

LA RECEPCIÓN LITERARIA COMO
INSTRUMENTALIZACIÓN.
EL CASO DE G. CARDUCCI EN CATALUÑA
The literary reception as instrument G. Carducci's case

Assumpta CAMPS
Universidad de Barcelona

RESUMEN: En este ensayo nos proponemos estudiar la recepción literaria de G. Carducci en Cataluña, en ocasión del centenario de su muerte. Partiendo de la convicción que toda recepción conlleva, en mayor o menor grado, la instrumentalización de un autor y su obra en el contexto de acogida, analizaremos las alusiones al escritor italiano que aparecen en dos autores que entre el siglo XIX y el XX se refieren frecuentemente a él en ámbito catalán: Diego Ruiz Rodríguez y Miquel Costa i Llobera. De la comparación entre ambos se podrá apreciar la diferente significación que adquiere Carducci entre nosotros en esos años, y la imagen que se construye de él por entonces.

Palabras clave: recepción, Cataluña, Diego Ruiz, Miquel Costa, comparación.

ABSTRACTS: In this essay we will study the literary reception of G. Carducci in Catalonia, in the centennial of his death. We leave of the conviction that all reception implies, to some extent, the manipulation of an author and his or her work in the target context. On this basis, we will analyze the references to the Italian writer that appear in two authors that frequently mention him in the Catalan cultural milieu at the end of the XIX century and the beginning of XX one: Diego Ruiz Rodríguez and Miquel Costa i Llobera. When comparing both cases, one can easily notice the different significance that Carducci acquires among us in those years, as well as the image built of this author at that time.

Key words: reception, Catalonia, Diego Ruiz, Miquel Costa, comparison.

I.

Varios son los autores que nos remiten a Carducci a principios del s. XX en Cataluña. Entre ellos, se halla un personaje algo singular de la escena catalana esos años: Diego Ruiz Rodríguez, sobrino de Picasso, quien se instaló a principios de siglo en Cataluña, incorporándose rápidamente al Modernismo y a un cierto ambiente radical, y pasando a colaborar, en la misma época, en los periódicos barceloneses *El Poble Català* o *La Publicidad*. Médico, escritor, filósofo extravagante, Diego Ruiz nos interesa aquí en la medida en que se muestra, desde un principio, como un fiel seguidor de Carducci en tierras hispánicas, contribuyendo a su difusión en nuestras letras.

Víctor Vari, quien estudió la fortuna de Carducci en España hace unos años, ni siquiera lo menciona en su estudio, probablemente porque en él la recepción de Carducci en Cataluña ocupa un lugar más bien escaso, o bien porque lo considera un personaje de escaso relieve literario. Sin embargo, en sus escritos de principios del siglo XX, Diego Ruiz nos remite a Carducci en un buen número de ocasiones, y su influencia en el Modernismo catalán no es en modo alguno baladí.

Si bien es cierto que existe constancia de artículos periodísticos suyos que mencionan a Carducci muy a principios del siglo pasado (por ejemplo, *Hipócritas del entusiasmo*, *La Vanguardia*, 20-III-1901), el grueso de las referencias a Carducci se concentra entre los años 1906 y 1907, y, más adelante, cuando Ruiz pasa a ocupar, como médico, la dirección del Manicomio de Salt (Girona), entrando en contacto con el llamado Grupo de Girona, es decir, con escritores como Josep Tharrats, Carles Rahola o Miquel de Palol, por citar tan sólo algunos nombres más destacados.

Las ocasiones en las que Ruiz menciona a Carducci en esos años no constituyen una lista muy extensa, pero son recurrentes sobre todo en 1907, año en el que Ruiz publicó su libro de memorias, que tituló significativamente como *Nieto de Carducci*; año también del fallecimiento del autor italiano, que aconteció el 17-II-1907, como es sabido. Recordemos que éste es también un momento álgido de la recepción de Carducci en Cataluña, tanto en lo concerniente a los comentarios publicados sobre su obra, como a las traducciones de la misma o las transcripciones de sus poemas, ya sean en catalán o en castellano, o incluso en italiano.

Con todo, dichas referencias a Carducci se deben inscribir en el marco de otras reflexiones de Ruiz publicadas en los periódicos o bien ensayos que se dieron a conocer en esos primeros años de siglo; reflexiones de carácter vagamente «filosófico», muy propias de su manera peculiar y exaltada de expresarse. Cabe interpretarlas, asimismo, en el contexto de otras lecturas y menciones a Carducci que se producen en el ambiente catalán de esa época, en el que estas referencias carduccianas adquieren plena significación.

La obra de más peso que Ruiz dedica al italiano es, sin duda, como dijimos arriba, el libro de memorias titulado *Nieto de Carducci*, que aparece publicado con un subtítulo revelador: *Confidencias, memorias y cartas de un endiablado de nuestros días*. Se publicó del mismo un fragmento, precisamente el capítulo *Satana il grande*, en el periódico barcelonés *La Publicidad* (24-II-1907), en el número dedicado a la muerte del poeta. Contemporáneamente, y siempre a propósito de la muerte de Carducci, Ruiz publicó, esta vez en catalán y en otro periódico de la misma ciudad, el artículo *La política d'Idees* (*El Poble Català*, 23-II-1907), que se abre con lema

precedente, precisamente, del himno carducciano *A Satana*, escrito en 1863 e incluido en el volumen *Levia Gravia: «E pugna e fremita / sotto la stola»*. En la misma línea, Ruiz presentó tan sólo un mes más tarde, y con otra referencia directa a Carducci que perfila aún más la intencionalidad de sus referencias al autor italiano, *Per la tercera evolució del catalanisme (El Poble Català, 27-III-1907)*; y en el mes de mayo, en el contexto político concreto del movimiento denominado «Solidaritat Catalana», el artículo *Mi 20 Mayo*, dedicado al escritor mallorquín Gabriel Alomar (otro nombre importante en la recepción catalana de Carducci), con el subtítulo *Confidencias de un visionario a otro visionario (La Publicidad, 20-V-1907)*. Añadiremos que la imagen que Ruiz nos ofrece de Carducci, y el propósito, claramente político, de la misma, se acaba de perfilar ese mismo año (en agosto) desde «El Poble Català» con el artículo *El poeta de la indignació*, en un sentido que reencontraremos más desarrollado en su volumen *Del poeta civil i del cavaller*, publicado por la Librería «L'Avenç» de Barcelona en 1908.

Las menciones que Ruiz hace de Carducci se producen casi en todos los casos de un modo podríamos definir casi como tangencial, excepto en lo concerniente a *Nieto de Carducci*. En la mayoría de las ocasiones mencionadas, el poeta italiano parece ser a primera vista poco más que un pretexto para hablar de sí mismo, de sus vivencias y experiencias personales, narradas en clave carducciana, así como de sus posiciones personales ante la vida. Resulta muy significativo que dichas referencias al italiano sólo tomen en consideración la figura de Carducci (o, mejor dicho, la imagen que Ruiz ofrece de Carducci), y nunca su obra literaria. Por otra parte, se relacionan directamente, por el tono y por la intencionalidad, con otras contribuciones de Ruiz de esos mismos años en el campo de la filosofía (o pseudo-filosofía), como por ejemplo: *De la dictadura espiritual de Catalunya (El Poble Català, 7-VIII-1906)*, *Els «dilettanti» de la revolució (El Poble Català, 6/10-II-1907)*, *De la sublimitat de la blasfemia (La Publicidad, 15-X-1907 i 2-XI-1907)*, o incluso *LLull, maestro de definiciones*, un volumen publicado en Barcelona en 1906 que se halla íntimamente vinculado al escrito *De l'entusiasme com a principi de tota moral futura (Preparació a l'estudi de l'estètica)*, que Ruiz publicó en la revista «Estil» el 15-I-1907, tanto como a su *Hipòcritas del entusiasmo* que mencionamos arriba.

¿Cuál es, así pues, el perfil de Carducci que se desprende por aquellos años del conjunto de la obra de Ruiz? Y, sobre todo, ¿cuál es la funcionalidad de las menciones de Carducci en su caso? Como ya apuntábamos, Ruiz remite a Carducci muy claramente como ejemplo de la figura del poeta en la sociedad moderna, no así como modelo literario. Y subrayará de él algunos aspectos que analizaremos con más detenimiento: la imagen de Lucifer, la del poeta como heredero del Resurgimiento italiano o bien la del poeta, vate por excelencia de la Italia unificada en la medida que, según afirma Ruiz, es capaz de dar voz al sentimiento de todo un pueblo e infundirle un entusiasmo divino. El primero de estos rasgos resulta muy evidente en las abundantes referencias de Ruiz al Carducci del himno *A Satana*, así como por el hecho de presentarse a sí mismo, y en la medida en la que se considera «nieto de Carducci», como un escritor «endemoniado», en la línea de los «poètes maudits» de fin de siglo. Desde esta óptica, Carducci se nos presenta como modelo de anti-conformismo y rebeldía, de trasgresión social. Al hablar de él en estos términos, Ruiz elogiará, precisamente, la fuerza —que según dice en sus memorias, le viene del odio—

para subvertir los valores tradicionales. Odio, indignación —ésta, de hecho, será la clave de lectura del artículo de Ruiz de agosto de 1907 que mencionábamos— serán los rasgos que convertirán a Carducci en una figura, para Ruiz, capaz de encabezar la reacción contra lo que él entiende como la degeneración moral imperante en el decadentismo finisecular. Odio e indignación serán, al fin y al cabo, las características que convertirán a Carducci en lo que Ruiz denomina en la época un «poeta civil», y que define la función del poeta en la sociedad moderna.

La potenciación de esta peculiar imagen luciferiana de Carducci —enfaticada, si cabe, por el hecho de que el único capítulo que se recoge en la prensa del libro de memorias de Ruiz, publicado en ocasión del fallecimiento del autor italiano, es precisamente *Satana il grande*— se orienta a presentarnos a Carducci como una nueva encarnación prometeica, otorgando a la figura del poeta la misión de redentor de la humanidad, como Prometeo, quien, al robar para los hombres el fuego divino, se erige en su redentor. El prometeísmo intelectual se perfila como el rasgo característico de esta lectura de Carducci, que se nos presenta como un modelo de subversión de los valores tradicionales —un aspecto sobre el que incidió claramente el elogio de la blasfemia promovido por Ruiz hacia febrero de 1907, sumamente provocador, cabe suponer, para los escritores catalanes agrupados en torno a la llamada «La Lliga del Bon Mot»—. Dicha reivindicación de un prometeísmo intelectual a través de la invocación de Carducci será un aspecto que relacionará íntimamente a Ruiz con la imagen resurgimental de Carducci que el autor nos ofrece a un tiempo en *Nieto de Carducci* y en *De la dictadura espiritual de Catalunya*, un artículo de título sumamente revelador en lo concerniente a los propósitos de Ruiz en aquellos primeros años del s. XX. Ese poeta «conjurado» y «revolucionario», «profeta-vidente» y padre de la Patria, heredero, a su vez (siempre según Ruiz), de Mazzini, Gioberti y el Romanticismo, que comparte la misma visión de la función «sacerdotal» del poeta, ejemplificada en la conspiración —«l'entusiasme més alt!»—, como afirma— de la labor política y ahora también poética, es lo que podemos hallar en la imagen de Carducci que Ruiz se esfuerza por difundir desde sus páginas en esos años. Cuando nos remite a Italia como un modelo válido a seguir, se trata siempre de la Italia resurgimental, de la que Carducci se nos presenta como un heredero directo y figura de máximo relieve entre los siglos XIX y XX, máxime desde el protagonismo adquirido a raíz de la obtención del Premio Nobel de Literatura en 1906.

Tanto por la referencia prometeica como por el elogio del Resurgimiento italiano y del legado romántico, estas observaciones sobre Carducci se deben interpretar a la luz de todo el discurso de Ruiz sobre el «genio», del que trata abundantemente en calidad de médico como de filósofo (o pseudo-filósofo). Sus posiciones, en este sentido, son claramente identificables como antilombrosianas, apuntando a la superación de los posicionamientos naturalistas sobre el tema. Sin embargo, en el plano estético, Ruiz se muestra como un claro heredero del Naturalismo, como se puede observar en algunas de sus obras de creación: *Contes d'un filòsof* (1908) y *Contes de gloria i d'infern* (1911). Su concepción del «genio» no es tan solo manifiestamente antipositivista, sino que deriva, asimismo, hacia la defensa del irracionalismo en su elogio de la exaltación y el entusiasmo; un irracionalismo que le llevará, más adelante, a conectar fácilmente con el clima cultural protofascista de la Italia de la I Guerra Mundial.

En este sentido, Ruiz cifra la genialidad (véase, por ejemplo, *Los orígenes de la interpretación psiquiátrica de la historia humana* (*¿Qué es el genio en la interpretación psiquiátrica de la historia?*), Barcelona 1914) tanto en la capacidad creativa como en la relación que se establece entre el genio y su entorno, una relación que Ruiz ejemplificará ya sea con respecto a la relación del Poeta con la multitud, o con la Mujer, en una línea de interpretación claramente finisecular. En este sentido, y precisamente a propósito del autor italiano, véase la imagen que nos da Ruiz, en *Nieto de Carducci*, de un Carducci como Poeta en olor de multitudes, en una típica transposición del tema, tan frecuente en la época, de la dicotomía Hombre vs. Naturaleza/Mujer. La característica que más pondrá de manifiesto en el genio es doble y a la vez la misma: por un lado, lo que Ruiz denomina, en su calidad de médico, la «satirosis cerebral», es decir, la exacerbación de la capacidad creadora que adquiere, por esta vía, un fuerte cariz demoníaco –incluso satánico–; y por la otra, el entusiasmo, entendido como la capacidad de dominio del genio sobre su entorno. En ambos casos (es decir, con relación a la multitud o con relación a lo femenino), se concibe el genio en su voluntad de dominio, entendida ésta como un reflejo de su actividad y potencia creadora. El genio será, así pues, para Ruiz, una nueva encarnación de Lucifer, y, como tal, se definirá por ser rebelde, prometeico, anticonformista, subversivo, etc. No será, en ningún caso, un «degenerado», en el sentido lombrosiano del término, sino, precisamente, el único capaz de generar una reacción posible y necesaria contra la degeneración del decadentismo finisecular, gracias a su capacidad de creación, a su trasgresión de los valores tradicionales, a su entusiasmo, en fin. Como vemos, Ruiz realiza por esta vía una inversión de términos en la mentalidad imperante en el cambio de siglo (entre el XIX y el XX): de la condena del degenerado, a su elogio como «genio» portador de una renovación necesaria; de las delicuescencias del Decadentismo a la reacción y afirmación de la voluntad.

Sin duda es cierto que esta posición no es en modo alguno exclusiva de Ruiz por esos años, sino que en este punto (como en otros), se inscribe de lleno en la vindicación de la corriente latinista que empieza a adquirir cuerpo a finales del s. XIX en Francia –hacia 1895, para ser más exactos– como un resurgir de los pueblos latinos¹. Dicho latinismo se presenta por entonces a la vez como reacción al Decadentismo delicuescente y nórdico, y como un resurgir moral. El mismo sentido tendrá por entonces la difusión del mito de Roma, como cuna de la latinidad, que en el ámbito literario catalán de la época cabe relacionar directamente con la visión alomariana de la Ciudad (de la que Ruiz se hace eco), símbolo por excelencia de la labor civilizadora –y como tal prometeica– del Hombre en su dominio de la Naturaleza.

Esta imagen de Carducci como genio y poeta vate, que en Ruiz se concreta en su reivindicación del Poeta Civil –es decir, poeta antidecadente, ajeno a las torres de marfil y comprometido con su pueblo–, alcanza un punto álgido hacia el mes de mayo de 1907, en concomitancia con el movimiento de «Solidaritat Catalana», que Ruiz interpreta en su artículo *Mi 20 Mayo* (supra) en clave de exaltación colectiva por obra del entusiasmo promovido por el Poeta, y como manifestación de un nacionalismo más sentimental que conceptual o ideológicamente fundamentado,

¹ Cfr. De Vogüé, E.-M. (1895). *La Renaissance Latine*. «Revue des Deux Mondes» (París), 1 de enero de 1895.

con el que Ruiz pasará a identificarse sin reticencias en la medida que éste satisfice sus anhelos románticos y revolucionarios, tanto como coincide con él en el desprestigio (denunciado por el propio Ruiz) del parlamentarismo y de la política oficial española. Y de nuevo, estrechamente relacionado con este clima de un claro mesianismo intelectual de carácter exaltado y base irracionalista, que fomenta la exacerbación de una mística colectiva, aparece Carducci como ejemplo de poeta-«condottiero» moderno en las sociedades modernas –siguiendo el rastro de otros poetas-profetas igualmente elogiados por Ruiz (Píndaro y Dante)–, en la medida que infunde entusiasmo –es decir, «posesión divina», etimológicamente hablando– a la multitud indiferenciada de la nueva civilización industrial.

La referencia a Roma como paradigma del resurgir de los pueblos latinos no es única en Ruiz. Éste recupera, asimismo, el ejemplo del pueblo judío, con otra Ciudad paradigmática, Jerusalén, mezclando de manera singular latinismo, mito de Roma y de la Ciudad, mesianismo intelectual, exaltación de la mística colectiva, y la convicción (fuerte en él por entonces) de que Cataluña era, igual que el pueblo de Israel, otro Pueblo Elegido, bajo la égida de un Mesías que en Ruiz se presentaba como un poeta revolucionario, rebelde y a la vez encarnación del entusiasmo divino. No por casualidad, Ruiz consideraba que «El catolicismo, [era...] el lema de las agitaciones más íntimas de la ciudad». Así lo apuntaba ya Ruiz con su cita del himno *A Satana* que recogía, precisamente, el episodio de la revuelta de Savonarola en Florencia. Y como ejemplo por antonomasia de este mesianismo intelectual, nutrido de catolicismo y anhelante de espíritu de revuelta que él propugna, Ruiz nos presenta, sorprendentemente, a Carducci.

Ahora bien, Carducci fallece en 1907, como sabemos. No se trataba, en ningún caso, de una personalidad literaria distante en el tiempo, ni desconocida para Ruiz. Él mismo presumía en *Nieto de Carducci* de haberlo conocido personalmente en Bolonia, del mismo modo que presumía de contar con otras relaciones en Italia. Conviene detenerse a analizar, así pues, la imagen que Ruiz nos brinda de Carducci, la cual responde a una clara instrumentalización del mismo. Del himno *A Satana*, que cierra el volumen *Levia Gravia*, el de mayor contenido político del escritor italiano, quizá –pero también el volumen, como se ha dicho en alguna ocasión, en el que la indignación parece exclusivamente libresca–, Ruiz no percibe la celebración del materialismo que encierra. No se hará eco, por tanto, del canto al progreso y a la razón y, consecuentemente, a todas las fuerzas vitales que la rebelión luciferiana lleva implícitas, en la que queda patente, sin lugar a dudas, el anticlericalismo de Carducci, su condena del dogmatismo y del oscurantismo eclesiástico (véase, por ejemplo: «*Via l'aspersorio / Prete, e il tuo metro! / No, prete, Satana / Non torna indietro!*»), tanto como la identificación clara de Satanás con la fuerza de la Razón («*Salute, o Satana, / O Ribellione, / O forza vindice / della Ragione!*»), encarnada aquí en la locomotora de vapor, última conquista humana del progreso por entonces. Nada del gusto por la perversión o de la inversión de los valores tradicionales de Ruiz, nada de su exaltación irracionalista, deriva, a nuestro entender, de este prometeísmo de la Razón, que si bien habla de rebeldía, lo hace en un sentido bastante diferente al carducciano.

¿Y qué diremos de la imagen resurgimental de un Carducci conjurado? Carducci a principios del siglo XX, y más aún a partir de 1906, habiendo obtenido el Premio

Nobel de Literatura, responde absolutamente a la imagen de poeta oficial e institucional: es el vate de la Tercera Italia. En él, sin duda, pervive el legado resurgimental, pero lo hace de un modo completamente desprovisto de cualquier contenido revolucionario auténtico. Pervive como reflejo de un mito colectivo aglutinador de la sociedad italiana, un mito que ya en la primera década del s. XX se adivinaba como caduco y más bien periclitado, y sobre el que se ironizaba abiertamente en Italia desde ciertas posiciones intelectuales. Pervive, a veces, como un simple cuadro de época, que recrea a la búsqueda del viejo sueño de una heroicidad imposible en tiempos modernos, perseguida en versos carentes de un verdadero aliento revolucionario (véase, sino, *Versaglia*, del volumen *Giambi ed epodi*, o más si cabe la serie, tan conocida en Cataluña por esos años, del *Ça ira* de *Rime Nuove*, ambos sobre acontecimientos vinculados a la Revolución Francesa). Pervive, por tanto, en una dimensión sublimizante y a la vez compensatoria, con la misma función que puede cumplir, en la época, la recuperación del mito de Roma: es decir, como un intento de construcción mítica al servicio de una *grandeur* a la italiana, de la que Carducci, y más aún este último Carducci, plenamente inserido –fagocitado, incluso– en el *establishment* cultural italiano, resulta su máximo exponente. Poco se puede rastrear del Romanticismo, ni siquiera del Romanticismo tardío italiano del s. XIX, en la producción carducciana, que presenta en varios momentos, por otra parte (como se puso de manifiesto en su día), una abierta polémica contra los románticos. Asimilarlo a Gioberti y, más aún, al Mazzini de la *Giovine Italia* revolucionaria y católica resulta tan forzado, como sin duda sintomático del verdadero alcance de la recepción de Carducci en Diego Ruiz y a través de los escritos de Ruiz.

Decimos sintomático porque, de hecho, y de un modo muy claro en el contexto catalán de los años 1906-1907, Carducci se contemplaba más bien a la luz de su anticlericalismo radical; un rasgo que lo convertía de antemano en un autor muy discutible (a pesar de todo) como modelo literario a adoptar por la Escuela Mallorquina o el Novecentismo, por ejemplo. Muy poco de ese mesianismo que deriva de la asimilación sorprendente de la imagen del Poeta Civil –que Ruiz ejemplifica singularmente en Carducci– a la figura de Jesucristo –un Jesucristo rebelde, luciferiano– se infiere de la obra del autor italiano. La lectura que Ruiz emprende de Carducci (y que se esfuerza en propagar desde la proximidad de haber conocido personalmente al autor italiano) parece reducirse a unos pocos rasgos esquemáticos, fundamento para una interpretación bastante desvirtuada y en cualquier caso instrumentalizada del mismo, que ignora y excluye no sólo buena parte de la producción carducciana, sino que desvirtúa en gran medida su imagen. Hacemos referencia, por ejemplo, al importante papel de Carducci como modelo de recuperación de los clásicos a finales del s. XIX, y como modelo de un clasicismo que se define precisamente por su paganismo y anticristianismo (ya que, para Carducci, el cristianismo siempre contribuyó a fomentar la decadencia y aquella vulgaridad que observa en los tiempos modernos).

Ruiz, de hecho, opera sobre Carducci una lectura que definiríamos como inversión de términos y a la vez desplazamiento: desplazamiento que persigue una potenciación de ciertas características del autor con un resultado a menudo ajeno a los rasgos observables en el punto de partida. Veámoslo a continuación con algún ejemplo. En la referencia a Lucifer, por poner un caso, se produce un desplazamiento del elogio de la Razón y el Progreso, existente en Carducci, hacia una simple reivindicación

de la subversión de los valores tradicionales. En el mismo orden de cosas, y en lo concerniente a la recuperación del mito de Roma, Ruiz opera otro desplazamiento que le lleva a la exaltación de la Ciudad como símbolo de la labor civilizadora que propugna, de un modo tal que, a decir verdad, nada tiene que ver con la recuperación del mundo clásico llevada a cabo por Carducci. Siguiendo con los ejemplos, en la presentación de Carducci como poeta revolucionario, acentúa los rasgos de autor como conjurado, sin percibir el componente de compensación heroica que tales cantos sobre episodios revolucionarios del pasado comportan en el italiano. El mismo grado de potenciación se puede hallar en su imagen de Carducci como paradigma de poeta-vate cuando lo promueve a Poeta Civil, encarnación del genio romántico visto como conductor de multitudes. Pero la inversión más importante se observa en un aspecto a nuestro entender capital: el paso que Ruiz opera del marcado anticlericalismo carducciano a la reivindicación de un mesianismo intelectual, mejor aún, del catolicismo como un valor de la revuelta. En el mismo sentido, el elogio de la Razón, que en Carducci adquiere una tonalidad materialista-positivista muy evidente, se traduce, en cambio, en Ruiz, en una clara defensa de posiciones irracionalistas, a la vez que manifiesta un distanciamiento respecto al positivismo como corriente que aspira abiertamente a superar.

Ahora bien, ¿por qué Carducci –este Carducci, parcial y marcadamente mistificado– es del interés de Diego Ruiz hacia 1907, siendo como es, por otro lado, un autor cuya obra no constituye ningún modelo literario válido para él? Recordemos que precisamente en 1906, y en el contexto de la publicación del volumen poético *Horacianes* de M. Costa i Llobera, se produce en el ámbito literario catalán una notable utilización de la figura de Carducci, reivindicado tan sólo en su vertiente de autor que propugna una recuperación de los clásicos en época moderna, de un modo tal que lo convierte en un ejemplo literario desprovisto de contenido ideológico o político, y en menor medida aún revolucionario. Es una lectura que comporta, asimismo, una interpretación reductiva e instrumentalizada del autor italiano. Contra dicha lectura reacciona, precisamente, Ruiz promoviendo un Carducci diametralmente opuesto. Así pues, nos hallamos ante el hecho de que en el ámbito literario catalán de la primera década del siglo XX, y desde posiciones ideológicas contrarias, se lleva a cabo una operación similar (aunque de signo contrario) de apropiación y hasta instrumentalización de la figura y la obra de Carducci, de la que Ruiz constituye tan sólo un exponente más, aunque muy sintomático, a nuestro entender. Una operación que, frente a la utilización de Carducci por parte de algunos escritores de la Escuela Mallorquina, tiende a reivindicar el componente «revolucionario», «rebelde» y «romántico» de este Carducci que en la época ya es una institución cultural, incluso fuera de las fronteras italianas; a mostrarlo como un valor indiscutible de la nueva corriente latinista, en el cambio de signo operado en el Decadentismo finisecular, tanto como un claro ejemplo de un intento de recuperación de los clásicos desde una posición paganizante. Una instrumentalización que se orienta a presentar a Carducci, en fin, como un modelo del Poeta Civil propugnado por ellos. En la misma línea se expresará también por entonces otro escritor «disidente» de la Escuela Mallorquina, Gabriel Alomar, quien no por casualidad remite asimismo a Carducci, a su obra y a la imagen de

Carducci difundida por Ruiz. Así se desprende del *Ça ira*, fuente de inspiración para él en *El cant de les turbes*, publicado en *El Poble Català* en marzo de 1909, y posteriormente recogido en su volumen poético titulado *La columna de foc* (1911).

La lectura de Ruiz, llevada a cabo con su peculiar estilo panfletario y pseudo-filosófico que tanto le caracteriza, responde, de hecho, a una mitificación tanto como a una mistificación de la figura de Carducci. Mitificación en la medida que se ve potenciado, y elevado acriticamente a valor seguro de referencia del nacionalismo radical catalán de principios del s. XX, que se nutre ampliamente de posiciones románticas. Y mistificación puesto que es una lectura que instrumentaliza en un determinado sentido a Carducci, falseando en gran parte su imagen y su dimensión literaria; que la convierte deliberadamente en reductiva en beneficio de la imagen mítica que se persigue y que aspira a difundir en el ámbito catalán, en abierta polémica con otras corrientes del sistema cultural catalán de la época. En este sentido, el proceso de recepción de Carducci constituye un ejemplo paradigmático del sentido de manipulación que encierra toda recepción en mayor o menor grado. Como vemos, no importa Carducci y su significación en el contexto italiano, sino que el significado de toda referencia a Carducci se inscribe claramente en el sistema de acogida (en este caso, catalán), el cual brinda a dicha recepción un valor que es interpretable tan sólo a la luz del contexto meta.

El momento más propicio para una operación de este tipo es, naturalmente –no podía ser de otro modo– el momento del fallecimiento del poeta, en 1907: es entonces cuando se pretende hacer cuajar una determinada imagen de Carducci, y es entonces cuando acontecen las diferentes instrumentalizaciones del italiano y su obra. Desde las posiciones de un nacionalismo radical de principios del siglo XX, Carducci adquiere la significación que hemos intentado analizar aquí, no carente de profundas contradicciones y mistificaciones.

II.

Desde las posiciones contrarias que apuntábamos más arriba, en los mismos años se asiste, en Cataluña, a otra recepción de Carducci, que responde a una instrumentalización de signo contrario. Veamos a continuación cómo se construye ese otro perfil de Carducci, y a qué responde.

Esta otra recepción de Carducci recoge posiciones que se habían ido produciendo ya en Cataluña en décadas anteriores, las cuales constituyen, en cierto modo, la «prehistoria» del fenómeno que estudiaremos aquí. Una cita nos resulta particularmente ilustrativa de esto:

Últimament he llegit un llibre italià que m'ha produït gran efecte, les *Odi barbàre* del novíssim poeta Carducci, notabilíssimes com a execució poètica, si bé detestables per son esperit filosòficament pagà i contrari al cristianisme. La bellesa d'aquestes poesies és tanta que, a pesar del paganisme que respiren, un no pot menys d'admirar-les i aprendre-les de memòria, com s'admiren i s'aprenen les obres dels antics. Jo no he vist mai en la vida cosa més clàssica i al mateix temps més inspirada. Carducci ha restaurat els metres d'Horaci amb mà de mestre (...) L'exemple m'ha induït a escriure

una poesia en estrofes sense rima, com les de Cabanyes: és possible que no agradi ningú².

Así escribía Costa i Llobera a su amigo Rubió el 10 de marzo de 1879. Se podría decir que la recepción de Carducci en él empieza precisamente en este momento. O quizá un poco antes, ya que en carta a Estelrich del 26 de mayo de 1878 ya se mostraba impaciente por conocer un volumen de reciente aparición del autor italiano, que no era otro que *Odi barbabe*, publicado en Bolonia en 1877 por primera vez. Así pues, su primer contacto con la obra de Carducci es muy entusiasta, pero se limita, ya desde un principio, tan sólo a un volumen poético, que gozó, sin duda, de una importante difusión en la época. Con todo, Carducci ya tenía una trayectoria literaria anterior en el momento de la aparición de *Odi barbabe*, trayectoria a la que Costa no alude en absoluto (pensemos, por ejemplo, que el volumen *Poesie*, que comprendía, entre otros, *Levia Gravia*, se dio a conocer en 1868, y *Juvenilia* en 1871, reeditado en 1875 con algunas variantes).

Ahora bien, el entusiasmo de Costa —que es sin duda grande, a pesar de los escrúpulos de orden moral por la acusación de paganismo que rodeó desde un principio la figura de Carducci— va hasta el intento de producción de una oda en catalán, siguiendo el ejemplo del italiano. En carta a Estelrich de julio de 1879 (*Epistolari...*, pp. 55-56), pocos meses después de la primera lectura de Carducci, se expresa explícitamente en estos términos. Ese primer intento —«frustrado», en su opinión— responde al proyecto de adaptación al catalán de los metros clásicos que tuvo como resultado su famosa *Oda a Horaci*, y más tarde, los poemas escritos entre 1904 y 1906, y conocidos como *Horacianes* (1906). Los recelos respecto a Carducci a causa de su anticlericalismo manifiesto, reflejan un conocimiento mucho más preciso del autor italiano en el caso de Costa de lo que vimos más arriba a propósito de Ruiz. De ellos hablaremos de nuevo más adelante, pero digamos tan sólo, por ahora, que ese proyecto, surgido bajo la influencia carducciana, que habría de concretarse años más tarde en el volumen *Horacianes*, se ve abortado cuando Costa mostró su *Oda a Horaci* a sus amigos Rubió y Ramon Picó, quienes le cuestionaron la ejemplaridad de Carducci, tanto como la validez de la oda escrita, precisamente por su fuerte connotación de reivindicación de paganismo. Del intento de marcar distancias en lo moral respecto a dicha imagen del autor italiano, sin descartar, por ello, completamente su lección formal, surgió poco después *Mi musa*, poema escrito en castellano el 10 de marzo de 1879 que no se incluyó, al revés de la *Oda a Horaci*, en el volumen *Horacianes*, sino en *Líricas* (1899), evidenciando claramente la intencionalidad de su autor en distinguir ambas propuestas líricas.

² «Últimamente he leído un libro italiano que ha causado un gran efecto, las *Odi barbabe* del novísimo poeta Carducci, notabilísimas como ejecución poética, si bien detestables por su espíritu filosóficamente pagano y contraria al cristianismo. La belleza de estas poesías es tanta que, a pesar del paganismo que respiran, uno no puede con menos de admirarlas y aprenderlas de memoria, como se admiran y aprenden las obras de los antiguos. Yo no he visto nunca en la vida nada más clásico y al mismo tiempo más inspirado. Carducci ha restaurado los metros de Horacio con mano maestra (...). El ejemplo me ha inducido a escribir una poesía en estrofes sin rima, como las de Cabanyes: es posible que no guste a nadie» (La traducción es mía).

Bien es cierto que no se puede limitar la recepción de Carducci en Costa a su momento inicial, hacia 1879, ni a su punto álgido, es decir, en el momento de la publicación de *Horacianes* en 1906. Ni tampoco relacionar estos dos momentos sin explicar por qué veintisiete años más tarde, Costa retoma ese proyecto y remite nuevamente a Carducci, aunque esta vez de un modo no ya explícito, sino integrando la referencia a Carducci en su producción lírica. Lo cierto es que la crítica señala, tradicionalmente, a Carducci como un referente literario de Costa, y lo hace en los términos que hemos recogido arriba: es decir, considerándolo un modelo formal en la adaptación de la métrica clásica, al margen de su fuerte contenido anticlerical, sin duda tan desestabilizador para Costa. Sin embargo, cuando se entra a considerar las huellas concretas de esta recepción, la crítica menciona tan sólo unos cuantos poemas recogidos en *Líricas: En las cascadas del Anio*, que corresponde a *Alle fonti del Clitunno*, *Adiós a Italia*, así como algunos sonetos: *Rafael*, *Orillas del Tiber*, y *Orillas del Arno*. Cabe añadir *Mi musa*, poema del que ya dijimos arriba que surge de la inspiración carducciana, así como, naturalmente, *Horacianes* (1906), y el poema, incluido en el volumen *Noves poesies* (1907), titulado *Dins un jardí senyorial* que –siempre según Víctor Vari– recoge aquel ideario carducciano de «historia, arte y naturaleza» como substitución, quizá, del viejo lema de los Juegos Florales: «pàtria, fe i amor».

Ahora bien, ¿es realmente Carducci el referente evidente e inmediato de estos poemas, como se nos dice? O, mejor dicho, ¿qué distancia se observa entre esta recepción de Carducci y la obra del italiano? ¿Por qué Carducci se erige en un determinado momento en un modelo literario para Costa y en qué sentido lo hace?, ¿gracias a qué operación interpretativa previa respecto a la significación del escritor que italiano en la época? La *Oda a Horaci* se sitúa, de hecho, en el contexto de la producción de Costa de una poesía de raíz aún romántica –recordemos, por ejemplo, *El pi de Formentor*, *L'arpa* o *A un claper de gegants*–, recogida en *Poesies* (volumen publicado en 1885, en pleno apogeo del Simbolisme). Se inscribe, por otra parte, en un momento álgido de la recepción de Leopardi en Costa, que data de 1876. Costa i Llobera, en realidad, no es exactamente un romántico por formación. Su mundo es más bien el del respeto por las *auctoritates* y el de la ortodoxia católica, a la que se aferra aún más hacia finales de los 70, cuando se encierra en la finca de su familia en Pollensa. Pero el interés por la lectura lo lleva a descubrir a Manzoni, Victor Hugo, Lamartine; también a Chénier, Goethe o Mistral; lo lleva igualmente a Leopardi, y a Carducci, incluso a D'Annunzio, no sin aprensiones personales. Y todo ello sin dejar de experimentar a menudo serios problemas de orden moral. Son lecturas a menudo perturbadoras para el seminarista, primero, y para el cura, después, que determinarán un conflicto interno singular: en la *Oda a Horaci*, por poner un ejemplo, este conflicto se manifiesta entre la propuesta de una recuperación de la métrica clásica, siguiendo el ejemplo de Carducci, y la provocación que significa tota remisión al escritor italiano en el ambiente literario catalán de esa época, como ya apuntamos arriba.

A todo ello se añade otro aspecto importante. La estancia de Costa en Roma a finales del siglo XX resulta contemporánea de un nuevo intento de experimentación clasicizante que se dejará huella en el volumen *Líricas* (1899), así como un nuevo *envoi* a Leopardi –en concreto a *Pensieri*, LXVIII– a través de *Sobre un concepto de*

Leopardi, donde se concibe, sintomáticamente, el tedio como un sentimiento propio de los espíritus superiores. Leopardi será un poeta que interesa a Costa por varias razones: por la factura de su verso, en primer lugar, pero también le tienta de él, y no en menor medida, su titanismo. La misma atracción por el sublime –y, a fin de cuentas, por el horror–, como fuente de inspiración artística, se halla presente en su interés por la escritora catalana Víctor Català, por ejemplo, o por la obra de D'Annunzio, en especial por las tragedias *La città morta* y *Francesca da Rimini*, obras que Costa leyó y admiró a finales de 1906. Podríamos decir que algo chirría en los gustos literarios del joven cura, como ya le hicieron ver en 1879 sus amigos Rubió i Picó a propósito de la *Oda a Horaci*. Con el tiempo, Costa fue depurando esas «influencias perniciosas», esos gustos que cuestionaban de un modo demasiado evidente su ortodoxia católica: su inclinación por el titanismo romántico, tan próxima al pecado de orgullo para un sacerdote, adquirirá tintes mesiánicos con los años; el ejemplo leopardiano, carduciano, y en parte también dannunziano, se concretará tan sólo en una voluntad de depuración de la lengua poética, como también en una reacción clasicista respecto del Modernismo que le acabará alejando notablemente de algunos de sus modelos literarios. De tal modo que, cuando aparece *Horacianes* en 1906, el volumen poético que, como ya dijimos, representa la culminación de la recepción de Carducci en Costa, éste ni tan siquiera remitirá directamente al escritor italiano.

El referente carducciano, en la época, presenta como apuntábamos unas connotaciones muy concretas en el ámbito literario catalán. Carducci lleva consigo, para los ambientes católicos integristas y bienpensantes del cambio de siglo, el estigma de su anticlericalismo radical: su imagen es la de un escritor blasfemo, pagano, satánico. Es, sobre todo, el Carducci del himno *A Satana* (escrito en 1863 y publicado en 1868 en *Levia Gravia*). Su ejemplaridad se cuestiona de manera radical tan sólo por este aspecto. Ese rastro se podía observar ya claramente en la discusión que Costa sostuvo con su amigo Picó en 1879, en su epistolario, a propósito de la *Oda a Horaci*. Unos años más tarde, entre 1897 y los primeros meses de 1898, estalla entre algunas publicaciones de la época «El Ancora», por un lado, y *L'Almudaina* y *La última hora* por el otro una polémica en torno a Carducci, acusado precisamente de satanismo. Dicha polémica viene a ser una nueva reformulación de la siempre recurrente *querelle des antics et des modernes*. «¿Qué vale el ritmo del verso de Carducci si es un himno blasfemo a Satanás?», se puede leer en «El Ancora» del 8 de mayo de 1887. Costa se posicionó entonces entre los integristas y los heterodoxos: en privado, se mostró entusiasta de Carducci; en público, había que guardar las formas. En el futuro este hecho será determinante en él, puesto que Costa intentará siempre compaginar la propuesta formal de Carducci, que considera muy válida, con su condición eclesial y su fidelidad a la ortodoxia católica. Dicho posicionamiento de Costa, siempre incómodo, no dará sus frutos hasta los primeros años del siglo XX, momento en que la recuperación de los clásicos se inscribe en un proyecto colectivo en el que Costa participa inducido por Josep Carner, un escritor de Barcelona con quien el mallorquín contacta hacia 1902. En tal contexto, Costa retoma su proyecto inicial de 1879, parcialmente olvidado, y presenta las dieciséis composiciones que componen *Horacianes*.

Horacianes es un volumen que se puede considerar, desde varios puntos de vista, claramente programático. Su composición corresponde, como apuntábamos, a los

años comprendidos entre 1904 y la fecha de publicación (1906). Resulta, así pues, contemporáneo de los varios discursos y conferencias en los que Costa se manifiesta sobre cuestiones literarias y estéticas. Nos referimos a los discursos presidenciales de los Juegos Florales de Mallorca (1904) y Barcelona (1906), así como a *La forma poètica* (24-V-1904) y a la importante crítica de la conferencia *La llei de l'art* de Torras i Bages, publicada por «Mitjorn» en 1906. En varias ocasiones, Costa se posiciona en el panorama poético del momento, en concreto respecto de la corriente espontaneísta o del parnasianismo. Su exigencia de una lengua culta y depurada de cualquier forma vulgarizante, exigencia que se puede observar ya sea en la conferencia *La forma poètica* leída en el Ateneo barcelonés, como en el discurso presidencial de los Juegos Florales de Barcelona de dos años más tarde, insiste en este punto: la necesidad de conferir dignidad a la lengua literaria. *Horacianes* responde claramente a esta voluntad, y alcanza sus propósitos, lo que le comportará, ese mismo 1906, los elogios entusiastas de escritores destacados en la recepción del parnasianismo en Cataluña, como Jeroni Zanné, por ejemplo. Tanto como las críticas de los escritores catalanes «espontaneístas», que defendían las tesis contrarias. *Horacianes* se constituye, de hecho, en un paradigma del buen gusto literario en la época, y lleva a la práctica aquel ideario expresado por Costa en *La forma poètica* según el cual el verso es el lenguaje humano por excelencia, la encarnación de la inspiración que se viste de forma.

Ahora bien, y a pesar de su modernidad, detrás de la praxis poética de Costa, como también en sus teorizaciones sobre estética, asoma siempre un aire cristiano más o menos evidente, que lo relaciona con viejas posiciones estéticas, especialmente torresibagianas. Así, por ejemplo, cuando reclama una mayor atención por el criterio de sinceridad artística –identificando verdad / bondad / belleza– y el regreso a una poesía intimista, presupuestos ambos muy alejados del parnasianismo (véase JJ. FF. 1904). O bien, y de un modo especialmente relevante, cuando proclama la defensa de la ley de la moderación en el arte –y consecuentemente también en la literatura–, por la cual excluye, en la medida que los considera «extremos viciosos», perniciosos desde el punto de vista no sólo estético, sino también moral, tanto el espontaneísmo –grosero en la forma–, como el parnasianismo –preocupado por la forma de una manera excesiva, y sobre todo «idólatra» e «iconoclasta»– (véase JJ. FF. 1906). Costa defiende una moderación estética capaz de poner freno a la proliferación, en ciertas corrientes poéticas finiseculares, del elemento formal en detrimento del componente «esencial» en la obra, haciéndose eco de aquella aprensión difusa en ambientes ortodoxos ante las nuevas poéticas que perseguían en la época la innovación y la originalidad artística. Dicha, nos atreveríamos a decir, «obsesión» por preservar las «esencias» –contra ese «monstruoso vesánico» de las poéticas modernistas y el peligro de extranjerización cultural–, resulta asimismo manifiesta en la profesión de tradicionalismo artístico de Costa que remite ineludiblemente, en la época, a las posiciones de Torras i Bages. En realidad, el propio Costa i Llobera lo evidenciaba en su crítica –muy favorable– a la conferencia dictada por Torras y publicada en «Mitjorn» en 1906, titulada *La llei de l'art*. Quisiera detenerme tan sólo en subrayar dos aspectos de la misma y de los que Costa se hace eco en aquella ocasión: la condena torresibagiana a las nuevas tendencias artísticas asimiladas por el mero hecho de atentar contra la tradición, al anarquismo político, así como, por otro lado, la defensa de los clásicos, contemplados desde una óptica compatible con la moral cristiana. El primer

punto es de orden preceptivo pues se vincula con su exigencia de orden, equilibrio, contención de la forma, y arquitectura del poema. El desorden, condenado por Torras i Bages en todas sus formas y considerado como una versión más de aquella atracción por el sublime que hemos visto arriba, se hallará, sin embargo, muy presente en Costa en varias ocasiones, siendo como es un elemento estético poderoso que él reconoce –¡y hasta qué punto lo reconoce! véase, sino, *Davant les cascades de Tíbur*, incluido en *Horacianes*–. Sin embargo, esa atracción resulta, por lo mismo, y desde las posiciones torresibagianas que Costa necesariamente subscribe, un elemento sumamente peligroso. De ahí que Costa persiga recurrentemente depurar dicha atracción de sus elementos moralmente disolventes y perniciosos, a la búsqueda de aquella moderación que más que apuntar –como sostiene Costa– al principio de la *sofrosine* griega, parece aspirar a una suerte de santidad cristiana. Del mismo modo, Costa opera sobre los clásicos –reivindicados como un valor a seguir ante la amenaza de las nuevas corrientes estéticas– una lectura reductiva, en la línea de la más pura ortodoxia católica. Su recepción de Carducci, como mediador en esta operación de recuperación de los clásicos, se verá influenciada por dicha lectura de carácter ideológico, alejándose, como vemos, de otras interpretaciones sobre el italiano que eran recurrentes en Cataluña por los mismos años.

Tal paralelismo entre ética y estética en la obra de Costa se repetirá no mucho tiempo después en *Divagacions estètiques. La senzillesa*, cuyo título nos revela la tónica de la digresión que se nos propone. Se trata, en efecto, de la sencillez como norma, la cual presupone no sólo criterios formales (como, por ejemplo, armonía, buen gusto, composición alejada de extravagancias, etc.), sino también verdad e ingenuidad literaria. Pero, por encima de todo, la condena de toda afectación en materia estética, que se manifiesta, para Costa, tanto en la ostentación y aquel gusto gratuito por el ornamento, constatable en los parnasianos, como en el espontaneísmo literario, en la medida que constituye un falso primitivismo. La sencillez artística que Costa propone resulta, de hecho, muy acorde con su ideal cristiano de humildad; un ideal que se hará eco, años más tarde, de aquella figura retórica con la que el autor cerraba el poema *Mi musa*. En aquella ocasión, el poeta, dirigiéndose a su «*humilde cítara*», cantaba a la inspiración que recibió de los parajes naturales salvajes y de la «tristeza sin dolor» o melancolía, hija de Grecia (según Costa) y no heredera de las nieblas nórdicas, y como tal serena y olímpica, plenamente meridional. En la misma línea de razonamiento, Costa llegará a presentar en 1907 la sencillez como el rasgo distintivo de todas las épocas clásicas, y, por tanto, como una muestra de suprema cultura. Una sencillez que se quiere clásica, porque clásico se intuye, en su opinión, el nuevo siglo XX en sus albores –por contraste con el decadentismo finisecular profesado por los modernistas–, y culta, porque ese nuevo clasicismo del siglo XX exige un nuevo humanismo, en el momento resplandeciente de la madurez lingüística y literaria catalana. A eso nos referíamos, precisamente, al declarar que *Horacianes* se mostraba como un volumen poético claramente programático. Más allá de constituir un ejemplo de adaptación de los metros clásicos a la poesía catalana siguiendo la huella de Carducci, el volumen era también, y principalmente, la puesta en práctica de los principios estéticos defendidos por Torras i Bages en sus escritos.

Con la incorporación de Costa al grupo de escritores que se reunían a principios del s. XX bajo la égida de Josep Carner, estas posiciones estéticas, sustentadas en la

depuración de la lección carducciana, se consolidarán y propagarán en el ambiente literario catalán, permitiendo la utilización de la figura de Costa por parte del Novecentismo ascendente por entonces, y convirtiendo a éste, heredero a su vez de un Carducci depurado, en un modelo a reivindicar frente a los modernistas. Catolicismo, tradicionalismo y esencialismo serán los ejes que explicarán una utilización tan oportuna, presentada no como una reacción, sino como un componente de los tiempos modernos, o mejor aún, como «la modernidad», frente a un modernismo que se adivinaba ya caduco y periclitado.

Torras i Bages, como ya se ha mostrado en otras ocasiones, llevó a cabo un papel doctrinal de primer orden en la Cataluña del cambio del siglo XIX al XX. Su objetivo era doble: rebatir las doctrinas «modernas» –susceptibles de comportar un cambio de mentalidad peligroso, a su entender–, y definir los términos de una Cataluña «moderna» con el propósito de que aquel proceso de modernización que se observaba en la cultura catalana finisecular no se acabara alejando de la ortodoxia católica. A este propósito respondía su insistencia en defender la tradición y las esencias patrias; como también la necesidad de fabricarse una tradición a la medida de sus propios intereses, de orden no sólo apostólico, sino claramente político. La Cataluña de Torras i Bages había de ser conservadora –más aún, inmovilista–, comarcal, y católica, pero también –y esto es lo que nos interesa destacar aquí– románica: es decir, ni romántica, ni modernista –muy alejada de los misticismos y espiritualismos que consideraba poco ortodoxos–, sino profundamente enraizada en la tradición, local y meridional. Desde esta óptica, sus escritos se orientaban a fomentar una «buena» literatura, capaz de actuar como contrapunto a las corrientes finiseculares. Dicha «buena» literatura pasaba, en la época, por la recuperación de la poesía popular y la revitalización de los juegos florales.

Esa «buena» literatura, capaz de contrarrestar las influencias perniciosas del modernismo en la sociedad del momento, esta poesía de raíz católica, equilibrada i tradicionalista, fruto de espíritus sanos, profundamente enraizados en su país, fue el mandato que Costa asumió y propuso, especialmente con *Horacianes*, un volumen que no ocultaba en modo alguno su voluntad pedagógica respecto de las nuevas generaciones –véase, por ejemplo, la oda *Als joves*–, como tampoco la influencia directísima de Carner, a quien va dedicado el poema *Al poeta que em feu present de fruites saboroses*. En efecto, Torras ya lo mencionaba en *La tradició catalana* (publicada en 1892), y de un modo rotundamente preceptivo: el espíritu catalán es horaciano. De ahí que Costa subrayará en varias ocasiones la importancia de hacer una literatura propia con talla universal, aspiración que había de acabar resultando sumamente útil para la ilusión de una primavera cultural como la que se vivía por entonces en Barcelona (véase JJ. FF. 1904, por ejemplo). De ahí también que Costa asumiera personalmente el ideal torrasibagiano por el cual se consideraba que el artista supremo no podía ser otro que un sacerdote, dado que su función social máxima era la de educar a la plebe y conducir a su pueblo por el buen camino, lejos de los peligros de las corrientes idólatras y las influencias foráneas disgregadoras y disolventes. Y a decir verdad dicho mesianismo entre carlyliano y cristiano no era en modo alguno ajeno a *Horacianes* –véase, por ejemplo, *L'hèroe*–, a pesar de la necesidad, recurrente para Costa en su calidad de sacerdote, de proclamar insistentemente su humildad, bajo sospecha del pecado de orgullo al creerse elegido para tan alta misión. No es aventurado

considerar que la tristeza que se adivina en su correspondencia de 1914 se desprende de esto, precisamente, es decir, de la conciencia de haber quedado olvidado y postergado por los jóvenes (novecentistas), habiendo sido utilizado por ellos en la década anterior.

Desde este ángulo, la referencia a Carducci adquiere en Costa una nueva significación que conviene analizar. No hay duda de que él también se hace eco, y contemporáneamente a Carducci, de la recuperación de los clásicos en sede moderna. Con todo, se observa que Costa persigue distanciarse de su modelo, tan valorado en un primer momento, y ello no sólo por cuestiones relacionadas inicialmente con el anticlericalismo manifiesto del italiano. Incluso a nivel formal, y con relación a la restauración de los metros clásicos, se aprecia que *Odi barbare* no será el único referente de Costa, ni su experimentación métrica resulta tan fundamental para Costa. Al contrario, a principios del s. XX, en el momento de más relevancia de la ejemplaridad de Carducci para los modernistas, Costa sigue los pasos de Carducci pero evitando las extravagancias formales del italiano. Tan sólo se inspira firmemente en él en lo concerniente a la voluntad de conferir a sus poemas una sólida arquitectura formal.

En la diferente aproximación a los clásicos, en la distinta propuesta de recuperación de los mismos desde la modernidad, se aprecia la distancia entre la operación emprendida por uno y otro. Por un lado, Carducci se nos revela como un heredero del Neoclasicismo. Su formación nos remite a Parini, Monti, Fantini, a los líricos italianos post-arcádicos. En el prólogo de *Poesie* (1871), por ejemplo, se nos presenta su obra como una reacción a la generación precedente, y, a decir verdad, la polémica con los románticos no resulta infrecuente en su caso. Su cultura, fundamentalmente libresca, constituye la base para una escritura poética, un discurso literario que se complace en la cita y el trabajo filológico, el cual se convierte, en múltiples ocasiones, en una mera evasión de carácter arqueológico hacia los *auctores latinatis*. Carducci entra en contacto con la antigüedad latina recuperando la tradición italiana del Renacimiento, y con la griega de la mano del parnasianismo francés. La recuperación de Grecia como madre espiritual —de la que se nutre el latinismo ascendente a finales del siglo XIX que sustenta una voluntad de renacimiento cultural de los pueblos latinos— es una recuperación de carácter claramente paganizante y parnasiano.

Por su parte, Costa necesariamente tenía que distanciarse de dicho latinismo, tanto como de toda influencia parnasiana. Su tradicionalismo se utilizó, en su caso, como un freno ante las influencias foráneas, particularmente las corrientes de difusión en Francia por entonces. En cierto aspecto coincidió con Carducci, para quien la recuperación de los clásicos (entendidos como la tradición propia primigenia) y la adscripción a la tradición italiana del Renacimiento constituye un modo de contrarrestar las influencias delicuescentes del finisecularismo de Francia o de los Países Bajos. Con todo, en su condición de antiguo seminarista, Costa fue más allá, pues para él los clásicos eran referentes culturales inamovibles, ejemplos de sabiduría perenne, serenidad, equilibrio, buen gusto, cultura, y salud moral. No podía, por tanto —no al menos sin fuertes contradicciones personales—, compartir aquella confrontación recurrente en Carducci, y que se ejemplifica en el mito de Roma, de un pasado heroico opuesto al cristianismo, entendido como el máximo responsable de la degradación de la Italia moderna que, en su mediocridad, atenta contra la grandeza antigua. Desde este ángulo, y a pesar de sus opiniones recurrentes, resulta más

sorprendente, y especialmente interesante, que Costa, con todo, se hiciera eco de *Odi barbare* precisamente con un poema como *Alle fonti del Clitumno*, donde el contraste entre el clasicismo sereno y el cristianismo místico y moralmente disolvente se manifiesta de modo evidente.

La influencia de Carducci observadas por la crítica con anterioridad (véase V. Vari) resulta innegable, pero hay que contextualizarla justamente en el sistema de acogida catalán, en la que ésta halla su plena significación, e incluso la riqueza de sus contradicciones internas. Si bien es cierto que la Roma (e Italia, en general) de Costa, como se observa en *Adiós a Italia*, significan, sin duda, historia, cultura y la cuna de genios, para Costa representan ante todo la fe católica: es decir, se trata de la Roma de los Papas, la que conoció en su estancia como seminarista en la ciudad eterna, una etapa clave en su formación. Si comparamos ambos poetas, hallamos que los referentes clásicos no son los mismos: mientras que en el italiano, por ejemplo, se observa la presencia de un *epos* clásico —en *Mors*, sin ir más lejos— que nos lo perfila en su dimensión de autor neoclásico, Costa, por el contrario, nos remite prioritariamente a aquella mediocridad horaciana que tanto aprecia, a la vez que muestra constantes atisbos de una inclinación nunca completamente eliminada hacia una ejemplaridad de corte mesiánico y carlyliano —en *L'hèroe*, entre otros. El ataque a la modernidad, que se produce, efectivamente, tanto en Carducci como en Costa, surge por motivos diferentes: en Carducci responde a una crítica de la mediocridad de la Italia unificada en la que nada pervive del viejo sueño heroico resurgimental; en Costa, en cambio, la condena se produce por considerar la modernidad como subversiva, en un intento de poner freno a un proceso de modernización que, en su receptividad con relación a las influencias extranjeras, puede comportar el alejamiento de los principios de la ortodoxia católicas. La función ideológica que se persigue, en un caso y en otro, es muy distinta: en Carducci, la nostalgia del pasado heroico adquiere visos evasivos y a la vez compensatorios, sublimizantes; en Costa el retorno a los clásicos resulta de carácter preceptivo: comporta el establecimiento de una norma sobre lo que debe ser —y de un modo exclusivo— la «buena literatura». En ambos casos, sin embargo, los clásicos se observan como una recuperación de la antigua potencia, la salud moral y la fuerza, en un cambio de signo manifiesto respecto del Decadentismo finisecular. Con todo, nada de aquella nostalgia tan carduciana del esplendor clásico, de aquel sueño heroico imposible en los tiempos modernos, queda reflejado en *Horacianes*: ni en *Mediterrània*, ni en la *Oda a Horaci*, ni en la oda *A Cabanyes*, ni en la dedicada *A Virgili*, como tampoco en el *Adiós a Italia*, que menciona V. Vari.

Con todo, existe un aspecto de coincidencia entre ambos poetas que nos parece especialmente interesante subrayar hablando de *Horacianes*. Carducci pasa a ocupar, en la Italia de Crispi, una función institucional, no sin entrar en abierta contradicción con aquel aire resurgimental con el que se dio a conocer. Más aún, asume esa función social sin la más mínima ironía, convencido de ser realmente el vate de la Tercera Italia. De ahí quizá ese carácter tan pedagógico y patriótico, tan profético, de ahí también la prosopopeya heroica de sus escritos. De hecho, precisamente es precisamente esa función de poeta-vate lo que confiere a su poesía el carácter de gesto heroico compensatorio, de retórica en gran parte vacía y libresca, dirigida a un público de *élite* que se autocomplace con la recreación arcádica de un pasado heroico desprovisto ya de cualquier

contenido revolucionario auténtico. Se respira mucho de anacronismo –incluso para tratarse de finales del siglo XIX– en esta concepción de la literatura. Un anacronismo que va más allá de la recuperación de una temática antigua y del experimentalismo en los viejos metros clásicos, o de la utilización más o menos preciosista de arcaísmos. Es un anacronismo que afecta, en cambio, a las tomas de posición de Carducci con respecto de las corrientes poéticas finiseculares, tanto en lo concerniente a la tradición literaria, como al papel social del poeta. A nuestro modo de ver, este rasgo es común a ambos escritores. Costa en los primeros años del siglo XX sufre una instrumentalización que nos lo aproxima, en este sentido, a la figura de Carducci. No será, evidentemente –el país tampoco lo permitía–, ningún escritor de masas, pero se verá magnificado y elevado a una posición preeminente, como precedente ejemplar de un Novecentismo en ascenso a la búsqueda de su propia tradición lírica y en lucha contra los modernistas y sus propuestas literarias apenas anteriores. La proliferación de su presencia en el panorama cultural catalán del momento –y especialmente en los círculos culturales barceloneses– resulta reveladora de este cambio de orientación. Y no sólo el modo como Costa se prodigó en esos años, sino la difusión que obtuvo su volumen *Horacianes*, que culmina este período. El referente carducciano del volumen fue completamente silenciado bajo la invocación a Horacio: con seguridad no se podía mencionar impunemente en 1906, pero resulta, con todo, evidente ese año en el que Carducci obtiene el Premio Nobel de Literatura y llena los periódicos catalanes recurrentemente. Costa se hizo eco de la ejemplaridad del italiano, pero operó una lectura deliberadamente reductiva sobre Carducci, desproveyéndolo de cualquier rasgo que pudiera resultar inapropiado para la ortodoxia católica, en la línea marcada anteriormente por el influyente obispo de Vic, Torres i Bages. La suya constituye una lectura muy polémica respecto de sus coetáneos, como hemos visto arriba. Es una lectura surgida del prejuicio ideológico, que transforma substancialmente la recepción de Carducci en Cataluña, y nos revela, una vez más, aquí como en el caso de D. Ruiz, el grado de instrumentalización que todo proceso de recepción lleva implícito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARDUCCI, G. *Poesie*, Milán: Garzanti, 1985 (4.ª ed.), con un estudio introductorio de G. Bàrberi Squarotti.
- CAMPS, A. *Tradición y traducción. A propósito de algunas traducciones de G. Carducci en catalán*, Congreso Internacional, Vitoria 9-11 de abril de 2007 (en prensa).
- COSTA I LLOBERA, M. *Epistolari*, en *Obres Completes*. Barcelona: Editorial Selecta, 1947.
- . *Epistolari de Miquel Costa i Llobera a Joan Lluís Estelrich*, edición de Bartomeu Torres, Mallorca: Editorial Moll, 1985.
- . *Divagacions estètiques. La senzillesa*, Barcelona: «Empori», 1907.
- COSTA I LLOBERA, M. & ROSSELLÓ DE SON FORTESA, J. *Correspondència*. «Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana» (Ciutat de Mallorca), años XXXVIII-XXXIX (1922-3), vol. II, pp. 67-8 (cartas del 4, 10 y 29 de noviembre).
- VALENTI FIOL, Eduard. *Els clàssics i la literatura catalana moderna*, Barcelona, Curial, 1973.
- VARI, Víctor. *Carducci y España*. Madrid: Editorial Gredos, 1963.
- VERGES, J. *El clasicismo de Costa i Llobera*, en *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos, Madrid-Barcelona 4/10 de Abril de 1961*. Madrid: Publicaciones de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, 1964.