

# Modernisme i esteticocràcia

per Jordi Castellanos

Casellas, pel juliol de 1894, aclaria, en una carta a Yxart, les seves posicions polítiques: «No, ni republicà ni monàrquich, mentres las repúblicas y las monarquias estiguin dirigidas per la mà del menestral. Are, si qualsevol de aquestas formas de govern prenguéis aires *atenienses*; si arribés per sort a constituir lo que podríam anomenar una *estetocracia* ... allavoras ya fóran figas d'un altre pané.»<sup>1</sup> L'autodefinició —comprès l'estirabot— venia a condensar l'evolució seguida per ell i pel grup de Santiago Rusiñol quan, després d'un primer període de definició del Modernisme com a moviment, comencen a girar-se cap als corrents decadentistes europeus. Des que, el cap d'any del 1893, Casellas constata «*la reacción espiritualista que desde algún tiempo viene operándose en el dominio de las artes*»,<sup>2</sup> cada acte cultural, cada article, cada exposició artística del grup constitueix un pas més cap al «moment àlgid del decadentisme a Catalunya»<sup>3</sup> que fou, en mots de Marfany, la Tercera Festa Modernista de Sitges. En aquesta evolució, Casellas féu, com a teòric, un paper de primer ordre, sobretot a partir de la visita als salons artístics parisencs del maig de 1893. Fou aleshores que es concretaren els models i les teories que situaven l'art com a consol, com a bàlsam, d'una societat malalta de materialisme que té la seva justificació en una ciència positiva que, en mots de Rusiñol, «coneix mal per mal tots els mals, però que ni els cura ni el distreu».<sup>4</sup>

En efecte, a partir de la visita als salons parisencs, Casellas comença a participar en el pessimisme que caracteritzava bona part de la intel·lectualitat francesa del moment. En els seus articles, tot i la voluntat explícita d'evitar incursions al camp de la política, de la sociologia o de la problemàtica social, no pot deixar de fer referència a la crisi interna de les societats avançades, perquè és justament aquesta crisi la que explica el sentit de l'art contemporani. Així, parlant de l'obra de Carrière, escriu: «Enlloc com en les grans capitals cosmopolites se noten millor els símptomes d'inquietut i d'incertesa que, devegades indecisos, devegades ben definits, apunten sovint a la superfície del cos social, no prou segur de la seva estabilitat i la seva direcció. Encara que la generació dels nostres dies ofereixi exteriorment la més serena de les despreocupacions, la més tranquil·la de les indiferències, és indubtable que en el fons se sent esclava de la por invencible, quan dirigeix la vista al pervenir obscur. Fins en mig

1. Vegeu l'edició d'aquesta carta a *Tres cartes: Josep Yxart, Santiago Rusiñol i Raimon Casellas*, «Els Marges», núm. 10 (maig de 1977), ps. 77-82.

2. R. CASELLAS, *Bellas Artes. Resumen del año 1892*, «La Vanguardia» (1-1-1893).

3. Joan Lluís MARFANY, *Aspectes del Modernisme* (Barcelona, Curial, 1975), p. 27.

4. Santiago RUSIÑOL, *Obres completes*, II (Barcelona, Editorial Selecta, 1976), p. 610.

dels seus triomfs científics, entre apoteosis de les mundanes festes, entre els esplendors d'aquests certàmens de l'art i del treball humà, l'actual generació, vista per fora, somriu i triomfa; però, per dins, tremola, dubta, com si sapigués de segur, o pressentís almenys, que està assistint al pròleg de la tragèdia immensa que ha de tenir un desenllaç fatal per a totes les prerrogatives, distincions i categories socials més fermament establertes.»<sup>5</sup> Insatisfacció, doncs, davant dels progressos assolits per una societat que, durant el segle XIX, s'havia mogut amb el convenciment d'avançar pel camí dret cap al domini dels ressorts de l'existència; constatació del fracàs de la ciència positiva i de la seva aplicació tecnològica, les quals, aparentment, han canviat les formes de vida però no l'han omplerta de contingut ni de seguretat. Al contrari, la societat viu enmig d'una crisi institucional i ideològica que posa de manifest la fragilitat de les bases sobre les quals s'assenta: «*Con instituciones seculares que se desquician o desaparecen, ante la familia que se relaja o se disuelve, frente a una lucha por la vida que cada día se encona, ante los conflictos entre el dinero y el trabajo que a cada punto estallan, rotos además los diques de contención que pudieran oponer valla a la corriente demoledora de las verdades caducas ... la agitación se apodera de las colectividades, se trastornan los tradicionales equilibrios, y las clases elevadas y sobre todo las medias experimentan una especie de terror milenar por sus futuros destinos ... no por aquellos destinos mediatos, espirituales o de ultra-tumba, como los que amedrantaran a las gentes del año mil, sino por otros mucho más próximos, contingentes y utilitarios, por ser de los que giran dentro de la esfera de los mundanos intereses.*»<sup>6</sup>

El tema és general i cèntric en el Modernisme català, en consonància amb la consciència europea de l'època.<sup>7</sup> Casellas, però, en fa una formulació ben concreta: en primer lloc, detecta el fenomen, sense prendre partit, en les classes elevades i, sobretot, mitjanes; en segon lloc, el fenomen és mostrat com a inseparable de la modernitat i, ben concretament, de l'expansió de les idees modernes que han posat en qüestió els fonaments i la supervivència de l'organització social vigent; i, en tercer lloc, insisteix d'una manera especial, havent donat per consolidada la crisi del passat (institucions, família, jerarquies socials, idees, etc.), en el terror davant el futur. No cal dir que França és l'exemple més clar d'aquesta crisi: «Però en cap societat, com en la francesa, està tan lligat aquest terror al pervenir, per ésser aquesta nació com el centre universal d'on surten i on afluïxen totes les tempestats polític-socials, nascudes de l'expansió del pensament modern.»<sup>8</sup>

Hí ha, en aquests textos, el ressò d'una gran part dels elements que constitueixen «*le pessimisme à la mode*»,<sup>9</sup> com el qualificà Guy Michaud. Tanmateix, en la presentació de Casellas es recullen dues línies diferents: sobre aquest primer planteig, bàsicament social i ideològic, s'hi interfereix el fatalisme biològic. De fet, són les dues cares de la mateixa moneda: constatació de la crisi ideològica de les classes dominants i, paral·lelament, trasllat de la base ideològica en crisi a un pla superior de dimensions metafísiques, lligant en una mateixa

5. R. CASELLAS, *París artístic. v: Eugenio Carrière*, «La Vanguardia» (26-v-1893). Exciteu la citació de la versió catalana: R. CASELLAS, *Etapes estètiques*, I (Barcelona, Societat Catalana d'Edicions, 1916), ps. 127-128.

6. *Ibid.*

7. MARFANY, *Aspectes del Modernisme*, ps. 38-43.

8. CASELLAS, *París artístic. v.*

9. GUY MICHAUD, *Message poétique du Symbolisme* (París, Nizet, 1947), ps. 256-258.

psicosi de terror dos nivells de pensament que la ciència del segle XIX havia considerat irreconciliables. Així, quan Casellas cerca de justificar la presència de la malaltia diagnosticada i recorre al «*síntoma grave*» que és «*el horror a la procreació*», se situa automàticament en la línia d'influència de Darwin, traduïda en les versions paracientífiques de la sociologia de la fi del segle que considerava la vella societat europea esgotada, degradada i en camí d'extingir-se pròximament a causa de la seva pròpia inanició o a causa dels nous bàrbars (els pobles primitius o el mateix proletariat). L'astrologia trobava coincidències entre l'actualitat europea i la caiguda de Roma i de Bizanci, i manta literatura, manta pintura i manta sociologia s'havia abocat al tema.<sup>10</sup> A la manera de Jules Laforgue o de Sâr Péladan, Casellas explica els horrors a la procreació: «*El hombre se espanta de tener hijos cuyo porvenir no puede preverse en medio de tantas incertidumbres y zozobras; y si el célibe rehuye o difiere el matrimonio, el casado a su vez evita o reduce la descendencia, apelando a las medidas que Malthus llama sencillamente preservativas.*»<sup>11</sup> Més encara: la llei de l'herència, que amb Zola s'havia divulgat com a fatalitat implacable i rígida, es combina amb la lluita per la vida, cada vegada més encesa: «*Las víctimas de los males hereditarios, las víctimas de la anemia y el contagio, las víctimas de las presuntas evoluciones sociales, cuando más tarde habrán de moverse por sí mismos ... en aquella trágica atmósfera, preñada de peligros y amenazas, donde irán a resolverse los más tremendos problemas, donde fatalmente se librarán las cruentas batallas del destino...*»<sup>12</sup>

El planteig, doncs, és típicament de la fi del segle, i això cal tenir-ho en compte per tal de no confondre la persistència d'uns temes que ja havien estat tractats pel naturalisme amb la continuïtat d'aquest moviment. Car l'angle de visió i la presència d'aquest pessimisme còsmic —de dimensions metafísiques— no tenen res a veure amb el positivisme. De l'escrit de Casellas destaquen clarament dues idees que conflueixen en la constatació de la crisi de la societat: la lluita de classes i la certesa del fet que els «nous» corrents ideològics han enderrocat les velles certituds i posen en quarantena l'organització social. Cal, però, remarcar que Casellas no planteja un conflicte social, sinó que anota una situació referint-la a la burgesia. I que ho fa per tal d'explicar el sentit d'una pintura determinada, l'elegia de la maternitat en l'obra de Carrière. No és, doncs, del text, en ell mateix, d'on hem d'extreure la seva posició davant el fenomen constatat, perquè aquesta posició ell no l'explica ni vol explicar-la. Altrament, seria traïr els seus mots. Sí, però, que té sentit relacionar aquesta constatació amb les solucions i sortides que veu en d'altres i amb les posicions que defensarà dins de la pintura catalana. Perquè és evident que l'estat anímic de la societat francesa té molts de paral·lelismes amb la situació d'incertesa que, als ulls dels modernistes, «hauria» de mostrar la burgesia catalana (recordem les protestes contra la certitud de la inconsciència) davant la crisi econòmica, política i social que vivia la Catalunya de l'època. Només cal recordar el comentari de Maragall sobre l'atemptat a Martínez de Campos: «Això ens dóna molta impor-

10. Vegeu, sobre aquest creuament d'influències, Jean PIERROT, *L'imaginaire décadent (1880-1900)* (París, P.U.F., 1977), especialment ps. 61-66.

11. CASELLAS, *París artístico*. v. Cal assenyalar que pràcticament tot el text citat ha desaparegut de la traducció catalana de l'article: vegeu *Etapas estéticas*, I, p. 130.

12. *Ibid.*

tància: els periòdics estrangers parlen de Barcelona com d'un gran centre anarquista, és a dir, que anem en primera fila del Modernisme.»<sup>13</sup>

Perquè, a més, Maragall relaciona l'atemptat amb l'entrada abassegadora d'Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann, Wagner, etc. L'associació que fa Maragall entre un fet i l'altre és ben clara: la modernitat, el cosmopolitisme. I, també, la por, el paroxisme, de la societat moderna, a la qual correspon tot un altre art. Després dels atemptats anarquistes, especialment la bomba del Liceu, la burgesia barcelonina va viure una certa psicosis de por, ben detectada pel mateix Maragall en la seva correspondència, en els seus articles i en els seus poemes. No cal insistir: sigui real o no la presència a Catalunya d'aquest pessimisme que Casellas ha vist en la societat francesa, la joventut modernista associa crisi social amb idees noves, i ambdues coses amb la modernitat. Ho ha fet Casellas i ho ha fet Maragall; també ho fan els regeneracionistes d'esquerra, convençuts que tots els signes d'inquietud del present són «l'avís misteriós i inefable de qu'una societat nova ha de venir a substituir forçosament la que estem contemplant».<sup>14</sup> Però Casellas es limita a constatar el fet; Maragall se situa en una posició d'expectativa perquè creu que han de sorgir nous valors que estableixin el cos social i, mentre no apareguin, cal romandre oberts en l'espectativa d'un *Deus ignotus*, que no és ni el socialisme ni l'anarquisme.<sup>15</sup> En canvi, els regeneracionistes de «L'Avenç», concretant més la seva posició, veuen en l'anarquisme i en el socialisme les idees conformadores de la nova societat. Diu Cortada: «Qui es dediqui a llegir tot lo qu'en el conjunt de les revistes dels joves i dins del socialisme i de l'anarquisme modern es va predicant i produint are com are, podrà conveç's desseguida que veritablement la nostra època porta un món nou i una civilització nova en les seves entranyes.»<sup>16</sup> I Brossa fa una crida oberta a recollir les aspiracions del proletariat, de la massa anònima.<sup>17</sup>

Casellas, que ha constatat la por davant del futur per part de les capes burgeses franceses, assenyala, sense prendre en principi cap mena de partit, la derivació de la crisi: «*Así, en el orden político oímos invocar la dictadura como suprema salvación, así en el terreno del arte y de las letras vemos acentuarse las tendencias extremadamente espirituales, como si con estas reacciones y medios represivos tratasen las colectividades de ponerse en guardia contra los fantasmas pavorosos de lo futuro.*»<sup>18</sup>

«*Ponerse en guardia*»: tenint en compte aquest fet, ¿es pot parlar del conflicte entre realisme i idealisme en Casellas com un simple progrés estètic de modernització sense que s'hi impliquin factors polítics i socials? No, és clar. Cal partir, però, del fet que per a ell l'art no és ni pot ésser de cap manera una arma, ni agressiva ni defensiva, tal com ho manifesta llargament i extensa en els seus escrits. ¿Quin és, doncs, el lloc i el sentit de l'art en aquesta societat en crisi? Quins són els corrents que li corresponen?

Cal tenir en compte un primer factor que limita l'eclecticisme de la seva crítica: del seu paràmetre valoratiu, Casellas n'exclou l'art antiquat, és a dir, aquell

13. Joan MARAGALL, *Obres completes. IV: Epistolari*, I (Barcelona, Sala Parés Llibreria, 1930), ps. 115-116.

14. J. BROSSA, *L'independència de la crítica*, «L'Avenç», 2.<sup>a</sup> època, any v (1893), ps. 49-52.

15. Especialment, J. MARAGALL, *La nueva generación*, «Diario de Barcelona» (26-II-1893).

16. A. CORTADA, *Les noves idees en el «Brusi»*, «L'Avenç», 2.<sup>a</sup> època, any v (1893), p. 76.

17. J. BROSSA, *Viure del passat*, «L'Avenç», 2.<sup>a</sup> època, any iv (1892), ps. 257-264.

18. CASELLAS, *Paris artístico*. v.

que es refugia en el passat i que defuig el progrés. Establint el parallelisme, podríem dir: Casellas s'encara amb la crisi, l'assumeix sense optar per posicions nostàlgiques ni reaccionàries. En efecte, per si la seva crítica anterior no ho havia deixat prou clar, comença la sèrie parisenca explicant el conflicte entre la Societat d'Artistes Francesos i la Societat Nacional de Belles Arts, entre el saló dels Champs Elisées i el del Champ de Mars. No cal dir que, per a ell, l'un representa el passat, i l'altre, el futur. Explica: «*Después de visitar estas oficiales exhibiciones de arte de la escuela es cuando uno se afirma en la convicción de que estamos asistiendo al epílogo de algo que interesa por su historia, pero que se cae a pedazos para no levantarse jamás; epílogo fatal y lógico que sería grandemente desolador para los amantes de lo Bello, si no coincidiese, como por fortuna coincide, con la aurora de un arte joven, tal vez desmañado y torpe como todos los organismos nuevos, pero brioso, potente, iniciador, con todos los ensueños del porvenir, con todos los empujes de la pubertad.*»<sup>19</sup>

L'optimisme davant el nou art és digne d'ésser contrastat amb el pessimisme davant les incerteses de la societat. I és que Casellas, evidentment, no opta per la «solució» política dictatorial: la seva opció és l'art, el nou art, el que té futur en una societat que no en té, de futur: un art extremament espiritual per a posar-se en guàrdia davant els fantasmes paorosos del futur. Aquest art nou és el que s'insinuava obertament en l'article de cap d'any del 1893, el que serà presentat a través dels articles monogràfics de la sèrie parisenca, el que s'explicitarà en la seva dimensió literària amb l'impacte de Maeterlinck i el que acabarà definint-se com a «*esteticismo espiritualista*» en l'article de cap d'any del 1894.

¿Què tenen en comú Puvis de Chavannes, Rodin, Carrière, Whistler i Raffaëlli perquè Casellas els pugui presentar com a representants de l'art nou i models de l'art català modernista? Destaquem, en primer lloc, que Casellas considera que la tònica general artística del Champ de Mars és donada per Puvis, Bernard, Cazin i Whistler i que, amb la variant d'aquest darrer (que tindrà el seu article monogràfic), tot presentant Puvis ja ens dona la mostra més significativa del corrent dominant en les noves tendències pictòriques.<sup>20</sup> El problema li ve pel fet de parlar de Raffaëlli i, amb ell, del paisatge industrial. Casellas ha triat Raffaëlli (potser per influència de Rusiñol) i, amb la tria, es veu obligat a justificar, una vegada més, que, dins de la modernitat («*sin salirnos del Champ de Mars*»), hi cap també el realisme, ja que, en els locals dels artistes renovadors, al costat de Puvis i de Burne Jones, hi exposen Meunier, Edelfelt o Jeannot, i al costat de Schwabe i de De Groux, hi exposen Montenard, Stevens o Raffaëlli: «*Para que en gran parte se desvanezcan los prematuros recelos de cuantos temen que en la tempestad ideista que corremos hayan venido a naufragar los progresos que realizara el arte fundándose en la ciencia y en el procedimiento experimental.*»<sup>21</sup> Torna, doncs, a insistir: «*Al fin y al cabo todas estas distinciones entre ideismo y naturalismo, por indeterminadas y elásticas, tal vez sólo signifiquen la menor o mayor cantidad, la relación proporcional en que deben entrar en toda obra de arte, como indispensables componentes, por una parte*

19. R. CASELLAS, *París artístico*. I: *Vistazo al Salón de los «Campos Eliséos»*, «La Vanguardia» (10-V-1893).

20. R. CASELLAS, *París Artístico*. II: *Vernissage en el Champ de Mars*, «La Vanguardia» (14-V-1893).

21. R. CASELLAS, *País artístico*. VII: *Juan Francisco Raffaëlli*, «La Vanguardia» (24-VI-1893).

*el pensamiento del artista y por la otra, la realidad exterior. La más abstrusa, la más trascendente abstracción deberá en todo caso, para constituir obra bella, informarse más o menos en la naturaleza y la vida, así como cualquier aspecto de esta, aun el más vulgar y circunstancial, podrá transformarse en belleza, si el traductor sabe hallarle la expresión, el alma, el sentido íntimo.»*<sup>22</sup>

Aquesta justificació és feta, clarament, des del punt de vista de l'«ideisme» (és el terme que ell utilitza), de manera que, en l'argumentació, el concepte de «realisme» hi surt falsificat. Perquè ni el realisme ni el naturalisme no posaven la «bellesa» com a finalitat de l'obra; i el mateix Casellas, amb motiu de l'Exposició de Sant Feliu de Guíxols, havia parlat de la possibilitat de «reproduir» amb exactitud el paisatge exterior, cosa que ací nega. A més, si posa Raffaëlli com a model de pintor realista, ho fa en funció del «principi d'integritat», un principi certament realista, però que ell sol no és tot el realisme. I, per justificar l'amplitud temàtica i la inclusió de la *banlieu* en la pintura, ens remet a les opinions de Delacroix; i per justificar el caràcter artístic de Raffaëlli esmenta, al costat del talent descriptiu, el sentiment líric. Insisteixo: líric. Perquè, a Casellas, no li interessa el realisme social, sinó un element nou que la pintura ha de copsar: el paisatge industrial. I, en aquesta ocasió, el tema ha donat peu a un tractament. Però el que Casellas reivindica amb el nom de Raffaëlli és el tema, i per això, darrera del mot realisme, apareixen la bellesa i la poesia, «*de la belleza característica, esta hermosura de las cosas que, aun en el seno de las más feas y vulgares, yace como dormida y oculta y que sólo la intuición del poeta o del artista sabe descubrir o despertar*». L'art, doncs, no es troba en la realitat externa, però pot acollir un tema característic de la modernitat: els suburbis de les grans capitals i, de cara a la pintura catalana, de la Barcelona en procés d'expansió (Casellas deixà un projecte de novella sobre aquest tema i apareix lateralment en molts dels seus contes).<sup>23</sup> Des d'aquesta perspectiva, cal considerar la presència de Raffaëlli entre els models proposats per Casellas com alguna cosa més que una romanalla del realisme. A part que, pel fet de tractar-se bàsicament d'un dibuixant, podia gaudir de tota l'atracció de Casellas pel gènere.

En canvi, els altres articles ocupen, perfectament, el lloc central en els interessos artístics de Casellas a partir del 1893. El dedicat a Puvis de Chavannes té un cert argument: davant la no presència pràctica de l'obra de Puvis a l'exposició, Casellas visita els plafons pintats per l'artista al Panteó, a la Sorbona, al municipi i al museu de Luxemburg: «*A solas, con quietud y recogimiento he ido otra vez a saciar mi espíritu en el manantial inagotable de esta pintura, tranquila, silenciosa, velada de misterios, henchida de inspiración.*» Lluny, doncs, de la bullícia de les multituds i de les converses. I, quan escriu, moltes hores més tard, «*aquella música grandiosa y apacible de Puvis todavía percute mansamente en mi cerebro y en mi corazón, tenaz y persistente, sí, pero a la vez seductora y pacífica como una obsesión de delicias, como un recuerdo de amor*». Assenyalo aquest «argument» perquè, tanmateix, l'aproximació impressionista de Casellas —que reconstrueix literàriament, no les pintures, sinó la visió que n'ha fet— és un intent de traduir amb coherència el sentit pregon de la comunicació suggestiva de l'obra de Puvis: «*Las figuras y el paisaje se revelan como inmateriales, y su encanto consolador os va arrastrando, arras-*

22. *Ibid.*

23. Es tracta d'*Horts y patis*. El manuscrit es conserva a l'Arxiu Casellas.

*trando y por poco que se prolongue la contemplación, acabais por no ver otra cosa que ritmos infinitamente suaves ... y todas las sensaciones precisas de línea y de color se anulan ante el goce profundo de aquella inmensa tranquilidad. En el fondo de semejante pintura reside el más encumbrado pensamiento.»*<sup>24</sup>

Però, per tal d'arribar ací, Puvis ha partit de la realitat tangible (l'anatomia, la fluïdesa del paisatge, els plans, els tons, els valors i el dibuix: perquè «*para llegar a la supremacía sintética hay que haber analizado mucho y detallado muy hondo*») i, per això, «*el goce que se experimenta en su presencia es técnico antes de ser artístico, es artístico antes de ser intelectual*». Es produeix, doncs, un crescendo que va de la realitat a la idea, i aquesta és, al capdavall, la que ho domina tot. Perquè allò que ens dóna Puvis no és la realitat immediata, sinó «*interpretaciones superiores a la naturaleza y como atenuaciones de ella misma en el sentido de su pureza inmaterial*». No és, doncs, la «*Natura al alcance de todos*», sinó «*la Natura liberada, redimida de lo accesorio y lo brutal, soberbia de aislamiento allá en la cúspide olímpica de su hermosura eterna y absoluta*». I la humanitat que presenta, «*figuras sin patria ni siglo, sin indicación precisa de raza ni tiempo, se me aparecen como un compendio supremo de todos los pueblos y de todas las edades, como un pretérito resucitado, una actualidad viviente, un porvenir presentido ... ¡una emanación grandiosa de toda la humanidad!*» Puvis, doncs, fa una «*transformación pacificadora*» de la realitat, tot situant la seva obra «*fuera de las contingencias del tiempo y del espacio*»: tècnica i concepte conflueixen en un únic objectiu, el de proporcionar la «*impresión de consuelo inefable*». Per tal d'exemplificar fins a quin punt aquesta sublimació de la realitat no és contradictòria amb la captació de les misèries humanes amb tota la seva amplitud i profunditat, descriu *Le pauvre pêcheur*, aquell «*símbolo de todas las miserias, de todos los aislamientos, de todos los abandonos...*», que, en la seva mateixa quietud, deixa entreveure l'amenaça còsmica d'un paisatge «*inconmovible y despiadado*» en la «*tremenda serenidad de cosa implacable*».

Carrière, l'artista que ha donat peu a la descripció de la inquietud de la societat moderna, ofereix una perspectiva artística diferent de la de Puvis, però tan vàlida com aquella. Perquè Carrière connecta directament amb el terror «*al enigma de la vida*» que plana sobre la burgesia i, en un procés defensiu, es refugia en la sublimació de la maternitat. Així, l'«*elegía de la Maternidad amorosa y angustiada de nuestros tiempos*», que és la seva obra, neix de l'autenticitat més íntima de les pròpies relacions familiars de l'autor i s'encarna en la més perfecta harmonia entre «*la manera y el concepto*»: «*De esta unidad expresiva y significativa arranca para mí la sugestión angustiosa que producen estos cuadros, intensos y fogosos, enfermizos y convulsos, hechos con el alma y la cabeza en una hora de fiebre y de intuición.*»<sup>25</sup> És, doncs, un art que respon a unes inquietuds ocultes, a una sensibilitat latent, que, sentides en la pròpia sang, troben expressió i consol en la pintura.

Les sublimitats de Puvis i el món privat, tancat, de Carrière, tenen el seu complement en Whistler, l'artista que ha concebut el paisatge com un «*estat d'imaginació*»: «*espejismos de su fantasía creadora, que sólo a título de motivo inicial, o mejor de un pretexto, se vale de la visión inmediata del mundo exte-*

24. R. CASELLAS, *París artístico*. III: *Pedro Puvis de Chavannes*, «*La Vanguardia*» (18-III-1893).

25. CASELLAS, *París artístico*. v.

rior.»<sup>26</sup> Casellas exemplifica el procés creatiu amb la fixació de la mirada sobre les estries del marbre: la seva mutació en un paisatge ideal «*es puramente un acto de imaginación*». De la mateixa manera, Whistler tria els seus paisatges en els moments (vesprades, nits de lluna, a ple sol, etc.) que ofereixen major fluctuació atmosfèrica i, per tant, se situa a mig camí entre el caos de la dissolució formal i el paisatge tradicional. Això, com veurem, li ha permès de transportar a la pintura la gran revolució de la música wagneriana, en la qual la frase musical, la melodia, ha quedat fosa, arrossegada per un torrent d'harmonies. Per a Whistler, «*la línea es una excusa para el color, así como el color es un pretexto para la armonía*», ja que, de la realitat, no pretén d'extreure'n «*vistas, imitaciones o copias, sino un efecto de conjunto, una impresión culminante, una sensación total*». D'aquí vénen les «harmonies», les «simfonies» i els «nocturs» dels seus paisatges i la manera «*entre hipotética y noctámbula*» dels seus retrats. Whistler, amb la seva obra, ha situat la pintura en el mateix camí de les altres arts: «*Porque es bien digna de anotarse —aunque sea distrayéndome de mi principal asunto— esta aspiración en que coinciden con unánime asentimiento las artes y letras de nuestros días, al afirmar con palabras y con hechos que la finalidad de la obra bella es promover una sensación. Así la poesía tiende a eliminar el concepto en beneficio de lo sensorio, según lo entienden Verlaine y todos los líricos decadentistas. Así la dramática se esfuerza por anular todo vestigio de acción humana determinada, para sugerir una impresión general: terror voluptuosidad, unción, misterio ... como pretende el teatro de Maeterlinck. Tanto en estas como en aquellas modalidades, el motivo, el tema, el asunto, que antes constituía la causa primera, viene a quedar reducida a causa secundaria, ocasional, de la creación artística. De ahí que todo argumento, que todo dibujo, que toda acción acaben por disolverse en una especie de nebulosa, que tanto o más que el excipiente idóneo, viene a ser el principio eficiente de la sensación a producir.*»<sup>27</sup>

Provocar, doncs, «intensitats de sensació». Amb el record d'aquesta explicació, feta a propòsit de l'obra de Whistler, Casellas inicià la presentació, a les planes de «La Vanguardia», de *La intrusa* de Maeterlinck, dos dies abans d'èsser ell un dels protagonistes de la representació que se'n va fer a Sitges el dia 10 de setembre de 1893.<sup>28</sup> Si, un any abans, Sitges havia donat peu a la proclamació de l'impressionisme *sui generis* com a signe de modernitat, la nova festa sitgetana serveix per definir un camí: el simbolisme. A partir del seu ingrés a «La Vanguardia», Casellas es mogué, en els seus escrits, estretament lligat a les influències franceses, de tal manera que la seva evolució, des del primicer —i ja matisat, quan apareix en els seus escrits— realisme fins a la desclosa simbolista del 1893, podria ésser la més típica d'un escriptor francès. El marc de referències culturals en què s'ha mogut té com a centre París i àdhuc les influències no franceses (Whistler, el pre-rafaelisme, la filosofia alemanya i fins i tot Maeterlinck) les rep a través del seu impacte parisenc. Però, a més, s'ha anat produint una selecció ben significativa: Ibsen, per exemple, que havia impactat fortament a Barcelona el 1892, no ha estat encara citat per Casellas ni tampoc no serà esmentat (com hauria estat lògic) en aquesta presentació de Maeterlinck. «Pertanyia» Ibsen a «L'Avenç» i Maeterlinck als esteticistes? Són,

26. R. CASELLAS, *París artístico*. VI: James Mac Neill Whistler [sic], «La Vanguardia» (1-vi-1893).

27. *Ibid.*

28. R. CASELLAS, *La Intrusa de Mauricio Maeterlinck*, «La Vanguardia» (8-ix-1893).



si de cas, els «silencis» —abans que «L'Avenç» no es mostri reticent amb la representació— els que ho diuen. El fet és que Maeterlinck era el punt d'arribada lògic en el camí emprès el 1893: Casellas l'havia citat en els seus articles parisenços (¿fou aleshores, potser, que sorgí la idea de fer la representació de *La intrusa*?) i és, d'altra banda, el primer «model» literari que trobem que no pertany ja al realisme i que impacta fortament sobre el corrent esteticista. D'això, Casellas n'és tan conscient que no s'està de declarar el camí transcorregut: «*Nuestra generación se siente fatigada del estudio inmediato de la naturaleza, en que se educara, y desechando análisis y experimentaciones, aspira a brillantes síntesis, a armonías de conjunto que sólo accidentalmente tomen su origen en la realidad exterior.*»<sup>29</sup>

Ens trobem, doncs, amb una típica declaració antinaturalista que, àdhuc en la utilització de la fórmula del «cansament», recorda la reacció antizoliana del simbolisme francès. El cansament és provocat per la insatisfacció, ja que, tal com ha afirmat Casellas, no és el coneixement de la realitat allò que preocupa la societat moderna, sinó la seva inseguretat. Són les pors a l'anihilació col·lectiva allò que, d'una banda, crida la dictadura i, de l'altra, converteix l'art en un refugi, en un consol de l'esperit fatigat. Un art, és clar, «ultraidealista»: el que transporta l'home a la serenitat olímpica, supramaterial, ideista, de Puvis; el que crea un recés privat i tens en la intimitat sentimental de Carrière; el que fixa en la matèria els estats inquietos de l'ànima, com en Rodin, o crea el paisatge ideal, imaginari i noctàmbul de Whistler. En tots ells la realitat no és altra cosa que un «accident», només el punt on recolzar l'obra «*para lanzarse a horizontes de más vago ensueño por entre cuya aérea fluctuación puedan a veces transparentarse imágenes trascendentes o simbólicas representaciones.*»<sup>30</sup> La creació artística, doncs, no es mou ja en el camp del concret, de la realitat, sinó en el «*rêve*» mallarmeà que Casellas tradueix com a «*ensueño*». Segons Jean Cassou, cal entendre el mot —la centralitat del qual, dins de l'estètica simbolista, no pot ésser posada en dubte— com «*une certaine intimité personnelle et inaliénable qu'ils entretenaient avec leur imagination creatrice.*»<sup>31</sup> El salt de la realitat al somni s'ha produït de la mateixa manera com s'havia produït a França: estretament lligat a la consciència de crisi social i de civilització. De «decadència», per tant. «Le Décadent», a França, en una ben coneguda declaració, ho explicitava el 1886: «*Se dissimuler l'état de décadence où nous sommes arrivés serait le comble de l'insenséisme. Religion, mœurs, justice, tout décade, ou plutôt tout subit une transformation inéluctable. La société se désagrège sous l'action corrosive d'une civilisation déliquescence. L'homme moderne est un blasé. Affinement d'appétits, de sensations, de goût, du luxe, de jouissances; névrose, hystérie, hipnotisme, morphinomanie, charlatanisme scientifique, schopenhauerisme à outrance, tels sont les prodromes de l'évolution sociale.*»<sup>32</sup>

Es tracta, doncs, d'una nova sensibilitat potenciada per la consciència de crisi, de decadència, que troba els seus punts d'atracció en l'estrany, en l'inaudit, en l'ocult, etc., és a dir, en tot allò que s'allunya de la quotidianitat prosaica i porta l'home a l'abisme insondable que causa terror i atreu a la vegada.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.*

31. JEAN CASSOU, *L'Esprit du Symbolisme*, dins *Encyclopédie du Symbolisme* (París, Somogy, 1879), p. 7.

32. LA RÉDACTION, *Aux lecteurs*, «Le Décadent» (10-IV-1886). Extrec la citació de Noël RICHARD, *Le mouvement décadent* (París, Nizet, 1968), p. 24.

Per això el nou art és presentat per Casellas no ja com un programa per a la societat, sinó com una vivència per a la «joventut intel·lectual»: «*Arrancar de la vida humana, no los espectáculos directos y circunscritos, no las fases corrientes y banales ... sino las visiones relampagueantes, desbocadas, paroxistas, alucinatorias; traducir en dementes paradojas las eternas evidencias; vivir de lo anormal y lo inaudito; contar los espantos de la razón, inclinada sobre el margen del abismo; referir el anonadamiento de las catástrofes y los escalofríos de lo inminente; cantar las congojas del dolor supremo y describir el calvario de los hombres; llegar a lo trágico, frecuentando el Misterio, adivinando lo Ignoto, prediciendo los Destinos, dando a los cataclismos de las almas y a los desquiciamientos de los mundos la expresión exacerbada del terror...!* Tal es la fórmula estética de este arte nebuloso y espléndido, caótico y radiante, prosaico y sublime, sensualista y místico, refinado y bárbaro, modernista y medieval ... que en alas de vientos hiperbóreos vino hasta aquí, llamado, atraído por nuestra juventud intelectual que quiere conocerlo, vivirlo, aquilatarlo...»<sup>33</sup>

Així, des del punt de vista que adopta Casellas, la representació de *La intrusa* és la immersió de la joventut «intel·lectual» (remarquem la utilització d'aquest terme el 1893) en una experiència que té tant de «moral», de «vivencial», com de literària o estètica: és la nova sensibilitat, la *névrose* del final del segle, en una de «*las manifestaciones más radicales del arte novísimo*», allò que interessa. Així ho interpretà Maragall.<sup>34</sup> Des d'aquest punt de vista, les característiques concretes de l'obra tenen un valor secundari, perquè l'acte esdevé una afirmació de la «modernitat» i, a més, té un caràcter col·lectiu, per l'acte en si i perquè associa la nova música de César Frank i de Morera. «L'Avenç» sentirà en el fet que l'afirmació col·lectiva del Modernisme com a moviment es faci amb una obra com aquesta. Cortada ja havia intentat salvar la representació des del punt de vista regeneracionista en un article sobre Maeterlinck en el qual distingia el simbolisme belga del francès, distinció que més tard va recollir Joan Pérez-Jorba a «Catalònia».<sup>35</sup> Però davant del contingut inqüestionablement decadentista que va prendre l'acte de Sitges, Brossa criticà obertament l'opció esteticitzant que representava i, possiblement amb força més raó que Yxart en defensar-la, deixà malparada la interpretació de Casellas.<sup>36</sup> Per a aquest, però, *La intrusa* va ésser una fita decisiva de cara a la fixació dels seus interessos estètics, temàtics i formals, potser a causa de la compenetració amb l'obra a què va obligar-lo el fet d'encarnar el paper de l'avi.

La presentació que en va fer a «La Vanguardia» ens dóna una lectura atenta i precisa que, en molts aspectes, situa *La intrusa* entre les influències més directes que desembocaran en *Els sots feréstecs*. Casellas hi destaca l'oposició entre el personatge cec i visionari («*personificación exacta del pesimismo*») amb l'oncle, que representa la mentalitat materialista de la ciència positiva; la gra-

33. CASELLAS, *La Intrusa de Mauricio Maeterlinck*. Aquest fragment va ésser citat per Rusiñol al *Discurs llegit a Sitges* («L'Avenç», 2.<sup>a</sup> època, any v, 1893, ps. 263-264) i, des d'aleshores, algun historiador de l'art i de la literatura l'ha atribuït a Rusiñol, com, per exemple, Guillem Díaz-Plaja, Alexandre Cirici Pellicer, Ramon Planas i Lily Litvak.

34. MARAGALL, *Obres completes*. IV, loc. cit.

35. A. CORTADA, *Maurici Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga*, «L'Avenç», 2.<sup>a</sup> època, any v (1893), ps. 243-248. La idea va ésser recollida per J. P. J. [PÉREZ-JORBA], *Bibliografia*, «Catalònia», I (1898), ps. 209-211.

36. Jaume BROSSA ROGER, *La Festa Modernista de Sitges*, «L'Avenç», 2.<sup>a</sup> època, any v (1893), ps. 257-261. Casellas va ésser defensat per J. YXART, *El arte escénico en España*, I (Barcelona, La Vanguardia, 1894), ps. 271-273.

dació de les sensacions i dels ritmes emocionals interns de l'obra, al servei d'un «crescendo *horrisono de terror*»; el personatge d'Ūrsula, captada com a «*mensajera de la Naturaleza*», traductora d'un paisatge noctàmbul de desolació; la construcció dels personatges, que apareixen «*como quiméricos sujetos de experimentación fisio-psicológica*», bé que amb una absoluta simplificació caracteriològica, realitzada en funció de l'efecte global del contrast, de «*claro-oscuro de la sensación total*»; l'analogia entre els «*estados del paisaje fantástico*» amb «*los estados de espíritu, viniendo a ser sincrónicas aquellas modalidades de naturaleza con vibraciones del alma, con ondulaciones del pensamiento, con latidos del corazón*»; el llenguatge, fet de frases que «*aparte el significado, coadyuvan por su estructura material a la unidad harmónica de aquella sinfonía de terror*», i seleccionat de manera que, si bé resulta enigmàtic en alguns passatges, «*es por lo común llano, corriente, familiar y hasta pedestre y vulgarísimo en ocasiones*» i es resol en construccions monòtones i en la repetició constant de frases i de mots («*que chocan por lo desabridos e inusitados*») fins a acabar «*por hipnotizar el alma del oyente, hasta llevarla, a ciegas y sin voluntad, por el camino angustioso de la sugestión*». Tot això, a més, obeeix un objectiu més alt: «*¿No ha ido más allá, mucho más allá, rebasando la esfera de lo sensorio, para penetrar en el mundo de lo metafísico?*», es pregunta Casellas. La resposta és evident: darrera del drama de la sensació hi ha «*una tesis poético-filosófica, un símbolo dialogado, un tema trascendental*»: «*la eterna contradicción*», el «*dualismo sistemático*», entre els sentits (la veritat tangible, l'optimisme de la ciència) i la intuïció (suprasensorial, visionària, pessimista), davant de «*los futuros destinos*». Per això, el final de l'obra dóna la raó «*al ciego vidente, proclamando que la Muerte es la única verdad*».

Aquesta presentació de *La intrusa* concreta la proposta d'un art transcendent, simbòlic, metafísic, que intenta de moure's en consonància amb la situació anímica de la contemporaneïtat, de la qual vol recollir els ideals i la neurosi per elevar-ho tot a una representativitat «ideística». No cal dir que representa el pas decidit, ferm, de Casellas cap a l'esteticisme i l'art per l'art. Cal, però, no simplificar les coses perquè tampoc no es tracta d'un pur evasionisme, si apliquem aquest mot sense matisar-lo. És veritat que, en certa manera, les seves propostes poden ésser qualificades com a tals pel fet que Casellas, tal com hem vist, parteix de la situació de la burgesia (o, millor, de la consciència que la intel·lectualitat burgesa té d'aquesta situació) davant del progrés seguit per la seva pròpia classe, un progrés que ha desembocat en la pèrdua d'ideals propis i en l'aparició subsegüent de la inquietud i del terror pel seu futur immediat. El que preocupa és allò que pot amagar d'amenaçador l'aparença externa de normalitat absoluta. La sensació de descontrol o, en altres termes, la por al desconegut, que és pròxim, immediat, i que pot, fins i tot, ésser dins de nosaltres mateixos: «*Ce qu'on ne sait pas, c'est peut-être terrible*», segons la frase de Rimbaud. Es tracta d'una crisi d'ideologia burgesa i, per tant, de cultura burgesa. Això és tan important o més, de cara a la consciència de fracàs de civilització que afecta la intel·lectualitat, que no pas la mateixa lluita de classes, normalment ignorada o, com en el cas de Casellas, reduïda a un simple factor «irracional» més de l'amenaça còsmica (en aquest punt, cal dir-ho, la premsa sensacionalista de l'època, tot jugant la carta del tremendisme social, tindrà un paper de primer ordre). El que s'ha produït és, bàsicament, un desencaixament entre el procés accelerat que segueix la societat industrial i la ideologia que el justifica. La crisi del positivisme no és tant la crisi d'una filosofia, com la d'una

consciència determinada, pragmàtica, que corresponia a un estadi ben determinat del desenvolupament del capital. Al final del segle, com mai fins aleshores, la vida és dictada per la indústria, i les modes, el consumisme, la modernitat, etc., no són sinó la concreció —una concreció determinada— de les lleis del mercat. El mal és que s'han perdut els justificants, que la idea de progrés ha quedat curta davant l'acceleració dels mecanismes industrials. I, enmig de la crisi, la recerca s'ha traslladat cap a la conquesta de nous camps, vedats fins al moment al coneixement racional. La metafísica i la psicologia dels Schopenhauer, Hartmann, Spencer, Nietzsche, etc., divulgats i més o menys barroerament assimilats, descobreixen l'Inconscient, l'Inconegut o l'Absolut més enllà d'aquella realitat que l'home havia pretès dominar. I una altra vegada, com havia passat amb el positivisme, més que «una» filosofia, el que proporcionen és una cosmovisió, un marc de «crisi» dins el qual actuar. I justifiquen, a més, una fugida de la realitat intransformable, incontrolable. A la recerca, al cap i a la fi, de nous camins per al «control» (i, a Catalunya, el procés seguit pel Modernisme, amb la seva derivació/contradicció amb el Noucentisme, ho demostra, em sembla, a bastament). D'aquí ve la proposta d'un art «ideista», «simbolista» o «formalista» (*«l'intellectualité habitant les formes»*) que recreï la realitat des de la idealitat, i en funció d'aquesta, amb el consegüent rebuig de la quotidianitat com a centre de la matèria artística. Això representa posar en un primer pla la contradicció ideal-realitat, poesia-prosa, art-societat, en una bipolarització irreductible. No es tracta, però, d'ignorar les situacions traumàtiques, les pors, les inquietuds o les inseguretats. Es tracta d'emmarcar-les més enllà d'elles mateixes on puguin ésser calibrades (relativitzades, engrandides o minimitzades) en relació amb la idealitat. Estendre, així, el control de la ment (de la subjectivitat, pensament o emoció) sobre les coses a través de la «re-creació». D'aquesta manera, *«todo es materia para el arte, todo es fecundo en belleza para el artista que en la relatividad entre la naturaleza y la obra pone de por medio la facultad transformadora de su espíritu, sediento de ideal»*.<sup>37</sup> Casellas insisteix en un fet: la nova pintura és producte de *«los modernos pintores idealistas, por lo menos»*, especifica, *«los más esclarecidos e intelectuales»*. La seva obra consisteix a *«poner de acuerdo su arte con la vaga solicitud de poesía, de misterio, de más allá, que siente gran parte de nuestra humanidad, aquejada, a estas horas, de angustias y dudas y sediento de ensueño y consolación»*.<sup>38</sup>

L'art es converteix, d'aquesta manera, en el refugi, en el consol de l'home malalt d'angoixa i és potenciat, lògicament, com a autònom en relació amb la realitat i amb el coneixement d'aquesta (és a dir, amb la ciència). És una fugida? ¿És l'intent de proporcionar una «sensació» de control que substitueixi el ja impossible control real? És una rebel·lió contra la societat industrial, utilitarista? De fet, és totes i cadascuna d'aquestes possibilitats, traduïdes en la conversió de l'art en l'únic valor absolut, capaç de transcendir la traumàtica realitat de la vida moderna. Es tracta, doncs, d'endinsar-se en *«la nueva descripción pictórica de los seres i de las cosas, que, si arrancaba y tomaba origen en la vida y en la naturaleza, venía a magnificarse con el propósito decorativo y la amplificación de lo contingente»*.<sup>39</sup> Propòsit, fixem-nos-hi, «decoratiu», «ornamental», que

37. CASELLAS, *Bellas Artes. Exposición Rusiñol, Casas y Clarassó*, «La Vanguardia» (16-II-1893).

38. R. CASELLAS, *Bellas Artes. Evolución decorativa de la pintura moderna*, «La Vanguardia» (1-I-1894).

39. *Ibid.*

correspon a la voluntat d'«utilització» de la natura per fer-la portadora de valors que no li són propis. I, per a això, no n'hi ha prou amb l'estudi immediat de la natura, amb la descoberta de les lleis que la dominen (com havien fet els novel·listes naturalistes i el darrer impressionisme), sinó que cal alguna cosa més: «*la virtualidad ideista*», gràcies a la qual «*la pintura de nuestros días ha logrado encumbrarse, por propios méritos, por derecho de originalidad, a las alturas de un esteticismo espiritualista*».<sup>40</sup>

Casellas, així, remarca explícitament el tombant espiritualista que pren l'art de la fi del segle: un art de sensacions que es dirigeix a «*satisfacer el espíritu, tanto o más que la sensación*»; que, per fixar l'univers interior, tendeix a «*expresar, expresar a toda costa y más que nunca*»; i que, per tal d'assolir-ho, recorre «*a los orígenes de la pintura cristiana, por excelencia expresiva ... manantial de sentimientos inefables y de ensueños misteriosos*».<sup>41</sup> L'íntima connexió d'aquest espiritualisme amb tota la problemàtica social i metafísica ens remet directament a la recuperació finisecular de les concepcions tradicionals, religioses, de l'home, que havien donat preponderància a la vida interior per sobre de la fisiobiològica. Es tracta, doncs, de la ruptura amb les concepcions positivistes insinuada ja en les teories de l'emotivitat exposades per Casellas el 1891. Ara, els valors de la sensibilitat reben una accentuació («*penetrar en el dominio de lo psíquico*») que els fa decantar cap a la psicologia metafísica (influida, a través de Théodule Ribot, per Schopenhauer i Hartmann), que orienta tot aquest procés d'idealisme cap a la convicció de l'existència d'un univers sobrenatural, absolut, no separat de la realitat tangible, en el qual l'home participa a través de la «psiquis». El món sensible esdevé, des d'aquesta perspectiva, un simple mitjà per remuntar-se a l'absolut (teoria de les correspondències) o per expressar l'univers interior (el schopenhauerià «el món és la meva representació»). En tots dos casos, el que interessa es troba més enllà de la simple experiència d'allò que és real, però no necessàriament ha de correspondre a les concepcions catòliques tradicionals, per bé que aquestes en part ressusciten (i Casellas intenta jugar amb aquest fet de cara als artistes del Cercle Artístic de Sant Lluc). Tot i això, Casellas, que ha parlat en l'article sobre Maeterlinck del cansament provocat pel naturalisme, podria fer-se seva la frase de Gourmont: «*seule, que l'on soit croyant ou non, seule la littérature mystique convient à notre immense fatigue*».<sup>42</sup> Perquè la restitució de la dimensió metafísica, sobrenatural, de l'home que el naturalisme havia deixat de banda es portarà a terme independentment de les creences religioses. «*Parece que toca a su fin*», escrivia Casellas el 1896, en constatar l'aparició de les primeres tongades de pintura simbòlico-decorativa, «*el voluntario secuestro de la imaginación, y que asistimos a la agonía de un sistema que, llevado hasta sus últimas consecuencias, tiende a la inmolación de lo más excelso que encierra la humana personalidad*».<sup>43</sup> Dintre d'aquesta recuperació, el cristianisme (que Casellas considera, a la manera schopenhaueriana, «*esta religión pura ... que redime por el dolor*»)<sup>44</sup> proporcionarà, amb tot el bagatge mític i formal ja fet amb què compta, una bona part dels elements que l'artista necessita. La temàtica religiosa, però, serà majoritàriament utilitzada de la mateixa manera que Casellas demana que sigui utilitzada

40. *Ibid.*

41. *Ibid.*

42. Citat per PIERROT, *op. cit.*, p. 108.

43. R. CASELLAS, *Tercera Exposición de Bellas Artes*. I, «La Vanguardia» (22-IV-1896).

44. CASELLAS, *Bellas Artes. Evolución decorativa*.

la realitat: com a motiu inicial o com a pretext. Tal com ho havia fet el pre-rafaelitisme, el qual, en l'article de cap d'any de 1894, entra en la crítica de Casellas amb una força que no havia tingut fins en aquell moment. Tot i que, segons ell mateix explica, n'havia conegut gravats durant els anys vuitanta i n'havia vist directament algunes obres a l'exposició de París del 1889 —cosa perfectament creïble, perquè la seva crítica ja havia anat donant indicis d'algunes influències durant el 1892 i el 1893— no és fins ara que el pre-rafaelitisme s'integra plenament dins de la seva teoria estètica. I ho fa, inicialment, per la presència dels mites i de les formes artístiques medievals en la sensibilitat de la fi del segle i en les aspiracions més noves: «¿No asombra, en verdad, esta reversión que se está operando por viejos maestros y nuevas generaciones hacia las fuentes inagotables del arte cristiano? ¿No choca ver surgir y desenvolverse, en este final de siglo, una pintura hecha por partes iguales de modernismo y arqueología; ni asistir al espectáculo curioso de esta restauración sin ejemplo, a la rehabilitación triunfante de aquellos precursores que florecieron a las postreras etapas de la edad agonizante? ¿No interesa grandemente la aparición y desarrollo del arte prerafaelista en Inglaterra y del simbolismo en Francia, que han venido a dar el golpe de gracia tanto al cuadro anecdótico como al cuadro de historia del periodo romántico? ¿No es digno de estudio el carácter eminentemente decorativo de la gran pintura moderna, mucho más alejada de Tiépolo que de los maestros góticos? ¿No debe inquirirse cómo se ha generado este retroceso histórico?»<sup>45</sup>

Les concomitàncies —i, doncs, la resposta a les preguntes que formula Casellas— entre l'època medieval i la modernitat són anímiques, temàtiques i formals. Però, sobretot, es concreten en la voluntat de tornar la pintura a la seva funció primordial: la decorativa. Restituir-la, per tant, al si de l'arquitectura i, d'aquesta manera, retornar-li amb tota la plenitud possible, la funció social, l'única funció social que pot acomplir l'art en una societat angoixada com és la moderna: representar —ésser— la idealitat, somni i consol de l'home (una funció, al capdavall, religiosa). Per això, explica Casellas, «los temas, los asuntos, son eternos para el arte; y lo mismo pueden ser tratados por el pintor de hoy que por el de ayer, con tal que infunda en su obra el soplo de su personalidad junto con las aspiraciones de su tiempo».<sup>46</sup> Entre les aspiracions contemporànies, n'hi ha una, ja assolida, que és absolutament irrenunciable (els cicles d'art, al cap i a la fi, no passen en va). Es tracta de la gran aportació del segle XIX a la història de la pintura: la conquesta de la natura. En aquest punt, una vegada més, Puvis de Chavannes dóna tota una lliçó, com la dóna també el pre-rafaelitisme: «La escuela que pasa por la más extrañamente mística, y que en efecto lo es, empieza por apoyarse tan fuertemente en la realidad y en la naturaleza», escriu Casellas tot traduint un text de Paul Leprieur.

Amb motiu de l'exposició general del 1894, Casellas planteja una visió històrica de com s'ha arribat en aquest punt: davant l'absència de quadres d'història (que han deixat d'ésser conreats a Catalunya), es pregunta si el gènere ha mort o s'ha transformat. Perquè la temàtica (faula mitològica o bíblica, història profana o llegenda pietosa) és la mateixa que tracta la pintura més moderna, que ha recuperat «la manera decorativa y en consonancia a su destino de orna-

45. *Ibid.*46. *Ibid.*

*mentación mural*».<sup>47</sup> Elabora, per tal d'explicar el procés seguit, tota una genealogia històrica, la noblesa de la qual situa la seva proposta de pintura simbòlico-decorativa com el punt més elevat de les aspiracions artístiques contemporànies, síntesi de la pintura moderna. Car els primers plantejaments que retreu Casellas remunten al segle XVIII, quan les teoritzacions de Winckelmann i de Vien promouen, com a resposta a la frivolitat de la pintura bucòlico-cortesana, tot un corrent pictòric d'imitació de l'escultura clàssica. El mateix ideal és perseguit pels natzarens (teòrics i literats, més que no pas pintors, segons ell), que s'abocuen a la imitació dels primitius, però «*satisfechos con imitar servilmente las apariencias, no el espíritu ... no se recatan de menospreciar la forma, y aún hacen gala de querer reducir el hombre a simple espíritu y la naturaleza a la anulación*». Aquest era el problema que no permetia que la gran pintura simbòlico-decorativa aparegués amb anterioritat, perquè «*la síntesis de la pintura poemática residía en la fusión del hombre con la naturaleza, del concepto psíquico con la vida exterior*». La solució, malgrat tot, és apuntada per Delacroix i Gericault, però sense gaire èxit. Calia passar pel realisme, per la descoberta del paisatge, pel *plein air*, per l'impressionisme, que representaren la conquesta de la natura i de la realitat. No n'hi havia prou, encara. Mancava superar el realisme, recórrer «*la inmensa serie de descubrimientos técnicos, que permitiesen al artista subjetivar la magnificencia decorativa de los aspectos naturales, para aplicarla a la expresión del concepto trascendente*». Aquest és el pas que fa Anglaterra amb el pre-rafaelisme, que sorgeix del paisatgisme de Gainsborough, Constable, Crome i, sobretot, de Turner, el qual, ell tot sol, condensa tots dos cicles, el paisatgista i el mitològic. No és, doncs, casual —assenyala— que Ruskin, l'apologista de Turner, sigui també l'apòstol i portaveu del pre-rafaelisme. Com aquest, Puvis, Cazin i Besnard han trobat, a França, l'aliança íntima de «*la composición decorativa con el paisaje, la vida de los seres con la vida de las cosas, la acción humana con el fenómeno natural, el mundo del espíritu con la visión exterior*».

Des d'aquesta perspectiva, la sèrie d'aspectes que han anat apareixent en la seva crítica queden perfectament travats. La historiografia artística catalana ha retret que el Modernisme s'«estanqués» en Whistler, Puvis i companyia i que abandonés la línia impressionista que, *a posteriori*, ha resultat la cèntrica en l'evolució de la pintura contemporània. El problema, pel que sembla, no és només local. Mario Praz el detectà en les històries de la pintura moderna: el menyspreu per tot allò que, des de l'actualitat, no constituïa les «avantguardes» artístiques.<sup>48</sup> Tanmateix, els anys noranta l'avantguarda artística europea no era l'impressionisme o, si de cas, no ho era de la mateixa manera que uns quants anys abans. Cert, i em remeto a Casellas, que la «impressió» és allò que cal «*expresar, expresar a toda costa*». És a dir: traduir en pintura l'estat anímic, la interioritat. Però l'impressionisme és rebutjat perquè s'ha convertit en ciència dels colors, en un mètode, en un sistema que restringeix la llibertat d'expressió. D'altra banda —i torno a remetre'm a Casellas—, si interessa la sensació és en tant que transporta a la *psiquis*, la qual, en el concepte metafísic que la lliga a l'Inconscient-Subconscient individual-collectiu, comporta el trasllat de l'interès

47. R. CASELLAS, *Exposición General de Bellas Artes. II: La pintura religiosa e histórica, «La Vanguardia»* (1-V-1894).

48. Vegeu MARIO PRAZ, *Perseo e la Medusa. Dal Romanticismo all'Avanguardia* (Milà, Arnaldo Mondadori, 1979), ps. 48-52.

al terreny del símbol, de la idea, o, per utilitzar una fórmula habitual a l'època, de la seva significació transcendent. D'aquí ve la importància de Whistler, com a teòric (Casellas utilitzarà la seva conferència *Ten O'Clock*) i com a pintor. La insistència en el caràcter harmònic, en la comunicació suggestiva integral de les seves obres no pot dissociar-se de la recerca d'una gran pintura que sintetitzi totes les aportacions del segle XIX i que recuperi la funció social que l'utilitarisme de les burgesies li ha negat; que substitueixi, tal com demanava William Morris i Casellas recollia, «*la tablita, el cuadro, que, con egoista predominio, han imperado en el arte-juguete de las burguesías advenedizas*».<sup>49</sup> Whistler ha fet música de la pintura: «*musicien lui aussi*», ha escrit Michaud, «*qui compose des Symphonies en vert et violet, en blanc et rouge, en bleu et rose, emprunte a Chopin le titre de ses Nocturnes, et cherche à créer par la couleur une équivalence des émotions musicales*».<sup>50</sup> És a dir, ha aproximat l'art de la línia i dels colors a la gran síntesi artística que ha esdevingut la música moderna, *continuum* expressiu no segmentat, punt de referència obligat per a tot art que pretengui assolir la «suggestió». Per això, inevitablement, Casellas ha de remetre tota aquesta voluntat musical, harmònica, de la pintura moderna a Wagner; perquè ara ja, conquerida la natura gràcies a l'impressionisme, es pot arribar a aquella síntesi poemàtica per a la qual havien sospirat els primers romàntics. Una síntesi «*definitiva y terminante como la que en música ya iniciaba Wagner a la sazón con su drama lírico, compuesto por mitades de sensaciones y misticismos, de plasticidades y espiritualidad, de mitologías y de paisajes*».<sup>51</sup>

Línia i colors, així, perden el seu contingut referencial, descriptiu, traductor d'una realitat immediata, i guanyen en «expressió» de l'inefable. Deia Maclair, tot defensant que la crítica havia de trobar els seus camins de renovació en la visió de les arts com a síntesi, que, davant d'un músic, calia poder explicar la pintura de Whistler amb una simple referència: «*C'est du Schumann*».<sup>52</sup> Per a la pintura simbòlico-decorativa del final del segle, caldria poder dir: és un Wagner. El llenguatge primordial de l'art, el llenguatge universal que es mou en l'esfera de les essències, que és la música, ha passat per davant del de la pintura i ara el drama líric wagnerià es converteix en model per a la representació sintètica i harmònica de la humanitat, que persegueix la pintura.

És evident que la distinció de Charles Morice entre poesia i música, d'una banda, i arquitectura, escultura i pintura, de l'altra («*L'espace et le temps escissent fatalement l'Art en deux groupes: le groupe arithmétique de la Poésie et de la Musique, le groupe géométrique de la Peinture, de l'Architecture et de la Sculpture*») <sup>53</sup> és inqüestionable. Però això no impedeix que es trenquin els límits de les arts ni tampoc que la pintura no pugui assolir el mateix nivell de significació de la música. Rodin, per exemple, ha estat capaç, amb la seva obra «subversiva», de trencar «*todos los modelos, todas las fórmulas del arte escolástico*» i fer de l'escultura, que era destinada pel classicisme a reproduir la perfecció formal del cos humà, un art capaç de plasmar estats de l'ànima, a la manera de la pintura medieval.<sup>54</sup> Això mateix pot fer la pintura en relació amb

49. R. CASELLAS, *Tercera Exposición General de Bellas Artes. III: Pinturas simbólico-decorativas*, «La Vanguardia» (12-v-1896).

50. MICHAUD, *op. cit.*, p. 221.

51. CASELLAS, *Exposición General de Bellas Artes. II*.

52. Citat per A. G. LEHMANN, *The Symbolist Aesthetic in France. 1885-1895* (Oxford, Basil Blackwell, 1969), p. 225.

53. *Ibid.*, p. 227.

54. CASELLAS, *Los ciudadanos de Calais*, «La Vanguardia» (17-vi-1895).



les altres arts, sobretot si recupera el seu destí decoratiu en íntima unió amb l'arquitectura. Per convertir-se, a més, en l'art civil de les societats modernes, un objectiu ja assolit per l'òpera wagneriana. Perquè els pre-rafaelites han dotat Anglaterra «de una pintura simbòlico-decorativa, que es considerada como un arte nacional»: <sup>55</sup> els seus museus són els grans edificis civils i religiosos de Manchester, Oxford, Birmingham i Londres, en els quals es desenrotlla la vida pública. El mateix han fet, a Alemanya, Arnold Böcklin i els simbolistes Schneider, Klínger, Franz Stuck, i d'altres, i, a França, els Puvis, Cazin, Besnard, Willette, Fantin Latour, Forain, etc. La pintura simbòlico-decorativa es va convertint, així, en el nou art civil, la nova religió de la societat moderna; un art que, en la representació sintètica de la humanitat i en la significació intemporal i universal dels mites i dels ideals d'una societat, té tot el dret d'equiparar-se amb l'òpera wagneriana.

La pintura simbòlico-decorativa és, doncs, el punt més elevat de l'evolució de la pintura moderna, que retorna al si de l'arquitectura, que eleva la realitat a l'ideal i que es converteix en l'art del futur perquè sintetitza l'expressió individual amb la funció decorativa necessàriament social. Fixem-nos que Casellas ha començat plantejant la pintura simbòlico-decorativa, el 1894, com a art espiritualista i que posteriorment, el 1896, remarca la funció social que li és inherent. Tot això ens remet a William Morris per la via de l'esteticisme o, si es vol, recuperant els termes de la seva carta a Yxart, per la via de l'«estetocràcia». Graham Hough ha remarcat les línies que uneixen directament el medievalisme de Pugin amb el de Ruskin i el d'aquest amb William Morris, formant una unitat que s'insereix en l'Europa finisecular estretament unida al pre-rafaelisme. <sup>56</sup> Morris, però, més que temes i formes, recupera el sentit social de la mitificació de l'època medieval: la visió dels cenobis en els quals la vida s'escola calmosament entre l'oració, el treball manual i el somni, enmig dels murs decorats amb escenes evangèliques i vides de sants, entre l'ideal i l'exemple. Doncs bé, traspassem-hi l'estetocràcia d'una societat futura, avançada ja en el recés artístic i intel·lectual que representa el Cau Ferrat de Sitges, decorat amb les allegories de Rusiñol. Perquè Casellas es fa seu el somni de William Morris: «William Morris, el famós poeta-artista del prerrafaelisme anglès, tant en les seves conferències com en els seus escrits, expressa sovint la creença de que el més gran ornament de les societats intel·lectuals i artístiques, amb què somia per als temps futurs, consistirà en una gran pintura decorativa que, vestint sumptuosament els murs dels edificis públics, religiosos i civils, serveixi constantment d'ensenyança i fruïció estètiques als pobles de l'esdevenidor. "Aquella pintura —diu— d'ornamentalitat i d'imaginació, la més pròpia d'una societat afïnada i intel·lectual, vindrà a substituir a la tauleta, al quadret, que, amb egoista predomini, han imperat en l'art-joguina de la burgesia actual".» <sup>57</sup>

No es tracta, pròpiament, d'una aspiració particular del pre-rafaelisme o de William Morris, sinó d'una «aspiració comú de l'art contemporani, ja realitzada, en bona part, per les nacions que constitueixen l'avant-guarda de la cultura moderna». <sup>58</sup> Així, doncs, el punt més elevat de les ambicions més exquisidament es-

55. CASELLAS, *Tercera Exposición de Bellas Artes*. III.

56. GRAHAM HOUGH, *The Last Romantics* (Londres - Nova York, University Paperbacks, 1961), ps. 83-133.

57. CASELLAS, *Tercera Exposición General de Bellas Artes*. III. Extrec la citació de la versió catalana: *Etapas estéticas*, II, ps. 147-148.

58. *Ibid.*

piritualistes modernes esdevé, substancialment, un art social capaç de plasmar els ideals individuals i col·lectius de la civilització i d'educar permanentment els homes despertant la seva sensibilitat i fent-los present tothora els ideals de l'esperit. El concepte d'«educació pública», que quedí clar, és encara molt ambigu i manca d'una concreció tan precisa com la que s'explicitarà ja ben entrat el segle xx, quan Casellas defensarà la funció educativa de l'art com a lenitiu de la lluita de classes. Els anys noranta, però, aquest sentit encara no s'explicita, o queda, si de cas, en un estadi pre-polític: es tracta de desvetllar l'esperit i la consciència, de salvar l'home de la pura materialitat, en un sentit que anirà tendint cap al vitalisme, al voluntarisme. Perquè Casellas, abans de passar a la versió «dretana», diguem-ho així, d'aquesta funció educativa de l'art, traspasarà un període que tant podia haver derivat cap on derivà com cap a l'altra banda.

De tota manera, el fet és que aquest art pregonament individual i pregonament col·lectiu és presentat com el símbol de la modernitat, indistriciament lligat a les societats més avançades i progressives. Anglaterra el considera el seu «art nacional» i, amb ell, els pintors alemanys «han despertat l'art de llur raça de l'ensopiment acadèmic an què dormitava, per infondre-li altre cop aquell simbolisme i aquella ornamentalitat que varen fer la glòria de la pintura alemanya en l'edat mitjana». Element, doncs, de «regeneració» (posem-ho amb totes les lletres), aquest art no pot existir si no és amb el concurs de la societat: «Diguem tot seguit que a la florida de la moderna decoració pictòrica hi han ajudat poderosament les institucions i les classes que regeixen les destinacions de pobles tan cultes com els que hem nomenats. Considerant-ho, amb justícia, com element principalíssim de la cultura social, governs i corporacions han treballat per l'expansió d'aquestes obres que, per més que surtin de l'esforç individual, ja neixen consagrades a la fruïció estètica de la comunitat. A França, la protecció oficial ha estat tan decidida com eficaç. L'Església per als seus temples, l'estat per als centres universitaris, acadèmies i establiments públics, el departament per als seus edificis prefecturals, el municipi per a les seves alcaldies i escoles, les corporacions per als seus clubs i domicilis socials; han promogut concursos, han confiat encàrrecs, proporcionant així als artistes d'empenta ocasió de realitzar l'obra de llurs somnis, l'obra que no pot sortir a la llum sense l'ajuda de la col·lectivitat.»<sup>59</sup>

Casellas, òbviament, toca fons en el problema essencial del Modernisme: els objectius de modernitat i de cosmopolitisme, de plenitud cultural i artística, pel sol fet de plantejar-se, entren en contradicció amb la situació establerta del país, amb la mentalitat menestral de la burgesia, amb la burocràcia de les institucions públiques i amb la mesquinesa de la societat. Però aquells objectius només seran assolibles si és aquesta societat, «contra» la qual es formulen, qui els assumeix. O, en el plantejament de Casellas (que no és el de Brossa), si les institucions, que al cap i a la fi són l'encarnació de les passivitats socials, esdevenen els motors de la dinàmica renovadora. Ja el 1894, emparant-se en «*el concepto que del heroísmo nos da Carlyle*», havia lloat l'arqueòleg Rossi, descobridor de les catacumbes, i, en una digressió, negava que l'evangeli només hagués trobat adeptes a Roma entre les classes baixes —una creença de la qual «*han sacado gran partido las literaturas romántico-socialistas al uso*»—, perquè seria una contradicció amb la dinàmica de la història, ja que «*todas las evoluciones del pensa-*

59. *Ibid.* Cito d'*Etapes estètiques*. II, ps. 152-153.

*miento y del espíritu, del alma social, que decimos ahora, vienen siempre de arriba, aun en los casos en que la nueva doctrina invasora pretenda imponerse en nombre y en provecho exclusivo de los de abajo».*<sup>60</sup> Doncs bé, si traslladem el problema al nou art, trobem que els artistes han obert camins, però mentre les capes dirigents i les institucions no ofereixin el seu concurs, no serà possible que tota la societat en rebi els beneficis. Per això, pregunta: «¿Serà una ambició massa grossa o massa matinerana demanar per a aquest art nostre “amb vistes a Europa”, per a aquest art nostre que, en la relativitat de la seva esfera, s'esforça en seguir les corrents del pensament universal; serà una ambició excessiva —diem— demanar l'adveniment d'aquesta pintura decorativa, meitat naturalesa, meitat evocació, que en els grans centres de l'art modern es decanta a anullar lo mateix el quadret d'anècdotes que l'enfarfegat *quadro d'història*? Aquesta pregunta que formulem nosaltres, ja seria hora de que la dirigissin als artistes les corporacions provincials i municipals, els illustres prelats de Catalunya, les societats de foment, els còrcols mundans, els centres acadèmics de Barcelona, que tan sovint han mostrat amor per l'art amb ofertes de premis per als nostres certàmens. Per ésser les més directament interessades en el prestigi i en la cultura de la nostra societat, totes aquestes entitats deurien esbrinar si els artistes de Catalunya que a la pintura consagren llurs talents, compten ja amb la preparació deguda per a entrar de ple en el conreu d'un art de tanta transcendència artística i social.»<sup>61</sup>

La posició de Casellas no pot ésser més clara: el fet de situar les propostes de pintura simbòlic-decorativa com a centre neuràlgic del nou art és exponent de fins a quin punt allò que pretén d'assolir s'acorda encara amb els objectius de modernització i de nacionalització culturals i artístiques que s'havia proposat de realitzar el Modernisme. És, òbviament, la resposta positiva al pessimisme de la fi del segle, en el qual combrega ell i en el qual combreguen també els regeneracionistes. Per a Casellas l'art és la realitat recreada o quintaessenciada per l'artista que la redimeix de les contradiccions, dels prosaïsmes, que inevitablement conté i, en la seva dimensió social, esdevé portador d'una visió harmònica del present i de les aspiracions col·lectives de cara al futur. No pretén, doncs, de plantejar ni de solucionar problemes. El que pretén és de sublimar-los, per posar-se al servei d'una societat burgesa, humanitària, comprensiva, avançada i cosmopolita, és a dir, segura d'ella mateixa. Això és el que manca i, per això, apareix la sensibilitat decadentista (segregació, al capdavant, de la consciència de crisi del present, generadora de les propostes de futur) i la defensa de l'autonomia de l'art (els «furs imprescriptibles» que, en termes sociològics, podríem traduir com a «professionalitat»), però, pròpiament, ni Casellas ni el grup de Rusiñol no poden ésser considerats decadentistes ni, estrictament parlant, seguidors de l'art per l'art.

Tanmateix, així varen considerar-los els regeneracionistes. Alexandre Cortada s'adonava que, amb la literatura esteticista (i, doncs, amb el grup de Casellas i Rusiñol), Catalunya obtenia «*los placeres puros y elevados junto a los que le ha proporcionado hasta ahora el trabajo industrial y mercantil*».<sup>62</sup> Els uns per als altres, per tant. Art i literatura esteticistes eren els que corresponien a

60. R. CASELLAS, *Juan Bautista Rossi, el gran arqueólogo de las catacumbas*, «La Vanguardia» (3-X-1894).

61. CASELLAS, *Tercera Exposición de Bellas Artes*. III. Extrec la citació d'*Etapes estétiques*, II, ps. 154-155.

62. Alejandro CORTADA, *Oracions de Santiago Rusiñol*, «La Vanguardia» (21-VIII-1897).

una societat que ja pot fer alguna cosa més que treballar, a una societat que es pot permetre l'oci. Però lamentava que el tal art no s'atrevis «a atacar de frente a frente el hombre y sus luchas trágicas» i que es refugiés en «una melancolia soñadora contemplativa que lleva inmediatamente a un sentimiento místico como única solución».<sup>63</sup> Quin era el problema? L'antítesi irreductible entre ideal i realitat que plantejaven els esteticistes no podia ésser acceptada pels regeneracionistes, preocupats per fer de la creació artística i literària un instrument capaç d'incidir en la societat i d'obrir camins a la transformació social. Situar art i realitat com a antítesi irreconciliable era, per a ells, caure en la mateixa trampa en què havia caigut el naturalisme: cedir davant del determinisme social. Vegeu, si no, el discurs de presentació d'*Espectres* d'Ibsen, pronunciat per Pere Corominas l'abril del 1896. La visió de la societat que deixa entreveure no pot ésser més semblant de la que ens ha donat Casellas: una situació de crisi social, institucional i individual, de la qual han sortit vencedors i vençuts. Entre aquests darrers hi ha, al costat de les víctimes socials, els artistes que no han sabut superar la crisi i, dins d'ella, conreen un art refinat i decadent «que, trobant l'enyor en les idees mortes, forja per aconsolar-se deliris mig-evals, i arriba fins a un misticisme estafalari que confon l'altar amb la taverna». Només els artistes mascles, els que afegeixen el vitalisme a la sensibilitat refinada, són capaços de superar la crisi i de fer avançar l'art per tal de treure'l de l'atzucac en què es troba: «I, al costat dels artistes afeminats que treballen un art *contranatura*, un art que esborroni i amanyagui els nervis malalts, ens ha donat la present generació una pila d'artistes mascles que, arrimant a un cantó les impressions grosseres dels romàntics i naturalistes, han marxat a la descoberta de noves fonts emocionals: deixant el cas clínic per la lluita psicològica, aixecant terrabestalls d'impressions refinades, però donant sempre la sensació d'aquella plenitud de vida que respiren les obres immortals.»<sup>64</sup>

¿Quin dubte hi ha que les acusacions es dirigeixen a Rusiñol, Casellas i companyia? Som el 1896, l'any dels plafons simbòlic-decoratiu de l'Exposició General que en aquells mateixos dies acabava d'obrir-se. El mateix any, d'altra banda, de la desfeta del grup regeneracionista uns quants mesos més tard. L'escissió entre ambdós grups és clara. Però Corominas l'exagera. És cert que Casellas, en les seves crítiques, no utilitzava mai els termes «mascle» o «vida», cars als regeneracionistes. Però el 1896 la «temptació decadentista» ja havia passat a la història. L'actitud estètica dels anys 1893-94 no ha variat fonamentalment, però ha adquirit una dimensió social que abans no existia amb tanta precisió. Aquest és un dels punts que comencen a diferenciar Casellas de Rusiñol. Un dels punts que, en finalitzar la dècada, el portaran a la redacció de «La Veu de Catalunya», és a dir, a les files del catalanisme polític.

63. *Ibid.*

64. Extrec la citació de Pere COROMINAS, *Diaris i records. I: Els anys de joventut i el procés de Montjuïc* (Barcelona, Curial, 1974), ps. 34-35.