
Del primer romanticisme al conservadorisme ideològic: Manuel Milà i Pau Piferrer

Manuel Jorba*

Barcelona Quaderns d'Història, 6 (2002)

Avançats els anys trenta del segle XIX, la societat catalana en general acceptava i defensava un espai polític únic, el de l'Estat espanyol, sobirà i nacional, que en els medis liberals progressistes es manifesta en contra de l'Estatut Reial de 1834 i, al seu moment, a favor de la Constitució de 1837 (*“vínculo del vasallo y de su rey”*, *“vínculo que ata al súbdito y al rey”*, *“vínculo que une al súbdito y al rey”*, vacil·la Piferrer en la redacció d'un vers d'un esborrany de poema que dedica *“a la sacrosanta ley”*). Dins aquest espai, la situació cultural i lingüística catalana és la resultant del procés de transculturació de les capes altes de la societat, que es manifesta en la incorporació de la llengua castellana com a llengua habitual d'expressió cultural i de les relacions formals del món acadèmic, del docent, del de l'Administració de l'Estat i d'una bona part de l'eclesiàstica en tots els seus vessants, etc.; aquesta incorporació porta aparellada la de la tradició cultural històrica i literària castellanes com a pròpies. En l'àmbit popular, i en el de la vida quotidiana dels sectors socials que s'hi relacionen, és viva la presència de la llengua catalana, usada també per les elits per voluntat i per tradició sostinguda, i per necessitats de relació familiar i intersocial. Hi ha unes formes vives de cultura popular que incorporen els moviments de transformació de la societat industrial i els produïts per l'accés a l'alfabetització escolar oficial o per altres mitjans d'un nombre més alt de persones, que accedeixen més fàcilment a la llengua castellana i a la cultura de què aquesta llengua és el vehicle, tenint en compte, tanmateix, que el percentatge d'analfabetisme és altíssim.¹

* Universitat Autònoma de Barcelona. Reservo per a les notes bàsicament les referències bibliogràfiques actuals i les més complexes i mantinc dins el text les referències als articles i als textos de Milà i Piferrer. Hi utilitzo les sigles i abreviatures principals següents: EGN (*El Guardia Nacional*), EV (*El Vapor*), ENV (*El Nuevo Vapor*), OC (*Obras completas* de Milà i Fontanals), CAP (M. MILÀ I FONTANALS, *Compendio del arte poética*, Barcelona), *Estudios* (*Estudios de crítica. Colección de artículos escogidos de D. Pablo Piferrer*, Barcelona, 1859), *Recuerdos, I* (P. PIFERRER, *Recuerdos y bellezas de España*, Barcelona 1859).

1. Cap al 1860, tot i que respecte als decennis anteriors hi degué haver progressos, el 73,2% de la població espanyola encara era analfabeta (cfr. A. JUTGAR, «Notas para el estudio de la en-

En aquest context cultural i polític es produí la incorporació del romanticisme, un factor actiu de renovació que afecta no solament la creació i les idees literàries, sinó altres aspectes de la cultura, i que portà a la incorporació de la història, certs interessos immediats, els costums, el dret i la llengua, no solament com a tema en l'imaginari literari, sinó en altres manifestacions del procés de renovació romàntica i, gradualment, en el de definició reivindicativa de la identitat històrica i cultural de Catalunya, compatible amb l'espai 'espanyol' en què se situaven.²

Dels dos escriptors, el primer de participar en el procés de renovació romàntica fou Milà, amb la col·laboració primerenca en institucions com ara la Sociedad Filodramática i en publicacions diverses amb articles d'opinió política i de crítica literària. Piferrer, però, emet inicialment en l'esfera privada els seus punts de vista, que inclouen l'observació directa dels esdeveniments del juliol i l'agost de 1835, i que ens acosten a l'ideari d'un jove entusiasta, a través d'algunes de les primeres cartes publicades, que centren l'atenció en els esdeveniments revolucionaris, amb plena complicitat en el que poden significar de progrés polític i amb rebuig contundent de la implicació incontrolable de certs sectors marginals.

El lloc de Milà en la societat romàntica

Milà participa de molt jove, amb reflexió i passió alhora, en la difusió i la defensa del liberalisme i del romanticisme, i des de l'àmbit del liberalisme radical, sense concessions a la martingala "pastelera", si tenim en compte l'article més específicament polític i més significatiu de Milà, publicat a *El Vapor* amb el títol «El pueblo y sus representantes», identificat per Ollé i Romeu, on reivindica per al 'poble' parcel·les reals de poder i igualtat real i no només legal (amb una contundència que va fer que des d'*El Vapor* mateix s'hi manifestessin en contra titllant-lo de mancat de realisme i de voler anar utòpicament més enllà de la igualtat legal): "[...] *el Pueblo todavía no es lo que debe ser; más se aproxima todavía a la nada que al todo. Dése una ojeada rápida a la Europa entera. ¿Dónde está el Pueblo? ¿Cuál es la nación europea, cuya corona consienta ver al Pueblo en plena posesión de su herencia, de lo que ha sido constantemente suyo?* [...]" (EV, 5-XII-1836).³

Mereix una atenció especial l'article dedicat a la contraposició de clàssics i romàntics, un tema habitual arreu en el procés de discussió i defensa del roman-

señanza en Barcelona hasta 1900», *Documentos y Estudios. Materiales para la historia institucional de la ciudad*, vol. XVI, 1966, pàg. 289).

2. Per a la participació de Milà i Piferrer en aquest procés, cfr. M. JORBA, «Els corrents provincialistes i la Renaixença», dins P. MANINCHEDDA (ed.), *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo. Atti del VI Congresso (III Internazionale) dell'Associazione Italiana di Studi Catalani. Cagliari 11-15 ottobre 1995*, Càller, Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana (CUEC), 1998 [1999], vol. II, pàg. 92-113. Cfr. també R. CARNICER, *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1963, i J. M. FRADERA, *Cultura nacional en una societat dividida*, Barcelona, Curial, 1992.
3. Cfr. M. JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època. Trajectòria ideològica i professional*, Barcelona, Curial, 1994 [1995], pàg. 42.

ticisme, a Catalunya ja a *El Europeo*, abordat també per Covert-Spring i diversos col·laboradors. Mantenint d'entrada l'oposició bipolar consagrada pels primers definidors del romanticisme enfront del classicisme, Milà posa l'accent en la necessitat de marginació del 'fals classicisme' i en la improcedència de qualsevol compromís estètic d'eclecticisme, que relaciona amb el moderantisme del *justo medio*, en termes semblants als utilitzats per Covert-Spring. Milà conclouia que tant el classicisme com el romanticisme tenien la raó de ser en el fet de correspondre als moviments del temps en què es produïen i eren acceptats, i que com a tals tenien originalitat i bellesa i la justificació requerida. L'art clàssic es trobava lluny de l'actual no solament ni principalment pels segles transcorreguts, sinó pel tipus de costums i de creences de la societat que el produïa. Avançant-se a possibles reivindicacions classicitzants a propòsit de la idealitat de l'art, escrivia que, si l'art grec apareix "*como colocado en una esfera ideal más alta y depurada, esta idealidad, ya en sí misma un tanto fría y triste, no basta a satisfacer todas las aspiraciones de nuestro ánimo, así como lo admira y embelesa*" (EV, 7-VIII-1836).

Milà no adopta en l'article un partit negatiu apriorístic, sinó que hi marca les distàncies entre les diferents escoles literàries per un procés reflexiu sobre el lloc de l'art antic i el del modern. Per això l'actitud ponderada davant de l'art clàssic, que alhora és una radical negació del 'fals classicisme', indica que Milà el considerava com un dels factors de renovació del gust precisament després del pas negatiu del classicisme espuri, que és qüestió de desemmascarar. Entén, de tota manera, que, en un moment de contraposicions radicals, hi hagi 'medievalistes' molt excoients, que tindrien com a justificació el fet de ser els qui han contribuït per damunt de qualssevol altres al romanticisme, que seria en part com una restauració de valors escamotejats pels il·lustrats en el vessant artístic.

En un dels primers assaigs d'història literària, escrivia que "*iban a perecer todos los elementos de vida social, de relijón, de poesía bajo la palabra destructora de los filósofos del siglo XVIII, cuando nuevos sacerdotes venidos de Alemania, iniciados en Alemania, nos dijeron que en aquel país de hielo se encerraban tesoros de vida y sociabilidad, traídos del Norte, del Oriente y del Mediodía, que habían de contribuir a la rejeneración de la tierra marchitada*".⁴

En el grup de Covert-Spring, Milà participà en la mitificació dels actors liberals Julián Romea i Matilde Díez, i del músic Bonaventura Bassols, que va transmetre a Piferrer alguns coneixements pràctics de guitarra, segons el testimoni de Rubió i Ors.⁵ Hi recull l'admiració per Mazzini, "*historiador poeta*", i entronca amb Mata i Covert-Spring molt explícitament a l'article «El viejo saber», que tracta del tema de la contraposició de 'joves' i 'vells', el de les "*vejeces carcomidas*", per usar un terme de Covert-Spring, que és també en part el tema de la seva *Teresita*, especialment segons Raüll,⁶ per bé que es pot dir que també respon a una qüestió pròpia de l'estratègia generalitzada en la lluita contra els interessos de la vella literatura més immediata, que no reflectia sinó una total manca de capacitat o de voluntat de comprensió de la creativitat dels clàssics i, consegüentment, una abusiva interpretació de la preceptiva que s'havien imposat.

4. M. MILÀ I FONTANALS, «Sobre el teatro antiguo español (fragmento)», dins *Algunos estudios literarios*, Barcelona, 1838, pàg. 15.

5. Citat per CARNICER, *Vida y obra de Pablo Piferrer...*, pàg. 262-263.

6. Vegeu *Els romàntics radicals*, en aquest mateix volum.

L'exclusivisme dels classicistes, continuat en els detractors del nou corrent literari i artístic, hauria amagat l'evidència que, després de l'època clàssica greco-latina, l'art no tan sols no havia desaparegut, sinó que en la literatura europea medieval hi havia hagut veritable poesia, diferent i, des de l'escala de valors d'un romàntic, superior en certs aspectes a la clàssica, concretament la dels cants heroicopopulars (les cançons de gesta i el romancer), la poesia simbòlica de Dant i la que s'hi relaciona, i la poesia cortesana, és a dir, la dels trobadors (no tota, perquè aviat havia esdevingut una poesia de recepta, condicionada negativament per les convencions formals i temàtiques).

Hi recull també l'ideal lamennaisià, divulgat per Ribot, de la fraternitat universal, plasmat per Milà en la cavalleria romàntica per transposició literària de la medieval, que estimula "*las ilusiones de la juventud*" i defineix el nou 'noble' del segle XIX com "*quien más bien hace a sus semejantes*" (EV, 18-X-1836).

El lligam amb els elements afins ideològicament, després de la gradual dispersió del grup, es troba en la col·laboració, estrictament literària, el 1837, a *El Constitucional*, en la primera etapa del diari, quan es trobava immers en la batalla política que acabà amb l'episodi electoral del mes d'octubre, coincidint amb la dissolució de la Milícia Nacional i la declaració de l'estat de setge. No hi ha col·laboracions, però, a la segona època (1839-1842), en unes dates en què per a Milà això ja no era ideològicament possible.

No es pot dir que el mateix 1837 fos col·laborador del diari liberal conservador *El Guardia Nacional* pel fet que hi publicqués l'octubre l'article «Al señor curioso parlante», perquè era una mena de rèplica a l'article «El Romanticismo y los románticos», de Mesonero Romanos, que hi havia estat reproduït del *Semanario Pintoresco Español*. És clar que hauria pogut publicar-la en un altre periòdic, però també és cert que una rèplica és més efectiva si es fa des d'on s'ha fet la provocació. Al seu article, Milà es proposa de fer avinent que les èglogues, la tragèdia i l'epopeia clàssiques són gèneres que no poden donar una literatura per als temps moderns, i reconeix que alguns escriptors (els que es troben còmodes en la "*poltronería literaria*") i fugen per això "*como de enemigos mortales del estudio y de la meditación*") han abusat de la llibertat creativa defensada pel romanticisme per satisfer unes ambicions artístiques personals que no es corresponien amb les qualitats reals que exhibien. Però aquest abús no havia d'invalidar l'acceptació del romanticisme com l'únic moviment literari propi de l'època, que Mesonero reduïa a caricatura a base de retreure'n certs aspectes superficials, externs, com l'acumulació de certs tòpics, situacions i, especialment, mots clau, emparant-se en Hugo com a element de prestigi: "[...] *más abajo la echa V. de ardiente patriota y de literato imparcial, pintándonos como a un chiquillo de teta al jenio francés que tanto honra a nuestra pobre España, al autor de Borjia, Hernani, Tudor, de cuatro novelas y mil odas asombrosas, apedreando con Calderón a Victor Hugo, apedreado ya, según su expresión propia, con Racine, Corneille y Voltaire [...]*" (EGN, 5-X-1837).⁷

Aquest article pren encara més relleu si es relaciona amb d'altres de poc posteriors, coherents amb el pensament romàntic inicial, marcat per la inquietud renovadora, potser potenciada per afinitats i contactes amb Piferrer, en els quals

7. Cfr. M. JORBA, *L'obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*, Barcelona, Curial Edicions Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1989, pàg. 16-17.

Milà posa de manifest la identificació amb una manera d'entendre el romanticisme literari com un instrument de conquesta del bé social i de la llibertat individual, que en literatura es tradueix en l'adhesió al subjectivisme i la imaginació lliure, plasmades a través d'uns textos que demostrin l'interès per la reflexió al voltant dels problemes plantejats en la nova literatura europea⁸ i per l'enfocament que una nova valoració de la història, i especialment de la medieval, donava als estudis literaris.

En alguns textos, Milà hi assajava nous recursos d'expressió que mirava de justificar fent referència a Hoffmann i a obres de Goethe, Dumas, Byron i Chateaubriand, respectivament, a les dues versions de la nota a «Fantasía», després anomenada «Melodía matinal», i a les dues versions del pròleg a *Fasque Nefasque*, on es planteja qüestions candents. En primer lloc, la dels límits de la imaginació, apostant, potser utòpicament, per un gènere poètic “*todo locura, toda imaginación, destinado a expresar imágenes aisladas, raptos poéticos sin trabazón alguna*” amb la gosadia amb què es fa en les altres arts: la música, la pintura, l'escultura i l'arquitectura, a la qual es refereix en uns termes que semblen reflectir la visió de la gòtica donada per Victor Hugo a *Notre-Dame de París*: “[...] *Y no se crea que, usándose alguna que otra vez (con extrema moderación) este nuevo jénero de locura, se degradase la poesía hasta el punto de desmerecer el título de hermana de las otras artes de imitación; muy al contrario, pues la música con su filosofía de pasión y sus caprichos, la escultura con sus arabescos e hipógrifos y la pintura cuando traslada, por ejemplo, ondinas circuidas de aire y luz, no hacen otra cosa. La arquitectura nos muestra subidas rápidas, contornos redondeados, espirales prolongadas, huecos profundos, puntas ligeras y larguísimas... ¿Todo esto es más que una muestra de audacia, temor, amor, pasiones espresadas fantásticamente sobre la piedra? ¿Y por qué no hemos de hacer lo mismo con las palabras? ¿Por qué no hemos de comprender los pensamientos del Cielo que ruedan por las campiñas cuando el sol se hunde en el ocaso? [...]*” (*Algunos estudios literarios*, pàg. 42).⁹

En segon lloc, es planteja la qüestió dels límits de l'art i de l'artista, de la responsabilitat que contreuen si no s'examina “*si la descripción de escenas que ciega y tumultuosamente conmueven el alma da de sí tanto provecho cual pudiera dar daño*”, i conclou que s'ha de considerar lliure de parlar del bé i del mal i d'expressar els pensaments més íntims, especialment sobre l'art i la moral, amb les contradiccions provocades per les forces oposades que actuen en l'interior dels homes (els quals, com dirà a «Al señor curioso parlante», no poden ser motiu de blasme pel fet que “*la lucha de ideas dimanada de las educaciones contrarias que han recibido, y que tanto desgarran el alma del que piensa, se vea confesada en sus escritos*”, EGN, 5-X-1837): “[...] *en tanto esta cuestión no se fije, el Arte queda con el derecho de anatomizar el alma, de hablar del bien y del mal como la moral y la legislación*” (OC, VI, 461).¹⁰

8. Vegeu la traducció catalana d'alguns dels textos a M. MILÀ I FONTANALS, *Teoria romàntica*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

9. La primera versió de la nota va ser publicada a *El Vapor* (13-XII-1836). Respecte a la relació amb Hugo, cfr. R. GRAU i M. LÓPEZ, «El fil d'Ariadna, II. Pau Piferrer i Víctor Hugo: La llum no venia d'Alemanya», *L'Avenç*, 89 (1986), pàg. 70-73.

10. Les dues versions del pròleg foren publicades el 1837 i el 1838, respectivament (cfr. JORBA, *L'obra crítica i erudita...*, pàg. 21-22).

En l'esfera més estrictament política, és remarcable la ressenya de *Los negros* de Venceslau Ayguals d'Izco, on la clara connivència política amb l'autor, que no li estalvia de fer una valoració molt negativa de l'obra, perquè no ha sabut trobar el procediment dramàtic adient ni els models romàntics adequats (Chateaubriand i Hugo) per a les descripcions de terres exòtiques, es manifesta amb la constatació positiva de la intenció instructiva i proselitista exposada amb vehemència (ENV, 19-XI-1836).

Un gir copernicà

Amb el temps, Milà defensà aferrissadament que l'artista, com a home moral, i amb responsabilitats socials ineludibles, té uns límits que els anys del seu primer romanticisme no acceptava.¹¹ Anys a venir, en analitzar *El Europeo*, destacà la influència dels “*nuevos y nocivos manantiales*” que havien de pesar posteriorment sobre la literatura a Catalunya, diferents dels que havien condicionat l'ideari dels elements més destacats d'aquella revista, preocupats per donar raó de la nova escola literària. No hi amaga del tot, tanmateix, l'episodi ‘ultraliberal’ del 1836-1837, en què ell mateix participà, precisament perquè el coneixia molt bé i en calibrava la importància.

Rubió i Balaguer remarca que “*Milà no va poder realitzar la síntesi de l'inevitable desequilibri que les idees de tradició i revolució produïren en els esperits*”.¹² Sembla evident que es va plantejar de fer-la, aquesta síntesi, vist un període de dubtes, d'angoixes poc o molt manifestades en els escassos textos escrits entre la publicació d'*Algunos estudios literarios*, el 1838, i l'inici de la publicació de ressenyes teatrals a *El Imparcial*, el 1842,¹³ i a *La Verdad*, des de finals de 1843.

Al poema que dedicà al seu pare el 1839, escrit amb el record viu i immediat de l'enterrament de Vicenç Cuyàs, Milà, després d'haver-se descobert “*inerte*” davant la “*pública congoja*”, incapaç de vessar una llàgrima per l'amistat i la memòria de l'amic desaparegut un any després de l'episodi triomfal de l'estrena de *La fattuchiera*, ni de fer “*un solo verso inspirado / Por la catalana gloria*”, es pregunta:

*¿Mas no queda una ilusión
En el fondo de mi alma,
Que de un Padre bien-querido
Alegre ponga a las plantas?*

11. És interessant un text no datat, segurament tardà, semblant a un del 1882 (“*laudables son los estudios científicos, cuando se contienen en los debidos límites*”): “*No le es permitido [a la ciencia] entrar en todos los terrenos. Hay algo superior a la ciencia humana. Hay intereses superiores a nuestra autoridad científica. Hay verdades fundamentales que no dependen de nuestras hipótesis y conjeturas [...]. Sabemos que en estos terrenos es permitido entrar; pero no sin brújula*” (cit. per JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època...*, pàg. 48-49).

12. J. RUBIÓ I BALAGUER, «Contribució als escrits de Manuel Milà i Fontanals anteriors a 1844», dins *Homenaje a Jaime Vicens Vives*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1967, vol. II, pàg. 612.

13. La primera ressenya atribuïble amb certesa és del 7-XI-1842 (cfr. JORBA, *L'obra crítica i erudita...*, pàg. 37-38).

*¿Ni un rayo solo en mi queda
De aquella claridad santa?
¿Todas las flores queridas
Han sido ya desojadas?*¹⁴

L'any següent, en una carta a Rubió i Ors, Milà es referia a les seves “*desgracias psicológicas o psíquicas*” que l’han paralitzat literàriament “*los dos o tres últimos años*”; ho diu amb una imprecisió massa notable, tractant-se d’un episodi recent, per prendre-se’n completament al peu de la lletra, però és cert que la ‘conversió’ de Milà va anar lligada a un procés de ‘lluïtes interiors’ (o de lluita amb el que Piferrer anomenava irònicament, o potser càusticament, les “*manías*” de Milà, que, l’abril de 1845, “*en gran parte, han volado*”);¹⁵ aquestes lluites ja s’havien fet avinents en altres termes al poema ara esmentat escrit a propòsit de la mort de Cuyàs i en altres textos anteriors, com el ‘desolat’ poema «La ilusión», del 1836, i el pròleg a *Algunos estudios literarios*, datable el 1837, on confessa que ha estat afectat de “*mucha tristeza y poca melancolía*”. Com a confirmació personal dels seus sentiments, el 1845 es referí a “*la [memoria] del encanto de los juveniles ilusiones, ¡ay!, bien pronto marchitadas*” com un dels temes literaris universals (OC, IV, pàg. 48); al poema «Deseo logrado», del 1846, contraposà l'ànima “*constante y denodada*” de la seva muller al seu “*agitado corazón*”,¹⁶ i el 1851 es va referir encara als “*disgustos*” que ha patit en el passat i ara, que no s’han d’identificar només amb el propi de la mort recent del seu pare, sinó amb d’altres de més personals, no deguts a causes externes.¹⁷

Anys a venir, a «Una sirena», del 1867, utilitzava el mite de llarga tradició per evocar, com a lliçó adreçada als contemporanis, l’experiència personal trasbalsadora que continua present en els sentiments més profunds, com un remordiment o un escrúpol¹⁸ que no el deixa sentir-se’n redimit:

*¡Fatal melancolía!
¡Compañera en mal punto acariciada!
Sé para el alma mía
luz y no amor al fin de la jornada* (OC, IV, pàg. 529).

L'article «Moral literaria», publicat a l'*Álbum Pintoresco Universal*, potser escrit el 1839 però publicat el 1841, era una primera concreció de la nova escala de valors dins l'ideari romàntic, punt de partida de la nova actitud davant la vida (incloent-hi la religió), la ciència i la literatura. El canvi afectà profundament l'orientació ideològica de Milà en l'esfera religiosa, científica, política i li-

14. Cito de J. RUBIÓ I BALAGUER, *Breve contribución a la obra literaria de Manuel Milà y Fontanals*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970, pàg. 22. Tanmateix, corregeixo algun mot d'acord amb el manuscrit, que el doctor Rubió només va poder consultar amb fotocòpia.

15. Citat per RUBIÓ I BALAGUER, «Contribució...», pàg. 604.

16. Cfr. RUBIÓ I BALAGUER, *Breve contribución...*, pàg. 33.

17. Cfr. J. RUBIÓ I ORS, *Noticia de la vida y escritos de D. M. Milá y Fontanals*, Barcelona, 1887, pàg. 89.

18. Cfr. A. SERRA-BALDÓ, «Dues sirenes», *Revista de Catalunya*, 85 (1938), pàg. 492.

terària. No afectà, en canvi, el romanticisme de base, però sí els models proposats. Aquest article, doncs, solemnitza la ruptura contundent i irreversible amb el seu primer romanticisme, aquell que anomenava *tumultuós*, sense negar mèrit literari a qualsevol de les obres de Goethe, Hugo, Soulié, Balzac i Sand, però retreu a aquests autors frivolitat i sobretot un escepticisme degradant, que hauria fet aparició significativament per primera vegada al *René* de Chateaubriand, “*en razón de lo incierto de sus ideas, lo vedado de las pasiones que le agitan, la fiebre de un corazón enfermo, y el torcedor que le atormenta durante su peregrinación*”. Chateaubriand no queda invalidat, tanmateix, com a model, justament perquè l'escepticisme és compensat pel “*cúmulo de ideas graves*” i l’“*atmósfera de pensamientos religiosos*”, que deixen en l'ànim del lector “*cierta impresión sana y religiosa*” enfront de la “*impía y desasosegada*”, que basta per desqualificar els altres, que no permeten extreure de llur lectura cap “*código filosófico*” coherent, sinó “*confusión en la cabeza y abatimiento en el corazón*” (OC, IV, pàg. 6 i 8).

Walter Scott serà aleshores l'únic model proposat sense reticències, com a “*profundo moralista, historiador consumado*”, que porta els lectors al desig “*de obrar, y precisamente de obrar bien*” (OC, IV, pàg. 10), al qual afegiria poc després Schiller i Shakespeare com a autors dramàtics i Schlegel i Manzoni com a teòrics, perquè Hugo i Dumas, “*al proscribir de la escena los afectos virtuosos, no sólo faltaron a una ley estética, sino que se privaron a sí propios del medio más poderoso a conmover y agrandar al público*” (CAP, pàg. 137).

L'article «*Bellas artes*» (o «*Renacimiento de la pintura espiritualista*»), del 1842, pel qual Milà és presentat pels editors de *La Civilización* “*secundando nuestras ideas*”, afirma la impossibilitat, com a conclusió de la síntesi de la història de la decadència de la pintura a partir de Rafael, de retornar, qualsevol de les arts, a l'antiguitat clàssica, perquè aleshores regia una religió (és a dir, una mitologia) ja desapareguda; i a partir d'aquí afirma, en franca oposició amb el que havia dit a «*Al señor curioso parlante*», que l'art nou s'ha de basar en el cristianisme, amb el sentiment religiós i el contingut espiritual que li han donat els natzarens o puristes, dels quals el seu germà Pau havia estat seguidor, i proselitista.¹⁹

El contundent i definitiu gir ideològic es consolidava, doncs, amb el rebuig de molts dels models literaris acceptats uns anys abans i portava a posar èmfasi en els valors romàntics de la literatura alemanya (singularment la baladística i certes obres de tema històric, com el *Goetz* de Goethe), amb la qual no s'avenien els dubtes de l'esperit i l'exercici de la llibertat fet de capricis i contradiccions ideològiques: “*De ningún modo debe considerarse la bella literatura como un campo en que libren sus contiendas los opuestos pareceres o como un instrumento de que se valgan a placer hoy esta, mañana aquella secta filosófica. La serenidad de la poesía no debe ser turbada ni por las dudas del espíritu, ni por el cansancio de la meditación, ni por la austeridad filosófica, ni por el ávido anhelo de las investigaciones. El estudio observador pero respetuoso del corazón, la contemplación entusiasta de la naturaleza, el grandioso espectáculo de la historia, la consideración*

19. Cfr. M. GONZÁLEZ, «Los puristas», dins *El siglo romántico. Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme. Vilanova i la Geltrú, 2, 3 i 4 de febrer de 1995*, Vilanova i la Geltrú, 1997, pàg. 68.

de los milagros de nuestro ánimo, tal es la filosofía que conviene a la literatura y que da a sus producciones aquel asiento sólido y duradero que las preserva de pasar por el momentáneo capricho de un escrito".²⁰

En el pla polític, destaca el poema antiesparterista del 1843, amb una crítica sarcàstica a la 'tirania' del regent ("*Tiemble el tirano, pasajero huésped / En morada real*"), en nom de la llibertat, però que no fa sinó confirmar l'evolució cap al liberalisme conservador, que va portar Milà a centrar-se en la seva opció professional per la recerca i l'ensenyament de la literatura, opció treballada des dels temps del romanticisme radical liberal, però confirmada per la convicció de la utilitat de la romanística; un descobriment que es consolidà de seguida amb l'interès historicista per la literatura popular, oral i escrita, lírica, narrativa i heroica, i per la literatura cortesana medieval, especialment per la provençal i per la trobadoresca en general. Des del vessant divulgatiu de la seva opció professional, Milà s'implicà en el projecte de reconstrucció ideològica impulsat pel *Diario de Barcelona* a partir del 1854, enfront dels corrents considerats revolucionaris i anticatòlics, després d'haver passat per *La Corona* i *La Discusión* de Piferrer i la *Gaceta de Barcelona* de Joan Cortada.

El primer Pau Piferrer

Els camins de Milà i Piferrer s'encreuen molt aviat, però no tenim constància de la participació directa de Piferrer en el grup de Covert-Spring, és a dir, bàsicament el segon semestre de 1836, i latament mentre hi hagué activitat a la Sociedad Filodramática (fins al setembre de 1837),²¹ tot i que té col·laboracions a *El Vapor* el 1837 i que Pere Mata el col·loca en lloc destacat entre els "*escritores jóvenes*" romàntics i liberals, amb una especial al·lusió dins l'article «Comentarios»: "*Los [contes] del S. P. Piferrer, joven escritor, no ya de muchas esperanzas, sino de positivos frutos, se atraen la atención de todos los versados en buena literatura. El castillo de Monsoliu pudiera colocarse muy bien en la galeria donde ostenta el siglo actual las producciones de su jénero, y el Cuento fantástico que seguimos insertando con complacencia igual a la que nos proporcionara ser autores de este recomendable escrito, revelará su profunda imbibición en el carácter de la obra de que con maestría sale airoso*" (EV, 21-III-1837).

Els textos signats per Piferrer que surten a *El Vapor* responen a una certa intenció patrocinadora exposada per Mata, que l'atribueix a Covert-Spring. Per això, per la influència d'*El Vapor*, no és estrany que, quan Piferrer rememora el 1847 el paper d'*El Artista*, que n'era un referent significatiu en el procés de renovació romàntica, afirmi que va produir "*hace años un cambio en el gusto y, difundiendo prácticamente en composiciones las ideas que entonces se consideraban constitutivas del romanticismo, encendió el entusiasmo artístico y reveló ingenios que sin aquella escitación hubieran quedado ignorados o extraviados en la senda del mal gusto. Nosotros recordamos con placer las impresiones que de su lectura recibimos entonces, y sinceramente confesamos que ella contribuyó a sacarnos de*

20. Edició de H. JURETSCHKE, «Alemania en la obra de Milá y Fontanals», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, vol. XXXV (1974), pàg. 52.

21. Cfr. JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època...*, pàg. 43.

la incertidumbre y aclarar principios que oscuros se abrigaban en nuestro espíritu" (*La Discusión*, pàg. 90).

Milà mateix situa Piferrer entre els joves de la generació que va protagonitzar al seu àmbit la renovació romàntica: "*Piferrer pertenece a la pléyade de poetas que, como una excepción brillante, ha coronado las últimas décadas del siglo decimooctavo y las primeras del presente: hijo es del general despertamiento que, después de una época de mal gusto y de otra de poesía didáctica y de falso clasicismo, ha renovado los tesoros poéticos de nuestros antiguos tiempos*".²²

I el considera de qualitats variades i sobresortints: "*Entre su[s] variadas aptitudes y facultades pueden señalarse especialmente el sentimiento artístico, más especialmente el de la arquitectura y especialísimamente el de la música, su tendencia poética ideal y su talento histórico*".²³

En efecte, Piferrer va abordar un ampli ventall d'activitats literàries, amb articles doctrinals, literaris o no, crítica teatral, crítica musical i operística, contes, llegendes, poemes dramàtics en prosa, poemes lírics i històrics, poemes de tema divers per encàrrec (per a ús públic o privat), drames (només esborranys), teatre per a ombres i, entre altres, estudis històrics i arqueològics, singularment els volums dels *Recuerdos y bellezas de España* dedicats a Catalunya i Mallorca.

El desembre de 1837, en una carta a Ignasi Petit, Piferrer feia referència amb acceptació resignada a la conscient "*fría, frenética y desgarradora locura*" dels seus actuals dinou anys, enfront de la ingenuïtat de l'any 1834 i el 1835,²⁴ del temps de la «Canción» que acabava "[...] *que, de la Patria / ante el altar sagrado, / todos hemos jurado / o muerte o libertad*", a la qual es van afegir de seguida, i al llarg dels anys, molts poemes escrits a propòsit de Maria Cristina o d'Isabel II, de la Guerra Carlina i de diversos fets de guerra o de pau («A S. M. la Reyna gobernadora», «A S. M. la Reyna D^a Isabel 2^o», «A la heroica villa de Bilbao», «A la paz», etc.).

El febrer del mateix 1837, en una carta al mateix destinatari exterioritzava els neguits interiors, que es reflecteixen també en les obres de creació coetànies, els personatges de les quals es poden considerar un *alter ego* de Piferrer: "*Ese genio franco y contemplativo me pierde [...]. ¡Mi imaginación ha estado preñada todo este tiempo de pensamientos de sangre! Pero ahora..., una melancolía, la melancolía de un tísico, el abatimiento de un moribundo me consume. Ayer fui al baile; es la noche que padecí más. ¡Ignacio! Tu amigo es muy desgraciado*".²⁵

Deu anys després, el 1847, fa a Benet de Llanza una distant valoració evocativa dels seus primers escrits (en els quals havia invocat Hoffmann i Dumas), a propòsit dels *Recuerdos*: "[...] *sus primeros cuadernos me recuerdan fielmente aquellos tiempos bienhadados en que peinaba mis melenas románticas y llenaba con mis monstruosos cuentos el folletín de El Vapor. Aquello fue un aprendizaje que podía costarme caro si releyese sin muchas prevención y sin estar cierto de que yo mismo soy más capaz que nadie de criticarlo con entera imparcialidad*".²⁶

22. OC, IV, pàg. 71. Citat per JORBA, *L'obra crítica i erudita...*, pàg. 67.

23. Per a la data i les circumstàncies d'aquesta nota inèdita, cfr. JORBA, *L'obra crítica i erudita...*, pàg. 120-121.

24. Cfr. CARNICER, *Vida y obra de Pablo Piferrer...*, pàg. 33, i JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època...*, pàg. 59.

25. Citat per CARNICER, *Vida y obra de Pablo Piferrer...*, pàg. 33.

26. Citat per JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època...*, pàg. 59.

Com per a Milà, Scott i els natzarens es troben al centre de la inflexió ideològica. Als *Recuerdos* elogia amb una al·lusió explícita l'article «Moral literaria», de Milà, i elogia també els puristes. De fet, els puristes li aporten una oportunitatíssima manera de concretar el rebuig generalitzat del romanticisme francès.²⁷

Scott va ser, el 1842, un representant destacat, amb Goethe i Schiller, de l'autèntic romanticisme, abans de ser distorsionat pels francesos (i els escèptics en general): “*Cuando ya Goethe, Schiller y Walter Scott habían completamente levantado el edificio de la nueva escuela romántica, antojóseles a los literatos de allende que debían discutir las bases de ella y comenzar por destruir, en vez de obrar. Propagóse el gusto llamado romántico, y fue un contagio: hízose de moda el escepticismo, y todo escritorillo se creyó con derecho de habérselas con la Providencia. Pasó la moda de los dramas de la edad media, y cúpoles el turno a los de frac y pantalón, o sea de sociedad moderna, en los cuales la inmoralidad, el heroísmo, la castidad, la impudicia, la buena fe, la perfidia, la abnegación, la seducción, la mentira y la estafa y la desvergüenza estaban en la orden del día*” (*Estudios*, pàg. 93).

La història

Els gustos romàntics posen la història, i en particular la història de Catalunya, davant dels ulls de Piferrer, i hi posen també la llengua, sobretot perquè inclouen el gust per la poesia popular, i una determinada tradició, i també la tradició com a valor per ella mateixa. La preocupació pel manteniment dels valors morals i religiosos tradicionals es manifesta de manera contundent al final del primer volum dels *Recuerdos*²⁸ i al començament del segon.²⁹

Quan reproduïx en una carta a Ignasi Petit l'estrofa catalana de López Soler (“*Astre benigne de la nit callada...*”), com a alternativa més pròxima a un vers de Cienfuegos sobre la lluna, no ho fa per pura arqueologia (la qual cosa té poc a veure amb el fet que només escrivís en català per encàrrec, pel que sembla, o que intercalés en les seves cartes frases fetes o expressions pròpies del llenguatge col·loquial que els era habitual), sinó perquè respecte a la pròpia cultura, a la pròpia història, a la pròpia arqueologia, etc., considerades en el conjunt del patrimoni espanyol hi ha un afecte especial. Per això és significativa la seva participació en la concepció del quadre de Lorenzale sobre l'origen de les quatre barres, al costat del pintor Manuel Vilar i els germans Milà, i amb Overbeck al darrere.³⁰ I això lliga amb el projecte de poema heroic i de drama històric sobre Otger Cataló i de romanç sobre Guifré el Pelós, un tema ja abordat per Rubió i Ors al poema «Lo compte Jofre l' Pelós. Romans», publicat al *Diario de Barcelona* el 23 de novembre de 1839, dedicat a l'artista belga natzarè P. C. Gariot, que retratà Piferrer i Milà.³¹

27. Cfr. JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època...*, pàg. 58.

28. Cfr. JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època...*, pàg. 59-60.

29. Cfr. FRADERA, *Cultura nacional...*, pàg. 45-46.

30. Cfr. F. FONTBONA i M. JORBA (ed.), *El romanticisme a Catalunya. 1820-1874*, Barcelona, Pòrtic, 1999, pàg. 199.

31. Cfr. JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època...*, pàg. 57.

Quan preconitza la incorporació de la pròpia història en la literatura històrica, ho fa pensant en la història espanyola, com a reacció al fet que a Espanya en general s'havia seguit molt al peu de la lletra el model francès, però ho fa generalitzant a partir de l'exemple de Tió i Noè, seqüela de Cortada, que havia incorporat a la seves novel·les la mitologia històrica catalana, en el moment en què es pot dir que la història, el llegendari o els símbols de la pàtria i de la cultura espanyola s'havien ficat ja en el domini de les emocions 'catalanes'.

Piferrer feia referència a la incorporació de temes "*de nuestra historia*" (que és la història espanyola, que incloïa, sobresortint-hi, la catalana) justament en la crítica de la primera obra teatral de Tió que incorporava un rerefons d'inspiració scottiana pres de la història de Catalunya, "*llevado de su amor a las glorias del país*", i reaccionant amb les seves armes davant la invasió de "*la escena por traducciones de dramas franceses, que sólo son las más veces ridículas e inconexas farsas en que para nada entra la poesía*" (*Estudios*, pàg. 111). És una situació de rebuig que també es donava a Madrid i que també passà a la novel·la, per raons culturals, de qualitat o morals, o per totes elles.³² Piferrer participà d'aquesta posició, que parteix de la idea de la degeneració del romanticisme en el teatre francès i de la conversió de la temàtica històrica en una suma de recursos de trulculència i immoralitat, la qual cosa forma part de la seva palinòdia.

De segur que va ser per la rectificació davant la literatura francesa i els seus antics ídols que va remarcar que calia buscar els orígens del romanticisme a Espanya en la influència remota de les cultures del nord d'Europa, en detriment, teòricament més que en la pràctica, dels models francesos o de la seva mediació: "[...] *cuando la voz de regeneración, salida del seno de las misterosas regiones del Norte, pudo atravesar la espesa niebla que como mística barrera mediaba entre éstas y la patria de Calderón y Cervantes; cuando nuevas palabras de filosofía nos enseñaron que no todo estaba destruido, y que todavía existían puntos de apoyo para nueva construcción o artística o social; cuando la helada brisa de la tarde trajo a nuestros oídos los profundos y sublimes acordes de la lira de Goethe y las tremendas y grandiosas modulaciones de Schiller, mientras un rumor universal, un alarido de toda la Europa hacía rodar sobre todos los vientos el nombre de Walter Scott: entonces despertó la España a tan mágicos sonidos, y pareció que en ella la palabra de los nuevos sacerdotes del Norte daba principio a una era de verdadero estudio y movimiento intelectual*" (*Recuerdos*, I, pàg. 1-2).

I a la necrologia del músic Ribera precisa encara més les característiques i els noms 'nòrdics' que havia esmentat als *Recuerdos*. Tot això reforça el pes de l'historicisme com a component bàsic de la seva poètica i de l'ideari personal: "*La poesía no copia sino que engrandece la historia: por esto ama con preferencia los acontecimientos y los héroes que por memorables y destacados se prestan al contorno o, si así puede decirse, a una nueva creación [...]. La verdad nada vale en arte por muy histórica que sea, si no es poética; y hasta faltando a lo cierto de los hechos o desfigurándolos se puede dar a una obra la primera. No siempre en los mismos hechos, sino en su exposición, no en las citas de dichos y nombres célebres, sino en los toques y en las medias tintas que marcan una época entera consiste la verdad histórica*" (*Estudios*, pàg. 153).

32. S. GARCÍA, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley - Los Angeles - Londres, University of California Press, 1971, pàg. 34.

Substituint el mirall de la revolució pel de la tradició i la religió com a valors de cohesió de la societat, abonà la construcció d'una nova Catalunya (i una nova Espanya d'acord amb el teòric marc ideològic), sostinguda en un patriotisme provincialista que anava accentuant la revaloració del passat a mesura que rebutjava el present, o molts dels aspectes del present.

Els autors pròxims

A *Clásicos españoles* (1846) estableix una “*época séptima*” de la prosa castellana (de Carles III als seus dies). L'obra de Jovellanos, concretament el tractament que dona a les arts plàstiques (arquitectura, escultura, pintura), és vista com un precedent de la “*restauración que ahora ha venido desde países extranjeros*”. No posa en dubte, doncs, que la renovació romàntica no neix de la tradició literària i cultural espanyola, i ho confirma quan diu que l'obra literària de Goethe, Schiller, Scott i Chateaubriand “*levanta con respeto y delicia el velo de aquellas imágenes fuertes o delicadas, esbeltas y siempre puras y expresivas que supo evocar del seno de la edad media*” (pàg. 133).

Aquesta època setena era pròpiament, però, la de la literatura (de la cultura) de la Il·lustració i no s'hi inclou l'època del romanticisme perquè la seva nòmina i les seves especulacions acaben amb Larra (que ja no és a l'antologia). Si en els escriptors de l'època setena es “*remata la serie de escritores que restauraron la literatura*” (pàg. 141) –en el sentit que la rescaten del *mal gust*–, Larra “*en cierto modo representa la Época nueva que va discurriendo*” (pàg. 141-142).

Les qualificacions que aplica a Larra o a la seva obra (“*víctima de la agitación social*”, “*vacilante en su fe*”, “*no fingió su escepticismo*”, “*amargamente satírico y picante*”, “*animado con la vehemencia de la indignación*”, “*de una completa falta de esperanza*”) són una caracterització d'un cert romanticisme, potser pensant en els adjectius que ell mateix s'havia aplicat per la seva obra de joventut, o els que havia usat a propòsit del primer Llausàs (que, després que “*ha estado a punto de enloquecer*”, per “*buen corazón*” i “*cabeza débil*”, ha passat de l'adhesió al romanticisme francès a la de l'alemany).³³

La Il·lustració havia estat per a Piferrer una ‘restauració’ relativa de la literatura espanyola (enfront de la ‘regeneració’ que el romanticisme aconsegueix imposar). I és relativa perquè el *mal gust* del Barroc no va ser desterrat “*sino de la forma exterior*”, i encara se n'hi va afegir d'una altra mena, perquè “*el período que comenzó con el reinado de Felipe V cambió totalmente el carácter de la corrupción en resultados más funestos*” per culpa de la despersonalització de l'escriptura: “[...] *ingerto el francés en la médula del castellano, se dio cima a la monstruosa unión de los dos idiomas más contrapuestos de todos los modernos [...]. De este modo una prosa rica y sonora se trocó en la más pobre y dura: de este modo se destruyó su índole nativa*” (*Estudios*, pàg. 52-53).

En l'escala de valors romàntics, la poesia i la història (potser, estrictament parlant, la utilització poètica de la història) tindrien la prioritat de Piferrer: es voldria poder dedicar per complet a l'Art i a la Història, però sobretot es voldria po-

33. Cfr. JORBA, *Manuel Milà i Fontanals en la seva època...*, pàg. 63-64.

der submergir en el món poètic que porta “*en la cabeza y en el corazón hace cinco años*” (carta a Quadrado, 12-II-1847); però la trajectòria de Piferrer com a escriptor, i la seva romànticitat, es posa de manifest *en la poesia, en la crítica musical i literària i en els estudis historicoarqueològics*: “*Hubo un tiempo –diu Aguiló en unes notes biogràfiques inèdites–, después de haber escrito anacreónticas, que [Piferrer] escribía fantasías a cual más descabellada, pero que todas probaban su fantasía. Molestado de los críticos, a veces echaba de menos este tiempo en que creaba sin cuidarse de reglas. Reconocía que éstas y las desgracias le habían entibado el corazón*”.

Sobre l'obra crítica, Milà deia que era “*hija más bien del propio ingenio, de la delicada sensibilidad y de aquel tino práctico que le distinguía, que de recónditos sistemas y laboriosas comparaciones; la cual [...] abraza también mil pensamientos y juicios relativos a los distintos ramos de literatura que están sembrados en todas sus obras*” (OC, IV, pàg. 70-71).

Respecte al tercer vessant professional, Milà escriví, en una de les diverses ocasions en què s'hi referí, que “*entre nosaltres trovam com personificat l'esperit històric en Capmany y l'històric-poètic en Piferrer [...]. En Piferrer se vehuen los fets, los monumentos, les institucions y les costums, mirats especialmente per l'aspecte estètic y uns als altres mútuament enlluminant-se*” (OC, IV, pàg. 72).³⁴ L'element de Capmany i Piferrer va més enllà de la simple contraposició de l'actitud davant de l'estudi de l'objecte (institució, personatge, episodi, etc.), perquè Milà feia acabar en Piferrer, entre els autors aleshores ja desapareguts, una ‘escola’, una ‘cadena’ d'estudiosos i erudits de la història catalana, que fa arrancar de Pujades i de l'occità Pere de Marca i que, després dels premostratesos de Bellpuig de les Avellanes, es consolidava i culminava en Capmany, Masdeu, Villanueva, Flórez, Ripoll, Olzinelles, Bofarull i Piferrer.

Una ressenya anònima dels *Recuerdos*, publicada a *El Imparcial* pel temps que Milà hi feia cròniques teatrals, que no sempre firmava, deia que tenien l'estil “*digno y propio por su nobleza y entonación de un escrito cuyo objeto es dispensar poéticos recuerdos de un grandioso pasado*” (3-II-1842).

La ruptura, o l'amplificació romàntica d'horitzons per part de Piferrer en relació amb l'orientació dels estudis històrics, amb la utilització de la història per a un nou gènere historicopoètic que arrelà i va perviure a través de Balaguer i altres imitadors, la tornava a constatar Quadrado a la necrologia de Balmaes i Piferrer, en destacar que “*hasta entonces los poetas no se habían identificado con los artistas: la descarnada descripción de Ponz, los catálogos de Ceán Bermúdez y Llaguno, y las disertaciones del gran Jovellanos, que admite ya con sobriedad algunos severos adornos, es lo único que teníamos en este género. La obra de Piferrer [es refereix explícitament als Recuerdos] es un poema, es un Child Harold artístico; y si de algo puede tildársele es de cierta exuberancia de imaginación y de sentimiento [...]. ¡Con qué maestría no pasa de las regiones del idealismo a las de la historia, y de la metafísica del arte al examen de una institución social [...]*”.³⁵

No solament la selecció de temes, sinó l'actitud davant la creació literària i la manera de resoldre literàriament el poema o la prosa, han de ser per a Piferrer

34. Cfr. JORBA, *L'obra crítica i erudita...*, pàg. 67.

35. J. M. QUADRADO, «Balmaes y Piferrer», *Revista Hispano-americana*, 3 (1848), pàg. 189.

totes noves, i el poeta ha de saber fer taula rasa de totes les provatures, sobretot si s'han fet, en els anys d'aprenentatge, sota influències suposadament equivocades. En una carta a Tomàs Aguiló diu que *“las verdaderas obras empiezan cuando se empieza a poner la planta en la senda de los buenos principios: todo lo anterior es vanidad, es nulo, y como tal debe ser aniquilado”* (14-X-1846). I continua dient-li, els mateixos dies que felicitava Quadrado perquè havia abandonat *“la cochina política”*,³⁶ que ara el que importa és l'abundància de conceptes, les imatges atrevides, el to sostingut, la pinzellada agosarada i grandiosa enfront de l'excés de detalls i de versos, la senzillesa i la perfecció formal: *“Los tiempos actuales, ricos de desengaño y pobres de fe, demandan mucho espíritu, mucho fondo, mucha forma, pero mucha simplicidad y mucho ocultar el artificio [...] Creo que en todos los géneros se debe escribir con las palabras más sencillas, sin que haya ni una sola que deje de ser poética: las imágenes de los siglos XIII y XIV realzadas por la experiencia moderna; las puras formas etruscas despojadas de su sequedad por el buril de nuestros tiempos”*.

Aquesta idea es retroba a la necrologia ja esmentada de Ribera, quan diu que *“en la armonía del elemento popular primitivo, con la corrección y la experiencia de la exposición moderna, ciframos el porvenir y la esencia del Arte”* (Estudios, pàg. 195); de l'Art, que es justifica, segons l'article programa de *La Discusión*, per l'objectiu essencial d'aspirar a la Bellesa absoluta, *“a su tipo ideal que el espíritu humano presente como porción la más exquisita de su naturaleza inmortal”* (Estudios, pàg. 19).

36. Sobre l'allunyament de la política activa, que no impedia la connivència si més no passiva amb les propostes polítiques més dràstiques per aniquilar el radicalisme barceloní, cfr. FRADERA, *Cultura nacional...*, pàg. 41.