

servicio de los hombres, y se demora en ponderar la importancia de bueyes, mulos, asnos, etc. [...] Manetti no descuidó amplificar el concepto («Nostri equi, nostri muli, nostri asini, nostri boves...»), ni tampoco, a la manera de un *hexaameron* patrístico, casarlo con los Salmos («Omnia subiecisti sub pedibus eius: oves et boves universas...»). Pues ni Cicerón, ni Manetti, ni tantos más vacilaron en alinear entre las glorias humanas, igual los bueyes y los mulos que el descubrimiento de las disciplinas merced al entendimiento y a la palabra.

En esa dirección, claro está, avanza Maldonado al proclamar: «En sólo dos cosas aventajamos los mortales a las bestias: en la razón y en el lenguaje»; por ende, vivir sin disciplinas equivale a no ser ya hombre, «*humanitatem... renunciare*». ¿Quiénes sino los sabios han frustrado el intento de Lutero de dividir a la sociedad cristiana? ¿Qué sino la barbarie y la escasa erudición, mezclando sagrado y profano, ha sido la causa de todas las herejías? Combatir las letras por culpa de los errores de unos pocos letrados es tan estúpido como atacar la teología por culpa de unos cuantos teólogos viciosos: el mal se halla en las flaquezas del estudioso, no en la materia de estudio. De hecho, darse a las letras supone seguir la mejor parte de la propia naturaleza... Porque las letras no simplemente ornan, pulen y dan lustre, no simplemente separan de las fieras, antes bien constituyen la verdadera piedra de toque del ser hombres: «Jóvenes ya formados o por formar: que nadie, nadie, os lo suplico, os borre la convicción y la certeza de que las letras son la única prueba de que se es verdaderamente hombre» («Rogo vos atque obsecro, iuvenes eruditi ac erudiendi, ut hanc opinionem et veram sententiam nemo vobis eradicet, *literas esse solas ... quae homines esse vere convincant*»). La afirmación sintetiza la principal zona de coincidencia de la *dignitas hominis* y los *studia humanitatis*, de un viejo ideal del hombre y la revolución pedagógica que propuso y a veces logró el humanismo.

FERNANDO LÁZARO CARRETER

IMITACIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA POÉTICA RENACENTISTA

Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso: «Se adunque l'artificio del *scrivere* consiste somamente nella imitatione, come nel vero consiste, è necessario che, volendo far profitto, habbiamo maestri eccellentissimi ... Coloro che ... ci propongono le compositioni di proprio ingegno ci ponno fare grandissimo danno», escribía Marco Antonio Flaminio a Luigi Calmo. Por otra parte, los antiguos habían propuesto y habían practicado ellos mismos dicho método. La imagen aristofanesca de la abeja que, libando en múltiples flores, elabora su propia miel, se repite insistentemente entre los latinos: Lucrecio, con versos que recordará Poliziano; Horacio, confesando proceder como ella para componer sus «operosa carmina»; Séneca: «Hemos de imitar, dicen, a las abejas». Este último formula, incluso, un procedimiento: conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar luego de dar a lo recogido un único sabor. Otra imagen suya: la digestión de alimentos diversos, «de suerte que, de muchas, resulte una sola cosa». Así debe proceder el espíritu, celando aquello de que se ha nutrido, y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si la ha practicado bien —responde Séneca—, si un espíritu vigoroso ha sabido fundir en un solo tono las voces que ha escuchado: «Tal quiero que sea nuestro espíritu: pleno de muchas artes, de muchos preceptos, de ejemplos de muchas épocas, pero todo orientado a la unidad».

Los humanistas hicieron fervientemente suya esta doctrina, bajo

la égida de Petrarca, que, a su vez, se había acogido al pensamiento de Séneca. En la invención —amonestaba a Tommaso da Messina—, procedase como las abejas, que combinando néctares florales producen cera y miel. Por supuesto, sería mejor que el escritor emulase a los gusanos que segregan seda de sus vísceras, creando con sólo su ingenio los conceptos y el estilo; pero ello no está al alcance de cualquiera: «a ninguno ... o a poquísimos le es dado». La norma senecquista, convalidada por Petrarca, se constituyó en centro de la poética renacentista. Hubo, claro es, disidentes: sí, entre los clásicos, algunos fueron modelos que otros imitaron, ¿por qué no fijarse en ellos sólo, por qué no atenerse a los indiscutibles maestros, Cicerón, Virgilio y Horacio entre todos? Poliziano reaccionó vigorosamente contra tal sistema poético (y oratorio), que jamás permitiría exceder al dechado. De ahí su defensa de Estacio como lírico, y de Quintiliano como guía de la elocuencia. En su oración sobre estos *minores*, se leen palabras terminantes: siendo máximo vicio querer imitar a uno solo, no constituye extralimitación proponer como modelos a cuantos lo merezcan, tomando lo útil de donde convenga, como dice Lucrecio: al igual que las abejas liban por doquier en los prados floridos, por doquier debemos nutrirnos de dichos áureos.

Pero aún alcanzó mayor resonancia en Europa su epístola al pío ciceroniano Paolo Cortese, que le había dado a leer una colección de cartas en las cuales creía ver reproducido fielmente el estilo del gran orador romano. Poliziano se las devuelve indignado por haberle hecho perder el tiempo. Él cree más respetable el aspecto del toro o del león que el de la mona, aunque ésta se parezca más al hombre. Y truena contra quienes componen imitando así: son como loros, carecen de fuerza, de vida, de energía, «iacent, dormiunt, stertunt». Si alguien le advierte a él que no se expresa como Cicerón, contesta orgulloso: «Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo» [‘No soy Cicerón; es a mí mismo, pienso, a quien expreso’]. En esta celebrísima carta se contiene, tal vez como en ningún otro texto humanístico, el más claro y sencillo razonamiento sobre las virtudes de la imitación compuesta. Cuando el poeta fija su admiración en uno sólo, cuando su ideal es acercarse a él, nunca logrará ponerse a su altura. Nadie puede correr con más velocidad que otro si ha de ir pisando sus huellas. Hay que leer profundamente a Cicerón, sí, pero «cum bonis aliis», con otros muchos que son sus paraiguales. Sólo entonces, dice a Cortese, si tu pecho está repleto de lecturas, te

será posible componer algo que sea verdaderamente tuyo, algo en que sólo estés tú. Los consejos de Poliziano —algunos semejantes recibieron los Pisones— tratan, pues, de proteger la personalidad, que se desvanece al ser invadida por una única devoción. (No de otro modo un gran humanista contemporáneo, T. S. Eliot, defiende la lectura múltiple para el desarrollo del individuo y la defensa de su propio juicio. Casi a cinco siglos de distancia, sorprende la similitud de sus razonamientos.)

La discusión se reanimó, también con amplia audiencia, en el siglo XVI, a raíz del *Ciceronianus* de Erasmo, fiel a Séneca, y de la sonada polémica que mantuvieron, entre 1512 y 1513, Gian Francesco Pico, sobrino del polígrafo, y Pietro Bembo. Fue éste quien disintió de la imitación compuesta, por cuanto, según él, mide a todos los antiguos con el mismo rasero, y subvierte el orden de su indiscutible jerarquía. No son «todos los buenos» quienes deben ser imitados, como sostenía Pico, pues «sí, entre los tenidos por tales, uno, con mucho, es el mejor y más excelente de todos» ¿por qué no ha de ser él, y sólo él, el modelo?

La imitación compuesta ofrecía el riesgo previsto por Séneca: la de que resultara un zurcido inhábil. Una simple taracea es fácil de urdir para disimular la carencia de fuerzas propias. Pero si lo ajeno, forzosamente disperso al ser múltiple, se vertebra y refunde en un organismo único, y si en éste resplandece el espíritu del escritor, nadie podrá negarle el dictado de original. Pico della Mirandola, halagando a Lorenzo de Médicis, le confiesa haber reconocido en una obra suya ciertas sentencias platónicas y aristotélicas, pero tan transformadas, «que parecen tuyas y no suyas». Por otra parte, el método impone otra condición inexcusable: el escritor ha de tener bien nutrida su memoria de versos y prosas que le hayan impresionado por su verdad o su hermosura. El ideal del humanista aparece en el retrato que, puesto en labios de Coluccio Salutati, hace Leonardo Bruni de Luigi Marsili en el primer libro de su diálogo *Ad Petrum Paulum Histrum* (1401). Tenía presente, dice, no sólo cuanto se refiere a la religión, sino cuanto atañe a las cosas gentiles. Siempre aducía las opiniones de Cicerón, Virgilio, Séneca «aliosque veteres»; y no se limitaba a las sentencias, sino que reproducía exactamente sus palabras, de tal manera que no parecían ajenas, sino creadas por él. Y añade: «podría haber recordado a muchos otros capaces de lo mismo». Sí, eran muchos los capaces de proezas así, antes, entonces

y después: cuantos aspiraban a la palma de poetas y oradores. Al principio, en Italia; después, en toda Europa: un temprano humanista nuestro, el valenciano Juan Ángel González, remata su *Sylva de laudibus poeseos* (1525) con un exhorto característico: «Disce puer vatum carmina, disce senex» ['los versos de los poetas, apréndelos de niño, apréndelos de viejo'].

Ni que decir tiene que la poesía en vulgar, con los ejemplos de Dante y de Petrarca, entró por la vía de la imitación compuesta. Y no sólo los antiguos fueron beneficiados, sino, en la práctica, también los modernos. Ello no siempre mereció la aprobación de los sabios, pero halló por fin sanción docta favorable en las *Prose* de Bembo. [...] Esta fue, pues, la doctrina común en todas partes donde triunfó el Renacimiento, y una comprensión profunda de nuestra lírica del Siglo de Oro —ideal aún remoto— sólo podrá alcanzarse a partir de un trabajo filológico que restaure el prestigio de la investigación de fuentes. Se trata de actuar con el mismo espíritu con que procedieron los humanistas en el comentario de los poetas. No puede caber duda de que en su esfuerzo por descubrir influencias, traducciones o adaptaciones había un componente de autocomplacencia: hallarlas en el escritor admirado representaba descubrirle un secreto, hombrearse con él, atraerse parte de su prestigio. Pero había también el noble intento de entender y de glorificar. Herrera, en trance de ilustrar a Garcilaso, escribe: «Deseo que sea esta mi intención bien acogida de los que saben; y que se persuadan a creer que la honra de la nación y la nobleza y excelencia del escritor presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio». Esas rudezas eran, ya se sabe, en su mayor parte, un rastreo por antiguos y modernos, para exhibir la propia cultura, claro, pero sobre todo la cultura del toledano. [...]

Para los renacentistas, las fuentes eran de dominio público, que podían hacer privado mediante un golpe de genio sí, renunciando a la fiel sumisión, se salían del círculo mostrenco que dichas fuentes delimitaban. [...] Un poeta grande suele serlo también como inventor o difusor de diseños retóricos [es decir, secuencias de ciertos rasgos característicos, normalmente gramaticales, que articulan el fluir del discurso poético]; él mismo puede reiterar los que acuñó: es el caso de Petrarca, por ejemplo, cuyo arranque similar promueve movimientos discursivos bastante análogos en muchos sonetos:

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni...
Quand'io son tutto volto in quella parte...
Quand'io movo i sospiri a chiamar voi...

Garcilaso tuvo muy en cuenta ese comienzo al componer el soneto I x («Cuando me paro a contemplar mi estado...»); su filiación petrarquista queda más sólidamente garantizada por él que por las dudosas afinidades temáticas hasta ahora señaladas con el *Canzoniere*. [...]

El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo. La imagen del gusano de seda, que elabora sacándolos de sí sus hilos, atrae; pero se presenta como más segura la de la abeja, que es capaz de fabricar su dulce secreción libando el néctar de diversas flores. En los bordes del método, amenazándolo siempre, está la posibilidad de que el escritor se limite a acarrear material ajeno, almacenándolo sin elaboración. A la imagen de la abeja, tan persuasiva, Lorenzo Valla oponía, en el prefacio al cuarto libro de sus *Elegantiae* (1471), otra como vitanda: la de las hormigas, «que esconden en sus nidos los granos robados al vecino»; y añadía: por lo que a mí respecta, prefiero ser abeja.

El poeta, el verdadero poeta, ha de sentir él. Unas veces, la lectura le provocará un deseo de escribir, porque percibe una real homología entre el autor que lee y el estado de su espíritu. Otras, ante una emoción que sacude su alma, busca en sus recuerdos de lector aquellos pasos que, en un antiguo —o moderno— bueno y a ser posible óptimo, permitan expresarla. Pero, si se limita a él, si se encierra en el cuadro que trazó, ningún esfuerzo le permitirá superarlo. La imitación de uno solo no pasaría de mero ejercicio escolar; de ahí, la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y reducidos a unidad, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original. Urgido el poeta en su alma para escribir, no se dirige, pues, directamente a la expresión de su sentimiento, sino que da un rodeo por su memoria, bien abastecida de lecturas, de temas, conceptos y hasta *iuncturae* verbales, que pueden servirle en

aquel, en cualquier momento. No está excluido que, conforme Séneca recomendaba, los escritores construyeran su propio archivo de lugares recordables, perfectamente clasificados [...]: algunas compilaciones, como las muy conocidas de Ravisio Textor, no tenían otra finalidad que sistematizar un repertorio útil para la imitación. No son enciclopedias para descifrar tanto como recetas ordenadas para cifrar, para componer, que los grandes (pero ¿lo hacían siempre?) tenían que desechar.

En cuanto a la práctica misma de la imitación, debió diferenciar a unos poemas y a unos poetas de otros. Fray Luis, en la oda a Grial *Recoge ya en el seno...*, para lamentar la imposibilidad de aplicarse a la poesía cuando el tiempo lo exige, se acuerda de un *epigramma* de Poliziano que exalta los beneficios de la estación fría; y mantiene la línea fundamental de su diseño, articulada sobre el sintagma «*iam + indicativo*» y la sucesión de las personas gramaticales, [según un esquema de Horacio]. Pero no olvida que Tasso se había valido de un expediente parecido —un cuadro estacional, si bien de primavera— como preámbulo para exhortar a Capilupo; y, muy probablemente conforme a ese modelo, cambia la invitación que Poliziano dirigía a sus alumnos. Sin embargo, dado que su situación no tiene parangón con la de tales autores, y sí con la de Ovidio perseguido y privado de paz para escribir, es a éste, a su desaliento pónico, al que acude para rematar su discurso. No es eso sólo. El tono melancólico y abatido del poema excluye la referencia a los gozos otoñales de los campesinos, que Poliziano había recibido de Virgilio. A cambio, va incorporando saberes más o menos comunes, junto con otros más exigentes. Así, la extraña presentación de la grulla, que lo acredita de culto; sintagmas griegos —«el yugo al cuello atados»—; alusiones insólitas: Febo dictando...; rasgos no inventados, pero sí recónditos. Y, puesto que exhorta a un poeta, no olvida un par de cuestiones que debatían los humanistas, y ante las que toma postura: las renunciadas del escritor y la posibilidad de igualar o exceder a los antiguos. Se ha posado en múltiples flores, y ha fabricado un producto de gusto único, mediante una elaboración personalísima, en el cual resaltan el reparto del material en sectores tripartitos y equilibrados; el trazado del cuadro otoñal sin agentes humanos (lo cual permite un emotivo contraste con la entrada del *nos* en la estrofa cuarta —contraste inexistente en Poliziano—, y la reducción al *yo* de la soledad y el desamparo en la última); y un

acento de sinceridad, de autenticidad, revelador de que el sentimiento ha precedido a la búsqueda de los materiales, y no al revés.

Este sistema de la oda a Grial lo aplica fray Luis en varios poemas; no podría asegurar aún que en todos. Ni que lo adopten todos los líricos que compusieron en el siglo XVI, los cuales emplearon quizás otros procedimientos. Importa describir éstos con pormenor si queremos que el concepto historiográfico «poesía renacentista» adquiera alguna profundidad. Entre otras cosas, hay que saber quiénes fueron, y cómo, gusanos de seda, abejas y hormigas.