

# DESPRÉS DE «PENA DE AZOTES» O «BÒRIA AVALL»

JORDI CASTELLANOS

DEPARTAMENT DE FILOLOGIA HISPÀNICA U.A.B.

En les polèmiques que generà el Modernisme, en la seva lluita per imposar les noves formes artístiques, s'hi transparentaren sovint molts i diversos components ideològics. En el debat contra la pintura històrica, una de les grans campanyes dels primers anys del Modernisme, les polaritzacions ideològiques a una o altra banda foren, en aquest aspecte, exemplars. Em limito, en aquest paper, a emmarcar les discussions provocades per una coneguda tela de Galofre Oller i a explicitar les actituds que entraren en el debat.

Tal com assenyala Ràfols<sup>1</sup>, l'impacte de les exposicions Casas-Rusiñol a Barcelona, en els ambients artístics i burgesos, fou degut, més que no pas als continguts «realistes» o «naturalistes» de les obres, al contrast que establiren entre el «sublim» tradicional, temàtic i tècnic, i la «vulgaritat» que obstinadament conreaven. Era «la baixa imitació / que envileix vostra paleta»<sup>2</sup>, segons els versos irònics de Raimon Casellas, enfrontada a la grandiositat dels «assumptes» i al virtuosisme tècnic de la pintura històrica i acadèmica. Entre les concepcions artístiques i la manera de pintar dels uns i dels altres (deixo de banda els corrents Iluministes i paisatgistes de la pintura catalana que convivien amb l'academicisme i amb la pintura històrica) s'hi interposava tota una altra visió del món i, per tant, de l'art. Els valors artístics ja no eren, per als joves modernistes, ni en el tema ni en l'execució, sinó, sobretot, en l'expressió de la intimitat de l'artista. Per això, Casellas, quan formula les bases estètiques de la pintura modernista, no arriba ni tan sols a admetre la possibilitat de reconstrucció documental d'episodis històrics, car els documents, segons ell, són incapaços de proporcionar aquell «frec a frec íntim», aquella «comunió», que li cal a l'artista per a produir art. No era, per tant, solament en nom dels principis realistes que atacava la pintura històrica. Si només hagués partit d'aquesta perspectiva, hauria hagut de distingir entre un tractament concret (el realista) i un tractament abstracte (l'idealista) i admetre, en conseqüència, que com a mínim un dels corrents d'història podia continuar tenint, dins del realisme, una certa validesa. En altres termes: la veracitat documental, detallística i fotogràfica de Gérôme, enfront de les generalitzacions i abstraccions de Poussin, són mostra ben evident de l'impacte del realisme, no menys que un Flaubert en la seva novel·la històrica *Salammbô*. Josep Yxart s'havia adonat d'aquesta distinció i havia defensat el conreu de temes històrics des

d'un punt de vista realista: citava com a exemple les pintures napoleòniques de Meissonier i les escenes evangèliques de Morelli, seguits a Catalunya per Laureà Barrau<sup>3</sup>. Casellas, però, és molt més taxatiu: el 1896, qualificà aquests pretesos realistes d'*«ramables académicos y hábiles confeccionadores, que rivalizaban en celo para halagar las ineptias del gusto público»*, alhora que distingia, d'una banda, els italianitzants (Flandrín, Bouguereau, Cabanel, etc.), els quals, *«como antiguos educandos de la Villa de Médicis, representaban la tradición clásica y la 'buena doctrina' propinada por la escuela de Bellas Artes»*; i, d'altra banda, els anecdòtics, *«el microscópico Meissonier, ahondando en las finuras incomparables de un acabado á la lupa; Gérôme, Couture y otros discípulos de Delaroche, pintores agraciados y brillantes que se complacían en 'poner la historia en viñetas' según una frase pintoresca de la época»*<sup>4</sup>. Aquest corrent que, a Catalunya, havia estat seguit sobretot per Manuel Ferran –format al costat de Couture–, Ramon Tusquets, Francesc Galofre-Oller, Francesc Masriera i, d'entre els més joves, per l'obra primerenca de Laureà Barrau –format al costat de Gérôme–, de Tamburini i de Brull, en una ressurrecció de la temàtica històrica a finals dels vuitanta i a principis dels noranta<sup>5</sup>, no tenia tampoc cabuda dins de l'estètica que defensava Casellas. El 1896, però, després de cinc anys de veure'l com la bèstia negra, es permetia comentar que era un *«género, en verdad, poco cultivado siempre en Cataluña»*<sup>6</sup>.

L'argument decisiu de Casellas contra la pintura històrica no és, doncs, d'ascendència realista. Remet a la «intensitat», a l'«emoció», que requereix tota creació artística. El 1891, l'havia exposat amb els següents termes:

«Encare que sigui fent una digressió, haig de dir aquí que, fundantme en l'essencialitat de l'emoció, és que no comprench com hi hà qui am sinceritat pugui cultivar la pintura *d'història* o la de gènere d'èpocas passadas. Perquè, fins dant per factible que l'artista logri fer-se am tots els documents arqueològics y am tots els textos escrits (a voltas contradictoris) qu'a l'època es refereixin; y suposant qu'entre ells sàpiga escullir els més pertinents y més verídics y adhuc concedint –que ya es prou concedir– qu'am tals documents

<sup>3</sup> YXART, J., *El año pasado*. Librería Española de López, Barcelona, 1889, pàgs. 212-213.

<sup>4</sup> CASELLAS, Manuel Ferran y su tiempo. II a «La Vanguardia», 8-VIII-1896.

<sup>5</sup> Així ho testimonia YXART, *El año...* citat, pàg. 210.

<sup>6</sup> CASELLAS, *Tercera exposición general de Bellas Artes*, a «La Vanguardia», 22-IV-1896.

<sup>1</sup> RÀFOLS, J. F., *Modernismo y modernistas*. Editorial Destino, Barcelona, 1949, pàgs. 49-52.

<sup>2</sup> CASELLAS, R., *La veu dels antiquats* a «La Vanguardia», 5-XI-1891.

morts no faci obra morta... per una ressurrecció plàstica sempre hi mancarà l'alè d'emoció que tant sols brolla de la còpula directa e íntima del artista amb el troç de vida a reproduir. Yo trobo que ya fa prou aquell que pinta lo que veu y lo que sent d'un modo ben personal, sobretot quand un pensa qu'els quadros de la vida d'avuy són els quadros d'història per demà»<sup>7</sup>.

L'exposició de la seva actitud davant la pintura històrica culmina, així, amb el màxim argument dels defensors de la contemporaneïtat, des de Courbet a Champfleury, des de Castagnary a Zola; un argument que sense Vico i Michelet al darrera, és a dir, sense un canvi de concepció del fenomen històric i dels homes que el protagonitzen, no tindria sentit, car encara Delacroix havia afirmat, per tal d'enfrontar-se al realisme, que només Grècia i Roma eren capaces d'oferir morts heroïques, dignes d'ésser pintades, als artistes contemporanis.

L'ocasió d'exemplificar la seva teoria se li oferí ben aviat: el juny de 1892, Galofre Oller exposava, a la Sala Parés, *Pena de azotes o Bòria avall* («pues ambos títulos ostenta», especificava Casellas, «como ciertas comedias del tiempo viejo, el último cuadro de Galofre-Oller: un título de carácter nacional y genérico, con vista á los madriles, y otro de específico y local, ad usum Barcinonae»<sup>8</sup>), una tela de grans dimensions (cosa que Casellas recrimina: la compara a una representació d'una escena o comèdia de costums dins d'un escenari immens, com ara el del Liceu). Representava una escena històrica de caràcter tradicional: el càstig de flagel·lació pública a uns condemnats, segons costum habitual en la vella Barcelona. En efecte, els condemnats eren passejats des de la Plaça de l'Àngel fins al carrer Ample i, d'aquí, eren tornats a la presó. Durant el recorregut, els era aplicat un cert nombre d'assots a cada cantonada, a cadascuna de les quals, prèviament, era llegida la sentència. El suplici era conegut popularment com «passar Bòria avall» (per ésser al carrer Bòria on s'iniciava) i havia deixat d'aplicar-se el 1832. Era, doncs, un tema històric que l'autor, Francesc Galofre Oller, nascut a Valls el 1842, no havia arribat a presenciar. Segons sembla, pintà totalment l'obra dins el taller (al carrer Ample, sobre el local que ocupava Lo Niu Guerrer), amb no gaire bones condicions de llum i amb l'ajut d'altres artistes (condeixebles de l'Acadèmia Borrell, com Soler de las Casas, Clarassó, Pellicer Montseny, etc.) que li feren de model. Galofre Oller situà l'escena de flagel·lació triada al segle XVII, durant el regnat de Felipe IV.

Aquest el quadre provocà que Casellas, com a contraproposta a la pintura històrica pretesament transcendental que es resolía en el més pur anecdotisme, reivindicqués la pintura «de gènere». Així, amb un to confidencial i desenfadat que obté simulant una carta privada a Pinacófilo, escriu:

*«Tu sabes, Pinacófilo amigo, que no me cautivan mucho esas obras de arte que intentan reproducir la vida pretérita, no por malquerencia que yo tenga á lo antiguo, ni cosa que lo parezca, sino porque no logro con tales galvanizaciones llegar á la emoción que me procuran en igualdad de circunstancias las sugestivas, directas é íntimas visiones que puede el artista reflejar de los temas y aspectos coetáneos.»*

<sup>7</sup> CASELLAS, *Exposició de pintures. Rusiñol. Casas*, a «L'Avenç», 2.ª època, any III, 1891, pàgs. 334-343.

<sup>8</sup> CASELLAS, *Bellas Artes*, a «La Vanguardia», 17-VI-1892.

I, después d'aquesta modificació de l'exigència realista de contemporaneïtat, no volguda ja, només, per ella mateixa sinó, sobretot, per l'emotivitat (expressió personal) que possibilita, continua:

*Ya comprenderás, pues, con lo dicho, que no había de entusiasmarme sobremanera una composición que –como todas las de su género aunque las avalore una técnica superior– me sabe á ficción, á cosa de bastidores y de travesti, obtenida con previos ensayos y repetidas componendas. Aquí vendría que ni de molde repetir la pregunta que tantas veces nos hicimos mutuamente en nuestros coloquios sobre arte: ¿faltan acaso en nuestra agitada y heterogénea sociedad argumentos emocionales, modalidades pintorescas, asuntos interesantes para el artista que sepa observarlos y sentirlos? Claro que no. Precisamente nosotros consideramos la actualidad viviente y sensible como la más abonada para hacer revivir y florecer la que hasta ahora se había llamado desdeñosamente pintura de género y se tenía por arte secundario y de poco alcance.»*

Malgrat tot, Casellas reconeix en l'obra «cierto encanto de verdad, cierto soplo de vida que flota impalpable en aquella escena a todas luces convencional». L'observació, però, és feta amb tota la intenció. Casellas distingeix dos elements en l'obra: el medi («que el artista ha podido estudiar de visu y traducir con más ó menos sentimiento») i els personatges («que el autor ha debido arreglar de oídas y del modo que Dios le dio a entender»). La conclusió, doncs, és contundent:

*«De la disparidad de manera en el concebir y tratar estos dos elementos esenciales, se origina el singular desequilibrio de Boria avall: unos personajes-fantoches dentro de un escenario-verdad.»*

Així, les botigues, els carrers i, àdhuc, els efectes de llum són vàlids: «eso es naturaleza sorprendida, eso es poesía y verdad á la vez; ¡aquí asoma el arte!». Mentre que acció i figures («inexpresivas, puestas, paradas en su movimiento y lastimosas bajo el disfraz») són un pur artificio («aquí está la pose, aquí está el taller, yo te conozco guardarrópia!»). La crítica, doncs, amb el to col·loquial que pren, destria clarament la naturalitat de l'artificiositat, l'element «vist» de l'element històric, per lloar-ne un i desqualificar l'altre (com també fa amb els diferents aspectes de l'execució pictòrica de l'obra), en funció dels resultats artístics concrets i no pas per pre-judicis artístics. Així, lloa l'esforç esmerçat per tal d'assolir una obra d'alè i acaba amb una previsió: que aquest esforç «ó mucho me engaño, ó ha de verse recompensado por el aplauso y aun por la admiración de les muchedumbres, á pesar de cuanto te ha dicho y dejado de decir tu amigo».

Dos dies después, Josep Roca i Roca, en la seva secció setmanal de «La Vanguardia», contestava Casellas tot recollint la diferenciació que aquest havia fet entre observació i invenció convencional:

*Indudablemente que en lo primero le ha sido dable emplear mayor grado de espontaneidad que en lo último; pero yo no me atreveré jamás á aconsejar á los artistas que prescindan en absoluto de pintar todo aquello que no tienen medio de ver directamente, siquiera porque considero los esfuerzos que en este sentido practiquen como un ejercicio sumamente provechoso, por lo mismo que se estimulan más y más las nobles facultades*

des intelectuales. La imaginación tiene como los ojos de la cara su don de visión»<sup>9</sup>.

Aquesta petita derivació cap a una polèmica sobre realitat/imaginació queda tallada amb la publicació d'una sèrie d'articles d'Apelles Mestres que, segons deixen translluir, havien estat escrits —com a mínim els dos darrers— a instàncies de Modesto Sánchez Ortiz<sup>10</sup>. Apelles Mestres intenta reconstruir «con toda fidelidad, como se passaba Boria avall desde tiempos remotos hasta el primer tercio de este siglo», basant-se, segons explica, en el testimoniatge de persones que ho havien presenciado directament. Així, rebateja la «veritat històrica» del quadro:

*«No se ofenda el señor Galofre-Oller si bajo el punto de vista histórico dejo algo maltrecho su cuadro, que he calificado de notabilísimo en la primera de estas líneas, ya que bajo el punto de vista artístico tiene en mi sentido un valor real que no me incumbe juzgar aquí.»*

Mentre s'estén, encara, en dos altres articles, sobre *La justicia en Barcelona a principios de siglo*. La seva intervenció venia, de fet, a donar la raó a Casellas sobre la impossibilitat no només d'expressar-se artísticament amb un tema d'història sinó, fins i tot, sobre la impossibilitat de reconstruir fidelment una escena històrica. La polèmica, però, no acabà ací. Apelles Mestres va ésser rebut per dos altres articles: el primer, d'un «erudito historiógrafo» que signava amb les inicials del seu nom, «J. P. y F.», i que suposo que és Josep Pella y Forgas<sup>11</sup>; l'altre, complementant l'anterior, de J. M.<sup>a</sup> Serraclara<sup>12</sup>. Els dos, amb documents històrics (i no pas a través de testimonis orals), rebaten d'una a una les raons d'Apelles Mestres per demostrar que el quadro presenta verídicament els fets tal com s'esdevenien al segle XVII i no pas a principis del XIX. La polèmica, doncs, es produïa al marge de la crítica artística, però, globalment, donava la raó als arguments de Casellas, les opinions del qual varen influir, fins i tot, en els sectors més violentament antimodernistes<sup>13</sup>.

Roca i Roca<sup>14</sup>, encara, com volent concloure el debat, remarcava en la seva crònica l'èxit de públic que el quadro estava obtenint: hom calculava el nombre de visitants per sobre dels 60.000. L'èxit era degut, segons ell, a l'assumpte, que, ja anteriorment, havia qualificat de veritable *trouvaillie*: un assumpte local, interessant, amb un grandios escenari, amb bons efectes d'ambient i de llum i imbuït, a més, de color barcelonès. Amb això, Roca apuntava un fenomen que ja havia insinuat Casellas abans no es produís: l'èxit multitudinari d'una obra artística. El tema seria repès, ràpidament, per Joan Mañé i Flaquer des del «Diario de Barcelona»<sup>15</sup>, en tres cartes obertes dirigides a Josep

<sup>9</sup> ROCA Y ROCA, J., *La semana en Barcelona*, a «La Vanguardia», 19-VI-1892.

<sup>10</sup> MESTRES, Apelles, *Bòria avall*, a «La Vanguardia», 21-VI-1892; *La justicia en Barcelona a principios de siglo. II*, a «La Vanguardia», 22-VI-1892 i *La justicia en Barcelona a principios de siglo. III*, a «La Vanguardia», 23-VI-1892.

<sup>11</sup> J. P. y F., *Pena de azotes. Contestación a Don Apelles Mestres*, «La Vanguardia», 24-VI-1892.

<sup>12</sup> SERRACLARA, J. M.<sup>a</sup>, *Bòria avall. Paráfrasis*, a «La Vanguardia», 25-VI-1892.

<sup>13</sup> Vegeu, per exemple, U.D.O., *Bellas Arts. Saló París*, a «Lo Teatro Català» any III, núm. 83, 23-VI-1892, pàgs. 4-5, i «UN EX-ARTISTA», *Bellas Arts. Saló París*, a «Lo Teatro Català», any III, núm. 84, 30-VI-1893, pàgs. 2-3.

<sup>14</sup> ROCA Y ROCA, J., *La semana en Barcelona*, a «La Vanguardia», 26-VI-1892.

<sup>15</sup> MAÑÉ Y FLAQUER, J., *Los clichés*, a «Diario de Barcelona», 3-VII-1892.

Yxart, a qui recrimina no haver intervingut per donar una via de sortida a la polèmica. Aquesta intervenció, però, dóna un gir complet al sentit del debat, que és portat al camp de la ideologia social i política.

En efecte, Mañé inicia els seus articles constatant la presència de «clixés» en el pensament humà, en un sentit en el qual, inicialment, cerca l'acord del seu interlocutor Yxart:

*«Usted está tan persuadido como yo de que los clichés, los pies forzados, los convencionalismos, son los enemigos de la verdad y del progreso, convencionalismos que muchas veces se reducen a una palabra, a una frase, de sentido vago ó de ningún sentido, y de poder bastante para maniatar talentos hasta de primer orden.»*

Immediatament, però, capgira els plantejaments: la llibertat de pensament ha portat a l'imperi de «lo convencional» car, després del jou de les veritats fonamentals, la humanitat ha caigut, preocupada només per interessos materials, en el jou dels esclaus i ha erigit un calendari positivista oposat al calendari cristià. El positivisme, doncs, ha estat la víctima de la seva mateixa pretensió de rebatre clixés:

*«Este es el triste final de los locos que echan a volar con las alas de cera de su presuntuosa vanidad. Séale la tierra propicia al positivismo.»*

Cal, continua, agrair-li que hagi deixat un cert esperit d'observació i d'investigació racional i independent, bé que això havia ja estat introduït anteriorment per l'escola escocesa. Cal, també, agrair-li que hagi aportat el realisme, el qual, quan surti del seu particularisme i es netegi d'immundícies, farà un bon servei a les arts i a les lletres.

Després d'aquesta introducció, Mañé planteja els termes de la seva intervenció en la polèmica: *Bòria avall*, de «Galofre y Oller» (especifica que ell no castellanitza el nom de l'autor) ha provocat una discussió sobre la seva exactitud històrica i no pas sobre el seu mèrit artístic, fins al punt que hom ha arribat a admetre que, prescindint de l'assumpte, quedaria encara un bon quadro (la referència a les distincions de Casellas sembla indubtable). Deixant de banda el valor tècnic i de factura de l'obra, explica:

*«Pero en la cuestión estética de la verdad relativa ó absoluta del asunto, puedo yo echar mi cuarto á espaldas como cualquier hijo de vecino.»*

Així, Mañé replanteja la situació històrica del tema i, tot donant la raó a Apelles Mestres (creu que no té importància el fet que la tela se situï al segle XVII), pensa que la situació històrica és un problema secundari: és l'assumpte, segons ell, el que havia interessat l'autor «por suponer, con buena intuición, que se prestaba á un cuadro de efecto». Per això la tela condensa dades de totes les èpoques, prescindint de la «realitat»:

*«La copia exacta de lo real, minuciosa, puede ser algunas veces —es casi siempre— contraria á la conveniencia estética; y el artista tiene siempre el derecho —tiene el deber— de prescindir de inútiles é incómodos detalles, cuando lo exija el éxito del conjunto.»*

Mentre, és clar, aquests canvis no alterin el caràcter de l'escena ni la desnaturalitzin. Potser, segons ell, Mestres volia dir que la pintura no havia perdut res essent rea-

lista: Apelles Mestres pagava, amb això, tribut als clixés. Sense acabar d'especificar aquest darrer punt, Mañé promet un altre article, el segon de la sèrie, en el qual dona un pas més per situar els termes del seu sibil·lí discurs: ens troben davant d'un problema de «cultura social» que ha caigut en mans de «las luciérnagas de indocta gaceti-lla». Es refereix, entre d'altres, a la repulsa que Apelles Mestres havia formulat –tot suposant que era també la intenció del quadre de Galofre– del mètodes de l'antic sistema penal. Amb això, el tema dels «clixés», que inicialment semblava formular-se en el camp de les lletres i de les arts, és ara replantejat en el camp de la crítica social. El discurs, amb això, pren un caràcter profundament antidemocràtic, caràcter que acaba per explicitar-se plenament en el darrer dels articles de la sèrie, en el qual, decididament, Mañé exposa com un clixé més els atacs al vell sistema penal per la seva inhumanitat i, prenent com a prova l'èxit multitudinari de l'obra, després d'extendre's en el concepte i en el comportament de les multituds, escriu:

*«¿Qué significa la concurrencia de 60.000 personas que fueron á ver el cuadro de Galofre y Oller y no fueron a ver «La Rendición de Gerona» de Barrau y el «Párroco» de Llimona, que no le son muy inferiores como obras de arte? Sencillamente, que lo que iban a ver no era el mérito de la obra del artista, sino la pena de azotes de la pintura, y si se la dieran á lo vivo en vez de dársela pintada, duplicaría ó triplicaría la concurrencia. Y lo demás es conversación de Puerta de Tierra, y nada más.»*

Només una conclusió, doncs, en sortiria: la inalterabilitat de l'ésser humà i la falsedat del progrés. Amb això, Mañé utilitza la pintura per polemitzar sobre els elements més característics de la ideologia burgesa del segle XIX: la identificació del positivisme amb el progrés tècnic i humà. Ho fa, a més, polemitzant amb un interlocutor que no intervé, com si hagués tingut ja preparat el seu discurs per contestar la probable intervenció d'Yxart en la polèmica que s'estava produint. Per què Yxart? Perquè, com a resultat de les velles disputes no resoltes, és vist per Mañé com el representant del discurs antitètic al seu: el del progrés, del positivisme i del realisme. Mañé, en negar la concreció històrica del tema de *Bòria avall*, negava també el possible realisme de l'obra (havia interpretat els aspectes valorats per Casellas com a defensa del realisme?) i, en remarcar el caràcter rellevant de l'assumpte, contestava la proposta de «pintura de gènere» que, aparentment, comportava la nova estètica. D'aquí que prescindís de la «veritat relativa» (el «vrai relatif» realista) de l'obra, per enfocar-la des del punt de vista de la «veritat absoluta». Mañé, amb això, situava la polèmica en el seu propi terreny, exigint, a més, pel fet d'haver escrit en forma de carta oberta, una resposta. La resposta vingué, també en forma

de carta oberta, de la ploma de l'involuntari interlocutor, Josep Yxart<sup>16</sup>.

Yxart clarifica el panorama tornant a situar el tema al terreny que li correspon. El mateix títol que posa a la seva resposta ho deixa entendre ben clarament: *Los clichés en artes*. Pel que fa a la resta: «yo me declaro en ello incompetente». Contesta, tanmateix, el darrer article de Mañé, tot revisant les opinions exposades en ell i destacant, també, el fenomen sociològic multitudinari:

*«Mi compañero y colaborador de este periódico, el señor Casellas, que escribió una crítica, para mí muy acertada, de «Bòria avall», casi el mismo día de su primera exhibición, presentía ya algo de esto.»*

Galofre Oller ha mostrat talent i energia, però la seva obra és plena de defectes «de bulto», prou atenuats per la crítica. D'aquí que hom constati la desproporció entre l'èxit i la qualitat. Amb tot, afegeix Yxart, el principal problema de *Bòria avall* és el seu caràcter de retrogradació:

*«Lo que echo de menos entre tantas alabanzas como ha motivado es el verdadero punto de la cuestión sobre aquél y otros cuadros históricos. De repente, nos desvian del ancho camino por donde van las artes actuales, intentan una y otra vez esta fusión forzada y casi imposible de una realidad viva y total, de una traslación, una evolución de otros tiempos, con medios allegados penosamente uno tras otro en el estudio, con figuras colocadas y estudiadas una tras otra con no menos esfuerzo.»*

Les raons de Josep Yxart són, si es vol, unes raons realistes o naturalistes (la quasi impossibilitat de reproduir fidelment el passat i d'adequar l'actitud creativa de l'artista al fet històric), en una posició semblant a la que havia pres una anys abans. Ara, però, ja no parla d'un possible tractament realista. Simplement, la pintura històrica ja no l'interessa: «nos desvian del ancho camino». Aquest és l'argument, un argument «modernista», plenament «modernista» en el sentit més genuí del terme. Amb ell, recull i explicita el rerefons de la crítica de Casellas i, sobretot, l'actitud artística i cultural de modernització. Car, segons Yxart, amb el conreu de temes històrics ni s'és original ni es treballa per incorporar la pintura catalana a la gran pintura decorativa, mural, rica i esplèndida (els qualificatius són del mateix Yxart) que s'està fent a Europa. Al contrari: hom es limita al bigarrament, al pintoresquisme i a la recerca, en darrer terme, d'efectismes fàcils i estancadors. Amb això, Yxart s'alinea, sense cap mena de dubte, amb la voluntat innovadora i renovadora del Modernisme. La seva resposta a Mañé i Flaquer retorna la polèmica al punt en què s'havia iniciat, tot tancant una qüestió que ja era closa abans de plantejar-se.

<sup>16</sup> YXART, *Los clichés en artes*, a «La Vanguardia», 24-VII-1892.

## RESUM

La polèmica provocada per *Bòria avall*, de Galofre Oller, el 1892, posà en evidència que el conreu de la pintura històrica, a les darreries del segle XIX, representava la supervivència de les concepcions acadèmiques de l'art, propiciades pels sectors més conservadors de la societat catalana, com ho demostra la intervenció de Mañé i Flaquer per defensar, no pas l'exactitud històrica de la pintura, sinò allò que tenia de permanent i universal.

El Modernisme, en canvi, en atacar la pintura, recollia els arguments esgrimits pel realisme (l'exigència de contemporaneïtat) però, sobretot, la veia com a pervivència d'unes concepcions efectistes i artesanals de l'art, encobertes en les pretensions de sublimitat. Casellas se situa, ja, dins dels nous corrents estètics sorgits a França de la crisi del realisme, als quals intenta incorporar la pintura catalana.

Per això, allò que realment es debatia era la incorporació de l'art català i, amb ell, de la cultura catalana, a l'Europa contemporània. En aquest sentit, el crític realista Josep Yxart s'alinià, en funció d'aquesta demanda de modernitat, al costat de la joventut modernista.

## SUMMARY:

The polemic provoked by the *Boria Avall* of Galofre Oller in 1892, provided evidence that the work of historical painting in the late nineteenth century, represented the survival of Academic conceptions of art that had been postulated by the most conservative parts of Catalan Society. This has been demonstrated by the work of Mañé i Flaquer which didn't so much defend historical exactitude as the wider application of art.

On the other hand, Modernism, in attacking painting, uses the arguments employed by realism (the necessity of contemporaneity), but above all sees it as a survival of exhibitive and mechanical conceptions of art, wrapped in pretensions of grandeur. Casellas is already situated within the new aesthetic ideas emerging in France, which have resulted from a crisis in realism. Into these, he intends to incorporate Catalan painting.

Thus, what is really under discussion, is the incorporation of Catalan art-and with it, Catalan Culture-into contemporary Europe. In this sense, the realist critic Josep Yxart who responds to this demand, is aligning himself on the side of Modernist youth.