



© Arxiu fotogràfic del Consorci del Patrimoni de Sitges

Obra	<i>Rêverie (Stéphanie Nantas)</i> , de Santiago Rusiñol (Barcelona, 1861 - Aranjuez, 1931)
Lloc i data	París, 1894
Matèria / Tècnica	Pintura a l'oli sobre tela
Mides	100,2 x 80,8 cm
Col·lecció	Museu del Cau Ferrat, Sitges. Col·lecció Santiago Rusiñol, núm. inv. 32.033
Descripció i context històric	

Pintat durant l'etapa de l'Île Saint-Louis a París, el misteri d'aquest quadre mostra la influència del Simbolisme, un moviment que Rusiñol abraçà en un dels moments més delicats de la seva vida, marcat per la mort (la del seu amic Ramon Canudas) i la malaltia (la seva addicció a la morfina). Aquests i altres factors potenciaren la seva inclinació vers un estat d'ànim taciturn –quan no directament pesimista–, que li feia desdibuixar els límits entre realitat exterior i món interior. Pictòricament, la seva traducció més evident fou l'aparició el 1894 d'una sèrie de quadres amb unes mateixes coordenades: interiors habitats per una figura femenina, en general la model Stéphanie Nantas. Rusiñol s'atreví a despullar la seva ànima, però ho va fer projectant-se en ella, musa i *alter ego*. A causa del limitat espai d'aquesta fitxa, a continuació ens referirem succintament als components fonamentals d'aquesta pintura:

la retratada, l'espai, i el pes de la literatura i la psicologia. De tota manera, en un futur proper publicarem diversos articles que aprofundiran en el que s'exposa en aquestes línies.

A diferència del seu amic Ramon Casas, Rusiñol preferí un prototip femení ascètic i poc sensual, d'acord amb cert ideal finisecular, tan de moda a París. S'hi referia com les «místiques a la manera dels bulevards exteriors, llargarades i estirades simbolistes». Curiosament, no trobà aquest paradigma en la seva amant Clotilde Pignel ni en altres dones del seu cercle, com Suzanne Valadon, sinó en una jove anomenada Stéphanie Nantas. Immediatament, esdevingué la seva model favorita, fins al punt de poder ser considerada la gran musa del Simbolisme català.

Malauradament, fins a dia d'avui disposàvem de poca informació sobre aquest personatge,

reduïda al que deia el cercle modernista i visualment a les teles pintades per Rusiñol. En contra del que poguéssim pensar, fou Casas i no Rusiñol el primer en retratar-la el 1892, en un oli intitulat *La institutriu*. Desconeixem encara quan i com es van conèixer; potser es produí a través d'Erik Satie, amic de tots dos. Cal esperar dos anys més per observar-la novament en els quadres de Rusiñol. Gràcies al testimoni de Josep Ma. Jordà, un dels seus companys de pis d'aleshores, sabem que Santiago utilitzava llavors un parell de models a l'apartament del Quai Bourbon: al matí acudia una que posava nua, mentre a la tarda s'hi presentava una altra que ho feia vestida; una d'elles –o potser les dues– hauria de ser Stéphanie.

Després del retorn definitiu de Rusiñol a Barcelona (maig de 1895), perdem definitivament el rastre de "la Nantas", tal com l'anomenaven els modernistes (així és com, per cert, ho acostumava a fer el seu autor, per referir-se a aquest quadre). Per tant, què fou d'ella, més enllà de l'*impasse* entre 1892 i 1895? Anys més tard, Miquel Utrillo semblava donar-nos algunes pistes addicionals, en recordar-la així: «prima, d'aspecte seriós, de maneres totalment *Régence* i de noble caminar, semblava un notari femella. Havia començat essent cossidora i acabà tenint automòbils propis, llargs i lluents amb xofer i lacai». Tanmateix, aquesta descripció sumària semblava més aviat fruit de la seva imaginació que de dades objectives...

Gràcies a la consulta de noves fonts bibliogràfiques i a la decisiva localització de descendents del seu cercle més íntim, hem pogut reconstruir una part de la seva biografia (agraïm la informació facilitada per l'Hélène Koehl, descendent d'Alfredo Müller, artista que fou, juntament amb Rusiñol, el que més vegades la copsà). Criada en un ambient de músics professionals, Stéphanie Nantas nasqué a Lyon el 1871. A començaments de la dècada de 1890, la trobem vivint a París en companyia de la seva mare, vídua. Aquí es guanyà la vida com a pianista i professora de música, seguint la tradició familiar. Fou segurament en aquells ambients on coneixeria a Erik Satie, amb qui mantingué una estreta relació fins al final dels seus dies, fet que explica que el compositor li dedicqués el 1901 el vals a piano *Poudre d'or*. Aquest vincle és interessant, car podria haver estat el nexa amb el cercle modernista: la millor plasmació ens l'oferiria Rusiñol a *Una romança* (1894).

A més a més de la música, Nantas exercí altres feines, entre elles la de model, no tan sols per a artistes, sinó també a l'Académie de la Palette, on sembla que s'hi inscrivé igualment com alumna; potser fos la manera de pagar-se les classes... El pintor català hi estava matriculat, per tant podria ser una altra via per on podien haver-se tractat. Testimoni d'aquelles classes són un parell

de notes ràpides al carbonet, atribuïdes avui dia a Rusiñol (però potser obra d'Ignacio Zuloaga), destinades a il·lustrar els articles que el primer escrivia per a *La Vanguardia*, en una de les quals precisament captava una jove dibuixant...

Probablement a La Palette, Nantas conegué la que seria la seva amiga de l'ànima, Marguerite Thomann, que, com ella, fou alhora model i alumna del centre. Cap al 1895-1896, just quan Rusiñol tornava a Barcelona, aparegueren dos nous personatges que significaren un gir en la vida de les dues noies. Es tractava de dos joves artistes toscans que, com el català, provenien de bona família: Egisto Fabbri, de família americana, i Alfredo Müller, amb ciutadania suïssa, foren deixebles a Florència del pintor Michele Gordigiani. En 1895, la família d'Alfredo, arruinada per una fallida de la banca, emigrà a París, mentre que Egisto s'instal·là a Montmartre. Els dos amics començaren a freqüentar La Palette, on segurament tingueren ocasió de conèixer les dues amigues i festejar-les, Alfredo amb Marguerite, i Egisto amb Stéphanie.

Sense entrar en gaires detalls, durant aquells dies Egisto, carismàtic i bell, culte i dandy, es relacionà amb artistes impressionistes, com Edgar Degas, Camille Pissarro, Mary Cassatt, o John Singer Sargent, a l'estil d'aquest últim per cert, remetent les teles que pintà aleshores. La benestant posició econòmica de la família d'ell els permeté gaudir de les gràcies de la bohèmia, però no patir les seves penúries (recordem ara les paraules d'Utrillo, relatives al canvi d'estil i nivell de vida de la Nantas, que cobren ple sentit...). En aquells dies, posà per a la seva parella, però també per al seu amic Alfredo, sola o acompanyada de Marguerite. L'obra gràfica de Müller constitueix, de fet, la iconografia més nombrosa al voltant d'aquesta noia, amb una sèrie de trets estètics ja presents als quadres de Rusiñol, i que ell emfatitzà.

Juntament amb Satie, Stéphanie i Egisto foren testimonis del casament dels seus amics el febrer de 1908. Tanmateix, la nostra parella mai arribà a formalitzar la seva relació, situació que provocà una forta oposició per part de la família Fabbri. I és que la felicitat no era tan perfecta com semblava, ja que caldria afegir una altra qüestió: la fràgil salut de Stéphanie. Ja el 1894 Rusiñol li havia explicat en una carta a Casellas que havia hagut de cancel·lar unes sessions de posat amb ella perquè s'havia posat malalta. Probablement ja en aquells dies hauria contret una incipient tuberculosi que, durant la primera dècada del segle XX, s'anà agreujant, com podem constatar en el delicat retrat que li dedicà el seu amant cap a 1910, on el seu rostre consumit anunciava l'avanç de la mort. Davant d'aquesta tesiura –els deures familiars o l'amor–, que s'anà tensant amb el temps, si bé a dia d'avui encara no queda prou clar el total desenvolupament dels fets, sembla que finalment Egisto tornà a Florència

amb la família, abans del 1913. El 23 de març d'aquell any Stéphanie trobava la pau..., però no així Egisto. La seva mort l'enfonsà en la més absoluta tristesa, redoblada pels remordiments i sentiment de culpabilitat per haver-la abandonada... I, de fet, mai més tornà a ser el mateix: abandonà la pintura per l'arquitectura, es convertí al catolicisme i es retirà a una vil·la del segle XIV als afores de Florència, on portà una vida ascètica.

Apuntades aquestes dades pròpies d'una "novel·la romàntica" –tot parafrasejant la pintura protagonitzada per la mateixa Nantas–, la intuïció de Rusiñol encertà en preveure quelcom d'aquest *fatum* tràgic, que volgué copsar i aprofitar per parlar de si mateix. La matèria bruta –físic estilitzat, pell blanca, cabell atzabeja i mirada enfonsada– hi era; però l'artista realçà aquesta aparença malaltissa i la modelà a mida. Així, la vestí gairebé sempre de negre –d'acord amb la seva professió original–, que subratllava el sentiment elegíac pel que passava. En aquesta caracterització, segurament tingué en compte diverses influències, com les representacions teatrals de Maurice Maeterlinck, on els seus personatges acostumaven a vestir en tonalitats fosques; recordem *La intrusa*, en el marc de la II Festa Modernista (1893). De fet, en altres creacions del mateix Rusiñol, escrites i pintades (*Les Vicentetes*, 1895), els seus protagonistes solien ser joves abillats de negre. Com ell, altres escriptors catalans del seu temps recorregueren a aquest potencial anímic, com Francesc Matheu al seu poema *A una endolada* (1899); efectivament, el vestir d'aquesta manera evocava el dol, explicitat aquí.

A finals del XIX, ja resultava un cliché la presència de vídues a la literatura. Destaquem el poema en prosa *L'ànima de les coses*, de Hector Chainaye (1887), publicat a *La Jeune Belgique*: s'hi narraven les al·lucinacions que una jove vídua, tancada en una mansió, tenia a partir dels objectes que l'envoltaven. Si el record d'aquestes lectures pogué ser un referent, segurament el detonant fou la mateixa realitat. Tot seguint la tònica de la seva primera estada a París amb les cròniques "Desde el molino", Rusiñol decidí seguir col·laborant amb *La Vanguardia*, remetent periòdicament una sèrie nova d'articles, "Desde otra isla": en el primer d'ells, se centrà a descriure en exclusiva l'apartament que acabava de llogar. En un moment donat, en parlar de la propietària del pis, Rusiñol explicava que «era la dueña, á más de viuda, joven aun [...]». Per tant, s'apropià d'aquells elements reals que li interessaven i els personalitzà, transformant a Nantas en una vídua de passat trist i enigmàtic, ahora que exercia d'*alter ego*.

La presència reservada de Stéphanie quedava igualment reforçada per altres detalls: cabell recollit, gestualitat circumspecta i estàtica,

però sobretot, la mirada, aquí entreoberta. Aquest particular tractament ocular, que evitava tot contacte amb l'espectador o el món exterior, era paradigmàtic del Simbolisme; Rusiñol el connectava amb l'ensomni –present al títol–, que permetia evadir-se del *tedium vitae*. Per tant, potser el seu cos estigués físicament en aquella estança, però no així la seva ment.

Inseparable de la figura és l'espai que l'envolta. Partí de paràmetres naturalistes, deutors d'Hippolyte Taine: l'ésser resultava inseparable del medi en què havia crescut. Ara, però, ho reconduí vers els terrenys poètics del Simbolisme, per trascendir-ho amb la seva subjectivitat. Si Rusiñol és conegut sobretot pels jardins, igual o més importants són les seves composicions prèvies amb interiors, on dugué a terme interessants recerques sobre les seves possibilitats psicològiques de representació.

El pis llogat al Quai Bourbon constituí el punt de partida real, al que dedicà el primer dels articles de *La Vanguardia*, amb una descripció molt acurada: «[...] cuando vimos el piso, por poco nos caemos cada cual con su vahído respectivo. ¡Qué espesor de muebles y qué enredo y trapeo de cortinajes! ¡Qué lujo desenfrenado! ¡Qué caudal hermoso de cosas inútiles para nosotros y qué tentador despilfarro! [...]». Sobre el saló –on s'ubicaria l'escena de *Rêverie*–, ens explica que «[...] aquí todo son muebles de lujo; [...] Sillones de éstos que se guardaron bajo funda, libros que se tuvieron bajo encuadernación lujosa, chimenea que no se encendió jamás, [...] y finalmente, destacando entre un enjambre de cosas vagas, incoloras é inservibles, el negrísimo piano, siempre abierto, y siempre con varias manos encima que lo despiertan del sueño en que se viera sumido hasta la hora presente».

Aquest espai significava aleshores per a l'artista una mena de refugi, i el copsà repetidament. Els estats d'ànim de les figures que hi pintà –transsumptes de l'autor– condicionaren llur plasmació, introduint deformacions des d'aquesta subjectivitat, en aquest cas, mitjançant l'ensomni. Al llarg del segle XIX, el nombre de representacions pictòriques que es titulaven amb aquest terme anà en augment, especialment durant el Simbolisme, amb la seva predisposició a abstruir-se de la realitat. Alguns dels seus creadors també n'eren de practicants, com Rusiñol; així ho advertí Josep Pla, que reconeixia que el nostre artista arribava a aquest estat mitjançant el treball o "el sopor contemplatiu", si bé no especificava com ho feia, si naturalment o artificial, gràcies al consum de morfina, que assolí llavors el seu clímax. Amb motiu del discurs de la III Festa Modernista (novembre del 1894, és a dir, l'any en què pintà aquest oli, i just un mes després d'exposar-la a la Sala Parés), el mateix Rusiñol

reconeixia trobar consol en el fet de "somniar", de «cloure els ulls mirant per dintre un més enllà difuminat».

Tanmateix, aquesta pretensió d'estar fora del món es podia aconseguir també i d'una manera tangible mitjançant l'arquitectura, emprada en benefici propi, en interposar una barrera entre un i els altres. Per aquest autoconfinament, Rusiñol pogué tenir en compte referents del Simbolisme, com el protagonista d'*A contrapèl* (1884), de Joris-Karl Huysmans; mentre ho posava en pràctica amb l'enlairament del Cau Ferrat, literalment el seu "refugi". Al segle XIX, el creixement de les urbs i la seva massificació vingueren acompanyats d'un sentit més intens de la privacitat en els edificis. L'interior arquitectònic s'anà carregant de connotacions introspectives, com un racó per a la protecció del jo, mentre la nova psicologia experimentava una gran revifalla. A la *fin-du-siècle*, en paral·lel a l'auge de la psicoanàlisi i l'aparició de conceptes com l'inconscient i el sinistre, es produí un gir radical en aquesta visió de l'interior com un lloc agradable i segur, per esdevenir amenaçador, reflex de les nostres pors més profundes.

Els simbolistes tingueren en compte totes aquestes convulsives transformacions. Això donà peu a una reinvençió de l'interior burgès en l'art, ara indrets d'atmosfera malaltissa,

mitjançant el tractament peculiar de figures o objectes que hi eren. Respecte a això últim, cal assenyalar que el precedent més important fou el pintor Xavier Mellery, que parlà de l'ànima de les coses a través del seu pinzell, fet que en potencià la seva aparença humana i, per tant, sinistre. En el cas de *Rêverie*, això es pot veure en els mobles coberts amb fundes, que coincidien amb la descripció que Rusiñol havia deixat del seu pis, un efecte fantasmal que aprofità en més ocasions (*La convalescent*, 1893); el que hauria de ser un interior confortable, resultava ingrati en negar-se la seva funció primigènia, ser habitat. Rusiñol jugava a una correspondència visual, tèxtil i espacial, entre aquestes fundes blanques que evocaven mortalles i el vestit negre de la vídua, reforçant aquest dol, el buit / absència de l'ésser estimat i l'abúlia vital, només suportable mitjançant l'evasió, l'ensomni.

Així doncs, Rusiñol oferí aquí una obra plenament simbolista –amb ramificacions literàries gòtiques incloses–, sense renunciar a parlar de si mateix i retre tribut a la seva model preferida, Stéphanie Nantas; recordem que el títol, *Rêverie*, no tan sols pot referir-se a un estat anímic, sinó també a un tipus de composició musical, potser en record a alguna que interpretés al piano la dama de negre del Quai Bourbon.

Bibliografia bàsica

BARDAZZI, Francesca (ed.). "New York, Florence, Paris: Egisto Fabbri, the painter", a BARDAZZI, Francesca (ed.). *Cézanne in Florence. Two collectors and the 1910 exhibition of Impressionism*. Milà: Electa, 2007, p. 32-35.

DÍEZ, José Luis. "El retrato español del siglo XIX: el triunfo de un género", a DÍEZ, José Luis (ed.). *El retrato español*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005, p. 279-280.

KOEHL, Hélène-BARDAZZI, Emanuele. "Le peintre et graveur Alfredoo Müller. Un maître méconnu de l'eau-forte en couleurs à la Belle Époque", a *Nouvelles de l'estampe*, N° 233-234, 2011, p. 18-32.

KOEHL, Hélène. "Alfredoo, semplicemente", a CAGIANELLI, Francesca (coord.). *Alfredoo Müller. Un ineffabile dandy dell'impressionismo*. Florència: Polistampa, 2011, p. 21-31.

LAPLANA, Josep de C.; PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes. *La pintura de Santiago Rusiñol. Obra completa*. Barcelona: Mediterrània, 2004.

PANYELLA, Vinyet. *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona: Edicions 62, 2003.

ROCH, Heidi Johanna. *Santiago Rusiñol (1861-1931). Ein Beitrag zur Kunst des ausgehenden 19. Jhs. in Katalonien*. Frankfurt: Peter Lang, 1983.

Juan C. Bejarano, doctor en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona
Sitges, març de 2020



Museu del Cau Ferrat
Museu de Maricel
Museu Romàntic
Palau de Maricel
Can Falç
Fundació Stämpfli

Oficines: carrer Davallada, 12,
3a planta
Edifici Miramar
08870 Sitges
Tel. 93 894 03 64
Fax 93 894 85 29
m.sitges@diba.cat
www.museusdesitges.cat