und zusätzlich – was in der Malerei nicht möglich ist – abwesende Personen und Objekte zu erwähnen oder auch manchmal Maler zu erwähnen, deren Einfluss in einigen dieser verbalen Bilder zu erkennen ist. ■

Summary: It is generally assumed that all the arts are symbiotic. For this reason, many artists will dedicated themselves to more than one, for example Santiago Rusiñol, whose legacy consists in a copious literary as well as pictorial work. Literature and painting suit very well to be complemented, to influence reciprocally and sometimes also to conjugate together. A literary genre that brings together both arts is the ecphrasis, namely the minutely description of persons, objects, topographies and situations from the perspective of the observer. It is supposed that Homer is the founder of the ecphrasis, especially through his famous description of Achilles' shield.

This article studies different cases of ecphrasis about some Majorca landscapes from the travel book *L'Illa de la Calma*, where some good examples of pictorial prose / verbal painting appeared. In these examples, one can appreciate the painter's vision and perspective, where instead of the brush he uses the poet's feather. These descriptions allow to be segmented into paragraphs, which could be transformed very easily into landscape pictures and be interpreted and «contemplated» as such. Here Rusiñol exhausts all possible stylistic literary recourses in order to pull out to the maximum the visual advantage of the ecphrasis and he even quotes absent persons and objects – something not possible in a painting –, or sometimes he also invokes painters whose influence is notorious on some of these verbal paintings. [Keywords: Santiago Rusiñol, *L'Illa de la Calma*, Modernisme, prose, Majorcan landscape, ecphrasis / verbal painting] ■