



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

imitación: Del lat. *imitatio*, *ōnis*. (*imitation* en inglés, francés y alemán, *imitazione* en italiano, *imitação*, en portugués).

1. *Acción y efecto de imitar.*
2. *Objeto que imita o copia a otro, normalmente más valioso.*

Entendemos aquí *imitación* (*imitatio* en latín) o “imitación retórica” como aquella práctica pedagógica y literaria procedente de la retórica griega y latina que aboga por la imitación del modelo o modelos más aptos para emprender una labor de aprendizaje o creación literaria. Teóricos como Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano dejaron prescrita esta práctica modélica en sus tratados de retórica. En efecto, para Dionisio de Halicarnaso imitación (*mimesis*) significa lo siguiente: “actividad que recibe la impresión de un modelo a través de principios teóricos (Fragmenta, 27).

Quintiliano, por otra parte, cuando habla de imitación, nos dice al respecto lo siguiente:

Porque ninguno puede dudar de que gran parte del arte se contiene en la imitación. Pues así como lo primero fue inventar, y esto es lo principal, así también es cosa útil imitar lo que se ha bien inventado. Y es tal la condición de toda la vida, que deseamos hacer nosotros mismos aquello que nos parece bien en otros. De aquí es que los niños imitan la forma de las letras para aprender a escribir; los músicos la voz de sus maestros; los pintores las pinturas de los antiguos, y los labradores no pierden de vista la imitación del cultivo de los campos que ha aprobado la experiencia. Vemos, finalmente, que los principios de cualquier ciencia se van formando según aquel objeto que se han propuesto. Y a la verdad, por precisión hemos de ser o semejantes o desemejantes de los buenos. Rara

imitación

vez hace la naturaleza a uno semejante a otro, al paso que la imitación lo hace con frecuencia. (*Institutiones Oratorias*, Libro X, cap. II)

Esta práctica, normativa y canónica durante toda la antigüedad grecolatina, fuente y núcleo de la *paideia*, adquirió una extremada relevancia en los albores del Renacimiento hasta provocar una copia ingente de polémicas en toda Europa, polémicas que trascendieron el ámbito escolar o metodológico para incidir, muchas veces, en una pugna ideológica en cuya base se encontraban cosmovisiones enfrentadas en una maraña en la que se urdían distintas miradas sobre la modernidad, tales como la preminencia de Roma sobre Florencia, la querrela de los antiguos y los modernos, el uso del vulgar frente al latín, y siempre al fondo, como no podía ser de otra manera, la configuración del canon occidental. Como es bien sabido, las poéticas y las retóricas clásicas propugnaban la creación literaria y su aprendizaje un proceso de construcción del texto (en temas y formas) a partir de la imitación de los modelos adecuados. Por ello, gran parte del programa estético de nuestros escritores renacentistas, mirándose en el espejo del pasado latino y amparados en su anhelo de emulación de la clasicidad grecorromana, se desarrolló, pues, en torno a la problemática de la *imitatio* y sus correlatos preceptivos más inmediatos, a saber: su función en las partes del discurso –*inventio*, *dispositio* y *elocutio*–, el canon de ejemplos a imitar según los géneros escogidos, la adaptación de modelos pre-cristianos a la redescrición de una realidad cristiana, cuestiones de decoro y otras anejas a esta noción del arte como *tejné*.

Es notorio que hoy en día el concepto de "imitación" no tiene una excesiva relevancia en el vocabulario de la crítica contemporánea. En los usos que de ella se hacen todavía en nuestro tiempo viene a significar, más o menos, el rasero que diferencia una obra buena de otra mala, dado que la originalidad sería la condición *sine qua non* para poder juzgar

estéticamente una obra artística. Nadie se plantea, desde la revolución romántica hasta aquí, la opción de calificar el ámbito de lo artístico en términos de imitación. Y sin embargo, todavía en siglo XVII la imitación era la característica, el rasgo distintivo de las artes; de alguna de ellas al menos. Para los tratadistas de la época, tanto la pintura como la literatura eran indudablemente artes imitativas. Este término se fue devaluando durante el siglo XVIII hasta perder todo su prestigio con la llegada del Romanticismo.

La constatación de tan hondo cambio de perspectiva, que va desde la defensa de la imitación en cuanto tal como referente asumible por la poesía y su posterior aplicación al resto de las artes, hasta lo que sucede hoy en día, viene a demostrarnos cuán variables son los criterios estéticos que han ido recorriendo, desde sus orígenes grecolatinos, el mundo occidental. Porque para nuestros escritores, filósofos y preceptistas del Renacimiento y Barroco, en cambio, el concepto retórico de *imitatio* adquirió el excelso valor de procedimiento normativo y canónico al asumirse como el sentido humanista de apropiación literaria, referido a una doctrina que surge del amor y de la admiración renacentista por los clásicos ante la necesidad de configurar una cultura nueva cimentada en dicha tradición, unido a la voluntad de elevar por emulación la lengua poética romance a las más altas cotas de dignidad estética.

Hasta no hace muchas décadas el concepto de la imitación poética entendida según los cánones renacentistas, es decir, como imitación de los modelos, quedaba relegado en los estudios críticos a una oscura zona de desprestigio, que tuvo su raíz en la vehemencia con que la crítica romántica se puso en guardia contra todo aquello que pudiera significar falta de originalidad. La imitación había empezado a desaparecer del favor general como postura literaria desde finales del siglo XVIII. La imitación, cada vez

imitación

más, comenzó a sentirse como algo contrario y enemigo del naciente espíritu paladín de la espontaneidad y la autenticidad. Por suerte hoy en día, por lo que respecta, al menos, a la crítica especializada, ya no es así, y sabemos, como escribió Lázaro Carreter en su famoso artículo al respecto, que durante el período renacentista "nadie ponía en duda la necesidad de imitar".

Esbozaremos, por eso, ahora los matices que esta acepción del término y práctica retórica ha ido adquiriendo desde sus orígenes latinos hasta su demolición en la Poética del romanticismo.

Ya en época alejandrina el concepto de *mimesis* en su figuración platónica, vinculado a la creatividad y el rapto, o en su concepción aristotélica, como imitación de la naturaleza, condición esencial del acto poético, fue derivando hacia concepciones más literarias, e incluso retóricas, que filosóficas, y lejos de mantenerse como el término clave o central de la teoría literaria derivó hacia una mera representación de los distintos tipos humanos, tales como el soldado fanfarrón, el viejo celoso, etc., en un sentido muy cercano, y no deja de ser curioso, al que adquirió mimesis en la preceptiva dramática de los siglos XVI y XVII.

En definitiva, ya en el mundo helénico, con el paso de los siglos, la ausencia de nuevas lumbreras literarias y la venerable obsesión filológica por la fijación y el mantenimiento museístico del pasado lograron que el término aristotélico se fuera desnaturalizando hasta convertirse en un nuevo concepto, el alejandrino, consistente en establecer un canon clásico elevado a modelo de imitación literaria en cada respectivo género. Si bien el origen de este concepto fue inicialmente retórico, acabó por extenderse exitosamente en la preceptiva literaria, primero alejandrina y luego romana, tanto para la prosa como para el verso.

Para los escritores grecolatinos la inmortalidad artística significaba entrar “in numerum”, figurar en uno de aquellos catálogos que se sucedieron durante siglos y cuyo elenco implicaba la aceptación del magisterio de tal o cual autor que se veía así consagrado universalmente. Estos catálogos configuraron el canon de los autores excelentes, taxonomizados por género y según un orden aproximadamente cronológico. El máximo exponente de esta organización ejemplar fue Dionisio de Halicarnarso, ya citado, cuyo tratado *De imitatione*, conservado solo fragmentariamente, nos da una idea muy clara de lo que supuso para el mundo postclásico del helenismo su manera de entender este acercamiento a sus modelos. Sabemos que el tratado constaba de tres partes, la primera sobre la imitación en general, la segunda acerca de la elección de los autores más adecuados para su imitación, y la tercera sobre los métodos apropiados para llevar a cabo la misma. Para el filólogo alejandrino la imitación consiste en “copiar un modelo con el auxilio de ciertos principios”, lo que implica una suerte de elevación psicológica, pues se trata de una actividad del alma, inspirada por la vista ante el espectáculo de lo sublime.

Los escritores latinos del período áureo retornan sobre este mismo argumento. Cicerón esboza su tesis al respecto en su *Diálogo del orador*, de gran influjo en el primer Humanismo; allí expone sus preceptos acerca de la elección del modelo y los métodos precisos para su conveniente imitación: en primer lugar, ha de elegirse atinadamente el modelo, y a continuación, mediante el ejercicio y la práctica, adquirir sus excelencias, cuidando de no copiar también sus defectos; para evitarlos, lo más aconsejable es imitar al modelo allí donde realmente radica su excelencia, en donde se aleja del vulgo.

imitación

Séneca, en su famosa epístola LXXXIV, *A Lucilio*, a propósito del fruto que el escritor ha de buscar en sus lecturas introduce la luego tan recurrida imagen de las abejas:

Debemos imitar en esto a las abejas que vuelan por todas partes para libar en las flores lo que es conveniente para hacer la miel; en seguida lo llevan a las colmenas y lo depositan en los panales (...) Debemos, repito, imitar a las abejas y poner por separado lo que hemos recogido en diferentes lecturas porque de esta manera se conservará mejor; después reunir estos diferentes jugos y darles por nuestro trabajo un sabor compuesto de todo ello, de manera que, si bien se note que está tomado de otra parte, véase sin embargo que no es la misma cosa.

El filósofo romano vuelve a hacer hincapié en el esfuerzo por unificar desde la propia personalidad inteligente el acarreo de todo lo bueno que se haya encontrado en los modelos.

Horacio en su *Arte poética*, su famosa *Epístola a los Pisones*, subraya la dificultad de expresar con originalidad los temas eternos, pero, insiste, mejor que proponer novedades inauditas es hermoso saber sacar a escena, una vez más, un canto de la *Ilíada*, vale decir, convertir en propio un tema común; para ello no se ha de ofrecer literalmente palabra por palabra, como hacen los traductores escrupulosos, porque una imitación angosta o el excesivo respeto a la letra impedirían alzar el vuelo propio. El gran poeta latino recomienda encarecidamente a sus interlocutores que se entreguen día y noche a la provechosa lectura de los dechados griegos.

En la tercera epístola a Mecenas subraya su rechazo y alejamiento a un tosco servilismo y reflexiona con pasión sobre la necesidad de que el poeta defienda su personal grandeza frente a los malos imitadores rayanos en el hurto (*Ep. I, 19, vv. 19 y ss.*). Arremete duramente contra los

“imitadores, muchedumbre esclavizada” y se jacta de la libertad creadora con la que él transita en el mundo de la literatura. Conviene insistir, acaso, en que Horacio no pone en duda el protocolo imitativo, sino más bien ataca a los poetastros que en vez de usar a sus maestros para cabalgar sobre sus hombros se apropian como Caco de sus hallazgos y los blanden como propios.

Quintiliano, el gran sistematizador del mundo clásico, nos ofrece en el Libro X de su *Institutio Oratoria* una completa *summa* muy rigurosa acerca de los preceptos que se han de observar para llevar a buen puerto y con aprovechamiento la *imitatio*. Lo más interesante, para la historia de la Poética, es que todos los preceptos que diseñó para construir al perfecto orador se van a aplicar y trasladar casi literalmente a la conformación de poeta renacentista, ese al que orgullosamente se tildaba de *poeta rhetor et philologus*, el poeta sabio, humanista y erudito, cuyo modelo canónico, casi sacro, será, durante siglos Francesco Petrarca.

En sus *Institutio Oratoria*, Quintiliano establece, en un capítulo íntegramente dedicado a elucidar esta materia, las reglas pertinentes para llevar a cabo la imitación, la cual no solo es útil, sino necesaria para adquirir la elocuencia. De los autores dignos para ser imitados se puede extraer tanto la forma (*verba*) como la materia (*res*); sin embargo, la imitación ha de ser solo el primer paso para la formación del orador, pues que tras ella se ha de imponer la propia personalidad que, mediante la emulación, intente no solo igualar, sino superar a su modelo. Insiste en la necesidad de elegir bien a sus autores y aboga por no conformarse con un escritor o un estilo, de la misma manera que exhorta en medir bien las propias fuerzas para averiguar si el modelo propuesto excede o no la propia capacidad: no todos pueden imitar a todos. Y, por último, el retórico calagurritano aconseja libar de los grandes maestros el espíritu, no la letra:

imitación

La imitación (y esto mismo lo repetiré muchas veces) no se haga solamente en las palabras. En donde se debe poner todo el cuidado es en reflexionar cuán bien guardaron aquellos hombres el decoro en las cosas y personas, cuál fue su idea, cuál la disposición y en cuánto grado se dirigen todas las cosas a triunfar de los ánimos (...), mas el que a todo esto añadiere sus propias prendas, de manera que supla lo que faltare y corte lo que hubiere superfluo, ese tal, que es el que buscamos, será el perfecto orador. (*Instituciones Oratorias*, Libro X, cap. II)

Un corolario ya cristiano a esta fascinación imitativa ciceroniana se puede extraer de la famosa anécdota de san Jerónimo, para quien Cicerón no era otra cosa que un pagano partidario de un total escepticismo religioso pero cuya prosa elegante era irresistible. Su amor por la clasicidad era tal que incluso ya en Jerusalén, eremita aprendiendo hebreo, seguía disfrutando en su biblioteca “de los sentenciosos preceptos de Quintiliano, la rica y fluida elocuencia de Cicerón (...), la ductilidad de Plinio” (Carta XXII, a Eustoquio), escribía en 411. A su lado el hebreo bíblico se le antojaba una lengua bárbara y chirriante. Lo salvó un sueño. A al menos eso cuenta: durante una enfermedad, en el delirio de la fiebre, soñó que había sido arrastrado al tribunal de Dios y cuando le preguntaron si era cristiano, a lo que él asintió, oyó una voz tonante, “mientes, no eres cristiano, sino ciceroniano”. (Ib.)

Tienen que pasar muchos siglos desde san Jerónimo, casi diez, para que occidente se vuelva a plantear con cierto rigor este problema, y lo hace a rebufo de la nueva mirada que sobre la antigüedad empieza a erigirse en los albores italianos del humanismo, que tiene primero en Dante y luego en Petrarca a sus máximos poetas y pensadores, fautores intelectuales y modelos de un gran cambio de paradigma, cuya renovación epistemológica indujo a ambos a propiciar una revisión de la antigüedad clásica y

propugnar con el ejemplo la orgullosa emulación de sus modelos (Virgilio, Cicerón, etc.), doctrina programática que un siglo después provocó una animada polémica sobre la imitación que trascendió los meros ámbitos de la retórica o de la preceptiva literaria.

A principios del siglo XIV, recién comenzado el duro y definitivo exilio, mucho antes de que la peste se llevara el cuerpo de Laura y de sus cenizas naciera eso que hemos dado en llamar el humanismo renacentista, Dante escribe un tratado de retórica en latín, *De vulgari eloquentia*, en el que, paradójicamente, tiene que echar mano de la lengua de Cicerón para justificar el uso del vulgar a la hora de escribir dignas composiciones poéticas, baladas, canciones, poemas de amor, como las que él mismo, en su toscano romance, su lengua materna florentina, ha empleado para cantar la *Vida Nueva*.

Dante, último pensador medieval, primer poeta humanista, inventa el Renacimiento al descubrir que la belleza es un camino de interiorización en el Alma en busca, con amor, de la Sabiduría, encarnada en palabras, en formas regladas que reflejen de ese modo, anheladamente perfecto, la plenitud contemplada. Pero para ello, el poeta ha de valerse de instrumentos adecuados a tan alto fin; es así como concluye que al igual que los poetas latinos, hueros de una tradición literaria en su lengua vernácula, acudieron a las fuentes griegas con el orgullo del emulador, los poetas modernos tendrán que servirse, asimismo, del magisterio de los latinos excelsos para dejar de escribir casualmente, *poetare casualiter*, y pasar a hacerlo *regulariter*, es decir, mediante unas reglas muy precisas, una retórica que se aprende de la constante asiduidad al pulso interior de los maestros clásicos.

imitación

No hay en Dante una doctrina explícita sobre la imitación de los modelos, pero el enamorado de Beatrice abre las puertas de la modernidad con su poética, a saber: una verdadera renovación cultural nacida en el anhelo por mirarse y medirse en el espejo de los clásicos, síntoma de buen hacer literario en particular y humano en general.

Dante definió esta nueva manera de hacer poesía como *fictio rhetorica musicaque posita*, esto es, imaginación ordenada de manera retórica y musical. La poesía, la hermosa cobertura que encarna y manifiesta el espíritu recién nacido de la clasicidad reencontrada, pero vestida ahora con paños originales, romanceados, es una perfecta simbiosis de estudio e intuición, de contemplación y orden, de rigor y ritmo, de visión y medida, de perfección formal y amor a lo inefable. Cuando el Dante personaje de la *Comedia* llama a Virgilio su maestro, su autor:

Tu se'lo mio maestro e'l mio autore,

tu se'solo colui da cu'io tolsi

lo bello stilo che m'ha fatto onore

(*Inf.* I, vv. 85-87)

lo hace con el orgullo ya plenamente renacentista de saberse heredero de toda una tradición de sublimidad y con la conciencia de que ha elegido con propiedad al maestro cuyo bello estilo lo honra como poeta. En su primer tratado incompleto, este *De vulgari eloquentia*, en definitiva, lo que canta Dante es el maridaje que engendrará una vida nueva, una nueva era, el abrazo entre la Sabiduría y la Elocuencia, pues no puede darse la una sin la otra. No hay Idea sin Forma, Forma sin Visión, la regla sin espíritu es letra muerta, la Idea sin encarnar es fantasmagoría evanescente, pulsión

emocional iletrada (*vulgariter, casualiter*) al albur de un receptor poco exigente. El futuro de la Poesía, dice Dante, consiste en la simbiosis, las nupcias entre la Sofía enamorada y la Elocuencia racionalizada, la razón y el corazón, los labios y los ojos, la palabra dicha, pronunciada, y la forma interior intuida en el alma.

El primero, tras la estela de Dante, que sistematizó el concepto de imitación fue Petrarca, modelo de humanista y de poeta él mismo, padre del renacimiento, se acogió al magisterio de Séneca para sugerirlo en una famosa epístola, titulada *De inventione et ingenio*, dirigida a Tommaso da Messina, respuesta a una petición de éste, el cual, según parece, se hallaba, con palabras del propio Petrarca,

en la situación que casi todos los escritores padecen cuando, sintiendo que las propias fuerzas no bastan y avergonzándose, por otro lado, de utilizar a otros, no pueden, sin embargo, renunciar a su trabajo de escribir, movidos por la dulzura que con ello se experimenta y por el ingénito deseo de gloria. Y así, de esta guisa, te diriges a mí, perplejo y dubitante.

El consejo que Petrarca le ofrece ni siquiera es suyo, sino que se escuda en la sabiduría del filósofo romano para exhortar a su discípulo; por eso mismo sugiere a su interlocutor que, le vaya mal o bien en su esfuerzo, dirija sus improperios o sus agradecimientos al clásico: en horas de baja inspiración, le recuerda Petrarca, el escritor ha de obrar no como las hormigas, que acarrear su alimento sin reelaborarlo, sino al modo de las abejas, que recolectan su néctar de flor en flor y de él sacan luego su miel, así el poeta, capaz de expresar con palabras propias las ideas de otros. Mas para ello hace falta que el estilo no sea de éste o de aquél, sino tan sólo nuestro, bien que rico y henchido de numerosas influencias. Por descontado, prosigue, mejor aún que como las abejas sería hacer como esos

gusanos que producen la seda de las propias vísceras y que, por tanto, de sí mismos extraen la forma y la sustancia; con tal, claro es, de que el pensamiento sea serio y verdadero y el lenguaje usado elegante; vano sería pretender originalidad si es a costa de tosquedad. Pero, no obstante, como la realidad es que tal virtud es propia de poquísimos, en el supuesto de que alguien la posea, más nos valdrá contentarnos con nuestras reales posibilidades, sin envidiar a quien más dotes tenga que nosotros ni despreciar a los que menos y, sobre todo, evitando importunar fastidiosamente a nuestros pariguales.

Recuérdese que ya en Platón, en Virgilio y en toda una tradición órfica, las abejas son las Musas, hijas de la Memoria que bajaban del Cosmos de las Ideas a la tierra de los mortales el alimento propicio para los héroes y los poetas.

A Petrarca le interesa tanto entablar batalla con los autores previamente elegidos por modelos, esforzándose hasta la extenuación por superar o, al menos, alcanzar sus virtudes, cuanto elaborar en los límites de sus propias fuerzas la entera personalidad creadora y artística. De hecho, en otra carta a propósito de idéntico argumento, cuyo destinatario es su amigo Boccaccio, nos confiesa que con su método ecléctico de lectura y asimilación de los autores ha llegado en ciertas ocasiones hasta el punto de no saber discernir si ciertos pasajes de su memoria eran obra suya o de otros:

He leído a Virgilio, a Horacio, Boecio, Cicerón, no una sino mil veces, y no he arrinconado sus conocimientos en el fondo de la memoria, sino que los he meditado y estudiado con suma atención; los devoraba por la mañana para digerirlos por la tarde, me los engullí de joven para rumiarlos de viejo. Y entraron en mí con tanta familiaridad que no sólo en la

memoria, en la misma sangre se hicieron uno conmigo y se apoderaron de mi ingenio, hasta el punto de que si ya en el futuro no volviese a leerlos, permanecerían igual en mí, porque han arraigado en la parte más íntima del alma mía; incluso a veces olvido el autor de tal pasaje, y es que de tan larga convivencia se han convertido en algo propio, de suerte que, rodeado por ese gran fragor, ya no soy capaz de recordar de quien sean esos textos, o si por ventura son míos o de otro.

Un siglo después de escribirse esta bella epístola, la historia de la cultura quiso que, al igual que Virgilio y Cicerón fueran adoptados como los modelos latinos indiscutibles para el verso y la prosa respectivamente, Petrarca y Boccaccio se convertirían, a su vez, en dechados de imitación en las lenguas vulgares, para todos los poetas y novelistas del *Cuatrocento* y *Cinquecento*, no solo en Italia, sino en toda Europa, desde Ronsard, a Wyatt, o desde Bembo a Garcilaso.

En su afán de *poeta rhetor et philologus* reconocía que su mayor satisfacción en tanto que hombre de cultura no era tanto su propia obra como el haber realizado la edición crítica del *Ad urbe condita*, de Tito Livio, monumento filológico en el que trabajó con el orgullo de recuperar su legado manuscrito. Petrarca, consciente de la decadencia de la lengua latina, adulterada por cuantos la enseñaban o se servían de ella, maculada por adherencias espurias, inició la ofensiva contra el latín eclesiástico (Cfr. *Seniles*, V, 2), en pos de revitalizar el mancillado latín clásico y la espiritualidad humanista que su restauración comportaría. Empresa en la que afortunadamente le siguieron luego otros bibliófilos toscanos, admiradores suyos, como Coluccio Salutati, descubridor en 1392 de las epístolas familiares de Cicerón, su discípulo Leonardo Bruni, canciller de la República, trasmisor del legado grecolatino y difusor de las ideas y las obras de sus admirados Petrarca y Boccaccio, o Poggio Bracciolini, *vir*

imitación

doctus et facetus, bibliófilo, polemista nato, inventor chispeante de facecias, acerbo protagonista de la primera controversia sobre la imitación, en sus furiosas invectivas contra Lorenzo Valla y, además, descubridor y difusor del manuscrito de Lucrecio, *De rerum natura*, cuya repercusión, e imitación, bien pudo condicionar con su suave *clinamen* el vuelo del primer Renacimiento hacia un epicúreo paganismo. Todos ellos imitaron al maestro cantor de Laura, adoptaron el *tullianus stylus*, destinado a limpiar el latín de ganga y a suplantarlo el modelo retórico y, por tanto, la cultura eclesiástica medieval. En el caso de Poggio Bracciolini, demasiado inclinado a la *servilitas*, fascinado por la prosa del romano, hasta con exceso de vehemencia y pasión

Podemos proclamar, por ello, sin ambages, que Petrarca fue el gran patrocinador de la imitación creadora como método de enaltecimiento cultural y, por lo mismo, el fundador del humanismo europeo. Teoría compositiva que, lejos de propugnar la atención en las meras palabras del texto imitado, busca captar su *ingenium*, su *fictio rhetorica*, su imaginación poética, dispuesta siempre a emular al maestro imitado, en una suerte de justa poética de altura entre dos talentos. Así, propugnando un modelo imitativo que no elige a un solo autor, por excelente que sea, sino que es ecléctico, Petrarca se convierte él mismo en maestro y ejemplo de la busca de un estilo personal, consciente de que la sintaxis no solo es una facultad del alma, sino el fundamento para la construcción común de una nueva ciudadanía, sabedor de que *ratio*, *oratio* y *civis*, razón, discurso y ciudad, o *Res publica*, van siempre de la mano, y que lo contrario no es civilización sino barbarie, incultura tribal y dogmática.

En 1421, en la biblioteca de la catedral de Lodi, cerca de Milán, apareció un manuscrito que contenía todas las obras de retórica de Marco

Tulio, *De inventione*, *De oratore*, *Orator* y *Brutus*. La repercusión que produjo en la cultura occidental la exhumación de estos textos de Cicerón fue enorme. Pondré solo un ejemplo, muy vinculado a nuestros propósitos, la famosa anécdota, relatada en *De inventione*, sobre cómo el pintor Zeuxis, contratado en Crotona para enriquecer con sus cuadros el templo de Juno, se convierte ahora en paradigma del nuevo concepto de inventiva. En este relato, Cicerón propone un claro eclecticismo para la invención retórica en la elección de los mejores preceptos y modelos propuestos por los distintos maestros. A este concepto, capital para la poética renacentista, se le dio el nombre de imitación compuesta. Cito:

En efecto, Zeuxis les preguntó inmediatamente cuáles eran las más bellas jóvenes que allí vivían, tras lo que les pidió que le enviaran a las más bellas, “mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un cuadro mudo”. De este modo eligió cinco doncellas, pues creía que no podría encontrar en un solo cuerpo todas las cualidades que buscaba para representar la belleza ideal: la naturaleza, como si temiera carecer de dones para conceder a otras personas si los otorgara todos a una, ofrece a cada una diferentes cualidades a la vez que le añade algún defecto” (*De inventione*, Libro II, cap.1, 1-3)

Gracias al impulso de Petrarca y sus bibliófilos discípulos, confortados por la recién descubierta prosa (y lección) ciceroniana, Florencia se convierte en la sede del primer humanismo, fecundo en tratados de retórica y de política. Muy pronto, ese temblor se extiende por toda la península y el resto de Europa. El culmen de esta renovación gramatical, es decir, espiritual, llega, a mediados del siglo XV, con la obra maestra de la elocuencia renacentista, las *Elegantiae linguae latinae* (1444), de Lorenzo Valla, famoso entre otras cosas por su sonada

refutación de la llamada Donación de Constantino (1440). En España, fue Nebrija, a finales de siglo, quien sancionó la obra maestra del polígrafo romano al aceptar el modelo de sus *Elegantiae*, con lo que apuntaló de una vez por todas el edificio de los nacientes *Studia humanitatis* en la península. Y fue, precisamente, Lorenzo Valla quien se vio envuelto, a su pesar, en la primera polémica anticiceroniana con polígrafo Poggio Bracciolini, partidario y promulgador de la *servilitas*, de la absoluta y literal fidelidad a la prosa del maestro romano. En sus famosas cinco invectivas contra Valla el autor del *Liber facietarum* subraya sus argumentos a favor de la exclusiva imitación ciceroniana, no sin desgarrar un soberano rosario de imprecaciones contra su oponente, mucho más templado en sus juicios, quien le responde en sus *Antídotos*, refutando una por una sus afirmaciones, incluida la de su particular querencia por Quintiliano, hasta adentrarse en el pantanoso terreno de la vida privada, ya que el muy vehemente Poggio había aprovechado la polémica para descalificar personalmente al humanista. Estos brillantes y algo atrabiliarios escarceos, en todo caso, significan el comienzo de una polémica que distinguiría de manera muy significativa la segunda mitad del siglo XV en Italia y se extendería durante el siglo XVI por toda Europa.

Fue así como se expandieron las polémicas sobre el uso de Cicerón y las mejores maneras de imitarlo, una generación después del asentamiento oficial de la doctrina de la imitación como recurso retórico de invención creadora. En una suerte de conversión muchas veces fanática, como si de una religión laica o retórica se tratase, explota en Florencia una diatriba en que los más ilustres y doctos ingenios de la cristiandad echaron su cuarto a espadas a favor o en contra de la imitación ciceroniana, cuyo fragor duró un siglo largo y su onda expansiva se extendió por media Europa (*urbi et orbi*).

La más famosa polémica, agria, sutil, inteligente, explotó en el seno de la corte medicea, cuando ya no gobierna Cosme, sino su nieto Lorenzo, en el seno de las indagaciones filosóficas, estéticas y literarias, de los debates que estaban teniendo lugar en el marco de la Academia de Careggi, bajo los auspicios del Magnífico, en la que artistas y filósofos de la talla de Pico della Mirándola, Poliziano, Botticelli, Ficino, etc., se reunían, a la manera de la vieja escuela de Atenas, y cuyo lema, tallado en piedra en el frontispicio de entrada, rezaba: “Todas las cosas se dirigen por el bien hacia el bien. Feliz en el presente, no estimes los bienes, ni desees dignidad, huye de los excesos, huye de los negocios, feliz en el presente.” Pues bien, en aquel espléndido contexto de *humanitas*, en que se discutía con liberalidad indómita de lo divino y lo humano y en cuyo seno se escribió el *De amore*, de Ficino, la *Oratio hominis dignitate*, de Pico, el *Orfeo*, de Poliziano, o se pintaron los cuadros más luminosos de Botticelli, explotó una acre disputa epistolar, la primera gran controversia sobre Cicerón y la imitación.

Paolo Cortese, docto miembro de la curia vaticana, ejemplo de intelectual clerical, secretario apostólico de varios papas, escritor del diálogo *De hominibus doctis*, sobre los intelectuales del *Trecento* y del *Cuatrocento*, y de un tratado, *De cardinalatu*, en el que dibuja la imagen ideal del príncipe de la Iglesia, al estilo de *El Cortesano*, de Castiglione, el *Enchiridion*, de Erasmo o *El príncipe*, de Maquiavelo, pero al servicio de su reino pontificio, entiende que a la iglesia romana le conviene soberanamente, como “estilo oficial del Vaticano”, el *tullianus stylus*, ese tesoro lentamente reconstruido y reivindicado por el humanismo florentino, de suerte que quien desde Petrarca se había esgrimido como paladín de la libertad y reafirmación de la legalidad republicana frente al cesaropapismo, a fin de superar el escolasticismo huero, pretende ahora ser adoptado, y

canonizado, como modelo léxico, sintáctico e ideológico del magisterio romano.

Así, frente a los aires de libertad ecléctica que soplan en Florencia, Cortese propone un riguroso control del estilo literario, esto es, del pensamiento, ajustándolo a la letra al gran orador clásico: quien era un modelo de estoicismo filosófico, republicanismo cívico y laica *humanitas* es convertido en precursor moralizante del cristianismo. Oficializado por Roma el purismo ciceroniano, lejos de la seductora repulsa de san Jerónimo, se pretende arrebatarse a Florencia la égida de la vuelta a la clasicidad, para entroncar la Urbe papal con la de los emperadores protocristianos: de esa forma, y de la mano de Cicerón, la “Nueva Roma” se consolida una vez más como el centro de la cristiandad, tras los duros avatares que supusieron en el siglo XIV su enfrentamiento con Francia, el papado de Avignon y el Cisma de Occidente.

De este modo, ya restaurada la sede apostólica tras el Concilio de Costanza y el fiasco ecuménico del de Ferrara-Florencia, que culmina con la caída de Constantinopla, los papas renacentistas ponen todo su ahínco en recuperar la centralidad, política, cultural y espiritual de la Cristiandad, desde Nicolás V (1447-1455), fundador de la biblioteca vaticana, en buena medida aprovechando el legado de las expoliadas bibliotecas bizantinas, y Sixto IV (1471-1484), bajo cuya tiara llegaron a Roma los más grandes artistas de Italia, hasta Pablo III (1534-1549), sucesor de Clemente VII, contra cuya camarilla retórica va dirigido, como veremos en seguida, el ingenioso diálogo *Ciceronianus*, de Erasmo, pontífice al que le explotó la revuelta luterana de los lansquenets imperiales.

El Concilio de Trento, inaugurado por Pablo III, quiso cerrar las heridas abiertas por este anhelo romano de recuperar el poder sobre las

conciencias, pero a costa de perder media Europa en la refriega. El dogmatismo tridentino se asentó así sobre la base formal de un ciceronismo epidérmico, retORIZANTE, que se extendió no solo a los tratados teológicos o a las pragmáticas morales, sino a la escasa filosofía funcional que una decisión del género podía permitir: allí se fraguó la neoescolástica bruñida, atildada con una más excelsa prosa, plena de *concinnitas* ciceroniana, pero ahormada en un tan férreo corsé sintáctico, esto es, anímico, que condenó a la Iglesia romana a perder su preminencia filosófica, pues aunque mantuvo la supremacía política en algunas naciones europeas, en gran parte fue merced a la ayuda filipina del imperio católico español, y ello a costa de horribles autos de fe en España, persecuciones, matanzas e intensas revueltas en Francia, Inglaterra y los Países Bajos; y, sobre todo, con el añadido de que el pensamiento católico-romano colapsó en un modelo retórico lexicalizado -en comparación con la pujante filosofía y teología protestante-, incapaz de innovar su pensamiento al aire de los tiempos, salvo en las formas externas, esclerotizadas por un canon preceptivo, atrapado en sus rígidas trabas ordenancistas, inerte para atisbar ya más el vuelo libre y alto del Espíritu.

El *ingenium* vivifica, pero la letra mata. Y los intelectuales vaticanos optaron, acaso sin remedio, ante la mirada amarga de Maquiavelo o Erasmo, por un huero dogmatismo retórico y teológico, que congeló durante siglos el pensamiento y la filosofía, pero también el arte y la música de la mitad católica de Europa. El centro de gravedad del continente se desplazaba en dirección noroeste, hacia las bárbaras y brumosas regiones teutonas.

Pues bien, vuelvo atrás, Paolo Cortese y Angelo Poliziano, Roma y Florencia, se enzarzaron en una polémica epistolar, algo más que airada, sobre la conveniencia de imitar el estilo de los grandes maestros clásicos.

imitación

Frente a la sumisión simiesca que propugnaba Cortese al estilo y la letra del Arpinate, el poeta Poliziano, lleno de una ira nada disimulada, propugna la libertad ecléctica y el método de imitación compuesta, tal como el propio Petrarca y hasta Cicerón siempre habían promovido.

A la refriega se sumó, con su defensa de la imitación simple ciceroniana, entrado ya el siglo XVI, el gran polígrafo y poeta Pietro Bembo cuando ya era cardenal de la Iglesia y estaba al servicio de la Curia vaticana. Por eso propugnaba desde su inapelable magisterio la imitación única de Boccaccio y Petrarca para el italiano, en prosa y verso respectivamente, tal y como predica en sus *Prose della volgar lingua*, monumento retórico al arte de escribir en romance, análogo al que había compuesto Dante dos siglos atrás, pero ahora ya redactado en orgulloso romance y difundido por la veloz imprenta. Hasta tal punto su influencia era imperial en la península itálica que los poetas seguidores de su doctrina solo osaban escribir en sus composiciones aquellas palabras que alguna vez el maestro toscano cantor de Laura había usado en sus poemas.

Si alguno no lograba entender por qué la poesía italiana del *Cinquecento* no estaba a la altura de la francesa, inglesa o española, ya lo puede adivinar: el retoricismo impositivo colapsó el *ingenium*, aparejando una gavilla de correctos y fríos imitadores de la letra del maestro, pero incapaces de alentar su espíritu, como sí en cambio hicieron los geniales petrarquistas Ronsard, Garcilaso o Wyatt, añadiendo cada uno a sus composiciones, junto al saber heredado del modelo imitado, el sentimiento de su propia personalidad creadora.

Al cardenal Bembo le contestó otro insigne representante de la libertad florentina, Gianfrancesco Pico de la Mirándola, sobrino del gran filósofo, ya fallecido, y discípulo de Poliziano. El cruce de epístolas entre

ambos, iniciado en 1513, va a reavivar un debate que incendiaría Italia durante todo el siglo XVI, no solo en el ámbito de la literatura y la filosofía, sino en el teológico y en el artístico. La sutil teoría de Pietro Bembo, muy bien argumentada, descansa en su nada escondida estirpe platónica. La idea de belleza es una, el poeta la intuye en su interior y la ve plasmada, fuera, en el modelo más excelso. Los demás poetas no tienen sino que seguir la senda marcada por aquel que ya ha encarnado la idea en su obra. Recuérdese que Castiglione homenajea su talento en *El cortesano*, convirtiéndolo en el portavoz sobre las nociones del amor, en su vertiente neoplatónica, sin las cuales, la mayor parte de la poesía castellana del siglo XVI no se habría escrito, empezando por la de Boscán, que tradujo el libro, y su amigo Garcilaso, que lo prologó, y cuya renovadora ideología cortesana encarnó con su vida y con sus versos, tomando ora la espada ora la pluma.

Bembo sostiene, pues, en su epístola *De imitatione*, que la sublimidad del estilo ciceroniano ya se ha logrado y que, de la misma manera que solo existe una idea de belleza, se debe recurrir a un solo modelo para imitar, a un solo estilo, el del mejor escritor. Pico, por su parte, en tono menos airado que su maestro, vuelve a defender el modelo ecléctico y abierto que preconizara Poliziano.

El cardenal se encontró, ciertamente, con un extraordinario aliado en su amigo Castiglione, pues su modélico libro, lleno de hondura y belleza, se convirtió en ejemplo de cortesanía en Europa durante décadas. En efecto, *El cortesano*, a la manera platónico-ciceroniana, bajo los auspicios y la hospitalidad de Isabel Gonzaga, reúne a un grupo de amigos en su palacio para entablar un diálogo en torno al perfecto cortesano renacentista. Entre otros muchos hallazgos capitales para entender la expansión del neoplatonismo petrarquista por toda Europa, diré sólo que, a propósito de

su deseo de explicar en qué consiste la gracia artística, ese *no sé qué* al que alude Boscán en su versión castellana, introduce Castiglione uno de los términos que más éxito ciceroniano tendrá entre los escritores renacentistas, el de *sprezzatura*, que es como el embajador italiano traduce ese “elegante descuido” ciceroniano consistente, tal y como señala en su *Orador*, en que al introducir palabras sencillas, o frases no muy pulidas en un discurso acabado, se produce “cierta relajación en el auditorio y da la sensación de una agradable despreocupación” por parte del orador, que el público valora como síntoma de naturalidad, de confianza y seguridad en sus tesis defendidas. Este concepto de *sprezzatura* o descuido fue aplicado por nuestros poetas del XVI y tenemos ya ejemplos en el propio Garcilaso.

El texto circuló manuscrito varios lustros hasta que, finalmente, se publica en 1528, traducido a un delicioso castellano por el catalán Juan Boscán, seis años después. El prólogo al mismo, escrito por Garcilaso, que por entonces se infundía de humanismo renacentista en Nápoles, bajo los auspicios de la Academia Pontana, puede ser considerado el primer gran manifiesto del “arte nuevo” platónico-petrarquista en nuestra península, del que Garcilaso fue su máximo exponente hasta el punto de convertirse él mismo en “nuestro poeta”, como Petrarca lo era ya en Italia, para todos los que quisieran caminar la senda de la modernidad en lírica, frente a los casticistas como Cristóbal de Castilejo, que tildaban los nuevos versos toscanos como amanerados y femeniles, en contraste con la rotunda cacofonía del rudo dodecasílabo castellano.

La *Epistola de imitatione*, de Bembo, se convirtió, sobre todo tras la llegada a la Curia en 1516 de Cristoforo Longolio, agudo retórico ciceroniano del norte, en el catecismo del Renacimiento romano y en el programa estético de la corte papal y humanista de Julio II y León X,

recuérdese, hijo menor de Lorenzo el Magnífico. Que un personaje tan inteligente como Bembo, y un toscano astuto y maquiavélico como Leon X, el papa Medici, se pusieran al servicio de la grandeza vaticana y redujeran el vuelo ciceroniano al dogmatismo lateranense supuso un claro enaltecimiento de la Iglesia Romana, que pudo volver a presumir de pompa y circunstancia, en parte con razón, por mucho que todo ello escandalizara a tantos en Europa; pero a costa de enfrentarse retóricamente, esto es, espiritualmente, con las grandes cabezas pensantes de la iglesia católica, en especial Lutero y Erasmo, cada uno a su estilo, el del sajón, radical, incendiario, evangélico, y el del báltico, diplomático, astuto e irónico, todo un ejemplo de nadar y guardar la ropa.

Sus tesis anticiceronianas, esto es, antirromanas, aparecen en un diálogo extraordinario, *Ciceronianus*, publicado en 1528 sobre los rescoldos aún humeantes del Saco de Roma, una crítica acerba, también, a la figura del citado Longolio, como paladín de un rigorismo vacío y antiteológico, precisamente debido a su férreo fanatismo imitativo, el cual esconde una oposición al rígido dogmatismo vaticano y el anhelo sincero de una honda renovación espiritual, a fin de que esa Corte eclesial, poseída por la *hybris* de su poder mundanal, no se esclerotizara, como por cierto sucedió, y terminara, en su lenta agonía, por darle la espalda al mundo en radical transformación estética, filosófica y científica.

También para Erasmo, como para los humanistas italianos, el cometido fundamental de la retórica moderna era sustituir definitivamente el *modus scholasticus* de la teología medieval por el *modus oratorius* del humanismo renacentista. El recelo erasmiano residía en sospechar que aquel entusiasmo vaticano de converso hacia la oratoria ciceroniana derivase en un fanatismo fácilmente degenerable en una sofística que blindase las ideas dogmáticas papistas y las envolviese en un retoricismo de

corte afectivo o autoritario que terminara a golpe de anatema con las ansias de renovación eclesial que, desde el siglo pasado, se estaban impulsando en el seno de la Iglesia católica. Sus dudas y prevenciones no eran vanas, en efecto, la Cristiandad llevaba cuestionando un siglo la conformación doctrinal y teológica del dogma y la praxis religiosa desde bien distintos y aun enfrentados puntos de vista: por un lado místicos y alumbrados que propugnaban la religiosidad interior y la oración de quietud; por otro, los exaltados y vehementes de orden político que exigían la construcción de una *societas* cristiana. Al cabo, con la ofensiva reformadora, impulsada por la invención de la imprenta y por el clamor de pureza evangélica y renovación que anidaba en las mejores almas pensantes de toda Europa, de Jan Hus a Cisneros, de Ruysbroeck a Lutero, de Erasmo a Calvino, Roma se protegió con la retórica ciceroniana, en primer lugar, para enaltecer su discurso frente a los embates de fuera y, además, porque así se blindaba ante los vientos reformistas más exacerbados. Florencia, tras la muerte del Magnífico, asistió impávida a uno de estos movimientos apocalípticos de la mano de Savonarola. Impresiona ver a Botticelli quemar sus cuadros profanos en una pira purificadora, abducido por el verbo inflamado del visionario dominico ferrarés.

Erasmo, hombre cauto, prudente, equidistante, temía los excesos de unos y otros y siempre intentó una *via di mezzo*, acusando al papado de sus excesos, pero sin subirse al carro de la Reforma, propugnando una religión interior, pero incapaz de comprender, y menos aún de secundar -hombre de libros, racional- los delirios, visiones e intuiciones de los místicos.

Ya en su *Elogio de la locura* (1511), pletórico de ironía lucianesca, podemos comenzar a entrever sus prevenciones ante este creciente fanatismo dogmático de los retóricos en particular y hombres de letras en

general. En 1528 publica su diálogo *Ciceronianus*, consagrado por entero a debelar esta “secta fanática”, “fraternidad pagana de *literati* no menos furiosa que los luteranos”, y lo hace a la manera platónica, siguiendo el método socrático, poniendo en escena a tres personajes, Nosopono, literalmente, “afligida por una enfermedad”, es decir, ciceroniano, Buléforo, (“el que porta el consejo”) anticiceroniano, e Hipólogo (“de razón o palabra escondida”), ciceroniano templado y con dudas, quien tras la discusión de los anteriores se convierte al bando anticiceroniano. Más difícil será lograr la conversión, la sanación, de Nosopono, pues la suya es enfermedad largamente incubada, aunque al final del diálogo comienza a dar atisbos de curación, de conversión. De propósito utilizo estos dos términos conjuntamente, uno del ámbito médico y el otro del espiritual, porque del mismo modo Erasmo se sirve de esta equiparación para la consecución de sus fines. Nada más eficaz para él que parangonar una posición estilística formal con un contenido religioso, nada más atroz para los ciceronianos vaticanos que llamarles paganos, o luteranos. De ahí que la curación del mal imitativo sea también una conversión a la verdadera fe, literaria y religiosa.

El estilete acerado de la ironía erasmiana gesta para ello un personaje de rara eficacia, en el que la sátira se funde con la denuncia de aquellos que han usurpado a Cicerón hasta hacer de él, de su estilo, de su talento, un jeribeque patético y fanático. Toda una carga de profundidad antivaticana. En contra de la letra muerta, del magisterio dogmático, Erasmo diseña un alegato en favor de la libertad y la responsabilidad de cada orador, de cada creyente. So capa de moda retórica, Erasmo ha intuido bien que la vehemente conversión a la fe ciceroniana es un intento muy obvio de amarrar la doctrina en un código categórico fruto de circunstancias, épocas y contextos concretos, aniquilando así la busca interior e individual del

crisiano que, una vez más, se ve sometido, ahora con guante de seda clasicista, a la retórica, esto es a la forma del magisterio romano, impidiendo cualquier anhelo de autonomía librepensadora, con el peligro, como así fue, de esclerotizar el espíritu en unas normas canónicas que llegaron al extremo de identificar la fe católica con la aquiescencia o no a esa serie de leyes prescriptivas, tal y como aparecen, por ejemplo, en el famoso *Catecismo de Pío V*, publicado al término del Concilio de Trento.

Ante la convicción de que la fe cristiana se iba a lexicalizar en los preceptos de una particular doctrina, en las normas del derecho canónico, Erasmo hace uso de toda su finura teológica y de toda su retórica de la ironía para proponer, sin vehemencias revolucionarias, un cristianismo libre, espiritual, culto e inteligente, frente a la estrechez dogmática envuelta en oratoria ciceroniana de las instancias papales. Ya sabemos quién venció en esta diatriba. Erasmo también lo sospechaba, pues ya en la dedicatoria aparecen muy declarados sus propósitos:

[esta secta] empuja a la adolescencia, luego de apartarla aterrorizada de la lectura de todos los demás autores, a que remeden supersticiosa y simiescamente el estilo y el vocabulario de solo Marco Tulio. Con todo, hueles que, so la inocuidad aparente de este título, se agazapa y esconde otra intención, y es que de cristianos nos hagamos paganos.

Pero intuye que su diálogo no va a cambiar la manera de pensar de esta gente. En una carta a un amigo, de 1527, a propósito del libro que está escribiendo, llega a decir:

El problema es que ellos no verán que lo que digo no es con el fin de condenar a Cicerón como modelo de elocuencia, sino a fin de ridiculizar a esos monos para los que nada es hermoso excepto lo que Cicerón haya escrito; pues ningún estilo ha sido tan afortunado como para llegar a ser

perfecto. Yo mantengo que los retóricos, al igual que los pintores, deben buscar su modelo de entre muchos.” (Epístola 1149)

Y no fueron pocos los prociceronianos que se sumaron a la polémica erasmista y quisieron responderle, así Étienne Dolet, en 1535 publica su *Dialogus de Ciceroniana imitatione adversus Erasmo pro C. Longolio*. También en forma de diálogo, este tratado se desarrolla en Padua, patria cultural del humanista francés, en cuya universidad se formó, y tiene como interlocutores a su maestro, Simon de Villeneuve, y a Tomas Moro, amigo de Erasmo, quien le muestra al primero las tesis del escrito erasmista y este las va refutando con fina y estilizada ironía. Moro, obviamente, aparece como el defensor de las doctrinas de su amigo y el diálogo transcurre deliciosamente en pro de la imitación ciceroniana y de una suave, pero contundente, desacreditación de las tesis del batabo.

Francesco Florido Sabino, gran partidario de Erasmo y de las tesis eclécticas, se sumó a la polémica en 1539 con sus *Lectiones succisivae*, en las que desgrana su defensa frente a los ataques de Dolet en un tono de clara provocación personal, hasta el punto de llegar a calificar al francés de fatuo y presuntuoso. La respuesta de Dolet no se hizo esperar, aquel mismo año responde al provocador proerasmiano con su *Liber de imitatione ciceroniana versus Foridum Sabinum* que es, en su segunda parte, una invectiva feroz contra su persona, el cual respondida a su vez en 1541 con su *Adversus Doleti calumnias*, opúsculo de cuarenta páginas en que Florido, básicamente, se burla de su adversario. A pesar de la irrelevancia científica de los argumentos esgrimidos, encontramos aquí una frase sobre la *imitatio* que nos sirve para cerrar con cierta altura esta polémica que había desbarrancado, y cómo, hacia lo personal. Dice así:

imitación

Dolet ha asumido la lucha en defensa de la imitación como si hubiéramos lanzado argumentos en contra de la imitación en sí misma. Los anticiceronianos no tenemos nada que objetar en contra de ella, sino sobre el uso exclusivo de Cicerón como modelo.

Hay más humanistas que no quisieron dejar de enderezar su pluma sobre esta cuestión. De entre los más relevantes citemos, si quiera de pasada, a Giulio Camillo Delminio, el famoso autor del *Teatro de la memoria*, quien en 1530, a raíz de la polémica erasmista, compuso un muy interesante tratado *Dell' imitazione*, que vio la luz en 1544, en el que rebate las tesis del filósofo y defiende las bondades de la imitación ciceroniana. Se trata de un tratado de una altura filosófica y retórica admirable, que lo convierte en el mejor valedor de la imitación simple desde que la defendiera y propugnara su maestro Pietro Bembo.

La polémica no cesa y a lo largo del siglo se suceden partidarios y detractores de uno y otro bando: Petrus Ramus, Scaligero, Muret, Marco Girolamo Vida, Bartolomeo Ricci, y un largo etcétera de poetas, filósofos y preceptistas europeos, del Brocense a Du Bellay, esgrimen sus razones a favor o en contra de uno y otro método (simple o ecléctico), hasta formar un corpus notable sobre un procedimiento que trasciende su dimensión pedagógica o preceptiva y, como hemos visto, alcanza ámbitos ideológicos, estéticos y, en ocasiones, hasta políticos, por no citar los terrenos de lo estrictamente personal. Téngase, además, en cuenta que a lo largo del siglo XVI y principios del XVII se publicaron en Europa docenas de manuales de elocución ciceroniana, desde el famosísimo y auténtico *best-seller* retórico de la época, *Thesaurus ciceronianus* de Nizolio, pasando por los *Epitheta M.T. Ciceronis collecta*, publicado en Venecia, imprenta de Aldo Manuzio, por el humanista valenciano Pedro Juan Núñez en 1570, así como diccionarios, lexicones, selecciones de dichos, conceptos, y hasta fórmulas

para escribir epístolas con delectación o para elaborar sermones. Todo ello, a rebufo de la polémica suscitada a finales del siglo anterior sobre la conveniencia o no de erigir a Marco Tulio en modelo único de elegancia literaria y, por tanto, de imitación.

Es pertinente señalar que algunos de estos manuales de retórica aplicada surgen en el seno de la Iglesia romana, elaborados en concreto por padres jesuitas de los recién nacidos *Ratio studiorum*, la alternativa confesional postridentina a los *Studia humanitatis* que proliferaron por toda Europa en el siglo anterior. Lo cierto es que, a principios del siglo XVI, la Iglesia se apropió de Cicerón mediante un hábil *contrafactum* que lo convirtió en una suerte de baluarte estoico y precristiano, opuesto al creciente paganismo politeísta y epicúreo que rezuma la estética neoplatónica florentina. La polémica de ciceronianos contra eclécticos lo fue también de Roma *versus* Florencia, vale decir, dogma frente a libertad. Al cabo, para todos los poetas y humanistas europeos, tanto la sede de Pedro como la Ciudad de Flora se convirtieron en símbolos de dos maneras muy distintas, y encontradas, de entender el legado retórico y espiritual, ético y estético, de los clásicos.

El mismo año en que Erasmo publica su agria e irónica sátira teológico-poética, Garcilaso parte a Italia, con el Emperador, para asistir a los fastos de su coronación, que tuvo lugar en Bolonia, no en Roma, ante las inquietantes noticias que llegaban sobre el avance otomano hacia Viena. Unos años después, ya en la dulce Parténope, en su amada Nápoles, Garcilaso se imbuje del espíritu libre del humanismo renacentista y del petrarquismo neoplatónico, frecuentando los ingenios de la Academia Pontana, la lectura del ilustre Sannazaro, o cortejando a las grandes figuras del siglo, entre las cuales el cardenal Bembo, quien elogia la poesía latina del toledano. Y, sobre todo, escribiendo sus mejores sonetos, canciones y

églogas bajo el amparo de su musa y mecenas, doña María de Cardona. Admirador rendido de Petrarca, pero también de los citados Sannazaro y Bembo, lector entusiasta de Castiglione y de los grandes poetas latinos, Garcilaso promueve la revolución poética en lengua española, auspiciado por Boscán, tras su conocido encuentro en Granada con Andrea Navagero, al fijar en magistral castellano el espíritu de la renovación literaria humanista que propugnaron los escritores y filósofos italianos. Seguidor avezado y rendido ante los hallazgos formales y temáticos de Petrarca, pero asiduo también al magisterio de Horacio, Ovidio o Virgilio, así como atento a las novedades de sus contemporáneos, sus amigos de la corte napolitana Antonio Minturno, Bernardo Tasso o Luigi Tansillo, nuestro poeta, amparado en la doctrina imperante de la imitación compuesta, y convencido por la calidad de lo allí aprendido, pretende reencauzar la poesía española para imponerle un rumbo completamente nuevo: y eso es lo que, definitivamente, hará. En solo tres años de absoluta revolución lírica, métrica y temática.

Pero, por supuesto, no sin agrios detractores, de otro modo no sería España. Un brillante poeta, de la antigua y recia escuela castellana, Cristóbal de Castillejo, fue su principal adversario. El salmantino dedicó algunos de sus poemas satíricos a intentar debelar el nuevo curso que había tomado la poesía castellana italianizante tras la irrupción de Garcilaso. Veamos cómo se lamenta del rumbo que imponía la estética del petrarquismo utilizando, irónicamente, el mismo tipo de astucia que Erasmo a la hora de atacar a los ciceronianos, esto es, equiparando la nueva secta italiana con las herejías protestantes: “Bien se pueden castigar / a cuenta de anabaptistas, / pues por ley particular / se tornan a bautizar / y se llaman petrarquistas.”

Lo más interesante de la queja de Castillejo es que, en parte, tenía razón, la lírica imitativa clasicista e italianizante estaba llena de modulaciones nuevas, de cultismos y latinismos audaces y sorprendentes cuando se usaron por primera vez. No olvidemos que toda revolución formal trae consigo unos distintos contenidos espirituales, y que un cambio de cosmovisión genera necesariamente unos odres nuevos en que ser vertido; el curso que propugna Garcilaso, y que Castillejo detesta, no es una mera elección de género retórico, porque en el orden nuevo se apareja una manera diferente de interpretar el universo y, en él, a sus dioses, sus hombres y sus doctrinas. Esa es la revolución que implantó Garcilaso, y de la que nacieron fray Luis, Juan de la Cruz, Aldana, Quevedo, Góngora o Lope.

En este sentido, algunos lustros después, cuando el poeta toledano había alcanzado ya la categoría de clásico, de modelo de imitación para todos los poetas castellanos, sancionado por los comentarios de Herrera y el Brocense a sus poemas, muchos vieron en la edición del maestro salmantino, *Anotaciones y enmiendas a las obras de Garcilaso* (1574), un solapado ataque al poeta toledano en cuanto que, afirmaban sus detractores, con dicho estudio, mediante la detallada y erudita presentación de las fuentes y modelos del poeta, se ponía en entredicho la originalidad creadora del mismo. En la edición de 1581, Francisco Sánchez se ve obligado a acompañarla de un prólogo que puede ser considerado como el manifiesto renacentista en pro de la imitación en España. En él desarrolla los fundamentos que le movieron a escribir estas *Anotaciones* y presenta uno a uno todos los motivos humanistas que a favor de la imitación de los modelos circulaban por Europa desde hacía más de un siglo. Se detiene, especialmente, en las tesis de Julio César Scaligero, famoso divulgador de las polianteas clásicas y del arte imitativo en su *Poetices libri septem*, así

como en las doctrinas de Petrus Ramus, inteligente continuador de la polémica ciceroniana en la segunda mitad del siglo.

Recordemos que el mundo del Brocense es el del *poeta rhetor et philologus*, apasionado por el saber erudito y enciclopédico, fuente y matriz previa a la imitación, el poeta humanista habita un espacio de fecunda confluencia de saberes y tendencias. Junto con el gusto por la poesía de su tiempo, culta y popular, Salamanca era el centro de la cultura castellana, en donde el apasionado estudio de Virgilio, Cicerón u Horacio, se complementaba con el disfrute de los monumentos contemporáneos de humanismo: Petrarca, Poliziano, Valla, Bembo, Erasmo. En este contexto, gracias al aliento fundacional que irrumpió en los versos del toledano, tras su edición póstuma en 1543, se fueron formando alrededor de las universidades y academias españolas, también en la Sevilla de Herrera, por ejemplo, sucesivas generaciones de maestros y poetas, o ambas cosas a la vez, como fray Luis, Medrano, Portocarrero, Almeida o Arias Montano, que alternan la investigación científica y la docencia con la práctica de la imitación creadora. Fray Luis, a este respecto, sería nuestro ejemplar y más alto modelo.

Pues bien, en su prólogo el Brocense, para escudarse de los ataques de la turba iletrada manifiesta:

Se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta que honra, pues por ella se descubren y manifiestan los hurtos que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta si hablásemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de

poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de ese nombre, digo que no hay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, letras y doctrina para saber imitar.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, Eric., *Mimesis, la representación de la realidad en la literatura occidental*, México, F.C.E., 1950.
- Asensio, Eugenio, "Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos 1528-1560", *Revue de Littérature Comparée*, 1978, pp. 139-141.
- Cruz, Anne J., *Imitación y transformación: El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins, 1988.
- Checa Beltran, J. , "«Acción humana», « prosa frente a verso » y « retractatio » : tres tópicos sobre la imitación en las poéticas españolas del siglo XVIII", *Castilla*, 15, 1990, pp. 53-67.
- Darst, David H., *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.
- García Galiano, Ángel, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger-Univ. de Deusto, 1992.
- Gmelin, Hugo, "Das prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance", *Romanische Forschungen*, 1932, pp. 83-360.
- Gomá Lanzón, Javier, *Imitación y experiencia*, Barcelona, Crítica, 2005.
- Lázaro Carreter, Fernando, "Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*", *Academia Literaria Renacentista, I, Fray Luis de León*, Universidad de Salamanca, 1981, pp. 198-223.
- Anuario de Estudios Filológicos*, II (1979), pp. 89-119.
- Pigman, Walter C., "Imitation and the Renaissance Sense of the Past : the Reception of Erasmus Ciceronianus", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9, 1979, pp. 155-177.
- "Versions of imitation in the Renaissance", *Renaissance Quaterly*, 33, 1980, pp. 1-32.
- Reiff, Arno, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Bonn, Habelt, 1959.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración*, Siglo XXI editores, 3 vols., 2004.

imitación

- Rosemeyer, Patricia A., *The Poetics of Imitation. Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge, University Press, 1992.
- Sabbadini, Remigio, *Storia del Ciceronianismo*, Turin, Loescher, 1885.
- Santangelo, Giorgio, *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Florencia, Sansoni, 1950.
- Ulivi, Ferruccio, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, Marzorati, 1959.
- Vilanova, Antonio, "Preceptistas de los siglos XVI y XVII", *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. por G. Díaz Plaja, Barna, 1953, vol. II, pp. 565-692.

Ángel GARCÍA GALIANO

UCM

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales