


Algunos preceptos de la teoría de la imitación y la renovación del léxico en el estilo renacentista

M.ª Asunción SÁNCHEZ MANZANO
Universidad de León

1. LA TEORÍA ANTIGUA DE LA COMPOSICIÓN LITERARIA

ONOCER las leyes de la imitación supone hacer un repaso de la propia «larva», del embrión desarrollado que fue la literatura latina, hasta que fue capaz de nutrirse de modelos ya latinos y no directamente de los griegos, llegando a su estado adulto¹.

La imitación es el principio fecundo de la creación artística en las literaturas antiguas, pero detrás de ese nombre se esconde mejor que el préstamo, mejor que la copia, la emulación de los modelos. Si volvemos la vista a la historia literaria, observaremos que la imitación es muy representativa de la literatura latina, más que de ninguna otra.

Ahora bien, en este punto valdría la pena distinguir la imitación literaria de la imitación en el estilo. En efecto, jugando con los distintos planos de composición del texto, no deberíamos mezclar el plano del enunciado con el plano del discurso, o incluso del discurso repetido, que tiene su lugar en el párrafo y en el texto, o quizá más allá en la teoría de los géneros.

Pero si para nosotros hoy están claros los distintos planos de la expresión, la teoría antigua de los géneros viene a poner dificultades. Tal vez este concepto de género se desdibujó un poco en el paso de la teoría literaria griega al acervo latino. Para confirmar esta impresión basta confrontar la retórica

¹ En rigor, todavía a finales del siglo IV la cultura latina sigue necesitando de la griega en las disciplinas científicas, por lo que se continúan las traducciones. Ésta es una de las razones por las que se habla de «cultura grecolatina». No tanto así en las artes propiamente de *otium*, donde la preocupación anticuaria demuestra un deseo de acrecentar las tradiciones y el mundo cultural patrio.

aristotélica, el tratado *De lo sublime*, la retórica ciceroniana y *Ad Herennium*, y el manual de Quintiliano. Se repite básicamente la misma disposición de conceptos, pero la traslación a la realidad de las obras conservadas nos hace dudar de su vigencia y de la vigilancia de su práctica en la actividad de los críticos². En el helenismo tardío ya se había recurrido a la memoria literaria de los arquetipos arcaicos como Arquíloco para sostener que ningún autor, incluso los más antiguos, era independiente de sus predecesores. Y esa dependencia era hasta cierto punto exigible para que un autor se insertara en una cultura literaria.

Desde la primera escuela superior, la escuela del *rhetor*, la juventud romana se ejercitaba en la observación de las composiciones literarias, en las que se iban siguiendo los pasos del comentario gramatical y el comentario de *realia*, como introducción a la cultura de sus mayores³. Los comentarios referidos al género debían de situarse en un nivel intermedio, y no serían en todo caso pertinentes salvo en aquellas obras de lírica, épica y dramática. Y si nos fijamos en los cánones de autores estudiados en la escuela imperial, predominan las obras de esta triple clasificación. Pero la retórica misma rompe esta norma literaria, siendo ella misma literatura y configurando los géneros para los que despliega su normativa. E. Howald⁴ señalaba cómo la pregunta por la imitación lleva implícita la cuestión de la esencia de la poesía latina. El estudio de los textos después del cambio del Mundo Antiguo sigue siendo esencialmente el estudio de los textos poéticos, lo cual tiene la consecuencia de inducir a la consideración de las diferencias entre poesía y prosa. Cuando los estudiosos observan que la mayoría de los gramáticos de todas las épocas citan a los poetas cada vez que tratan de ilustrar una

² Cf., por ejemplo, J. C. McKeon, «Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity», *Modern Philology* 34 (1936) 1-35.

³ Cf. R. A. Kaster, *Guardians of Language. The Grammarian and Society in Late Antiquity*, Berkeley, Univ. California Press, 1988.

⁴ E. Howald, *Das Wesen der lateinischen Dichtung*, Erlenbach-Zurich, Rentsch, 1949, p. 10. Véase también A. M. Guillemin, «L'imitation dans les littératures antiques et en particulier dans la littérature latine», *REL* 2 (1924), p. 35; G. Herzog-Hauser, «Zum Problem der *imitatio* in der lateinischen Sprache», *WS* 64 (1949) 65-102; y F. Martín Acera, «La *imitatio* como principio esencial en la creación poética latina del Renacimiento», en G. Morocho Gayo (coord.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, León, Universidad, 1987, pp. 323-338; en p. 330 señala los pasajes en que Quintiliano indica la aspiración del imitador a superar a su modelo o al menos a igualarlo.

variante de la norma, descubren que toda preceptiva de corrección está ligada a la explicación de los textos. De esta manera se integran fácilmente tales comentarios en los tratados de composición, por lo que también las gramáticas pierden su deseable carácter sistemático, de afirmación de reglas generales, para dar entrada a indicaciones sobre vocabulario, etimología y uso de expresiones y frases latinas.

De ahí, por ejemplo, la doble aplicación de la *acyrologia* a la gramática, en relación con solecismo y barbarismo, y a las recomendaciones para escribir. En efecto, la falta de propiedad es tanto una falta contra la lengua como contra el sistema de significación. Pero la tradición de estudios antiguos sobre este tema no alcanza tampoco un gran nivel de profundidad, sino que se limita a una exposición de *differentiae*⁵. Una indicación importante para entender esta evolución es el tratado de Quintiliano⁶, que une la *recte loquendi scientia*⁷ a la *poetarum enarratio*, y en vez de hablar de corrección gramatical, prefiere encuadrar sus recomendaciones en forma de «cualidades del discurso». Y en el comentario de estas cualidades, el autor debe considerar el uso de diferentes sentidos de las palabras, y el empleo de palabras poco

⁵ Así el Ps.-Herodiano (Nauck, 313-314). En la obra isidoriana encontramos una aplicación de esta línea de estudios, que no deriva directamente y en exclusiva de la gramática, sino que depende también del comentario de los textos. Pero a partir de la impropiedad se desarrolla también la teoría de los tropos, al menos desde los escritos de Tryphon (Velsen, 100). Pero como esto también lleva a la multiplicación de las normas para aprender a escribir, se prefirió en la época más antigua delimitar el inventario de los tropos posibles y sus extensiones. Desde el siglo II se va perdiendo la copia continuada y completa de los tratados de esta clase, por lo que los gramáticos tardíos, conscientes de esta penuria, buscan desesperadamente testimonios y los van uniendo en largas series de figuras, formando inventarios no siempre coherentes ni comprensibles ni mucho menos útiles para la composición.

⁶ Sobre la influencia de Quintiliano en España, cf. V. Pineda, «La herencia de Quintiliano en las teorías españolas de la *imitatio* durante el siglo XVI», en T. Albadalejo y otros, *Quintiliano: Historia y actualidad de la retórica*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1998, vol. III, pp. 1475-1483.

⁷ En el dominio lingüístico grecolatino, esta aspiración a regular o ajustar a norma el lenguaje escrito está determinada por la presencia de una variedad de dialectos y lenguas en el entorno de cualquier hablante que se dispone a escribir. Frente a la diversidad de la lengua hablada, se propicia una coherencia «artificial», esto es, buscada por el arte que se enseña, en la lengua escrita, para que sea inteligible una vez que ese entorno múltiple no está presente ni en el tiempo ni en el lugar. Para nosotros esta tendencia dificulta la comprensión de los escasos datos que tenemos sobre la manera real de utilizar la lengua.

comunes, y por esta vía se accede a la diversificación de las posibilidades del discurso y a la teoría de los géneros.

Y sucede también que los imitadores más distinguidos entre los romanos eran siempre los introductores de los géneros griegos en el mundo latino. Así, la primacía de la excelencia en Virgilio rivaliza con la de Ennio en la introducción de la épica. Cicerón se arroga el primer puesto en la filosofía, que no sabemos si le corresponde a Lucrecio, pero está pensando probablemente en la diferencia de la forma poética del epicúreo. Cuando A. Thill⁸ busca razones para la imitación de la época augústea, sitúa al frente los motivos estéticos, y prosigue después con una explicación del placer de reconocer y recordar que refuerza la recepción de un texto; no menos importante es la definición del clasicismo en el plano estético, como cumplimiento perfecto alcanzado de una vez por todas, que satisface cada vez que se recrea.

Por otra parte, esta imitación se hace más patente cuando se trata de poesía, por la servidumbre del metro, al que se adapta mejor un vocabulario que otro, un orden y una sintaxis limitada. La misma teoría del arte, en el que se comprende la poesía, se concebía como una imitación del mundo natural para los antiguos. Junto a ésta, y paralela a ella, puede estudiarse la teoría de la recepción o de la reminiscencia⁹. Un aspecto parcial de esta teoría, que sirve también para la metodología del comentario, es la alusión o referencia con que el autor reclama del lector u oyente el recuerdo de otra u otras lecturas¹⁰.

⁸ A. Thill, *Alter ab illo. Recherches sur l'imitation dans la poésie personnelle à l'époque augustéenne*, París, Les Belles Lettres, 1979.

⁹ La explicación completa de esta teoría fue expuesta por G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie*, Múnich, Saur, 1977. Un esquema sumario de ella se encuentra en la p. 65, donde distingue un macrodominio y un microdominio en el que se puede comparar la factura de una obra con la de otra. En el macrodominio de perfil semántico, se encuentran las ideas, problemas y circunstancias que se desarrollan en el texto, mientras que en el plano formal se despliega en la faceta de la estructura textual, la técnica del discurso y las características del género; en cambio, en el microdominio se encuentran los detalles de sintaxis, léxico y efectos fónicos.

¹⁰ U. J. Hebel, «Towards a Descriptive Poetics of *Allusion*», en H. F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlín-Nueva York, de Gruyter, 1991; y sobre todo M. G. Bonanno, *L'allusione necessaria. Ricerche intertestuali sulla poesia greca e latina*, Roma, Ateneo, 1990.

Cuando se pretende separar retórica de oratoria, se comprende mucho mejor la adaptación posible de la teoría retórica a la escritura de cada uno de los tres géneros tradicionales, y que la oratoria demostrativa, deliberativa y judicial esté más bien en la esfera del *negotium*, y que con estos elementos se defina la historia y la prosa en general.

Sin embargo, la definición concreta de la oratoria en relación a la retórica y la de ésta se quiebran en el replanteamiento de toda esta teoría en época neolatina. Resulta entonces muy difícil someter a la retórica y a su teoría compositiva, esto es, la imitación, el cultivo múltiple de la literatura existente entonces en lengua latina. De todas maneras, el destino anterior de la imitación había dependido de la lectura y comentario de los autores que constituían parte del canon de cada época. Así, si en el comienzo de la Edad Media Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano y Terencio se complementaban con los autores cristianos como Prudencio, Sedulio y Juvenco, después encontramos representantes de otros géneros, como la épica mitológica (Estacio) y la sátira (Persio y Juvenal) en los programas de estudio de Gerberto de Aurillac en Reims y de Gualterio de Espira.

No obstante, la defensa de la imitación y su práctica es la bandera que agrupa a muchos humanistas y se coloca a la vanguardia de los movimientos artísticos de entonces. Y no es contradictoria esta defensa de la imitación de los antiguos mientras se despreciaba la literatura reciente, como si fuera tan distinta. Adriano Castellesi es uno de los humanistas que pretende demostrar la decadencia del estilo latino con textos tomados de los propios autores clásicos que admiran a sus predecesores¹¹. Además, lo antiguo no era valioso en cuanto antiguo, sino por los contenidos que transmitía.

Alexandru N. Cizek¹² dedica un breve apartado a la definición del concepto. La destreza y el acierto con que un autor literario se ejercita en la composición es el resultado del despliegue de varios planos: el plano de la condición natural, constituido por la *physis-natura-ingenium*, el plano del presente, en el que se verifica el conocimiento del *ars* y por último, la *exerci-*

¹¹ F. Grewing, *Lateinische Grammatik und Stilistik in der Renaissance. Zu Adriano Castellesi, De sermone Latino et modis latine loquendi*, Tréveris, Wissenschaftlicher Verlag, 1999, especialmente pp. 119-125.

¹² A. N. Cizek, *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*, Tubinga, Niemeyer, 1994, pp. 17-20.

tatio, que lleva a su cumplimiento los preceptos recibidos¹³. Esta génesis de la actividad literaria se acepta también en la preceptiva medieval, a través de la difusión de la *Rhetorica ad Herennium*, que define: *Imitatio est qua impellimur cum diligenti ratione ut aliquorum similes in dicendo ualeamus esse* (I, 2, 3). Pero el mismo investigador señala el componente de emulación que tiene desde el origen de estos conceptos en Grecia. La distinción entre *imitatio* y *aemulatio*, si observamos la tradición retórica, es gradual: la *aemulatio* implica más independencia y mayor confianza del autor en sí mismo y en sus cualidades artísticas respecto a su modelo¹⁴.

De todos modos, el resultado final depende en principio del acierto en la elección del modelo (*cf.* Quint. X, 2, 14). Se pueden imitar modelos que carezcan de contenido o inspiración, con lo que la obra compuesta adquirirá tintes desvaídos. Como también se puede tener un empleo ecléctico de esta técnica literaria, tomando de distintas fuentes cuanto pueda destacar para el propósito de creación que se busca. Además se puede ejercer una imitación torcida, por así decir, que utilice la ironía, la parodia o el plagio de lo imitado. La dificultad es ciertamente mayor en estos dos casos, pues las pautas de estilo de autores distintos son menos asimilables y pueden observarse fracturas de la expresión, apenas cohesionada por la diversidad de los calcos. De ahí que muchas veces la intertextualidad se produzca en varios niveles, sin cumplir una función artística. También sería «torcida» una imitación que leyera los rasgos culturales de una obra e intentara ridiculizarlos desde la incomprensión de las expresiones propias de esa mentalidad colectiva. Así la crítica del mito realizada por los apologistas cristianos recoge los esquemas de exposición, pero buena parte de la ornamentación queda desvir-

¹³ *Cf.* G. B. Conte, *The Rhetoric of Imitation. Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca-Londres, Cornell Univ. Press, 1986.

¹⁴ Algunas precisiones sobre estos términos se pueden obtener del comentario que E. Fantham hace a un pasaje de Cicerón: «Imitation and Evolution. The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero's *De Oratore* II 87-97», *CPb* 72 (1978) 1-16. Véase también A. Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Würzburg, Graphischer Grossbetrieb, 1959. Por su parte, A. N. Cizek (*op. cit.*, pp. 119-319) investiga una de las formas posibles de *imitatio* que es la *tractatio* con indicación de los procedimientos concretos que se aplican en época medieval, por lo que se comprende mucho mejor la inclinación estilística de las obras de este periodo.

tuada, pues se utiliza un lenguaje pagano contra la misma mitología pagana¹⁵.

En general, la norma de imitación tiene más que ver con la forma que con el contenido, por lo que no es tan determinante el tratamiento de un mismo tema para que se pueda comparar la aportación de un autor respecto a su modelo, cuanto la materialidad de la coincidencia en la fórmula expresiva, en el género, en el empleo de tropos y ejemplos.

2. LA IMITACIÓN NEOLATINA: PLANTEAMIENTO INICIAL

La teoría de la composición vigente en los últimos siglos de la Edad Media sigue situando la *imitatio* en el punto de partida de todo texto nuevo, tanto si se trata de prosa como de poesía. Así se recoge en la obra preceptiva de Conrado de Mure:

Item, quando scribitur seriose, pro posse omitti debent uerba obscura et dubia et multiplicem sensum habentia, nisi forte scribens intendat aliquid captiose. Non enim intentio uerbis, uel uerba intentione debent deseruire, set est ualde difficile linguam contra motum animi refrenare¹⁶.

Sin embargo, la aplicación y el desarrollo teórico que inspiran este periodo difieren entre otras razones, por la traslación de esta práctica a las lenguas romances, a la manera en que había ocurrido en Roma con la preceptiva griega.

De esta manera, la literatura latina se convierte en su totalidad en modelo para las nacientes literaturas. También en cuanto a la selección del lenguaje,

¹⁵ M. Lühken, *Christianorum Maro et Flaccus. Zur Vergil- und Horazrezeption des Prudentius*, Gotinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 2002, pp. 105-118. De todas maneras, la literatura cristiana contiene en sí una diversidad de elementos que complican cualquier perspectiva en la que la imitación o la reminiscencia puedan hallarse; debe mucho a las tradiciones judías, si bien los autores del Nuevo Testamento eligen el griego como instrumento de comunicación, y de esta manera aceptan tácitamente las convenciones de la retórica helenística. Además, las escuelas de retórica griega tenían gran pujanza en los lugares donde despierta el cristianismo primitivo, Palestina, Siria y Asia Menor, mientras que en el dominio occidental se potencia en tiempos de la segunda sofística latina. Cf. G. A. Kennedy, *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1994, pp. 257-284. Por otro lado, la adaptación del lenguaje pagano a los patrones culturales del cristianismo vuelve a ser motivo de debate en el Renacimiento, sobre todo por parte de Erasmo de Rotterdam en lo que se refiere a la elocuencia de la predicación y en materia religiosa.

¹⁶ W. Kronbichler, *Die Summa de arte prosandi des Konrad von Mure*, Zurich, Fretz & Wasmuth, 1968, p. 49.

se busca un modelo normativo, un ideal de lengua que dignifique la inspiración neolatina. Por una parte se busca diferenciarse del latín, y por otra se va creando mediante la crítica¹⁷ una censura normativa respecto de la forma de hablar de los intelectuales cultos, concedores de la literatura de Roma. En este movimiento afloran nuevos textos y nuevas lecturas, pero sobre todo la asiduidad de las lecturas en un mayor número de ejemplares accesibles.

Así, por ejemplo, la experiencia de Dante como lector de Virgilio se une al conocimiento de sus comentaristas medievales, a la teoría de la composición poética que dominaba¹⁸, y a un gusto crítico y selectivo de la lengua toscana. La motivación de Dante para escribir la *Divina Comedia* en una nueva lengua poética es, según sus propias palabras, *lo naturale amore de la propria loquela* (*Conv.* 1, 10, 5). Pero, a pesar de todo ese aparato teórico, el autor se declara incapaz de traspasar a la lengua su experiencia interior. Tal vez porque la obra de Dante tiene un toque místico, o porque él se encarga de dotarla de esta apariencia misteriosa y sobrenatural, confiando en que la poesía puede lo que la prosa no puede, prefiere recurrir al conocimiento alegórico y reflejar su mensaje en metáforas¹⁹. Quizá en esta recreación del lenguaje mediante traslación significativa se concentra el escaso margen que la teoría de la imitación permitía a los creadores de entonces.

En ese momento, la vuelta a Aristóteles²⁰ supuso la formulación de un doble objetivo: la imitación de la naturaleza y la imitación de los clásicos, entendiendo ésta no ya como una mimesis, sino como una relación de dependencia de otros escritores cuyas obras habían imitado a la naturaleza y de este modo se habían consagrado como modelos²¹.

¹⁷ J. E. Spingarn, *La crítica literaria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1901 (ed. de A. Fusco).

¹⁸ E. Auerbach, *Literary Language and its public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1965, pp. 59-75.

¹⁹ E. Cecchini, *Dante Alighieri. Epistola a Cangrande*, Florencia, Giunti, 1995, p. 30, párrafo 84: *Multa namque per intellectum uidemus, quibus signa uocalia desunt (...) multa enim per lumen intellectuale uidit que sermone proprio nequiuit exprimere.*

²⁰ Recordemos que la traducción al latín de la *Poetica* por Guillermo de Moerbeke pudo ser leída desde 1278, pero que la traducción de Giorgio Valla de 1498 tuvo mucha mayor difusión. A esto se añadió la edición aldina de Demetrios Dukas en la colección *Rhetores Graeci* que fue impresa en 1508.

²¹ Esta es precisamente la alternativa que presenta Bartolomeo Ricci en el prólogo del *De imitatione libri tres* (Parisiis, apud Bernardum Turrisanum, 1557), f. 4: *Duae sunt igitur opinio-*

La poesía reviste las características de fidelidad al metro y al ritmo, pero para conseguir una valoración, el gusto del poeta resulta determinante para discriminar los elementos ya empleados por otros que le sirven para crear algo propio²². El acierto en la musicalidad y en esta selección permitió a Petrarca una gran carga de creación personal que sería aprovechada por sus seguidores. La pura imitación no consigue la maestría literaria y por eso la frialdad de Pietro Bembo como orador²³ no le procuró un puesto en el foro contemporáneo, a pesar de que sus composiciones estaban calculadas conforme al sentido crítico más estricto. Quizá también en este caso estemos en las antípodas de la poesía, en cuanto que lo importante no es entonces la expresión de la vivencia interior, sino la comunicación con el auditorio, que puede compartir una emoción o un conocimiento que se transmite en palabras. De ahí el salto que se exige del diccionario poético a la composición propiamente dicha, de manera que incluso el concepto de lengua cambia. En efecto, esa investigación de los italianos sobre los entresijos de la creación, a fin de poner a punto la lengua toscana, altera su concepto de lengua²⁴, que pasa de ser una realidad abstracta y gramatical a un medio de expresión artística: la identificación de la lengua con el estilo.

nes de imitatione inter se non leuiter dissentientes: una, quae in sua tantum natura, quancumque nacta sit, imitanda mirifice se oblectet, extrinsecus, quo melior fiat, nihil quaerens omnino; altera, quae contra ad alterius imaginem se totam conformare atque confingere prorsus studeat. Obsérvese que se trata sobre todo de la naturaleza del autor, y sobre todo, en el caso del vate inspirado, como se verá más adelante.

²² En la epístola de «Angelus Politianus Paulo Cortesio», recogida en *Collectio praestantissimorum opusculorum de imitatione oratoria*, Jenae, impensis Christiani Francisci Buchii, 1726, 275-276, lib. VIII, ep. 16, desarrolla un concepto de estilo que tendría después mucha fortuna en la teoría literaria a partir del siglo XIX: el estilo es el hombre, según es el autor, así es su obra, y no deriva directamente de los esfuerzos de otros.

²³ M. Santoro, *P. Bembo*, Nápoles, Morano, 1937, p. 152.

²⁴ Al decir de Leon Battista Alberti y Leonardo Salviati, la lengua florentina es descrita como «natural», con el sentido de «no artificial» (artificiales serían las hablas cortesanas de Urbino o Mantua). También aplica un concepto distinto de lengua Mario Nizolio en *De ueris principiis* (1553), que pretende conseguir mejores noticias sobre el griego y el latín para acceder a una comprensión cabal de las ideas de los antiguos dentro de su contexto histórico. La aspiración a comprender los mecanismos de la lengua latina y de las lenguas nacionales anima los esfuerzos de muchos intelectuales de la época. Cf. P. Schmitter, *Sprachtheorien der Neuzeit I. Der epistemologische Kontext neuzeitlicher Sprach- und Grammatiktheorien*, Tübinga,

Por eso también se produce la disputa sobre el canon de imitación, en la cual el uso del léxico constituye sólo una parte, la más perceptible, pero no la única. Por ese motivo, para Bembo, el ciceronianismo²⁵ se une al petrarquismo, como definición de un nuevo concepto de estilo que sobrepasa los géneros por sí, en sus estrechos límites, y transfiere el aspecto general del estilo a la lengua vulgar. Esta vía está anunciada en las epístolas *De imitatione* con la participación de Giovanni Francesco Pico della Mirandola²⁶.

3. LA SELECCIÓN DE LA LENGUA, A FALTA DE UN CONOCIMIENTO COMPLETO DE LA NORMA LITERARIA DE LOS ANTIGUOS

Tal como venimos presentando la teoría de los conceptos estilísticos que se apareja a la imitación, observamos también que una consecuencia de estos debates es una comprensión de la naturaleza que se imita como la esencia interior del alma humana²⁷. La declaración más inmediata de este principio se encuentra en la carta de Giovanni Francesco Pico della Mirandola:

Narr, 1999, esp. pp. 51-57 y 92-95, pero sobre todo A. Mazzocco, *Linguistic Theories in Dante and the Humanists*, Leiden, Brill, 1993.

²⁵ Ejemplo histórico de imitación que no comentaremos por extenso en este artículo (una referencia podría llevarnos demasiado lejos), sino que nos ocuparemos de sus orígenes en la teoría literaria.

²⁶ I. Scott, *Controversies over the Imitation of Cicero as a Model for Style and Some Phases of their Influence on the Schools of the Renaissance*, Nueva York, Diss. Columbia University, 1910. Resumidamente recuerda la trascendencia de las polémicas después de 1530 hasta final del siglo (pp. 98-111) y sus consecuencias en la enseñanza (pp. 112-124). Esta tesis recoge también comentarios a los textos de las controversias sobre la imitación de Cicerón: Poggio-Valla; Poliziano-Cortesi; Pico-Bembo y Erasmo-Budé-Dolet. Para el texto latino de la tercera epístola, cf. G. Santangelo, *Le epistole 'De imitatione' di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Florencia, Olschki, 1954. La primera edición de esta carta data de 1518.

²⁷ Así también Juan Luis Vives comprende el lenguaje como imagen del hombre interior: *Quippe oratio ex intimis nostri pectoribus recessibus oritur, ubi uerus ille ac purus homo habitat, et imago est animi, parentis sui, atque adeo hominis uniuersi*. Juan Luis Vives, *Opera omnia*, Valentiae, Monfort, 1782, t. II, p. 130. Pero en el diálogo de Erasmo de Rotterdam *Ciceronianus*, el tópico de la identidad entre personalidad y lenguaje adquiere una interpretación de gran fortuna en la modernidad. Incluso Julio César Escalígero, lo recuerda en su *Poetices libri septem: Qualis igitur persona, talis ei debetur oratio* (Lyon, Sanctandreas, 1594, p. 274). También había una cierta afinidad entre el grupo de los anticiceronianos y los partidarios de la expresión personal; uno de los casos más conocidos es Michel de Montaigne. Algunos prefirieron un modelo triple de imitación, comprendiendo naturaleza y recreación: objeto, original y obra de imitación. Así en nuestra época J. Weinsheimer, *Imitation*, London-Boston, Routledge & Paul, 1984, pp. 2-6.

Proprium tamen et congenitum instinctum et propensiones animi nactus est ab ipso ortu, quam frangere et aliorum uertere est ipsam plane uiolare naturam²⁸.

Esta es una afirmación radical que colapsa cualquier intento de un preceptista de hacer valer la sentencia de que la naturaleza mejora con el arte, y da ocasión a la enseñanza. Posiblemente también está influida por una doctrina paralela a la aristotélica en la tradición europea, que es precisamente el concepto platónico de arte, y en las epístolas se confrontan realmente estos dos mundos conceptuales²⁹. Tiempo después se condenará en Francia a los poetas de la *École des rhétoriciens* por un defecto semejante.

Frente a esta subjetividad se alza a mediados de siglo una voz que defiende la racionalidad y la discriminación en la manera de imitar³⁰. Pretende condenar la sola imitación de la naturaleza del autor, que no busca la inspiración fuera de su persona actual, acusándolo de hacer tabla rasa del

²⁸ G. Santangelo, *Le epistole 'De imitatione', op. cit.*, p. 27. Cf. también M. L. MacLaughlin, *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

²⁹ Véase la colección de debates recogidos por B. Weinberg, en *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, vol. I, Bari, Laterza, 1970, por ejemplo, la «Super imitazione epistola» de Giovambattista Giraldi Cinzio y la «Super imitatione Commentatio» de Celio Calcagnini fechadas en 1532, que hacen mención de las cartas de Pico-Bembo (pp. 199-220); este último expresa la dificultad de sus contemporáneos para la obtención de un vocabulario adecuado para la composición en latín (p. 208): *Hoc est, hoc scilicet, quod efficit, ut imitationis praesidio magis egeamus. Nam antequam maiestas imperii Romani pessum iret, et splendor Latini nominis obsolesceret, quom caetera ad imitationem uocarentur, uerba certe cum lacte nutricis hauriebamus, neque in iis quaerendis multus labor relinquebatur, sponte siquidem intra priuatos penates occurrebant. Nunc autem in tam perdita tempora incidimus, ut in uerbis perquirendis etiam frustra laboremus; nisi ad ueteres et receptos conditores perfugiamus, quorum autoritate innitatur, quos imitemur, quorum exempla mutuemur. Nam protritae uoces illae, quibus non dico uulgus et tabernarum mancipis utuntur, sed ipsi proceres, qui rerum in Italia potiuntur, tantum abest, ut praesidii aut commodi quicquam nobis ad eam rem afferre possent, ut multo maxime a uia nos deducant et transuersos agant.*

³⁰ Bartolomeo Ricci, en la obra citada (ff. 6v-7r): *Ad uocem effingendam (...) coruo Psyttacus nullo articulo obscurior habetur, ita enim apte et explicite utriusque literas omnes exprimunt, ut si non uideatur, eam uocem prorsus hominem sonare credas. Vnam simiam in hoc genere praeterire non possum, quod animal quam natura et facie et gestu ridiculum effinxit, tam ei mirum ad omnia imitatione effingenda artificium adiunxit. (...) Omnia si denique diligenter animo perlustrabimus, nihil tam humile, nihil tam abiectum in naturae opere universo reperiemus, cui natura ipsa non aliquid attribuerit, ad cuius quasi regulam aut uiuendi, aut agendi rationem dirigat, atque contendant.*

edificio cultural construido por sus predecesores³¹. Por ello exhorta a fomentar lo mejor de las riquezas que residen en la naturaleza en general y en la naturaleza humana, con el arte. Ahora bien, la discusión de las posibilidades del arte para esta función adquiere sesgos diversos, después que se duda sobre la posibilidad misma de la imitación racional, y de la eficacia de ésta para alcanzar el objetivo supremo de la superación de lo imitado. Esta dificultad de lo imitable incide claramente en el problema de la lengua toda vez que se está imitando un modelo incardinado en un universo cultural diferente. Por ejemplo:

Plauto nullum maius dari potuit testimonium, quam cum maiores dixere, Musas, si latine loqui uoluissent, Plautino sermone fuisse loquuturas (f. 19 v)

La conciencia de una necesidad de reconstrucción de la lengua latina que se difundió en el primer Renacimiento, indujo también a Marco Antonio Sabélico, no sólo a recomendar la lectura de los autores cuyo léxico había que incorporar a la composición en cada género, sino también a tener en cuenta las enseñanzas de Teodoro de Gaza, aplicables después a la práctica de la enseñanza de la retórica tanto del griego como del latín, a partir de las indicaciones de Paolo Cortesi³². Además de la confección de nuevos diccionarios e inventarios de recursos de expresión, como los de Nizolio y Estienne particularmente, la renovación se produce por el cultivo de gran diversidad de escritos, cuyas necesidades expresivas no se satisfacían con antiguos léxicos medievales (más bien con tendencias enciclopédicas) que servían para explicar textos bíblicos y jurídicos.

Por eso todavía a mediados del XVI Francesco Robortello observaba en Cicerón la reminiscencia de la función de la metáfora señalada por Aristóteles, y en su obra *In librum Aristotelis de arte poetica explanationes* (1548) explicaba su empleo como una necesidad de llenar los huecos (las casillas vacías) que dejan las palabras y expresiones existentes en el sistema de la lengua. Y, mientras tanto, la teoría de los tropos como mero artificio decorativo, oca-

³¹ Bartolomeo Ricci, en la obra citada (f. 13r): *Qui imitando rationem uniuersam, cuius termini longe lateque pateant, intra unius homunculi naturae angustissimos fines concludant atque constringant arctius.*

³² Marcantonio Sabellico, *De Latinae linguae reparatione*, ed. G. Bottari, Messina, Università degli Studi di Messina, 1999, p. 144: *Admirari non desino ac dubitare utrum incredibilem illam uerborum proprietatem nostri a Graecis acceperint an illi a nostris potius.*

sión para hacer referencias y alusiones en la imitación, adquiere un nuevo sentido expresivo. Esta advertencia abre un camino a la interpretación filológico-lingüística de las figuras que propugnaron Vico y Leibniz, después que G. J. Vossius hubiera desgajado prácticamente la doctrina de la elocución de las enseñanzas retóricas, al otorgarle un protagonismo superior a las demás.

No así lo entendió siempre la crítica, que atendía a las líneas generales de la composición y a los ejemplos concretos de adornos del texto. Por ello, Ricci refuerza sus juicios con el parecer de críticos anteriores como Andrea Navagero y Pietro Bembo. Del primero cita la epístola sobre el estilo de Terencio, que tuvo una influencia muy intensa en la selección del estilo. A comienzos del libro segundo expone la serie de los críticos que le merecen alguna estima³³. Sin embargo, previene el vicio de muchos de éstos que con la crítica de obras de otros pretenden situar las propias en espera de mayor elogio de la posteridad. El papel de los críticos es importante cuando se trata de admitir que la forma de expresión de un tema es la adecuada o no lo es. En consecuencia, el preceptista no cierra los ojos ante cualquier género de escrito distinto de la literatura, sino con ambición anima al cuidado del estilo de los médicos, farmacéuticos y juristas. Con esta actitud, la técnica de escribir neolatina y su difusión quedan propuestas para su eficacia social. Entonces sólo espera de la enseñanza el conocimiento y el cultivo de los modelos egregios de toda época. Pero este horizonte abierto está lleno de los nubarrones de la falta de discernimiento de lo que es propio del latín, que amenazan tanto desde la propia Italia, como desde otros puntos de la Europa conquistada para el humanismo. Contra esta amenaza no sirve tampoco la cita directa de los clásicos al pie de la letra³⁴, sino la digestión y adaptación de lo imitado. Esa adaptación recuerda las cuatro categorías modificativas de la gramática tardía y medieval (*addictio, detractio, immutatio, transmuta-*

³³ Forman este grupo, en primer lugar, Lorenzo Valla, después, Paolo Cortesio, Angelo Poliziano, Adriano Castellesi, Mario Nizolio, Crisostomo Zanchi, Christophe de Longueil y Giulio Camillo. Junto a éstos sitúa a Jacobo Sadolero, a Bembo y a Reginald Pole por su buen uso de la elocuencia. Y todavía junto a Guarino y a Lázaro Buonamici recuerda a los prestigiosos Jules-César Scaliger y Johannes Sturm

³⁴ B. Ricci, *op. cit.*, f. 39 r.: *Si quis item ita ridicule insanit, ut Daphnis mortem defleat iisdem uersibus, quibus Maro, nec literam ullam commutet et dicat se Maronem imitatum esse, quis hunc continuo centum non coniciat Anticyras? At mutet, addat, detrahat, iam tum sui aliquid habere poterit.*

tio), por las que se accedía al plano de las figuras³⁵. La técnica compositiva asimila los procedimientos desde el nivel de la palabra concreta al del párrafo, la estrofa o el discurso. Y al retomar esta parte de la tradición, Ricci llega más allá de lo que llegaron los antiguos en la definición del lenguaje adecuado para cada género. Tal vez consideraba eso posible, si estaba convencido, como muchos en su tiempo, de que una de las cualidades de la lengua latina que facilitaba la imitación era ese carácter de *corpus* cerrado de una vez por todas en la distancia del tiempo, en lo que admiraban una sistematicidad que deseaban para las lenguas más desarrolladas en la práctica oral que en la escritura. Pero también Ricci cree importante recomendar que la fractura entre los elementos tomados de otros autores no sea apreciable en el texto que se compone³⁶. En este sentido no acepta la necesidad de incrementar la variedad de los préstamos seleccionados que aducían los anticiceronianos, sino que en cuanto al lenguaje, las posibilidades de readaptación del léxico empleado por el Arpinate todavía permitían escribir textos de información muy diversa³⁷.

También allá por la mitad del siglo XVI encontramos los *De imitatione Ciceroniana dialogi tres* de Sambuco. En las primeras páginas se observa un reconocimiento de la necesidad del arte y el ejercicio para aspirar a la bri-

³⁵ Cf. W. Ax, *Lexis und Logos. Studien zur Antiken Grammatik und Rhetorik*, Stuttgart, F. Steiner, 2000, pp. 190-207. Y también del mismo autor «Quadripertita ratio», *Historiographia Linguistica*, 13 (1986) 191-214.

³⁶ Recordemos que uno de los defensores teóricos de la diversidad de modelos en la inspiración había sido Angelo Poliziano. Las artes poéticas de J. Vida (1527), J. Fracastoro (*Naugerius*, 1540), Giulio Camillo Delminio (*De imitatione*, 1550) y J. Capriano (*Della vera poetica*, 1555) abrieron el camino a la síntesis de Escalígero, donde las partes y el todo deben tener una correspondencia armónica. Cf. A. Michel, *La parole et la beauté. Rhétorique et Esthétique dans la tradition occidentale*, París, Les Belles Lettres, 1982, pp. 232-246.

³⁷ Cf. B. Ricci *op. cit.*, f. 76r: *Neque illi quicquam audiendi sunt, qui continuo obiiciunt, Cicero-nem non omnia attigisse, multa ex iis etiam, quae scripsit, desiderari, quare a ceteris quoque hanc nobis locutionem petendam esse satis inepte garriunt: nam sit ita, ut de rebus omnibus Cicero non scripserit, ac ex eis etiam, quae scripserit, uoluminibus, temporum iniquitate complura desiderentur, certe qui in eis, quae extant, quae leguntur, optime uersatus erit, quique eius dictionis formas probe ac fideliter perceptas habebit, is eas ad quicquid uellet commodissime transferre poterit, si ceram imitatur oratio, quae quo eam ad quasque formas confingendas deflexeris, facillime consequetur.* La clave está precisamente en ese *transferre* que hemos destacado, porque en la aplicación ocasional pero acertada de las palabras y expresiones está la esencia de la imitación neolatina que propugna Ricci.

llantez literaria, pero el tratamiento del tema se dirige sobre todo a la cualidad de las palabras y expresiones elegidas. Cicerón, pero también los autores arcaicos como Ennio, Plauto y Terencio le parecen fuentes interesantes para la imitación del lenguaje. Incluso en el segundo de los diálogos el vocabulario de la imitación se antepone al comentario: *imitari, aemulari, exprimere, effingere, simulare, affectari, uestigia alicuius persequi*³⁸.

En la línea de la valoración de los géneros diferentes y del lenguaje que se aplica con esta finalidad, el libro de Francisco Florido Sabino *Apologia in Marci Actii Plautii, aliorumque Poetarum, et linguae Latinae calumniatores*³⁹ muestra una reacción contra un concepto restringido de la *imitatio*. En el comienzo, el autor señala la importancia de los distintos géneros, no menor de unos respecto de otros. Después se refiere al menosprecio de algunos autores, de los que dice *quibus mehercule quid obicere possint non uideo* (f. 12), salvo por el hecho de la crítica que de ellos hace Quintiliano. En efecto, el punto de la crítica parte de este autor para los humanistas, y de ellos para nosotros se ha venido sosteniendo la doctrina de las edades, que hacía preferibles como modelos a los autores de época clásica. Quizá debería ser la hora en que valoremos el uso del latín por tantos otros, tan importantes para la tradición. Hay que comprender la posición del calagurritano, su formación e intereses, y esa perspectiva anticuaria por la que nos puede parecer, leyendo los testimonios de los antiguos, que la lengua y la literatura latina estaban en constante decadencia respecto a un desconocido e hipotético estilo original, imposible de definir tanto para aquéllos como para nosotros. Por eso es

³⁸ *De imitatione Ciceroniana dialogi tres autore Ioan. Sambuco Tirnavense Panonio, Parisiis, apud Aegidium Gorbinum, 1561, f. 14v.* En el segundo diálogo donde se define la esencia de la imitación, el personaje de Sambuco, después de reseñar (como era obligado entonces y más tratándose de la imitación de Cicerón) la polémica del ciceronianismo, se decanta por la imitación a partir de la inspiración múltiple apoyándose en la autoridad de Quintiliano: *Nec satis prudenter malignus est Quintilianus cum effusus esse deberet, qui quoniam in uno assequi nos cuncta non posse ait, complures proponendos uult, et asperitatem iudiciumque aliorum adiungendum* (f. 21v). Pero no por eso abdica del óptimo aprovechamiento de Cicerón. La diferencia está en el método de la imitación; él insiste en que sólo uno es el método adecuado, que es el que él defiende: *Ita nobis, qui certam, non ita multiplicem imitando uiam putamus, ut non satis uideamus, aut certe non ilico aditu compendioso ingrediamur, contingere potest* (f. 29r). En lo que se refiere a la lengua que se ha de emplear, hace recomendaciones en ff. 39v-42v.

³⁹ Citamos por la edición de Lyon, Gryphius, 1537 (la dedicatoria al obispo Rodolfo Pío está fechada en Bolonia el año anterior).

frecuente en los manuales de enseñanza y en los tratados sobre el estilo latino desde 1550 la lista de los autores recomendados, entre los que se encuentran los clásicos pero también algunos neolatinos.

Pero, en todo caso, la revisión del concepto de decadencia tampoco nos permite juzgar la literatura latina situando todos los testimonios unos frente a otros, como si el tiempo en que se produjeron no contara. La evolución no supuso necesariamente decadencia, sino cambios en los gustos artísticos y en las aplicaciones de la composición literaria, su función social. Florido Sabino lo sabía bien y compara esta crítica con las emitidas por los autores griegos unos de otros, sobre todo, desde la perspectiva de los estudiosos bizantinos. Gemisto Plethon y el citado Teodoro de Gaza tienen bastante eco entre los humanistas italianos en la renovación del concepto de lenguas clásicas, y en el concepto de lengua en general de acuerdo con la vida social y ciudadana. Pero, además, desde antiguo una forma de imitación es interpretar de una lengua a otra un texto, por lo que en materia de estilo latino, la competencia en griego o la lectura de obras poéticas o de preceptivas griegas tenía utilidad⁴⁰.

Finalmente, hay que hacer referencia a la pareja *imitatio-exercitatio* que es propia del humanismo tardío, época que reúne buena parte de los manuales del buen estilo latino que recogen el fruto de los debates del siglo anterior. Así Joachím Vaget, en *De stilo latino disquisitiones septem*⁴¹ insiste en la secuencia lectura-ejercicios de imitación, con un cuidado especial en discernir los registros del vocabulario, los arcaísmos, el lenguaje propio de cada género, y las innovaciones lingüísticas de los autores contemporáneos.

⁴⁰ Por eso, el propio Sambuco señala que hay varios sentidos de la imitación: el general y el del lenguaje, y en particular el que se refiere sólo a los medios de la elocución: *Imitatio aut rerum est, generalisque omnium, aut uerborum et omnis elocutionis* (f. 34r); luego insiste: *imitationem non tantum in uerbis esse* (f. 50v). Sobre el método concreto, remite a los tratados antiguos de la preceptiva clásica, pero se cuida de destacar: *Materiam igitur non aufero imitatoribus, sed uerborum tractationem longe ab illa uulgari, apud tantos scriptores diuersam censeo* (f. 35v). Por eso después aclara: *Quot modis et quibus ea obscuratio fit? In materia imitatio conceditur eodem, quod in uerbis et tractatione, modo. Idem non meretur nomen imitationis, quod non esset diuersum nec simile, sed tamen fiet aliud eis conditionibus, quas paulo post in elocutione afferemus* (f. 45v.) Y esta cuestión de imitar la *elocutio* la desarrolla en las páginas finales del último de los tres diálogos, ff. 38r-50r.

⁴¹ Francofurti, apud Antonium Hummium, 1613, f. 51: *Neque in lectione subsistendum: sed quae legimus, ut imitatione consequamur, sedulo scriptio frequentanda, idque cum accurratione quadam, quam in iis, quae producimus, elaborandis adhibere par est.*

4. CONCLUSIONES

En primer lugar, constatamos la diversidad del concepto de imitación, que como es uno de los que más historia tienen en la preceptiva literaria, ha sufrido adaptaciones según las épocas para expresar bien el tratamiento de un tema con variaciones, la traducción o interpretación, la prosecución de un modelo formal, la adopción de los medios expresivos de otro autor y/u obra, la creación literaria por sí o la expresión subjetiva a imagen del hombre interior (sentido asociado a las teorías de la filosofía platónica).

En segundo lugar, recogemos las propuestas de diferentes preceptistas sobre la función que tiene el método de imitación elegido para favorecer la producción de nuevos textos que aprovechen los hallazgos e invenciones habidos anteriormente. En esta cuestión está implícita, cada vez más a medida que avanza el movimiento humanista, la posibilidad de la enseñanza del arte de escribir, empleando para el ejercicio de la composición lo aprendido con el comentario de los clásicos y, a partir sobre todo de mediados del XVI, de los contemporáneos cuya fama había aprobado la crítica.

Finalmente, queda planteado el cambio en el concepto no ya de arte compositiva, sino de funciones de la lengua, sobre todo en la extensión del uso del latín para la comunicación de un mundo cultural mucho más complejo y diverso que el que transmitían los textos de la Antigüedad. Por ello, junto al conocimiento del léxico y de las posibilidades sintácticas que ofrecía el latín para expresar diferentes matices significativos, se busca explotar la riqueza de fórmulas consagradas por el uso tradicional, en las que el tropo y la figura contribuyen muchas veces a conseguir una intelección más plena. De ahí que las reminiscencias y citas de otros autores no deban analizarse siempre como imitación, sino como recurso para encontrar el *decus* que viene mejor al caso. Todo ello es posible cuando los que se comunican de este modo comparten un universo de lecturas.