
Museu secret. Llocs comuns de la crítica antinaturalista al «Diari de Barcelona»

per Enric Cassany

«Tiénesse por genio la osadía con que entran en todos los Museos secretos y arrancan al pudor todos sus velos.»

(C. SUÁREZ BRAVO, *El realismo en la novela*, «Diario de Barcelona», 10-VII-1884).

«Piano intermedio, lato destro: Gabinetto pornografico (oggetti osceni). Non descriviamo gli oggetti di questa raccolta, per ragione facile a comprendersi. La collezione contiene monumenti greci, etruschi e romani.»

Domenico MONACO, *Guida generale del Museo Nazionale di Napoli* (1908).

Les notes que segueixen fan un recorregut per la crítica antinaturalista del «Diario de Barcelona» de l'últim terç del segle XIX, a partir, sobretot, de la figura de Francesc Miquel i Badia (1840 - 1999). Es pot comprendre que la invariable mediocritat d'aquest personatge, a qui Jaume Brossa qualificà de narcòtic,¹ n'hagi allunyat els estudiosos, perquè de cap manera no hi trobem l'incentiu d'una crítica entesa a la moderna, és a dir, que se situï, amb ambició de gènere independent, a la mateixa altura artística de l'objecte que estudia.² Per aquest motiu valorem, en canvi, un Josep Yxart. Les coincidències entre l'un i l'altre (posem per cas, la monografia que tots dos dediquen al pintor Fortuny)³ serveixen per a distingir entre dogmatisme i relativisme, entre vacuitat i intel·ligència. A l'exposició feta en el marc del Col·loqui Yxart de 1995, aparegué un paper manuscrit del crític tarragoní amb una frase punyent, però potser no injusta, sobre el seu col·lega: *«Vive en perpetua alarma con el temor de que descubran su vaciedad, la única cosa que conoce a fondo... Pero Barcelona es un pueblo corto; todo se sabe!»*

Ara: no és insignificant, a efectes d'història intel·lectual i literària, comptar amb els articles puntualment donats a la impremta del «Diario de Barcelona»

1. Jaume BROSSA, *Un crític narcòtic: Miquel i Badia*, «L'Avenç», segona època, any V, núm. 17 (15-IX-1893), p. 272.

2. Amb Antònia Tayadella hem estudiat darrerament el conjunt de l'obra del crític: són en curs de publicació la ponència *Miquel i Badia, crític literari*, a les actes del «Col·loqui sobre Josep Yxart i el seu temps» (Tarragona, 23, 24 i 25 de novembre de 1995) i una antologia de textos de l'autor (Publicacions de l'Abadia de Montserrat). El present article és ampliació i justificació de la part del pròleg d'aquesta antologia que es refereix a la crítica de novel·la.

3. Vid. FRANCISCO MIQUEL I BADIA, *Fortuny. Su vida y obras* (Barcelona 1887); JOSÉ YXART, *Fortuny. Ensayo biográfico-crítico* (Barcelona 1881).

durant més de trenta anys per Miquel i Badia o amb els més escadussers del seu director, Josep Mañé i Flaquer. La influència d'aquest darrer com a publicista polític conservador, prou coneguda, ha fet oblidar la seva dedicació a la crítica teatral i literària, que l'acreditaren, des de 1847, com a jutge acre i sever, segons Manuel Milà i Fontanals.⁴ En el camp de l'art, Miquel és, gràcies al Brusi, el crític oficial de la societat conservadora barcelonina. De 1866 a 1899, disposa d'aquest vehicle extraordinari de relació amb el públic, i això el diferencia d'altres crítics que considera de cenacle culte, com ara Yxart.⁵ El seu propòsit és el de tota la crítica conservadora: destriar, en la literatura i l'art, la virtut civilitzadora i l'efecte d'edificació moral que puguin tenir sobre el lector. S'hi aplica com qui es lliura a una missió, amb un conjunt escàs i totalment estable d'idees i una intenció didàctica que exclou els grans problemes teòrics i el seguiment estricte de l'actualitat. No és, doncs, com a construcció interna, com a monument teòric que ens n'ocupem, sinó com a crònica. Els oblits, els silencis, els temes recurrents, els llocs comuns d'aquesta crònica constitueixen un document revelador.

Quan parlo de document, em refereixo tant a la manera d'interpretar el moviment literari com al testimoni que dona d'una creuada intel·lectual. Perquè Miquel i Badia participa en un acció conservadora i em sembla que no seria exagerat afirmar que les posicions que manté són sempre representatives d'una acció més general. Una acció portada a terme des d'una base estètica i una ètica d'intervenció (fixades per Pau Píferrer i sobretot, per Manuel Milà, tots dos crítics del «Diario de Barcelona», els anys quaranta i cinquanta), que vol influir en un públic vast des de posicions moderades (catolicisme militant però no integrista, regionalisme) i que es manté bel·ligerant fins a final de segle.⁶ D'aquesta creuada, ens interessa la posició davant el realisme, perquè posa a prova el nucli mateix de l'estètica idealista romàntica de la qual es parteix, que és la indestructible identitat de l'art i la moral. El que aquí anatem és la lluita contra tot intent de dissociació d'aquest dos termes. La tensió bàsica de la crítica d'aquest sector és la que hi ha entre el realisme idealista de la doctrina romàntica originària (acostament a la veritat de la naturalesa) i la concreta forma de realisme social que s'imposa en la literatura. Aquest realisme (manifest en la novel·la, que és el gènere que aquí prendrem en consideració), d'influència molt perniciosa per raó de la seva penetració, ja no es pot combatre sinó en nom d'un altre realisme. Contra el realisme que desborda la moral, s'aixecarà la defensa del realisme informat de sana moral (catòlica).

El discurs és cohesionat i combatiu, i caldria estudiar-lo en el marc de l'estratègia

4. Vid. Manuel MILÀ Y FONTANALS, *Prólogo* a Juan MAÑÉ Y FLAQUER, *Colección de artículos* (Barcelona 1856). Entre 1847 i 1854, Mañé tingué a càrrec seu la crítica teatral al «Diario de Barcelona»; les seves incursions posteriors en assumptes literaris són esporàdiques, però molt rellevants per al tema que es tracta en aquest article. Aquesta figura, en el context dels anys cinquanta, és tractada per Josep M. FRADERA, *Cultura nacional en una societat dividida* (Barcelona 1992), ps. 188-191.

5. Vid. José Yxart, «Diario de Barcelona» (5-VI-1895).

6. Vid., pel que fa a l'estètica de Milà, Manuel JORBA, *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals* (Barcelona 1989). Pel que fa a Milà i el grup conservador en les dècades centrals del segle, vid. J.M. FRADERA, *op. cit.*

d'algunes publicacions catòliques, com «La Hormiga de Oro» o «La Revista Popular», d'espolsar-se la desconfiança instintiva cap a la lletra impresa i, en concret, cap a la novel·la, per atreure's el públic.⁷ Però els intents d'adaptació acaben sempre en aiguapoll. L'art no es pot entendre (no el pot entendre aquest grup) fora de la seva funció consoladora, enlairadora, ennoblidora, és a dir, moral. Quan l'art entra en dominis no vigilats o no imbuïts per la moral, pecca respecte a la seva funció, i també en la seva essència (és a dir, no és tal art). Per antonomàsia, traspassar els límits és exercir de realista. És significatiu que tot pugui merèixer aquest nom, com també que mai no el puguem distingir doctrinalment del naturalisme. Aquest darrer no és altra cosa que la versió pornogràfica del realisme. Manuel de la Revilla, en *El naturalismo en el arte* («Revista de España», 1879) havia dit que són igualment legítims un quadre místic de Ribera i un fresc del Museu Pompeià, i que, cosa diferent, com que l'art és social, «rechazamos las que entrañen consecuencias inmorales o sean ofensivas a las buenas costumbres» (p. 163). L'exemple fa fortuna. Els nostres crítics conservadors l'assumeixen de manera inconsistent pel que fa a la seva primera part i entusiasta pel que fa a la segona. La vigilància moral l'exerceixen en nom d'una idea dogmàtica de moral col·lectiva, a diferència de Revilla o, aquí, d'Yxart o Sardà, més atents al sentit individual moral. Fóra inútil, doncs, resseguir la crítica antinaturalista com a resposta a la doctrina formulada per Zola, posada o no en relació amb la novel·la o el teatre corresponents. És més pertinent prendre-la com el que és: una fòbia a una literatura que es creu que atempta contra el fonament mateix de la moral catòlica.

Allò que per a Mañé i Flaquer era de sentit comú, «que la relajación del sentimiento religioso puede influir en la perversión de las costumbres y en la decadencia del lenguaje»⁸ [per extensió, de l'art literari] podríem girar-ho per dir que, menys dogmàtica, la crítica hauria pogut igualment vetllar pel decòrum sense abdicar d'interpretar el signe de la literatura que es feia. Que jo sàpiga, ningú (crític o novel·lista) no advocà per traspassar les portes del famós museu secret de Nàpols. Yxart es declarà eclèctic i no gens despreocupat del límit moral en art, Oller es mostrà cofoi que li reconeguessin una personalitat al marge de Zola. La majoria dels artistes, espanyols i catalans, i els crítics ho assenyalen prou sovint, refusen el determinisme i la tan bescantada delectació en temes baixos dels naturalistes francesos. Quin és, doncs, el problema? Per què tanta dificultat a reconèixer models exemplars? Miquel troba només, que li escaigui del tot, Pereda; Mañé, *el padre Coloma*. La resposta potser no és simple, però no hi ha dubte que assenjala un fracàs, una incapacitat d'influir i condicionar, un desnivell entre teoria i pràctica. El cas és que la crítica conservadora, ni quan podria acontentar-se'n queda prou satisfeta amb la novel·la que es fa i adopta un paper d'espectadora, ben diferent del d'èpoques anteriors. Quan veiem que ni les novel·les més innocents s'escapen

7. Vid. Solange HIBBS-LISSORGUES, *La Iglesia Católica y el naturalismo*, dins Yván LISSORGUES (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX* (Barcelona 1988), ps. 198-207.

8. Vid. *La libertad en el lenguaje*, «DdB» (26-XI-1886).

de la censura, comprenem que el problema no és el com, sinó el què: el problema és acceptar un gènere d'imaginació que, com a tal, s'endinsa en zones de realitat inconvenients. En això, els francesos, des de Sue fins a Zola, es distingeixen per haver traspassat tots els límits, i és davant la seva influència deletèria que es reacciona.

Però els intents de promoure un realisme «decent» no obtenen, sovint, resposta positiva (exemple: l'esforçada promoció, per part de Miquel i Badia, del novel·lista italià Salvador Farina).⁹ D'altra part, la tria dins la tradició de models positius, sovint presentada com la revaluació d'un procediment literari (realista), és sobretot una operació ideològica: la reivindicació del signe catòlic de la tradició espanyola. I això té una derivació estètica: si el realisme és inevitablement tipificació, la crítica conservadora sol entendre per típic, no allò que existeix i s'observa en una realitat diversa, sinó allò que caracteritza la tradició com a catòlica. Vull dir que en el fons hi trobem el casticisme, que val tant per a la literatura espanyola com per a la catalana. El discurs a favor de la moral catòlica és un discurs patriòtic. Tots aquests valors, indestriables, són alhora inspiració i funció d'una literatura. Així, la de la Renaixença és vista com a representació i defensa dels valors forjats en la tradició —família, religió, idioma, institucions jurídiques—, els quals basten per justificar el conreu de la literatura en català i constitueixen, de fet, la seva funció primordial. El judici del crític, tant sobre les obres com sobre el conjunt del moviment literari, es fixa sobretot en el grau d'acompliment d'aquest disseny.

L'assumpte crucial a l'hora de reconstruir la trajectòria de la crítica conservadora al «Diario de Barcelona» és, com hem vist, la identitat art-moral, en els termes establerts per Manuel Milà i Fontanals. Per assenyalar una font concreta, recordaré que els *Principios de estética* (1857) i la seva nova edició (*Principios de teoría estética y literaria*, 1869) van ser editats per la impremta del «Diario». És temptador resumir aquella trajectòria en l'intent d'aplicar en la pràctica el precepte que l'obra d'art, indistingiblement, ha de ser bella i ha de ser bona. Joan Mañé i Flaquer assumeix les idees de Milà i, especialment, la funció que aquest atribueix, als *Principios*, a la crítica estètica: «*La suma belleza es la suma perfeccion; la suma belleza es Dios, al cual nos conducen todas las bellezas parciales, pues que á él se refieren; ahora bien, todo lo que se aparta de la belleza se aparta de Dios, y todo lo que se aparta de Dios es contrario a la belleza. He aquí como perfeccionando nuestro gusto, comprendiendo mejor la belleza y gozando en ella a medida que es más pura, nos hacemos mejores y preparamos nuestras almas a todas las virtudes: en Piferrer tenemos un ejemplo visible de que por los Recuerdos y bellezas de España se va a la Vuelta a la esperanza. Y si nos es permitido citar nuestro ejemplo para que no falten de una esfera humilde, diremos que el estudio de la belleza ha purificado sensiblemente nuestros sentimientos. Por esto deseamos, con nuestro amigo M.M [Manuel Milà], que se haga más general la educación literaria en los mismos límites que él le señala. Mas si la belleza artística es un camino para llegar a la belleza moral, en cambio imposible nos será de todo*

9. Com a resultat dels seus esforços, la impremta Verdaguier edità un volum de *Novelas* d'aquest autor el 1882.

punto la percepcion de aquella belleza viviendo ó siquiera transigiendo con el vicio: es inalcanzable la apreciación de la belleza sin la adoración de la virtud, y ésta no puede existir sin el horror al vicio. Despues de estas premisas fácil será deducir los deberes morales que impone el ejercicio de la crítica, que por otra parte no son otros que los que impone la religión.»¹⁰

D'altra banda, tota la trajectòria com a crític de Miquel i Badia confirmaria aquesta vocació d'aplicar i fer perdurar els principis de l'estètica romàntico-conservadora. El romanticisme de Milà explica l'alta valoració d'un Scott o un Manzoni, i, en el seu component schlegelià, la reverència davant el *romancero*, l'èpica medieval, la *Comèdia* del Dante, el *Quixot*, el *Siglo de Oro* espanyol o els drames de Shakespeare. En Milà aprèn a rebutjar tota forma de literatura «escèptica». En aquest rebuig, la influència de Josep M. Quadrado i de Joaquim Roca i Cornet,¹¹ admirats com a pensadors estètics i apologistes catòlics en temps d'adversitat, és també fonamental. Caldria afegir-hi la que, en paral·lel, sembla rebre de Pau Milà i Fontanals, si més no en un punt decisiu: la defensa d'un art cristià, que comporta la noció de subordinació de l'art a la moral. Aquesta noció, és clar, li pot provenir de moltes bandes —el debat entre l'art i la moral, al capdavant, travessa tot el segle XIX—, però una de les seves fonts segures és la concepció de l'art dels natzarens que Pau Milà i Claudi Lorenzale duen a Catalunya de retorn de Roma. La recuperació de l'art cristià, segons l'exemple d'Overbeck i els altres natzarens,¹² sumada amb altres influències romàntiques, produeix en ell cristallitzacions definitives, com la valoració del gòtic o de la temàtica «greu» en la pintura (pàtria, tradició, fe). I, sobretot, l'emmena a la convicció que hi ha hagut i hi pot haver un art capaç de comunicar una espiritualitat cristiana. I és fins a tal punt això, una cristallització, que resulta divertit que el 1893 valori positivament el pre-rafaelitisme anglès com si es tractés de pintura nazarena (de la qual, de fet, provenia), com si la coincidència en els models comportés identitat en la filosofia.¹³ Un equívoc que li vindria a desfer Torras i Bages amb la seva denúncia del cristianisme dels pintors prerafaelites com una impostura, una mera creació estètica que no obeeix a la fe cristiana i darrere de la qual no hi ha sinó escepticisme.¹⁴

En temps de l'auge del naturalisme francès, Miquel i Badia emprendre una autèntica croada contra el materialisme subjacent o declarat en allò que anomena, sense fer-hi distinció estètica, realisme, naturalisme, verisme i impressionisme. El debat crític, que si més no als anys vuitanta pren un abast important a l'entorn del Naturalisme, no sembla que li interessi més enllà del que diuen els acòlits

10. Vid. *La crítica y los críticos* [datat el 12 de març de 1854], dins *Colección de artículos* (Barcelona 1856).

11. Vid. *Don José María Quadrado*, «Diario de Barcelona» (21-VII-1896) i *D. José María Quadrado*, «Diario de Barcelona» (25-XI-1890); *Don Joaquin Roca y Cornet*, «Diario de Barcelona» (25-I-1873).

12. Vid. *Federico Overbeck*, «Diario de Barcelona» (11-XII-1869).

13. Vid. *La pintura espiritualista*, «Diario de Barcelona» (8-XI-1893).

14. Vid. *Una conferencia del doctor Torras*, «Diario de Barcelona» (8-VII-1896).

—especialment, si són del Brusi. A diferència de crítics com Yxart, aquí, o Jules I.emaître, a fora, manifesta de manera desafiant que la recepció de la novel·la no és necessàriament un mèrit. Tota novel·la, tot modernisme, de seguida és descrit com una forma d'esnobisme. Però potser allò que revela més clamorosament aquesta seva inadequació és el desengany davant l'evolució de la literatura catalana, que presenta com una traïció a l'esperit dels patriarques de la Renaixença. En efecte, havent identificat la literatura de la Renaixença com a literatura regional, i aquesta com el trasllat al paper del caràcter propi —fet de tradició, família, fe catòlica—, no és estrany que en denunciï el decantament cosmopolita (el terme és seu) i avisi del naufragi que representa la pèrdua del caràcter que la justificava. Però el naufragi és el del crític: el seu *regionalismo* estètic, per dogmàtic, no troba objecte a què aplicar-se, i el seu regionalisme, en el sentit més ampli del terme, es revela inservible, com demostra l'aliança Modernisme-Catalanisme. A la fi de segle, entrarà en una via de progressiva desorientació: hi sovintegen les tímides aproximacions favorables a les diverses formes d'art espiritualista, per retornar, davant el dubte i amb l'ajut del bisbe Torras i Bages, a l'ortodòxia i a l'anatemització de «*los extravíos en ismo del arte contemporáneo*».

Examinem, ja, la qüestió específica del realisme en la crítica expressada al «Diario de Barcelona». Ens limitarem a la crítica adreçada als gèneres narratius. En aquest terreny, Miquel i Badia és, des que el 1866 s'hi estrena com a periodista, un exemple acabat de confusió entre l'art i la moral. Admet que la novel·la és un gènere amè, no directament moralista (no és, com diria Mañé, *pulpitable*), però vacil·la entre l'admissió teòrica de la virtut artística i una pràctica en què l'altra virtut reclama els seus drets. Una lectura més detinguda que la meua descobriria encerts d'apreciació i coincidències de detall o de conjunt amb crítics tinguts per més sagaços; però confirmaria que quan el seu discurs sembla respectar més l'art com a fet autònom o quan s'afina per estímulo de l'obra examinada, de seguida ve la moral a arruinar-ho tot. Potser no podíem esperar altra cosa d'algú que, per la seva formació estètica (per haver heretat la idea de Schlegel que el novel·lesc romàntic és sinònim d'hostilitat a l'ordre social establert), desconfia de la prosa d'imaginació i molt especialment d'aquest gènere bastard que és la novel·la.

L'honestedat és una virtut literària i la bellesa germana del pudor, ens recorda Mañé que establia Josep Coll i Vehí als *Elementos de literatura*.¹⁵ Ja s'entén que, amb aquesta base, el crític que creu, com Mañé, que en la societat el sentiment religiós s'ha relaxat i els costums s'han corromput, s'estanqui en un discurs de negacions, que fins quan afirma sembla que ho faci en un exercici d'esforçada adequació a les obres que examina. L'itinerari de Miquel i Badia és exemplar de la difícil, i al capdavant impossible, adequació d'aquella crítica a una literatura que s'allunya cada vegada més de la vella prescripció romàntico-conservadora de consolar i elevar l'esperit. Es tracta sempre de combatre el materialisme, que és el nom que es dóna a tota forma de justificació secular de l'art. Així, en els anys setanta, Miquel, hostil en principi al realisme, però havent-lo d'acceptar com un

15. Vid. J. MAÑÉ Y FLAQUER, *La libertad en el lenguaje*, «Diario de Barcelona» (26-XI-1882).

fet ineluctable, pren com a patró de realisme positiu la novel·la i el «quadre de gènere» originals espanyols, en la línia inaugurada per Fernán Caballero i seguida per autors com Antonio de Trueba, José Selgas, Ventura Ruiz Aguilera o Pedro Antonio de Alarcón. En els anys vuitanta, quan la novel·la espanyola viu la seva recuperació definitiva de la mà del realisme, col·labora a la campanya antinaturalista amb una argumentació que identifica realisme, naturalisme i impressionisme com a expressions de la mateixa tendència de fons, i proposa com a models de síntesi entre l'inevitable realisme i el necessari idealisme autors com Alarcón, Pereda i *el padre* Coloma. En els noranta, el desig de poder finalment aplaudir un art espiritualista el porta a curioses vacil·lacions, que haurien incorregut en pecat d'esteticisme si el bisbe Torras no hagués vetllat des de l'altura.

Un article primerenc de Miquel i Badia, el necrològic dedicat a Dickens (1870), desvela aquella hostilitat cap al realisme en uns termes ben significatius, precisament perquè es tracta d'un gran novel·lista, de qui cal lloar la lliçó d'humanitat i l'acció benèfica sobre el poble. Doncs bé, aquest Dickens és realista, en el sentit que reproduïx tots els accidents de la naturalesa física i moral, procediment «*que no puede a la verdad colocarse en muy elevado puesto en la jerarquía artística*».¹⁶ Aquest recel no exclou que en la mateixa arrel de l'estètica idealista que professa (apresa de Milà) hi hagi el concepte que no és possible la idealitat sinó sobre un fonament de veritat, que és el que fa que l'obra d'art sigui humana i se sostingui al llarg del temps. A més, per dir-ho en termes històrics i en referència concreta a la narrativa: des que la narració ha deixat de ser heroica, èpica, aquesta veritat ja no pot fundar-se en arquetips o en abstraccions de la naturalesa humana i ha de baixar al terreny de la vida comuna i de la vida social. És a dir, ja és una veritat un bon punt «realista». A mesura que el realisme s'assenta, confós amb la civilització moderna, i resulta temerari predicar un idealisme ultrancer, el prejudici sobre la maldat intrínseca del procediment realista és desplaçat per la selecció en la literatura del passat i del present d'un realisme sa, que és el que s'aplica a seguir correctament la prescripció schlegeliana d'acostament a la naturalesa.

Ara: una cosa és acceptar aquest estadi evolutiu de la narració i una altra de molt diferent consentir que la base de veritat —alçaprem espiritual— esdevingui objectiu únic —rabeig material. Tot l'esforç del crític s'aboca a separar el realisme bo del galopant materialisme del segle. Perquè el procediment realista ha existit sempre —des dels grecs a Scott i Manzoni, passant per Cervantes—, per bé que ara alguns (sempre francesos) el facin servir per fer circular la filosofia avariada del materialisme. Ja veiem que, en això, no hi ha precisament originalitat: aquest és l'etern *ritornello* de tota la crítica antinaturalista. És tanta la importància que Miquel i Badia concedeix al materialisme triomfant, atmosfèric, que els corrents narratius que se succeeixen en trenta anys no són, per a ell, sinó variacions estilístiques de la mateixa intenció fonamental. No cal, per tant, que sigui puntual a detectar-los ni ha de sorprendre, tampoc, que li passin per alt fenòmens com la crisi del naturalisme francès (mitjan dècada dels vuitanta) o que s'incorpori amb

16. *Carlos Dickens*, «Diario de Barcelona» (24-VI- 1870), p. 6.412.

cinc anys de retard a discutir a fons *La cuestión palpitante*.

Abans que, a la darrereria dels anys setanta, tots els mals puguin ser al·ludits amb el nom de naturalisme, la crítica a la literatura realista (s'entén, el realisme que ha aparegut amb Dickens i Balzac i fa enyorar el de Scott i Manzoni) es fixa sobretot en el seu immoderat afany de totalitat (de reproduir tots els accidents de la naturalesa física i moral, de dir-ho tot, com s'insinuava en l'article dedicat a Dickens) i en la tècnica insuficient de la còpia o fotografia. El realisme se consisteix a repartir bé la llum i no pas a il·luminar-ho tot: hi ha coses que convé que restin a l'ombra i es pot ser igualment fidel a la veritat estalviant detalls inútils i tocs de mal gust.¹⁷ Encara més: la novel·la del cor, dels sentiments, del traç psicològic pot ser més universalment humana que la novel·la d'acumulació de dades o la novel·la externa del realisme. Aquest argument —que ser extens i fidel no garanteix l'efecte de veritat— serà tòpic de l'antinaturalisme, i és prou poderós. Només que l'afirmació que la versemblança s'obté per efecte d'una selecció, i no d'acumulació o de còpia, i que això s'acorda amb la naturalesa convencional de l'art, amaga un criteri limitatiu moral. Si no, no s'entendria que, fet i debatut, només sàpiguen seleccionar artísticament els escriptors catòlics.

Ja en una de les primeres crítiques de Miquel i Badia, la dedicada a *La vida en lo camp*, de Gaietà Vidal de Valenciano (1867), es denuncia el fotografisme i l'excessiva abundància de dades, que poden arribar a destruir la poesia de la narració i fer caure l'autor en «*el realismo rastrero que copia lo que ve sin discernimiento*».¹⁸ Això es diu abans que es faci habitual el retret d'abús de reportatge i descripció en les novel·les naturalistes, i deu ser una manera de passar comptes, encara, a Balzac més que a les primeres novel·les dels Goncourt, que de seguida van rebre atacs per aquest motiu. Tot el que Miquel diu sobre la novel·la i els «quadres de gènere» dels anys setanta, és a dir, sobre la narrativa costumista, ve determinat per aquesta tensió entre fotografisme, acumulació de dades, observació del natural, d'una banda, i poesia de l'altra. Cal dir que aquesta narrativa té un crèdit d'entrada: Fernán Caballero, Trueba i Ruiz Aguilera s'inspiren en l'amor a la pàtria i els costums propis i contribueixen a conservar creences amenaçades per l'anomenada civilització cosmopolita, monòtona i sense relleu. Però Fernán queda lluny. Exemplar per la intenció castissa, més que no pas per la resolució, i per la moral consoladora, té el mèrit històric d'haver seguit el camí de Ramón de la Cruz i d'haver-lo eixamplat perquè hi transitin Trueba i, més tard, Galdós, Alarcón, Valera..., més rics artísticament.¹⁹ El balanç sobre els «quadres de gènere» és que, temptats pel fotografisme,²⁰ aconseguen molt poc sovint donar una imatge

17. Com diu el 1875 a propòsit d'*El escándalo*. (Vid. «*El escándalo*». *Novela por D. Pedro Antonio de Alarcon* [...], «*Diario de Barcelona*» (7-VIII-1875).

18. «*La vida en lo camp*», *cuadros de costumbres catalanas por don Cayetano Vidal y Valenciano* [...], «*Diario de Barcelona*» (28-VI-1867), p. 6.132.

19. Vid. *La literatura española en el siglo XIX (Segunda parte)* [...], «*Diario de Barcelona*» (1-III-1892).

20. Alguns de Joaquim Riera i Bertran, Narcís Oller i Emili Vilanova no mereixen saltar de la revista al llibre. Vid. *Narraciones catalanas. «Escenas de la vida pagesa», por D. Joaquín Riera y Bertran*

estilitzada i alhora autèntica de la vida popular o actualitzar temes universals en clau costumista.²¹ Aquesta exigència d'autenticitat ocupa un lloc principal en la crítica de Miquel (sense ella, per exemple, no s'explicaria la seva aproximació a la literatura catalana): una idea de tradició, és a dir, una entitat ideològica, dóna la mesura del que és autèntic o genuí, i condiciona el judici del crític sobre la virtut tipificadora de l'obra que examina, que és tant com dir sobre el seu valor de representació social. Per a un escriptor que vulgui justament observar la realitat *tel qu'elle est* és irritant que un cas, una escena o un personatge li siguin desqualificats perquè no encaixen amb el patró espanyol o català del crític. Veurem el cas d'Oller, prou expressiu.

Un fonament de veritat, doncs, és sempre exigible. El mateix crític ens havia advertit, ja ben d'hora (en articles de 1872), que l'excés d'idealitat pot abocar a l'error artístic, «*pues de los elementos que formaron la verdad real y sobre los cuales debe hacerse el trabajo de idealización para que no se funde en liviano cimientó, apenas queda rastro, de donde se origina que todos los personajes tengan igual dibujo y todas las escenas idéntico colorido*».²² I, al contrari, els elements (personatges, situacions) d'una novel·la poden ser reals (tenir prou fonament en la veritat real) i l'entonació de conjunt resultar falsa. Tan reproable és, doncs, la còpia sola com l'estereotip idealista. Es pel treball de composició i perquè actua un esperit (el *geni* de la teoria romàntica, no el *temperament* de la realista) que l'art sorgeix.²³

L'any 1879 apareix per primera vegada justificat en la crítica de Miquel i Badia el terme *naturalisme* (l'havia fet servir ja a propòsit de Pérez Galdós el 1874), associat —tot és u— amb el realisme i l'impressionisme. Efectivament, aquest any Emili Vilanova es veu retratat com un realista o naturalista ultrat, *enragé*, perquè tot el que veu i sent ho trasllada al paper amb sorprenent fidelitat, en aquesta pintura de la vida popular per a la qual té un talent tan especial.²⁴ L'aparició del terme (coincideix amb la publicació, a la «Revista de España» de l'article de Manuel de la Revilla *El Naturalismo en el arte*, que em sembla que és font d'inspiració directa dels col·laboradors del «Diario de Barcelona») és com un toc d'alarma. A partir d'aquest moment s'aguditzza, si és possible, el discurs moral i l'argumentació, per efecte de l'evolució sobretot de la novel·la, es fa, si no més complexa, més sinuosa. Es com si, en aquests anys de trànsit de la novel·la espanyola, en què l'anomenada novel·la tendenciosa dóna pas a la madura

[...], «*Croquis del natural*», por D. Narciso Oller y Moragas [...], «*Del meu tros*», por D. Emilio Vilanova [...], «*Diario de Barcelona*» (14-V-1879).

21. El crític jutja amb severitat la manera neula, purament pintoresca de vindicar els costums d'antany: posar-la en relleu, amb habilitat perifràstica per evitar l'escabrós, és el mèrit d'Alarcón a *El sombrero de tres picos*. Aplaudeix l'actualització costumista que aquest autor fa del tema de la Bella i la Bèstia a «*El capitán Veneno*», *lindísima obrilla*. Vid. *Las últimas novelas de D. Pedro A. de Alarcón*. «*El capitán Veneno*».— «*La pródiga*», «*Diario de Barcelona*» (20-V-1882).

22. *Cuentos de salón*, «*Diario de Barcelona*» (7-VI-1872), p. 5.753.

23. Vid. «*La manzana de oro*» (de José Selgas), «*Diario de Barcelona*» (2-VIII-1872).

24. Vid. *Un libro catalán. «Plorant y rient»*, de D. Emilio Vilanova, «*Diario de Barcelona*» (18-VII-1892).

assumpció del realisme, el crític ens volgués oferir la imatge de l'equanimitat i l'equilibri —cosa que s'adverteix en la condemna de la tendenciositat, de la mena que sigui, i en l'atribució d'un naturalisme *de buena cepa* als autors ressenyats. Així, diu d'Alarcón que amb *El niño de la bola* (1880) fa un quadre superb, «*naturalista por todo extremo*», per bé que una mà d'artista n'ha suavitzat les tintes atrevides.²⁵ De Galdós, a qui havia reconegut de seguida la fusta de gran novel·lista, en destaca negativament la passió de les primeres novel·les i n'elogia la capacitat objectivadora, la pintura de quadres i escenes, la descripció dramàtica (però s'eximeix de seguir les *novelas contemporáneas*)²⁶ De l'admirat Pereda assenyala que podia arribar a la caricatura per excés de passió, com en el cas de *Don Gonzalo González de la Gonzalera* (1879), tot i el seu art del natural, que sublima el cru realisme.

Semblaria, per aquests indicis, que Miquel i Badia condemna la novel·la tendenciosa, i és cert que retreu excessos a banda i banda (al conservador Pereda tant com al liberal Galdós), però la veritat és que per als autors catòlics sempre té a punt una disculpa. Que aquesta ponderació era un miratge ho demostrarà, anys a venir, la polèmica entorn de *Pequeñeces* (1891), que en Miquel suscita tot de *distingos* sobre el que és decent dir i el que no es pot dir en la novel·la, però no li impedeix de trobar-la excel·lent artísticament malgrat la tendència, i en Mañé provoca una reivindicació en regla de la novel·la militant catòlica. De fet, la síntesi més perfecta dels ideals de Miquel la dona Pereda a *Sotileza* (1884), novel·la sense *parti pris*, impregnada d'un aire de veritat, d'ambient sa i honrat, amb una protagonista, Silda, que reuneix la veritat del natural i la veritat de la poesia.²⁷ I justament Pereda li interessa per aquest aire honrat, inequívocament catòlic, i no perquè superi (no tinc constància que ho arribés a fer mai) la tendenciositat. Com per un acte de legitimació, no s'escapa mai de ser etiquetat com a realista o naturalista —això sí, dels sans— i de res no li havia de servir queixar-se'n

25. I ha fet que el bell i l'amable triomfessin, a l'obra, sobre les misèries i les fragilitats, els desitjos culpables i els impulsos malvats de què està plena la vida. L'al·lusió a la novel·la naturalista francesa és transparent. Cal dir que Miquel s'esvera força de la gosadia d'Alarcón: creu que cal vigilar molt que, a l'hora de pintar el mal, no es caigui en la temptació de fer-lo simpàtic. A propòsit de *La pròdiga*, assenyala que per molt bella que sigui la conducció de la història amorosa de Julia, per exacte que sigui el quadre de la societat madrilenya que s'hi pinta, l'una i l'altre són tan repulsius que s'imposa una impressió penosa. *Vid. Las últimas novelas de D. Pedro. A. de Alarcón* [...], «Diario de Barcelona» (20-V-1882).

26. *Un nuevo autor de novelas*, «Diario de Barcelona» (23-II-1872), ps. 1.901-1.902. En els *Episodios nacionales*, Galdós s'inspira en la fórmula dels Erckmann-Chatrian, però se'n desvia per l'esperit de la narració. L'autor ja no es rebaixa per donar satisfacció al poble i, contradient els seus inicis, se situa en un terreny ponderat. En la segona sèrie el troba més lènguid i políticament més escèptic. En la tercera, l'element novel·lesc domina sobre la crònica històrica, cosa per cert no gens criticable, i el novel·lista retorna a una imparcialitat que, en l'endemig, havia perdut amb les novel·les de tesi anticatòlica. *Vid. «Episodios nacionales» por Don Benito Pérez Galdós*, «Diario de Barcelona» (3-VII-1874).

27. *Vid. «Sotileza», novela por D. José María de Pereda*, «Diario de Barcelona» (5-V-1885).

28. De 1881-1882 són les discussions de l'Ateneo de Madrid sobre el tema; del 1881 el pròleg de Clarín a *La desheredada* i del 1883 el seu *Del Naturalismo*; del 1882 el pròleg de Sardà a *El Nabab*; del 1883, el d'Yxart sobre *Notes de color*; de 1882-1883, *La cuestión palpitante*.

amargament. El naturalisme era a l'ambient.²⁸ L'èxit de Zola els darrers anys setanta és enorme, acrescut pels escandalitzats, i es tracta d'un èxit popular.²⁹ En el fragor del debat, Pereda no podia evitar de ser pres com a model o com antídote. Així, Miquel i Badia, el 1880, l'anomena realista (amb recança, perquè és un terme desprestigiad) i naturalista (ja en plena operació d'apropiació del terme en sentit positiu, en sintomia amb una certa crítica catòlica): «*Siendo realista ó naturalista, como se quiera, se puede pintar y enseñar a las gentes cómo pintaban y enseñaban con la tela y los colores Valdés Leal, Murillo y Velázquez y con el papel y la pluma nuestro ínclito Miguel de Cervantes Saavedra, así como siendo realista ó naturalista se pueden pintar las repugnantes escenas de L'assommoir, Nana y otras novelas escritas para embrutecimiento del alma y para provocar náuseas en quien no tenga por hábito pasar la vida entre aquellas inmundicias y asquerosas miserias sociales.*»³⁰ Insistirà en aquesta argumentació i en la qualificació de Pereda com a realista o naturalista, perquè «*le nom ne fait rien à la chose*», en la ressenya de Pedro Sánchez.³¹ Els arguments antinaturalistes arriben, aquest any, al grau definitiu de cristallització al «Diario de Barcelona», amb l'aparició de dos articles significatius: *El realismo en la novela* de C. Suárez Bravo³² i *El materialismo en literatura* de Mañé i Flaquer.³³

Els dos articles esmentats donen fe de la necessitat de la crítica catòlica de mostrar-se més que mai bel·ligerant. A França, ja han aparegut una crítica antinaturalista intel·ligent (la de Brunetière, *Le roman naturaliste*, 1883) i senyals de dissidència (Huysmans, *A rebours*, 1884) i esmena del naturalisme (Bourget, *Essai de psychologie contemporaine*, 1883). Aquí, la crítica assenjala un moment de clímax realista. La producció autòctona (Pérez Galdós, Pardo Bazán, Oller) és imbuïda del modern naturalisme francès per molt que en punts doctrinals centrals (cientifisme, determinisme) se separi de la doctrina de Zola, i, potser més important, són abundoses les traduccions de la novel·la francesa moderna. *El realismo en la novela*, de C. Suárez Bravo, ens serveix per a retornar, després de les giragonses, que és tant com dir concessions, de la crítica de Miquel, al motiu principal de la campanya: la denúncia del materialisme i el determinisme. Es tracta de combatre l'efecte pernicios de la novel·la francesa, que viu de l'escàndol (tot procurant a autors com Zola una vida «fastuosa i epicúria») i de la fascinació que el crim exerceix en un públic indocte. L'exposició segueix el curs habitual: l'obra filla de l'escàndol és predestinada a desaparèixer aviat (en perversa lògica, perquè «*no hay belleza sin verdad y [...] la bondad es gran conservadora de las obras del ingenio*», com es demostra en el cas de Scott i Manzoni, durables, mentre que «*apenas si queda algo del autor de la Comedia humana*»), la justificació en nom del realisme no se sosté, perquè la veritat en l'art no és cap novetat (Dante, Shakespeare, Cervantes, Quevedo, Scott o Manzoni són creadors de vida més autèntica); l'home

29. Tinc al davant una edició barcelonina de *L'Assommoir* (La moderna maravilla, 1880), traducció d'Amancio Peratoner, amb il·lustracions d'inconfusible estil fulletonesc.

30. *De tal palo, tal astilla* [...], «Diario de Barcelona» (29-V-1880), p. 6.426.

31. *Vid. Pedro Sanchez* [...], «Diario de Barcelona» (12 i 18-III-1884).

32. «Diario de Barcelona» (10-VII-1884).

33. «Diario de Barcelona» (8-V-1884).

és esperit i no «*un aparato exclusivamente dedicado a sentir apetitos y a meditar crímenes*»; tot plegat reblat amb l'argument definitiu: «*Tiéndose por genio la osadía con que entran en todos los museos secretos y arrancan al pudor todos sus velos. Hay verdad en algunas de estas obras; pero la vida moral tiene sus secreciones que la sociedad y el arte están igualmente interesados en ocultar a la vista del público, como se ocultan las secreciones de la vida física haciéndolas pasar por alcantarillas subterráneas.*» Aquestes paraules són prou explícites de la subordinació, al capdavant de tota l'argumentació estètica, de l'art a la moral.

Quant a l'article de Mañé,³⁴ és, segons la nota de presentació, «*todo un elocuente proceso del materialismo en arte y letras*» i, en efecte, es tracta d'una requisitòria adreçada al realisme i el naturalisme (usa aquests dos termes indistintament) basada en els càrrecs habituals, però que es distingeix, en part per efecte de l'ànim polèmic, per traçar una línia divisòria entre espiritualisme i materialisme que no admet conciliacions. «*El fin estético del realismo, como el fin moral del materialismo, es apartar al hombre de Dios para acercarle al bruto; el fin del arte espiritualista es elevar, purificar el espíritu del hombre para acercarle a Dios, tipo y modelo de toda perfección.*» En l'argumentació estètica sembla que sentim Milà o Quadrado: «*Copiar, es decir, presentar mezclado y confuso lo que la naturaleza nos presenta confuso y mezclado, no es crear, no es hacer oficio de genio, no es cumplir la misión del poeta ó del artista —sacerdotes del templo del arte— intermediarios entre la belleza, que es la divinidad de ese templo, y sus adoradores; es convertirse en vulgo, reproducir con habilidad mecánica lo único que alcanzan a ver los miopes ojos del vulgo, en vez de hacer participar el vulgo de la visión del poeta ó del artista.*»

La contribució de Miquel i Badia a la campanya no és exactament original, ni per descomptat les seves posicions prenen en compte el que diu Zola en els seus textos teòrics. El naturalisme és, simplement, fidelitat extrema a la realitat. En la seva base, el problema del Naturalisme no és sinó una qüestió de procediment, i no és aquest allò que es discuteix, sinó l'ús (moral) que se'n fa. Per al crític, la moralitat i el decòrum d'una novel·la depenen de la naturalesa de l'assumpte i del seu desenvolupament (de fet, de les intencions amb què és tractat), i no pas del procediment. Ara: el procediment naturalista és, per naturalesa, més propens a *izquierdar*. Zola pot tenir bons propòsits (didàctics, regeneracionistes), però refereix coses que en elles mateixes són immorals. A propòsit de *Nana* i de la recent *Joie de vivre*, diu: «*Y no es que pretendamos decir con esto que hayan de escluirse del campo de la novela escenas que en sí y sin la vestimenta del arte han de considerarse repugnantes, sino que entendemos que tales escenas deben emplearse solo cuando lo reclame la acción y cuando entrañen un sentido mas ó menos ejemplar.*»³⁵ Però el cas és que els conceptes *cuando lo reclame la acción* i *cuando entrañen un sentido ejemplar*, que podrien significar coses diferents (tot el naturalisme francès arrenca d'aquesta distinció),

34. L'article és reproducció parcial del pròleg a *Nora*, de la baronesa de Brackel, novel·la publicada per la Biblioteca Arte y Letras (1884).

35. *Ibid.* (12-III-1884), p. 3.160.

36. *Ibid.* (12-III-1884), p. 3.161.

són, per al crític, una sola i mateixa cosa. El prejudici moral (de moral només n'hi ha una, la catòlica) du a pensar que hi ha coses immorals en elles mateixes.

I aquest procediment naturalista no és precisament cosa nova. Eren naturalistes Cervantes, Velázquez, Murillo. El que és nou és el luxe d'obsenitat, la intenció anticatòlica dels Zola, Daudet, els Goncourt, Flaubert. «*De tejas arriba lo ha suprimido todo la novela naturalista.*»³⁶ Miquel i Badia participa, així, de l'operació general de localitzar en la tradició espanyola un model contra els excessos del realisme actual. És en aquest sentit il·lustrativa la sèrie d'articles *La novela naturalista* (1887),³⁷ en els quals acumula i ordena els arguments contra el naturalisme francès, pren posició davant *La cuestión palpitante* (amb cinc anys de retard: els articles d'Emilia Pardo Bazán són de 1882-83) i davant els novel·listes espanyols.³⁸ Hi apareix ressenyada, sobretot, l'aproximació de l'autora gallega al naturalisme «*descubriendo y rechazando sus elementos heréticos, deterministas y fatalistas*», i el seu intent de conciliar el procediment naturalista amb el catolicisme, tal com demostra la tradició espanyola. Però aquestes posicions, que en bona lògica hauria d'acceptar, se les mira amb reserva,³⁹ perquè li resulta impossible oblidar el que fa Pardo Bazán com a novel·lista: mèrits per entrar en el naturalisme ultrapirineu. La seva posició respecte al naturalisme francès (crítica del determinisme/fatalisme, de la tendència a l'utilitarisme docent; recerca d'un sincretisme que no atempti contra la fe...) és respectable, però, de fet, desmentida per la seva obra (*Los pazos de Ulloa, Un viaje de novios*). Els nostres naturalistes és cert que no han arribat mai tan lluny com els francesos en el mal gust, però no són recomanables. La ressenya d'*Insolación* (1889) atribuirà a Pardo Bazán un lligam no només amb Zola, que al capdavant té una intenció més o menys moral o social, sinó també amb Flaubert i els Goncourt, que han fet *tabula rasa* dels principis de la moral «*para proclamar abiertamente que el género humano sólo se gobierna en sus actos y en sus deseos por el instinto, por la pasión, por la influencia del medio en que vive*».⁴⁰

El verismo (1890)⁴¹ ve a fixar la posició de Miquel i Badia respecte a les velles i les noves escoles artístiques «realistes» (identifica verisme amb naturalisme literari i impressionisme pictòric), amb aportació d'arguments inèdits en la seva crítica.

37. Vid. *La novela naturalista*. «*Los pazos de Ulloa*», de D^a Emilia Pardo Bazan, «Diario de Barcelona» (11, 18 i 26-I-1887); (2 i 15-II-1887).

38. Insisteix en la idea que és un fals debat plantejar-se la bondat o maldat del procediment, de la forma. Ens tornem a trobar com en els temps de la batalla entre clàssics i romàntics. No és pas sobre la forma que cal debatre, ni aleshores no era el que de veritat importava, sinó sobre el fons. Malgrat que la seva forma d'art fos acceptable, un Victor Hugo o un Esproceda eren, en el fons, dissolvents. Reitera que, com a tal procediment, el realisme o naturalisme no és nou (a la tradició espanyola, Quevedo, Cervantes, Espinel, Velázquez, etc., representen «*el naturalismo de buena cepa*»). El que és nou és la tasca de demolició social de Flaubert, Zola, els Goncourt, els naturalistes russos, una tasca que continua la de Goethe i Heine, la d'Hugo, Balzac (que mai no va exagerar tant) i Sue. Tots, val a dir, de gran talent.

39. Sí que hi ha escriptors vinculables al sa realisme espanyol (F. Caballero, Pereda, Alarcón o Selgas), però no mereixen, precisament, l'estimació dels naturalistes. Accepten només Pereda, i encara per quedar bé.

40. *Dos novelas naturalistas*, «Diario de Barcelona» (26-XI-1889), p. 14.379.

41. Vid. *El verismo*, «Diario de Barcelona» (21-X-1890).

El vell tema del realisme no s'examina en relació amb l'idealisme o la moral (no vol dir que no hi siguin, implícits), sinó en relació amb les perversions manieristes de les escoles realistes i amb l'absència d'un «concepte general» que governi la representació artística de la realitat. Presideix l'argumentació la vella premissa, segons la qual la literatura i l'art han de fundar-se en la veritat, perquè les obres resultin humanes i se sostinguin a través del temps. Per veritat s'entén fidelitat al natural, estudi del natural, que són coses, tornem-hi!, que no tenen de nou més que la despòtica manera amb què es volen imposar. Aquest despotisme comporta el perill que el verisme acabi en pura convenció i, encara més, que es prengui com a obra completa el que només són apunts. Cert, diu el crític, que la literatura d'avui ens ofereix meravelles de realisme, però també, sovint, una clamorosa absència de concepte general. Així mateix, en la pintura es pren per assumpte el que només és estudi de taller, amb la qual cosa s'insinua (no gaire originalment, perquè és la reacció acadèmica típica contra l'impressionisme) que la tècnica impressionista no condueix al treball artístic complet. En Manet, Monet, Gervex, Béraud, Raffaelli... s'observa una identitat que «*allá se va con la manera y con el convencionalismo*». En les seves pintures hi manca assumpte: són merament esbossos. Es conclou que es pot acceptar el bo d'aquesta escola, però de cap manera com a patró exclusiu, amb el vell argument que la veritat en art és transhistòrica: Shakespeare, Molière, Moratín, eren veristes portentosos.

Tots aquests arguments són repetits a la ressenya de *Nubes de estío* (1891) de Pereda: el problema del naturalisme és de falta d'imaginació, de conformisme (en el sentit que els naturalistes no confien en la composició, esperen que la realitat, la simple observació fidel faci tota la feina)⁴² i, finalment, d'artifici o manierisme (l'exemple, Flaubert, pontífex del naturalisme novíssim). Alguns aconseguen transcendir la mera observació i arribar a compondre, seleccionar i idealitzar.⁴³ Però, a aquestes altures, l'esforç per destriar el naturalisme se resulta extemporani. Els arguments arriben tard, en plena desfeta de l'objecte criticat. Així, sorprèn sentir coses com aquesta: «*Quiérese hoy que el escritor y el artista pongan poco ó nada de su cosecha al copiar del natural ó de la realidad misma*»,⁴⁴ per remarcar que és impossible l'ideal de la impassibilitat: dos retrats, per molt que siguin tots dos de tècnica naturalista o realista, seran necessàriament diferents. El mateix Miquel i Badia havia constatat, el 1891, la crisi del naturalisme, amb la impagable citació d'autoritat de Sarah Bernhardt.⁴⁵

En el lllindar de l'última dècada del segle, resulta força indiferent, doncs, que

42. Vid. *La última novela de Pereda*, «Diario de Barcelona» (11 i 18-III-1891).

43. Entre aquests, Luis Coloma, que comparteix amb Pereda el lloc d'honor del naturalisme sa: «*Procede —no se asusten nuestros lectores— de Flaubert, de Zola, de Daudet, de Dostoiewsky, Tolstoi y tutti quanti. Pequeñeces... es una obra naturalista, pur sang [...]»* Vid. «*Pequeñeces...* [...]», «Diario de Barcelona» (22-IV-1891), p. 4.935.

44. «*Lena*». *Novela catalana por don Carlos Bosch de la Trinxeria*, «Diario de Barcelona» (3-IV-1895), p. 4.063.

45. Vid. «*Lo romiatge de l'ànima* por D. Víctor Balaguer, «Diario de Barcelona» (4-III-1891), p. 2.785.

Miquel esmoli una mica les seves armes i força carregós que Mañé intervingui, en dues sèries d'articles, *Los críticos del P. Coloma* i *El realismo* (1891), en la polèmica suscitada per *Pequeñeces*, del P. Coloma,⁴⁶ amb els mateixos arguments esgrimits durant més d'un quart de segle al «Diario de Barcelona». És molt significatiu que el gros de l'argumentació estètica, en aquests articles, sigui acotació d'un vell text de Revilla, l'esmentat *El Naturalismo en el arte*, de 1879. Enmig de protestes de respecte envers el personatge, la posició de Revilla (crítica del naturalisme com a *demagogia* del realisme, però intent de comprensió de la nova doctrina en el marc de la inevitable lluita entre escoles),⁴⁷ que ens recorda molt la d'Yxart i Sardà a partir dels anys vuitanta, és utilitzada per Mañé segons la seva conveniència, que és combatre tota forma d'art per l'art (d'art no sotmès a la moral) i distingir nítidament entre el naturalisme de filiació francesa i el naturalisme catòlic (l'adjectiu és seu, i té la virtut de no ser gens ambigu). Però el famós article de Revilla no és altra cosa que una consistent manifestació d'idealisme. Que no condemni directament la doctrina naturalista i que posi límits a l'art no en nom de Déu, sinó del decòrum social, això és el que desplau al director del Brusi. No hi ha esmena. Són molts anys de confondre l'art amb la moral, la crítica amb la censura.

No és cosa, doncs, d'insistir en la teoria antinaturalista, sinó d'avaluar-ne la capacitat de copsar el moviment de la literatura contemporània. Què en resta, dels trenta anys de crítica literària de Miquel i Badia al «Diario de Barcelona»? Com entendre, si no és per obra d'un partidisme interessat, els seus silencis entorn els novel·listes (que consideri Galdós un autor de novel·les excepcional, però n'ignori les més importants;⁴⁸ que citi només de passada Valera; que no parli mai de Clarín, que s'acosti a Pardo Bazán només com a polemista)?. Com disculpar que a penes esmenti, com a crítics, els mateixos Valera, que no podia desconèixer, i Clarín, o els més pròxims Yxart⁴⁹ i Sardà?

En el cas de la narrativa catalana, el prejudici regional s'acumula als prejudicis morals que hem anat veient. Només cal veure com tracta la figura crucial de Narcís Oller. Com tants altres crítics, assenyala que *La Papallona* significa una novetat, però en canvi no en valora, per prejudici moral, els aspectes nous. Al contrari, aplaudeix, amb tòpica argumentació «costumista», que l'autor hagi extret del poble i de les classes menestrals els seus personatges, i no de la burgesia, classe cosmopolita que ha desnaturalitzat el seu caràcter català. Justament és el color local allò que justifica més sòlidament que l'obra sigui escrita en català. Però potser

46. J. MAÑÉ Y FLAQUER, *Los críticos del P. Coloma*; «Diario de Barcelona» (14-VI, 24-VI, 28-VI, 5-VII i 15-VIII-1891); *El realismo*, «Diario de Barcelona» (8, 15, 22 i 29-XI-1891).

47. *Vid. Obras de Don Manuel de la Revilla* (Madrid 1883), ps. 147-168.

48. Galdós és el cas més exemplar del desequilibri bàsic de la crítica de Miquel i Badia. El primer article que li dedica (*Un nuevo autor de novelas*, 1872) s'ocupa de *La Fontana de Oro* i *El audaz*, i concedeix a aquest novel·lista un lloc destacat entre els autors espanyols contemporanis, ja que les seves obres se situen molt per damunt de «*la turbamulta de malas novelas*» que es publiquen. S'interessarà pels *Episodios nacionales* i el seu guany progressiu d'equanimitat. Però només per la tendència ideològica que exhibeixen s'explica que ignori les seves grans novel·les dels anys vuitanta.

49. Per ser justos, cal anotar l'elogi que Miquel fa del llibre que Yxart dedicà a Fortuny (*Vid. MIQUEL I BADIA, Fortuny*). Però això no basta a compensar els préstecs directes i dissimulats del crític tarragoní.

el més revelador és que la crítica no se sumi a la denúncia d'inversemblança del desenllaç de la novel·la. Per a ell, Oller anava ben encaminat (s'entén, cap a la lliçó exemplar). Però «*Es lástima que para llegar a la moraleja que del libro se desprende, haya de acabar Toneta como acabó la andaluza Pepita Jiménez, y que para enaltecer a la infeliz costurera ponga el autor en su boca conceptos que no se le ocurrirán a ninguna mujer catalana que no tenga sus sentimientos pervertidos*».⁵⁰

Vilaniu el defrauda, també, per la manca de caràcter català dels protagonistes —un caràcter, d'altra banda, reeixit pel que fa al retrat de costums locals. Cansat d'aquesta mena d'acusacions, Oller pretén replicar en públic. Yxart i Sardà, tot parodiant les sentències judicials, li treuen del cap, perquè «*ni aun como galantería permite la ley que se reconozca que Don Francisco Miquel y Badia tenga talento, lo cual es un concepto subversivo [...]*».⁵¹ La rèplica, doncs, es produeix en carta privada, i en ella el seny, el cosmopolitisme i la modernitat del novel·lista resplendeixen al costat de la gasiveria i l'estretor del judici «regionalista ideal» del crític: «*Tacharme pues un tipo porque no vista barretina y alpargatas o porque no chilla y alborota y echa tacos como un salvaje desde el tercer piso del Liceo, calados los guantes y el sombrero de copa como los horteras y los parvcnus de Barcelona, tanto vale como inventar (si existe yo no lo conozco) un canon que por capricho singularísimo reducirá al escritor catalán a pintar tan solo menestrales y payeses y algún otro tipo ya desperdigado de más altas clases que, sin ser ni más ni menos catalán que Alberto, se lo parece a usted más, por su misma excepcionalidad en el mundo real y por lo mucho que, a pesar de ello, ha abundado en las obras más hipócritas de nuestra literatura materna.*»⁵² Aquest prejudici regionalista és a punt, si no ho fa del tot, d'anul·lar la possibilitat mateixa de la novel·la catalana, perquè qualsevol explotació dramàtica dels assumptes catalans comporta el perill de dissolució dels valors ideals (presentats pel crític com els que en la realitat són més generals) de la terra. En la ressenya conjunta de Vilaniu i Rosada d'estiu es veu prou clar que aquest prejudici actua al marge de la tendència ideològica de l'autor.⁵³

Un abisme, doncs, separa Miquel i Badia del moviment modern de la literatura catalana, als ulls del qual apareix com un neocatòlic, un censor, un promotor de literatura per a «*l'ús especial de sagristans, capellans de missa i olla, lluisets i filles de Maria*»,⁵⁴ un crític narcòtic —en l'expressió de Jaume Brossa. Sembla, doncs, fortuït que coincideixi amb la crítica més avançada en el judici de *La febre d'or*, que elogia com a estudi d'un cas i pels aspectes de retrat social de costums, però que troba fallida com a visió del fenomen històric que dona títol a la novel·la. En canvi, aplaudeix el control que el novel·lista exerceix sobre

50. *Una novela catalana. «La Papallona»* [...], p. 5.353.

51. El document burlesc, una carta que li adrecen els dos amics, és reproduït per Oller en les *Memòries literàries. Història dels meus llibres* (Barcelona 1962), ps. 66-67.

52. Narcís OLLER, *Memòries literàries*, ps. 67-68.

53. *Vid. Novelas catalanas*, «Diario de Barcelona» (22 i 28-VII-1886).

54. Narcís OLLER, *Memòries literàries*, p. 142.

55. *Vid. Novelas catalanas. «Escenas de ciutat»*. — *«L'auca de la Pepa»*, «Diario de Barcelona» (10-X-1893).

l'acció a *La bogeria*, obra finalment salvada de l'excés de descripció típic de la novel·la moderna i cenyida al propòsit d'explotar un cas patològic, el qual, d'altra banda, entranya el perill del fisiologisme i el determinisme i impregna el relat i l'ambient d'una sequedat desconsoladora. Oller, en fi, no desperta en Miquel i Badia gaire entusiasme. Segons ell, no s'escapa de la llei (i del defecte) de la novel·la moderna, en la qual no cal anar a cercar «*grandes alientos*» ni «*los grandes rasgos del alma humana*», sinó veritat, exactitud —sovint perseguida amb un deler pueril.⁵⁵

El 1894, la furiosa vitalitat de l'argumentació moral encara es revela al «Diario de Barcelona», en una sèrie d'articles (signats amb la inicial C.) aplegats sota el títol de *La novela moderna*.⁵⁶ Podríem considerar-los el corol·lari de la crítica que hi hem trobat durant tres dècades. El més significatiu, però, és que els arguments de sempre serveixin ara per atacar indistintament la novel·la modernista, la naturalista i la que s'acull sota el lema de l'art per l'art. Diria que hi ressorgeix el prejudici original: és la novel·la com a gènere el problema. La seva història moderna és la història de l'ús i l'abús d'un formidable instrument de demolició moral.

Miquel i Badia, aquests anys d'entronització del modernisme i d'engrescada celebració, per part de les publicacions catòliques, del fracàs del naturalisme,⁵⁷ no manté, potser, una actitud tan encrespada. Fins sembla, un instant, deixar-se guanyar, com ja he assenyalat, per l'espiritualisme preraphaelita o per l'aire cristià d'un Alexandre de Riquer o un Adrià Gual (mentre s'escandalitza, però, amb les profanes *Oracions* de Santiago Rusiñol).⁵⁸ D'aquesta vacil·lació, sembla que el treu Torras i Bages. Torras el retorna als orígens, a la tradició de pensament (els Llorens i Barba, els Milà) en què es reconeix. El referma, també, en les seves conviccions i en el diagnòstic dels mals que pateix l'art modern. Del fet que el crític rebí a mans besades Torras com a *maître à penser* i com a consiliari, ens en parlen les entusiastes ressenyes de les dues seves primeres conferències al Cercle Artístic de Sant Lluç, *De la fruïció artística* (1894)⁵⁹ i *De l'infinit i del límit en l'art* (1896).⁶⁰ Remarcant que aquestes conferències eren adreçades a artistes que viuen en un temps de confusió, Miquel i Badia aplaudeix la negació de l'art com una religió dels homes civilitzats i s'identifica efusivament amb el concepte de l'art de Torras, que Jordi Castellanos ha sintetitzat així: «Dins el concepte teocèntric, cristià, del món, des del qual se situa Torras i Bages, no hi ha res que pugui ésser autònom, ni l'art ni la naturalesa. La transcendència i el sentit de l'activitat artística es troba fora de la realitat externa i fora, també, de l'art, el

56. Vid. *La novela moderna*, «Diario de Barcelona» (9, 15, 23 i 30-VIII-1894).

57. Vid. M.R., *Lo fracàs del Naturalisme*, «La Veu del Montserrat», any XXI, núm. 4 (29-I-1898); M.R., *La condemna del naturalisme*, «La Veu del Montserrat», any XXI, núm. 8 (26-II-1898); Josep M. AGUIRRE, *Sobre literatura*, «L'Olotí», any X, núms. 522 i 523 (5 i 12-XII-1897).

58. Vid. *Dos libros de bibliófilo*, «Diario de Barcelona» (31-V-1899); *Un libro modernista*, «Diario de Barcelona» (29-IX-1899).

59. Vid. *De la fruïcion artística...*, «Diario de Barcelona» (10-IV-1894) i (17-IV-1894).

60. Vid. *Una conferencia del Doctor Torras*, «Diario de Barcelona» (8-VII-1896).

qual només pot adquirir-ne, de transcendència i sentit, en tant que realitzi aquella «*misión esencial* [...] que consisteix a relligar la humanitat amb la divinitat en el fet de revelar als homes la bellesa com a emanació divina».⁶¹

És pel refermament en aquesta idea de l'art i de la seva funció que no ens pot fer estrany el diagnòstic final que, el 1897, ens fa sobre l'art contemporani a *¿Por dónde va el arte?*,⁶² un article que no sembla sinó una vulgarització de les idees de Torras: l'art agonitza, i això no perquè l'art estigui massa aferrat a pràctiques acadèmiques o, contràriament, perquè resulti massa modern. Mentre que pel que fa a l'execució, a la factura, l'art dóna resultats més esplèndids que mai, s'escau també que com mai és raquític i intranscendent, perquè està mancat de l'impuls necessari per enlairar-se per sobre de la vulgaritat. Si en la societat no existeixen la fe, l'amor al passat i la veneració a la família, l'art no pot resultar elevat. Així, doncs, l'art agonitza per manca d'ideal, com la mateixa societat contemporània.

ENRIC CASSANY

61. Jordi CASTELLANOS, *Raimon Casellas i el Modernisme* (Barcelona 1983), vol. I, p. 186.

62. «Diario de Barcelona» (6-VII-1897).