

PRINCIPIOS DEL CICERONIANISMO BEMBIANO A LA LUZ DEL *DE IMITATIONE*

La imposibilidad de entrar en contacto con el texto original del epistolario entre el conde de la Mirándola y Pietro Bembo (escrito en latín y publicado por el propio Bembo en 1513 bajo el nombre *De imitatione*) ha provocado que, muy a menudo, las lecciones que contiene fueran o desoídas o, en el peor de los casos, entendidas de forma incorrecta. Encontrar un texto difícil no justifica asimilarlo a medias o quedarse corto en su interpretación, pues la filología, uno de los grandes pilares que sustentan las ciencias humanas, ha demostrado (y lo sigue haciendo) la necesidad de poner una atención especial, un énfasis concreto e intenso en el proceso de acercamiento y aprehensión del contenido textual de cualquier producción. Tanto más si se trata de uno de los grandes textos de la historia literaria, de esos que han marcado el devenir de la cultura europea y han tenido no poca incidencia en el desarrollo lingüístico-literario de más de una nación; porque el *De Imitatione*, a pesar de la ligereza que puedan suponer sus escasas páginas, es un conjunto textual de suma relevancia, pues marcó un punto de inflexión importante en el debate que enfrentó a la intelectualidad europea del XVI acerca de los modos y usos de la *imitatio*: qué imitar, a quién, cuándo, de qué modo, y un largo etcétera al que sólo la creatividad de quien debe luchar por llenar la tan terrible hoja en blanco sabe poner límites.

El *De Imitatione* permitió poner por escrito un momento muy avanzado del debate acerca del concepto de imitación. Los antecedentes eran ilustres: Poliziano, Cortese, Lorenzo Valla, Poggio Bracciolini; todos ellos habían llegado a un momento de separación tajante entre dos grandes ramas, la llamada rama ecléctica y la rama ciceroniana. Los usos imitativos que cada una de esas ramas defendía son claramente identificables a través de sus nombres, aunque suponer que todo su programa imitativo pueda abarcarse con la simple visión de dichos adjetivos sea volver a caer en el mismo error de simplicidad.

Pietro Bembo condensó sus principios estéticos sobre la lengua poética en dos libros fundamentales, el epistolario con Giovanfrancesco

Pico della Mirandola (*De imitatione*, 1513) y las *Prose della volgar lingua* (1525). Pero la polémica sobre el principio de imitación arranca de lejos. No es ahora, en pleno siglo XVI, cuando los artistas se plantean por primera vez qué tipo de modelos debían seguir en sus obras y de qué modo debían hacerlo. Sino que será a mediados del Cuatrocientos cuando la polémica tome un colorido muy particular, pues en ella se enfrentarán las dos grandes teorías sobre la imitación: el *eclecticismo* o imitación de una pluralidad de modelos, y el *ciceronianismo* o teoría del modelo único basada en la imitación de la obra de un solo autor, en el caso de la tradición latina, de la obra de Cicerón para la prosa y de Virgilio para la poesía; en el caso de la tradición vulgar, de la obra de Petrarca para la poesía y de Boccaccio para la prosa¹. Pero esta división da una visión demasiado simplificada de las posturas de ambos bandos, si bien resume la esencia de cada uno de ellos. Sólo con su análisis llegaremos a la entera comprensión de sus pilares fundamentales y entenderemos en qué divergían sus teorías, pues históricamente se ha producido un fenómeno de simplificación, de reduccionismo simplista que ha afectado directamente a la vertiente ciceroniana reduciéndola, con la llegada de Erasmo, a una suerte de parodia que en nada se mostraba fiel a los presupuestos en los que se basó su fundación. Es nuestra intención, por tanto, repasar la génesis de la teoría ciceroniana sobre la imitación analizando el epistolario latino *De imitatione* en que Pietro Bembo, el principal valedor de la teoría del modelo único, sistematizó los pilares fundamentales de dicha teoría. Con ello pretendemos dar una visión mucho más fidedigna de los principios del cicero-

¹ Petrarca fue un gran admirador de Cicerón, y en muchos de sus escritos lo imitará abiertamente. Debemos a él la recuperación de algunos escritos del escritor latino, entre ellos, las cartas a Ático y a Quinto y la correspondencia con Bruto. La admiración por el genio latino será también compartida, como evidencian las mismas *Familiares*, por el secretario de la Cancillería de Florencia, Coluccio Salutati, quien «ciceronis simia merito dici possit» (la cita completa pertenece a Villani y la recoge Izora Scott, *Controversies over the Imitation of Cicero in the Renaissance*, California, Hermagoras Press, 1991, p. 8). Pero el auténtico fervor colectivo por el escritor latino no llegaría hasta la recuperación en 1422 del *De Oratore*, obra fundamental que recoge de forma más completa los principios de la retórica y la oratoria ciceroniana, y en 1417 la *Institutio Oratoria* de Quintiliano completa, que condensa las formulaciones retóricas basadas en la autoridad de Cicerón; esta obra daría paso a una de las tradiciones de ciceronianismo que conocería un auge importantísimo en el siglo XVI. Constituye además una de las fuentes principales de los principios teóricos bembianos. La obra de Quintiliano servirá como guía para la correcta interpretación de la obra ciceroniana. Ambos originales fueron enmendados y corregidos por Barzizza, eminente profesor de elocuencia en Padua y Milán. Cfr. I. Scott, *op. cit.*, pp. III-9.

nianismo, y con ello a su vez pretendemos ver el origen del posterior reduccionismo que la llevó hasta su destrucción a través de la parodia erasmiana y el famoso concepto de los *monos de Cicerón*. A su vez queremos reivindicar las propuestas bembianas acerca del ciceronianismo (no en balde fue su principal formulador) y hacer ver cómo fueron muchísimo más complejas y sustancialmente diferentes a cómo fueron llevadas posteriormente a la práctica en lo que creemos ver un error trágico de lectura y una interpretación defectuosa que las llevaron hasta el descrédito no sólo de las mismas, sino del propio autor, al que hasta el siglo precedente, e incluso todavía en el nuestro algunas voces insisten en perpetuar, se tenía por el llamado *dictador de las letras*.

De las distintas polémicas sobre el concepto de imitación que surgen desde mediados del XV, ninguna llega a una verdadera resolución del conflicto, pues todos los principios plantean unas soluciones perfectamente aceptables para el artista que quiera acogerse libremente a una de las dos. Esto planteaba un conflicto claro, y es que en la época en que el humanismo está sistematizando el universo cultural, un planteamiento que ofreciera dos soluciones diferentes resultaba inaceptable. Como veremos, ninguno de los dos grandes enfrentamientos del XV llegan a una solución en que una teoría elimine o llegue a un razonamiento que refute los principios de la otra, pues esto no se daría hasta la polémica que enfrentaría a Giovanfrancesco Pico della Mirandola con Pietro Bembo; serán ellos los que formulen de una manera madura y completa los principios básicos de cada teoría imitativa en un enfrentamiento abierto.

Pero desandemos el camino y volvamos al pasado, antes de la disputa entre Pico y Bembo. El primer enfrentamiento real sobre el principio de imitación nos sitúa en plena reyerta entre dos intelectuales consagrados. Uno de los alumnos de Lorenzo Valla en Roma anotó al margen de un volumen de las cartas de Poggio Bracciolini una corrección gramatical; el suceso llegó a oídos de Poggio, quien acusó automáticamente a Valla de ser el responsable de la anotación y la búsqueda del descrédito entre sus alumnos. Las correcciones falsamente atribuidas a Valla debían para su contrario proceder de la firme convicción de que el estilo empleado no era el más adecuado y, por tanto, su latín no sólo era incorrecto, sino que además estaba fundado en unos principios estéticos erróneos. Poggio defendía que el mejor estilo para el latín era el de Cicerón y, por tanto, quien aspirara a la excelencia del estilo no debía alejarse de sus enseñanzas. Valla, por el contrario, defendía que cada escritor destacaba en su propio campo, y que realizar una selección

de lo mejor de la Antigüedad e imitarlo en cada caso según las conveniencias del escrito y los gustos personales del escritor serían el mejor aval hacia la excelencia del estilo.

El malentendido pronto llegó al terreno de lo personal, lo cual vino favorecido por las muchas desavenencias entre ambos. Y lo que fuera una discusión racional, un intercambio epistolar sobre el mejor estilo literario en latín se convirtió, gracias al carácter iracundo de Poggio, en un intercambio de insultos y despropósitos absolutamente fuera de tono que ensordeció las razones por las que, según Poggio, debía procederse a través de la imitación literal de las formas y el estilo de Cicerón, pero también de Quintiliano, que deviene a partir de su recuperación completa en 1417 su inseparable complemento.

La polémica se resolvía al fin en una suerte de *Antidotus* en que Valla irá refutando los planteamientos de Poggio hasta llegar al límite del no-entendimiento. El conflicto quedaba pendiente de resolución.

El otro enfrentamiento del XV lo protagonizaron Angelo Poliziano, Bartolomeo Scala y Paolo Cortese, y esta vez sin la violencia del anterior. La polémica vino planteada a raíz de unas cartas entre Poliziano y Scala, a las que luego se añadiría la definitiva aportación de Cortese.

En el primer epistolario, Poliziano defiende un canon de imitación ecléctico y la recuperación de palabras que, a pesar de haber caído en desuso o ser muy poco frecuentes, siguen siendo útiles. El estilo personal ejerce un dominio absoluto sobre la escritura, del mismo modo que las circunstancias personales que llevan a ella, por lo que de nada serviría imitar a Cicerón, porque el individuo se impondría al modelo haciéndolo variar de tal modo que no se parecería en nada a su fuente original, desvirtuando su lección debido a la imposibilidad de llevar a cabo una correcta imitación. Como afirmaría el mismo Poliziano en cierta ocasión,

reconozco que el estilo de mis cartas es muy desigual, por lo que no espero escapar de la reprehensión. Pero recuérdese que el escritor no está siempre del mismo humor².

Las variaciones anímicas y la búsqueda de la propia voz, dos aspectos muy inteligentemente encontrados, serán los ejes que articularán la escritura y la caracterizarán en su vertiente más íntima. La imposibilidad de asumir plenamente la lección de un solo autor, por lo que im-

² Carta de Poliziano a Piero de' Medici recogida en Izora Scott, *op. cit.*, p. 16. La traducción es nuestra, igual que la de las dos citas siguientes.

plica imitar su estilo de la forma más cercana posible, será para Poliziano una utopía. Por el contrario, asumir una pluralidad de modelos, lo más escogido de los literatos de la Antigüedad, influirá sobre el individuo creador hasta el punto de marcarle unas trazas firmes por las que llegar a la más perfecta realización de su propio estilo: la llegada a la esencia de la propia voz.

Los principios enfrentados en el epistolario entre Poliziano y Cortese serán los mismos que en la disputa anterior. Uno de los hechos más destacables es la presencia del famoso concepto *los monos de Cicerón*; esta célebre metáfora no tendrá todavía el carácter despectivo que tendrá más adelante con Erasmo, en que la imagen del simio respondería a la más perfecta animalización del servidor ciego y del imitador incondicional que lleva más allá de lo razonable y digno su modo de imitación. Aquí, sin embargo, representa al artista imitador que todavía no ha alcanzado la perfección formal del modelo y por eso le es inferior, pues recuérdese que ambas teorías (aún de raíz ciceroniana) aspiraban a la superación del modelo. El hombre bien compuesto y proporcionado, cuyas diferentes partes armonizan con el todo de su figura que tanto reivindicarán los humanistas, sería el modelo al que aspiraría llegar el imitador, que sólo lejanamente se parece a su modelo:

por semejanza, mi querido Poliziano, digo que un mono es al hombre, como un hijo es a su padre³,

porque primero se imita la forma exterior con todos sus defectos y limitaciones, y sólo con la maduración en el estudio se llega a la correcta imitación final y a la plena asunción del modelo que precede a su superación.

Poliziano defiende que sólo a través de la asunción de muchos y variados autores se puede llegar a la verdadera expresión de la personalidad, del verdadero estilo; la voz individual, por tanto, sólo podráemerger a través de un largo y prolongado estudio de lo más escogido del repertorio cultural. Sólo a través de él, el artista podrá encontrar su propia voz; porque sólo alejándose luego de los modelos previamente asimilados se puede llegar a la creación *original* (en cuanto propia y elevada), que es el fin al que aspira la realización del intelectual.

Cortese, por el contrario, ve en el modelo ciceroniano la variedad que exige Poliziano para la validación de la teoría imitativa. Cortese utiliza la semejanza del campo sembrado con una gran variedad de se-

³ Carta de Poliziano a Cortese, en I. Scott, *op. cit.*, p. 20.

millas antagonistas; esta variedad hace que un tipo de plantas sea perjudicial para otros, contrariedad que se evitaría plantando un solo tipo de semillas que, en su riqueza, proporcione una gran diversidad de frutos. De ahí que, para evitar la contraposición y el enfrentamiento, Cortese abogue por la imitación de un solo modelo que supere a sus predecesores y cuya lección, por única, no tendrá la posibilidad de llegar a ser contraproducente en su variedad. La multiplicidad de modelos hace que algunos de ellos no se adecuen bien al artista que imita; escogiendo como único guía a Cicerón, se evita la posibilidad de caer en el error e imitar lo que no debería serlo. Porque al final,

quien imita a Cicerón y no gana reputación con su obra, al menos se debe honrar por el buen juicio de la elección⁴.

En este punto, el reenvío a las *Prose della Volgar Lingua* es inmediato; la gran imagen que culmina la crítica a Dante en el capítulo XX del Libro Segundo es justamente la de considerar su *Commedia* un inmenso campo de trigo cultivado de muy diferente manera y abandonado en muchas de sus partes, lo que corrompe el conjunto y envilece sus muchos frutos y atributos. De ahí que, en líneas generales, las críticas al florentino se concentren en la desproporción de la amplitud y magnificencia de la temática de su obra, una ejecución poética defectuosa por utilizar palabras rudas y poco honrosas o de dudosa procedencia (lo cual provoca un contraste materia-estilo insalvable), y finalmente la presunción de querer ser más que poeta y por ello abrazar disciplinas demasiado variadas:

Aunque, a decir verdad, cuánto más loable hubiera sido que él de menos alta y de menos amplia materia hubiera escrito, y hubiera mantenido aquella siempre en su estado mediocre, como no ha sucedido, en lugar de que tomándola tan amplia y tan magnífica, se dejara caer a menudo en las cosas más bajas y más viles; y cuánto sería incluso mejor poeta de lo que es si en sus rimas no hubiera querido aparecer ante los hombres como algo más que poeta. En tanto que de cada una de las siete artes y de la filosofía y además de todas las cosas cristianas ha querido parecer maestro en su poema, menos sumo y menos perfecto ha sido en su poesía. Porque con la voluntad de poder escribir sobre cualquier cosa que le viniera en mente, aunque fuera poco apropiada o completamente inadecuada para el verso, usando muy a menudo palabras latinas, o extranjeras que no han sido recibidas en la Toscana, o palabras viejas y abandonadas del todo, o caídas en desuso y ásperas, o inmundas y

⁴ Carta de Cortese a Poliziano, en I. Scott, *op. cit.*, p. 22. Cfr. asimismo M.F. Quintiliano, *Institutionis oratoriae: libri XII. Sobre la formación del orador: doce libros*, traducción y comentarios Alfonso Ortega Carmona, 5 tomos, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca - Caja Salamanca y Soria, 1997-2001, X, I, 112.

feas, o durísimas, y al contrario, alguna vez cambiando y corrompiendo las puras y gentiles y, a veces, sin escogimiento alguno o regla formándolas y fingiéndolas a partir de ellas, ha obrado de tal modo que su Comedia puede justamente asemejarse a un bello y espacioso campo de trigo lleno de avena y de paja y de hierbas estériles y dañinas, o a una vid no podada a tiempo y que luego en verano está tan llena de hojas y de pámpanos y de zarzas, que terminan por corromperse las bellas uvas⁵.

La polémica que enfrentó a Pietro Bembo con Giovanfrancesco Pico della Mirandola arranca de unas disputas acontecidas en Roma durante la estancia del veneciano en la ciudad de los Papas. Ambos intelectuales compartían espacios de discusión, y en ellos se fraguaría la disputa. Las cartas en las que posteriormente codificaría cada uno los puntos fundamentales de sus respectivas teorías imitativas fueron editadas por Bembo, con el beneplácito del conde, en 1513. El epistolario comprendía un total de tres cartas escritas entre finales de 1512 y principios de 1513, de las cuales sólo una pertenecía al veneciano. Sin embargo, Bembo sólo editaría dos de las tres; la respuesta de Pico (la tercera carta) saldría a la luz por primera vez en la edición de Basilea de su *Opera Omnia*; esto dio pie a la crítica a pensar que Bembo no llegaría a ver la respuesta del conde, lo que justificaría su exclusión; o que dado el carácter cerrado con que dejaba la cuestión la respuesta bemiana a la primera epístola del conde, el veneciano hubiera optado por dar por concluida la cuestión.

La edición de Giorgio Santangelo del epistolario (*Le epistole De Imitatione di Giovanfrancesco Pico della Mirandola y Pietro Bembo*, Florencia, Olschki, 1954) debe considerarse la aportación más moderna y más completa a la contienda humanística entre el conde de la Mirandola y Bembo. Su edición, que recoge las tres cartas en su versión original latina, viene complementada con un profuso estudio, que sería ampliado con posterioridad en *Il Bembo critico e il principio d'imitazione*, Florencia, Sansoni, 1950. Se echa en falta la edición de las cartas traducidas; sólo conocemos la obra de Izora Scott (*Controversies over the imitation of Ciceron in Renaissance*) de 1901 y reeditada en 1991 sin variación incluso ni de las erratas y correcciones a mano, que recoge la traducción al inglés de las dos primeras cartas, y que incluye la traducción, también al inglés, del *Ciceronianus* de Erasmo, obra que al menos cuenta con una traducción italiana de A. Gambaro: *Ciceroniano o dello stile migliore*, Brescia, 1965. Del *De imitatione* existe una tra-

⁵ Pietro Bembo, *Prosas de la Lengua Vulgar*, edición traducción y notas de Oriol Miró Martí, Madrid, Cátedra, en prensa, II, XX.

ducción al italiano de Franco Pignatti accesible en el portal Liberliber; la traducción al español es un proyecto que hemos abordado y que verá la luz, tal como hemos anunciado al principio, en breve.

La carta de Pico abre el epistolario y está fechada en Roma a 13 de octubre de 1512. El conde sigue el concepto polizianesco de encontrar la propia voz a través de una primera asunción de una amplia variedad de modelos escogidos, lo que precede a su separación. Defiende que este método imitativo era el utilizado en la Antigüedad, incluso también por Cicerón; por tanto, imitar a Cicerón debería suponer también imitar su método crítico, pues sólo asimilando la interioridad de su mismo proceso imitativo se llegaba a asumir plenamente el modelo. El eclecticismo de Cicerón, por tanto, debería ser un factor a imitar también por los seguidores del modelo único.

Giovanfrancesco Pico asume y continúa la postura polémica de Valla, Poliziano y la escuela florentina. Bembo, por el contrario, parece ser deudor de los principios de Cortese y el círculo cultural romano, máximo exponente de las teorías del modelo único y uno de cuyos principales cultivadores había sido Angelo Colocci, en cuya casa residió Bembo en sus primeros años romanos⁶. Para el conde de la Mirandola, la búsqueda de la belleza suma guiará la elección de los modelos artísticos en lo que fundar la propia escritura. Esta debe elevarse hacia la idea suprema a través del enriquecimiento de la propia experiencia con una amplia variedad de autores con principios afines y con quienes comparta el mismo ideal. Por tanto, considerar que un autor haya alcanzado la excelencia y reproduzca en él toda la perfección de la idea es pretencioso e inaceptable. Bembo, por su parte, entendía que el estilo de Cicerón para la prosa y el de Virgilio para la poesía suponían la superación tácita de sus predecesores y se elevaban por encima de ellos a través de la conquistada excelencia del estilo. La imitación ecléctica de que parte la teoría bembiana, de la que se muestra deudor en sus años más jóvenes, viene asumida como paso intermedio hacia el modelo superior. Cicerón supo imitar lo mejor de los mejores (era, por tanto, ecléctico) y generar una

⁶ Angelo Colocci fue un apasionado cultivador de la retórica clásica y una figura de capital importancia en la Roma del Quinientos como protector de intelectuales y celebrado mecenas. Para un recorrido biográfico del intelectual: cfr. F. Ubaldini, *Vita di Mons. Angelo Colocci*, ed. Vittorio Fanelli, Città del Vaticano, 1969. Colocci fue además un apasionado de Cicerón, de cuyas obras se procuró un gran número de manuscritos y de los cuales hizo un vasto y precioso índice, muchos de los cuales todavía se conservan: el Vaticano Latino 2906, el 2934, el 2951; cfr. S. Lattes, «Recherches sur la Bibliothèque d'Angelo Colocci», *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, París, 1931, pp. 329-330.

producción nueva en que dicho principio venía a confluir con su propio genio poético. Esta nueva producción sintetizaba lo más sobresaliente de la tradición literaria: su obra venía a coronar dicha tradición y a establecerse como referente de perfección último en el que encontrar no sólo lo mejor de los mejores, sino lo mejor llegado incluso a superar.

Imitar para Bembo significa apropiarse del estilo del modelo, esto es, de las normas y leyes que este sigue, lo cual va más allá de la copia de la mera *elocutio*. La distinción entre ambos conceptos, de honda importancia en la poética bembiana, permitirá al escritor ir más allá y lograr, de este modo, derivar y crear nuevas figuras de estilo, es decir, encontrar la propia voz a través de la interiorización de los principios que guiaron la composición de la obra del modelo. Pico, por su lado, defiende un tipo de asunción del modelo (plural, no único) como camino de mejora superficial, de adorno y variación del estilo. La proyección de Pico es retórica, la de Bembo gramatical: y es aquí donde dejan de hablar la misma lengua.

A través del estudio de una selección crítica de los autores más escogidos, consideradas sus virtudes y sus defectos, se llegará a un estándar de belleza basado en la variedad, lo que conducirá al desarrollo de las propias capacidades naturales y al moldeo de sus imperfecciones; el ideal de belleza deberá alcanzarse a través de la asunción crítica de unos modelos que, observados con cautela y tomado de ellos lo más favorable a la naturaleza del genio creador, favorecerá la aparición del estilo elevado y más perfecto, en cuanto propio, de la individualidad del autor. Pero por favorables al autor no debe entenderse aquellos que solamente respondan a criterios basados en las preferencias personales, pues ello conduciría a una mera imitación formal y servil. Pico defiende hacer una selección de los mejores y escoger de ellos, previa valoración de sus virtudes y sus defectos, los que mejor se adapten a la naturaleza del nuevo artista. Para ello, Pico hará un repaso de los principios de la retórica ciceroniana aplicándolos a los principios del eclecticismo, de forma que las definiciones de *inventio* y *dispositio* (pues *memoria* y *pronunciatio* en nada conciernen a la escritura) serán analizadas desde el punto de vista de la superación última de los modelos. Dirá Bembo al principio de su carta:

Luego, generalmente, lo que se confía al papel es más pleno y rico que aquello que los hombres dicen conversando, porque se añade el estilo, y la escritura ofrece una expresión más meditada⁷.

⁷ *De imitatione*, 39. Citamos por G. Santangelo, *Le epistole De Imitatione di Giovanni-francesco Pico della Mirandola e Pietro Bembo*, Florencia, Olschki, 1954.

La confianza depositada en los talentos que parecen abundar en su edad, hace que Pico se decida, de modo similar al que véiamos antes con Poliziano, por un tipo de escritura liberada del yugo de la copia del referente y busque la expresión de la propia voz, una vez esta ha sido cultivada y madurada con trabajo y dedicación.

La limitación al repertorio que un solo autor pueda ofrecer resulta, para Pico, inadmisible, pues condena toda una dilatadísima parte del nuevo artista que podría desarrollarse, de haberlo hecho el propio modelo; pero reducirse no sólo a un solo modelo, sino además a lo que sólo explicitan sus obras, sin considerar que en algunas obras quizá por descubrir, u otras que podría haber escrito, podría haber utilizado los recursos que el autor actual se niega a utilizar justamente porque ignora si el modelo las consideraba válidas para su uso o las reservara para futuras creaciones. Las obras de Cicerón, además, desvelan que el propio autor sufrió, como sucede ampliamente, un período de crecimiento y una evolución interna que le llevó a un estadio muy determinado de su creación; considerar que hubiera habido más cambios de haber vivido más y darse cuenta que las obras escritas diferían sustancialmente unas de otras es, para Pico, no sólo el método para llegar a las intimidades de los modelos que pretende asumir, sino el camino para mostrar la invalidez de una imitación servil restringida a un solo autor. Cuál es, entonces, el Cicerón que debería imitarse, se pregunta Pico; porque también deben tenerse en cuenta los diferentes estados de ánimo del propio Cicerón y la diversidad de temas tratados, todo lo cual obliga a un cambio de estilo.

La carta de Bembo está fechada en Roma el 1 de enero de 1513 y comienza haciendo referencia a la carta de Cortese a Poliziano⁸ loando las razones aducidas y recomendando a Pico su lectura. De hecho, esta carta de Cortese será frecuentemente utilizada como compendio de los principios del ciceronianismo. Desde el principio, Bembo defenderá la primacía de Cicerón como imitador excelsa de la teoría ecléctica y cuya obra llegaría a superar a los modelos de los que partía, que son los mismos que Pico pretende establecer como los modelos para la Modernidad. Asumiendo la lección ciceroniana, se obtendrá un modelo que resuma, sintetice y supere a sus predecesores; imitarlo y llegar a superarlo (principio compartido por ambas tendencias) supondrá alcanzar un estadio más elevado que la variedad de los modelos propuestos por Pico; opinión que era compartida por Giulio Camillo Delminio

⁸ La carta puede leerse en A. Poliziano, *Opera*, Gryphium, 1537, Epp. VII, 17.

(*Della imitazione*, 1544) y Giambattista Giraldi Cinzio (*Super imitatione epistola*, 1532), pero criticada en cambio por Celio Calcagnini (*Super imitatione commendatio*), Carlo Malatesta (*Trattato dell'artificio poetico*, 1588) y Bartolomeo Ricci (*De imitatione*, 1541):

no debemos imitar al bueno entre los mejores, sino al más perfecto⁹.

Para demostrar sus teorías, Bembo se remonta a cuando tuvo las primeras pretensiones de escritura. Entonces reflexionó sobre qué estilo podía usar (el *debía usar* vendría más adelante) y comprobó que carecía de cualquier concepto en el que fundarse. Por ello recurrió a los grandes maestros de la Antigüedad y ejercitó su estilo de forma concienzuda y constante; sólo entonces pudo decir que empezaba a contar con algunas de las armas del estilo para enfrentarse a la escritura. Este planteamiento basado en la experiencia empezaba a poner en jaque el razonamiento puramente teórico del conde. Esta primera aproximación al proceso de escritura le lleva a justificar la necesidad de unos modelos a imitar; porque sin modelos, el artista es incapaz de madurar y encontrar su propio estilo, lo que entra en conflicto con uno de los pilares de su oponente, esto es, que el estilo es connatural al hombre. Para Bembo, es sólo a través de la imitación que el artista puede llegar a crear algo propio; el estilo le vendrá a través de la cuidada observancia de unos preceptos teóricos y el ejemplo de su aplicación paradigmática en un autor de la Antigüedad; y el más perfecto de ellos era Cicerón. Lo que no niega Bembo, y en eso da la razón a Pico, es que según su planteamiento, que responde a los principios del neoplatonismo, existe un ideal de perfección de estilo que supone el fin de toda escritura; luchar por alcanzar esa meta fue también el objetivo de los grandes autores antiguos, del mismo modo que hoy lo es de ellos. De hecho, el veneciano y el conde de la Mirándola coinciden también en la consideración positiva de la presencia activa de la subjetividad, que debe desarrollarse bajo la dirección del modelo-guía, principio este que arranca de las teorías de Quintiliano¹⁰. Pero Bembo refuta el carácter innato de las ideas en el hombre y lo hace explicando su caso personal, al que añade una hipótesis: si existiera la posibilidad que algún artista pudiera deshacerse de esa idea de estilo y seguir otros cami-

⁹ *De imitatione*, 42: «*vel, si imitandum esse duceres, non ad ea quaecunque bona essent, sed ad illa tantummodo quae optima, quaeque perfectissima haberentur, imitationis esse nostrae omnes nervos intendendo*».

¹⁰ Cfr. G. Santangelo, *op. cit.*, p. 76.

nos para cultivarlo, ¿no dejaría acaso de ser innata al hombre esa pretendida idea universal de estilo? Es decir,

es inútil decir que todos los buenos deben ser imitados, si la naturaleza no nos ha dado la capacidad de apartarnos de la idea innata¹¹.

Los ideales de perfección que pretende Bembo no son ideales abstractos o imaginarios, como los propuestos por Platón o Cicerón, sino ejemplos prácticos tangibles, autores que pueden consultarse de continuo e incluso citarse. De ahí que afirme de forma tajante que

toda imitación depende del ejemplo y debe llevarse a cabo a través del ejemplo¹².

Existe en el modelo óptimo una amplia variedad de estilos y temas que permiten que su imitación no sea limitada ni carezca de los mismos recursos que la imitación ecléctica y pueda ofrecer los mismos frutos, o incluso mejores. Pues,

como explica Cicerón, la imitación es el proceso por el cual, mediante sutiles razonamientos, llegamos a ser igual que otro¹³.

De ahí que quien pretenda llegar a ser muchos a la vez, sólo conseguirá la dispersión y no conseguirá nada.

Habrá otro punto débil en la teoría ecléctica formulada por Pico y es que en la multiplicidad de los modelos, habrá unos más antiguos que otros e incluso unos defenderán principios que otros rechacen. Esta dispersión no hará más que dejar perder el propio talento, porque el gusto personal, ese imperativo que rige en la teoría del conde, irá moldeándose y variando con el tiempo, lo que obligará a rechazar los preceptos aprendidos y asimilar otros de nuevo; y este empezar de nuevo puede llevar, de repetirse (como se prevé), un tiempo y un esfuerzo inadmisibles (por prescindibles). Supondrán, pues, una carga excusable que, como veremos en breve, un Bembo todavía inexperto tendrá que sufrir.

¹¹ *De imitatione*, 43: «et supervacuum omnes illis bonos imitandos esse dicere, quibus animum a sua scribendi spetie ayque forma, quam a natura traditam possident, facultas revocandi non est data».

¹² *De imitatione*, 45: «Imitatio autem quia in exemplo tota versatur, ab exemplo petenda est».

¹³ *De imitatione*, 46: «Itaque Cicero cum eius verbi definitionem traderet, imitationem esse dixit illam, qua impellimur cum diligenti ratione, ut aliquorum similes in dicendo esse valeamus».

Imitar solamente las virtudes es también imposible, porque justamente lo más sobresaliente de un autor se consigue con el equilibrio entre sus virtudes y sus faltas, pues ningún modelo es perfecto completamente. Ni el candor de César, ni la majestuosidad de Cicerón ni la brevedad de Salustio ni la riqueza de Livio ni la simplicidad de Celsio ni el cuidado de Columella pueden imitarse por sí solos, ni mucho menos en conjunto, porque todas estas virtudes son fruto del equilibrio que existe en el interior de cada autor. Entender el equilibrio de cada uno y asimilarlo completamente es imposible; por ello debe escogerse el más perfecto de entre los buenos, el que los supere a todos, y asumirlo profundamente.

A pesar de que no existe una división clara de la epístola en diferentes partes, sí resulta evidente una separación tácita de dos núcleos temáticos que justifican dicha segregación por motivos de contenido. Considerándolo así, podemos decir que la segunda parte de la carta se abre con uno de los testimonios más preciosos y valiosos con los que podemos contar para entender la evolución del pensamiento bembiano y comprender cómo pudo llegar a plantearse los principios que luego defendería en sus obras:

Llegamos, pues, a la parte de la conversación en que decías que yo recomendaba a Cicerón como modelo para la prosa y a Virgilio para la poesía. A esta opinión no llegué de forma inmediata, sino después de mucho meditar¹⁴.

En el momento de plantearse la escritura por primera vez, Bembo optó, como Pico, por ceder ante su gusto personal y no seguir ningún método concreto; pero pronto este criterio evidenció sus carencias y demostró su inutilidad. El veneciano observó sus recursos y evidenció una carencia insalvable; era incapaz de librarse a la creación porque justamente no sabía por dónde empezar. Ante esta insuficiencia que determinaba y limitaba absolutamente sus posibilidades, decide tomar otro camino. Cualquier tentativa de crear unos principios estilísticos nuevos, siguiente paso en su evolución, sólo evidenció que todo lo que era capaz de reflexionar y plasmar en el papel ya había sido meditado y puesto a prueba por los antiguos y, por supuesto, con una eficacia indecidiblemente mayor que cualquiera de sus intentos. Además, pronto se

¹⁴ *De imitatione*, 49: «*Venio igitur ad illam partem sermonis nostri, in qua mea sententia fuit; ut dicerem, eos mibi vehementer probari, qui prosa oratione scripturi, Ciceronem sibi unum ad imitandum proponerent; heroicis carminibus Virgilium. (...) sed post multas cogitationes, ac per quosdam quasi gradus ad eam accessimus.*»

dio cuenta que todos aquellos que habían emprendido este camino antes que él o habían fracasado o apenas sus obras eran tenidas en consideración. Las limitaciones que esta vía imponía eran demasiadas.

Por otro lado, este resulta ser uno de esos pasos que evidencian la complementariedad total del epistolario *De imitatione* con las *Prose della Volgar Lingua*, porque también en ellas el veneciano reflexiona sobre la propia experiencia literaria. Existe concretamente un fragmento que encaja perfectamente con el que estamos comentando. En él, el personaje de Giuliano de' Medici, el Magnífico, critica a aquellos escritores que escriben mal y sin normas y tienen la desfachatez de pretender convertirse en ejemplo de cultivo literario:

– No os quedarían [dudas] – repuso el Magnífico – si no os empeñaraís en seguir a esos otros que, como no saben razonar toscanamente, hacen creer que está bien criticar a los que sí saben; por lo cual, burlándose de todo el cuidado que estos ponen, sin ley alguna escriben, sin consejo alguno; y adondequiera que les lleva la vana y loca licencia, que de ellos mismos han tomado, así van, tomando palabras indiferentemente de cualquier parte, a sus razonamientos llevando toda forma insulsa, toda expresión desmayada y fría, y affirmando además que así debe hacerse¹⁵.

Tras darse cuenta de la inutilidad de no contar con un modelo que ya hubiera reflexionado y madurado los principios que necesitaba en el pasado, Bembo decidió buscar un guía que le dirigiera por los entresijos de la poesía y la oratoria y le condujera hasta las cotas más altas del arte. Esto le llevó a establecer una selección de los antiguos más sobresalientes e imitar las perfecciones de cada uno por separado, adaptándolas en cada caso según la necesidad del escrito, de tal modo que su lección le sirviera para ir mejorando y serle más fácil luego alcanzar la excelencia de algún modelo superior. El canon ecléctico, pues, configurará los primeros tentativos de imitación bembianos y supondrán una etapa intermedia en su evolución. Dentro de este, el veneciano conocerá diferentes estadios. En un primer momento, se debatirá entre acogerse al ejemplo de unos poetas mediocres, de baja calidad, o aspirar directamente a los más excelentes. Ambos caminos despertarán reticencias en él. Teme que si se acoge a los mediocres, sus lecciones podrán ser defectuosas o no llegarán a aportarle todo lo necesario para desarrollar su estilo; los más excelentes despertaban reticencias en cuanto su superioridad les convertía, a ojos del escritor primerizo, en figuras de tanta altura que cualquiera de sus lecciones no podría ser

¹⁵ Pietro Bembo, *op. cit.*, I, XIV.

plenamente aprovechada a causa de su falta de capacidad¹⁶; y esto fue determinante, pues quizá «*por miedo o estupidez*»¹⁷ se decidirá por los primeros, cuya lección se planteó ya de buen principio como meramente transitoria. Los modelos mediocres debían proporcionarle cierto grado de experiencia en el cultivo de las letras y permitirle avanzar a partir de esa base primera con mayor facilidad hacia retos de mayor calibre. Bembo temía que dirigirse hacia modelos de gran calidad le impidiera desarrollarse plenamente, pues la altura de su excelencia devendría un freno, un obstáculo insalvable; utilizar modelos más asequibles cuya lección pudiera asumir con tranquilidad, es decir, que cuanto pudieran aportarle estuviera a la altura de su potencial, era una garantía de desarrollo: lento, pero fiable.

Cuando consideró que gozaba de cierto nivel, Bembo abandonó los escritores menores y decidió aventurarse hacia los más excelentes. Pero de nuevo otra decepción; se da cuenta que los mediocres le han adherido un estilo y unas costumbres de las que le es casi imposible deshacerse. Ve que su elección estuvo equivocada y que debería haber optado de entrada por la imitación de los mejores, porque ellos le hubieran dotado de un método y un estilo del que ahora no se vería en la obligación de deshacerse. Los mejores le hubieran dotado de unos recursos asentados en la tradición y cuya valía estuviera fuera de toda duda. Así no se habría visto en la obligación, como se veía ahora, de tener que desaprender todo un bagaje teórico que tampoco le fue fácil adquirir. Se da cuenta que la lección de los mejores era un reto que hubiera podido soportar, cierto no sin algún que otro tropiezo; sus reticencias iniciales quedaban ahora disueltas en un sentimiento de frustración que conjugaba la evidencia del error cometido y verse obligado a un sobre-esfuerzo no previsto. Una satisfacción, al menos, le quedaba: el haber superado a quienes, como antes él, decidieron no imitar a nadie y seguir su supuesto estilo innato. Es entonces cuando, queriendo probar las habilidades adquiridas, decide volcar lo aprendido en unas composiciones en prosa y verso en vulgar. Y lo hace no sólo como campo de pruebas sobre el que testimoniar los avances alcanzados, sino porque se ha dado cuenta que la lengua vulgar ha degenerado mucho y corre

¹⁶ *De imitatione*, 51: «*cum me parum proficere optimorum scriptorum longeque praestantissimorum exemplis comparationeque cognoscerem: sin autem mediocribus me tradidissem, equidem sperabam fore, ut cum ab illis quantum vellem proficissem, et facilior mihi esset et plane tutior ad eos transitus, qui primi haberentur».*

¹⁷ *De imitatione*, 51: «*Vicit tamen sive timor, sive imbecillitas*».

el riesgo de devenir en breve obsoleta. Devolverle el antiguo esplendor es una propuesta en firme, que bien podría también tomarse como una alusión velada a las rimas o a *Gli Asolani*, incluso a las *Stanze*.

Pero no deberías desanimarte si decides unirte a este estilo de escritura, incluso si te parece que yo haya conseguido solo parcialmente esto de lo que quiero convencer a los demás. De hecho, no he dedicado a este ejercicio todo el tiempo y el esfuerzo que me hubiera gustado, porque he compuesto algunas cosas en vulgar en verso y en prosa, y he dedicado a ello el mayor de los empeños, pues habiendo caído en desuso desde hacía poco aquel modo de escribir correcto y propio, muchos creaban cosas corrompidas y ofensivas, hasta el punto que, si alguien no hubiera ido en su ayuda, se habría esa lengua, al poco tiempo, como parece, degradado hasta el punto de quedar disuelta por mucho tiempo sin honor, sin esplendor, sin cuidado alguno ni dignidad¹⁸.

Bembo rechaza la idea de un estilo que nace de la espontaneidad y condena el experimentalismo que todavía caracterizaba no sólo la literatura en latín, sino también la vulgar. El veneciano no desestima la propia actividad de escritor en vulgar; al contrario, declara no haberse podido dedicar enteramente al latín a causa del tiempo invertido en la tentativa de elevar el estilo vulgar de la decadencia en que se había sumido¹⁹.

Pero la carta todavía no ha llegado al punto de partida inicial, al presente histórico desde el cual escribe. Bembo espera servir de ejemplo para otros que hayan o estén siguiendo su mismo camino, y ello le lleva a plantearse otro de los pilares básicos de la teoría imitativa, esto es, si realmente debe imitar a los grandes modelos quien carezca de habilidades especiales para la escritura, quien no cuente con un genio creador o una habilidad innata para la escritura. ¿Le servirán acaso de algo esos ejemplos de excelencia literaria a quien se encuentre falto del genio que obliga a la escritura? La respuesta no se hace esperar: el desarrollo artístico puede conseguirse solamente a través del trabajo constante; sólo siguiendo los pasos de los más excelentes podremos alcanzar la perfección, y quien carezca de cualidades innatas para la escritura deberá ejercitarse doblemente y suplir sus carencias con el tra-

¹⁸ *De imitatione*, 53: «quippe qui etiam vernaculo sermone quaedam conscripsimus cum prosa oratione, tum metro plane ac versu: ad quae quidem conscribenda eo maiore studio incubuimus, quod ita depravata multa atque perversa iam a plurimis ea in lingua tradebantur, obsoleto prope recto illo usu atque proprio scribendi; brevi ut videretur, nisi quis eram sustentavisset, eo prolapsura ut diutissime sine honore, sine splendore, sine ullo cultu dignitateque iaceret».

¹⁹ Para la producción poética bembiana en latín: cfr. M. Pecoraro, *Per la storia dei carmi del Bembo. Una redazione non vulgata*, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959.

bajo constante. El genio poético, el estilo propio, la escritura personal en definitiva, podrá forjarse de la nada. No existe, insiste de nuevo, un estilo innato propio que determine desde su nacimiento a los artistas; todo aquel que decida aventurarse a la escritura tendrá las mismas posibilidades que cualquier otro para alcanzar la superioridad de las letras, aunque se verá obligado a salvar muchas más dificultades. El artista no nace, nos está diciendo el veneciano; el artista se forja en la constancia. Sólo la vena poética, la tendencia innata hacia la escritura será el factor que determine la naturaleza del terreno: que ese *demon* socrático suavice la constancia del camino, o que su falta imponga la asperiza. En cualquier caso, las puertas del arte no se encuentran cerradas para nadie.

Pero todos deberán tener presente este principio; y en lo posible que cada uno se deleite en el estudio de la oratoria y la poesía; y hacerlo de modo que no se abandone ni a Cicerón ni a Virgilio; ni tampoco que nada les distraiga de su imitación y emulación dejándose atraer por los otros escritores. Si no abundaran en todos las luces del arte y el ingenio, si no fueran considerados dotados y ornamentados por cuanto se precisa en la escritura, ellos serían mejores que los demás solamente por una virtud: pienso que es necesario que nosotros les imitemos solo por el hecho que bajo su guía, más que bajo la dirección de otros autores, podemos aspirar y alcanzar más de cerca la perfección del modelo. Ahora, debido a que ningún mérito, ninguna luz de la escritura, ningún rasgo célebre, ningún don hay en ninguno de nosotros que no descubramos que existe ya en ellos, y mucho más fuerte y absoluto, deberemos con mucha más dedicación y constancia actuar si decidimos imitar a otros: no caigamos en el error de juzgar mal y tener un ánimo débil, demostrando no haber sido prudentes en la elección o tímidos al emprender el camino²⁰.

Los modelos elevados son rápidamente presentados. A partir de este momento, Bembo entra en la necesidad, empieza a intuir la necesidad

²⁰ Cfr. *De imitatione*, 54: «*Sed illud tenere omnes debebunt; et quantum in quoque est, niti atque preficere, qui aut oratoriae, aut poeticae studiis delectabuntur: ut cum Ciceronem, tum Virgilium semel complexi nunquam dimittant: numquam ullis aliorum scriptorum illecebribus ab eorum imitatione aemulationeque revocentur. Qui si non ita ómnibus artis atque ingeni luminibus abundarent; si non universis scribendi virtutibus praediti cumulatique conspicerentur: essent autem ipsi caeteris una tantum virtute probatores: tamen eos nos unos sequitantes modo imitarique dicerem oportere propterea quod vicinius ad perfectam rationem illis ducibus, quam ullis aliis, progredi et pretenderé possemus. Nunc vero, cum nulla omnino virtus, nullum scribendi lumen, nulla egregia indeoles, nulla laus in ullo sit, quae non in utrovis eorum inesse, longe etiam praestantior atque absolutior reperiatur: multo id nobis erit constans, multo diligentius faciendum: ne si alios imitandos sumpserimus, vel pravi iudicii, vel imbecilli animi notam subeamus: cum aut in eligendo non prudentes, aut in agrediendo timidi fuisse videamur».*

de ceñirse a la lección de unos modelos excelentes e indiscutibles. El camino hacia la teoría del modelo único empieza a verse con claridad. Virgilio cuenta con el beneplácito de los eruditos y la sanción de la tradición; se considera que nadie lo ha superado en poesía y, por ello, está considerado el mejor poeta de la Antigüedad. Cicerón, por su lado, está considerado el padre de la elocuencia, aunque a veces se le tache de excesivamente verboso, sobre todo cuando habla de sus triunfos o su consulado. Esta falta de humildad, una característica que también evidenciará Dante (ambos comparten, como es bien sabido, una constante referencia a su obra como el punto máximo al que ha llegado la escritura de la época y suelen ponerse a ellos mismos, aun de forma velada, como el ejemplo viviente de un triunfo conseguido), viene justificada suficientemente por las características de su profesión y su época y la fuerza de sus enemigos, que le exigían una constante demostración de su valía; además,

aquello que puede ser considerado superfluo en la lectura, puede ser considerado necesario en la defensa pública²¹.

Pero las faltas nunca deben imitarse, lo veíamos hace poco; sólo son justificables en el modelo mismo como esencia propia de su naturaleza y resultado último de su evolución. Deben imitarse las virtudes y entenderse sus debilidades y sus posibles excesos, asimismo las faltas y qué las ha provocado; sólo a través de esta asunción íntima del modelo se llegará a su plena imitación y el escritor se encontrará encaminado, a la postre, hacia su posible superación. Cicerón representa el estadio más alto de excelencia de la prosa latina, como Virgilio de la poesía; su lección debe ser imitada de este modo si se quieren verdaderamente llegar a igualar y, en última instancia, llegar a superar. Pues las capacidades de su estilo hacen que la inmensa variedad de su repertorio pueda perfectamente adaptarse a cualquier necesidad que se presente al nuevo escritor. Cicerón ha superado y dejado muy atrás a los demás autores latinos (aserción que obviamente no secundan los defensores del eclecticismo), por lo que merece ser el único modelo a seguir. Para los eclécticos, Cicerón es uno de los autores más excelentes de la Antigüedad, pero donde su obra presenta deficiencias, otros como él las su-

²¹ *De imitatione*, 55: «Ego vero id neque vituperare audeo: poteset enim illi concessisse sapere dignitas sua, aut inimicorum improbitas, aut reipublicae status aliquis, aut alia omnino causa: quare quae aliquibus supervacua in legendō videntur, ea in agendo necessaria fuisse a multis poterunt existimari: neque defendere magnopere laboreo».

plen; acogerse a estos otros cuando la lección ciceroniana falla, será el método ecléctico propuesto, al fin, por el conde.

Para Bembo, las capacidades del estilo de Cicerón y su gran variedad hacen que pueda tratarse cualquier tema en prosa a través de él, sin menoscabo alguno. No puede decirse lo mismo, sin embargo, de Virgilio, porque sus experiencias líricas no soportan ni el verso elegíaco ni el lírico ni las tragedias ni las comedias; no obstante, quien quiera aventurarse en el verso heroico no encontrará mejor guía que el mantuano. Quizá, pues, la excelencia de Virgilio se reduzca a un campo muy determinado de la métrica latina, pero ha demostrado con sus obras una excelencia sin precedentes y ha alcanzado un renombre que nadie ha conseguido superar.

Las pocas deficiencias que pueda tener el modelo, justificables por no ser un ente abstracto sino porque *omnes fueron como nosotros, cuyos sentidos i juicios padecen engaño i flaqueza, i assí pudieron errar i erraron*²², se suplirán con una estratagema perfectamente articulada y cuya argumentación, más que contradecir los principios de la teoría del modelo único, como podría parecer a simple vista, complementarán perfectamente sus fundamentos y entrarán en perfecta armonía con el proceso evolutivo que ha llevado a ellos. Esta cerrará, además, la exposición. Si existe algún pensamiento, alguna figura, alguna descripción excepcional o cualquier elemento puntual que sobresalga por su belleza, ya sea en las letras griegas, en las latinas o en las vulgares, puede ser perfectamente imitado como método de enriquecimiento de las experiencias creativas del artista y como medio para perfeccionar el propio estilo, incluso para llegar a mejorar al propio modelo. Esta adopción, empero, debe llevarse a cabo con cautela y sólo puntualmente, y ello se justifica en el crecimiento artístico que pueda proporcionar, pero siempre con miras a la creación original propia: porque

es más gentil inventar que asimilar²³.

²² J. Montero, *La controversia sobre las Anotaciones herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento, 1987, p. 198.

²³ Cfr. *De imitatione*, 58: «*Quis non aut sententias, aut similitudines, comparationesque, aut alias scribendi figuræ atque lumina; quis non aut locorum, aut temporum descriptio-nes, aut oridem aliquem ac seriem; quis non etiam aut belli, aut pacis, aut tempestatum, aut errorum, aut consiliorum, aut amorum, aut aliarum omnino rerum exemplum aliquod ab iis capiat; quos multum perlegerit, quos diu in manibus habuerit, cum Latinis, tum Graecis, tum certe etiam vernaculis; ut sunt nonnulli excelentes in ea lingua viri? Itaque liceat, quicunque id facere vult, ut semper licuit: sumantque ab aliis, qui scribunt, quod videbitur: sed parce id, et pru-derter faciant; non sane, quia sumere etiam recte multa nequeamus: possumus enim, et multi*

Téngase todo esto muy en cuenta, por cuanto refiere a la literatura vulgar como fuente de recursos imitables, pues supone no sólo su reconocimiento como tradición autónoma, sino también que su calidad la hace viable para la imitación y, por tanto, que existen también en ella modelos literarios imitables.

Puestos ya sobre la mesa los pilares principales en los que cada uno de los representantes de cada teoría estética defiende, se entiende que, a partir de este momento, Bembo ha evolucionado en los principios de la teoría ecléctica y ellos le ha llevado al estadio en el que se encuentra en el momento de la redacción de la carta. Puede afirmarse que, a partir de este momento, Bembo ha alcanzado los principios del modelo único. En los planteamientos imitativos bembianos se nota una evidente preocupación preceptística que vendría a posibilitar el carácter universal de sus teorías, lo extensivo y comúnmente aplicable a su teoría estética; Bembo extrae una ley, que es más un itinerario o unas normas precisas de acción que un principio teórico formulado con el rigor de los preceptos. Buena muestra de ello será el rechazo a los modelos mediocres como paso intermedio a través del cual elevarse hacia la imitación de los *ottimi* verdaderos, como véámos más arriba.

Para Pico el desarrollo autónomo de la propia voz poética es el fin último del artista; sólo ello justifica el proceso imitativo al completo. Para Bembo, sin embargo, la imitación se encontrará en la base de la actividad poética como necesidad imprescindible para el cultivo estético, pero también como instrumento para la formación del poeta. Bembo no niega que deba llegarse a la constitución de la propia voz artística; niega el que las pautas del propio estilo se encuentren predeterminadas en el individuo de forma innata, como quiere el conde. Sólo a través de una correcta imitación y un largo estudio se llegará a la constitución de la propia voz, *ex nihilo*. Para Pico la imitación conduce a la formación de la propia voz, pero sólo como refuerzo o camino ejemplar de desarrollo sometido a la determinación de la naturaleza innata del estilo.

Para los eclécticos, el estilo innato era un concepto inamovible; las lecturas lo enriquecían y lo dotaban de recursos, pero no variaban su rumbo prefijado, no lo cambiaban. La imitación para ellos era una vía de enriquecimiento, no de formación. Por el contrario, para los ciceronianos no existía un estilo innato al hombre, sino que el estilo se forja-

magni atque clari viri idem fecerunt: sed propterea, quod preclarus est illa omnia invenire nos, et quasi parere, quam ab aliis inventa mutuari».

ba con el estudio y las lecturas; imitar lo mejor puntualmente de varios enriquecía la propia producción. El estilo debía aspirar a la excelencia, y por ello debía imitarse al mejor.

Derivado de tales diferencias, nos viene planteado otro debate, el que enfrenta naturaleza y arte. Esta polémica, aplicada al campo retórico, se concretará también en el epistolario. En su aplicación práctica, Pico conferirá a la inspiración subjetiva, al genio poético, en definitiva a la *inventio*, la superioridad respecto a la norma retórica y gramatical, la *dispositio*, lo que permitirá, al fin, una visión del proceso creativo muchísimo más amplia. El predominio de la elección *original*, por cuanto confiere individualidad a la nueva creación, estará por encima de las normas establecidas en la base retórica y lingüística, porque el estilo se impondrá con fuerza por encima de los caminos trazados. Acogerse al ejemplo de varios modelos hará que el artista cuente con una multiplicidad de recursos entre los que escoger; de ellos tomará los que se adhieran mejor con su carácter (su «*innatam propensionem*») y, a partir de ellos, madurará su propia voz. Todo ello llevará implícito la obligación de lo innato, que trazará el verdadero camino de la producción artística. Para el conde, los antiguos tenían muy presente esta distinción (el predominio de la *inventio*) y de ahí la excelencia de sus letras y la cantidad de literatos sobresalientes que dio la Antigüedad clásica.

Para Bembo, sin embargo, la *inventio* procederá de una concienzuda absorción del bagaje retórico-gramatical aportado por los grandes modelos; ello evitará la dispersión y, en buena parte, el posible fracaso de la nueva producción. Ceñirse a un trazado modélico hará que los recursos aumenten y nazca el propio estilo, siempre bajo la égida del *optimus*. Su lección será, pues, fundamental. El buen juicio, la discreción que promoverá el cultivo constante y la absorción del modelo superior, hará que el criterio del artista esté lo suficientemente cultivado (y siempre en constante mejora) como para seleccionar razonadamente los instrumentos que necesite en cada momento de su producción. Estos determinarán el camino a seguir ofreciendo el bagaje sobre el que sustentará el artista su producción. Contar con la *discretio*²⁴ adecuada será fundamental para la arquitectura de la frase; la disposición vendrá marcada por un trazado modélico sobre el que se añadirán unos criterios de gusto y preferencia asentados en la tradición de la excelencia,

²⁴ El concepto de *discretio* (buen gusto o *vulgarium discretione*) procede de Dante y recorre ampliamente sus obras, en especial el *De Vulgari Eloquentia*, en el que se erige como uno de los elementos estilísticos clave hacia la formación de la nueva lengua literaria.

jamás en los vaivenes cambiantes de un pretendido estilo innato (arma-zón exterior de la dispersión de los sentidos) que limite y reconduzca una lección modélica sentenciada por siglos de imitación. El binomio ingenio-*inventio* defendido por Pico terminará cediendo, a fin de cuentas, ante el de juicio-*dispositio* bembiano²⁵.

En la segunda carta de Pico, que no sería incluida en el *De imitatione* original sino en ediciones recientes y siempre tras la edición de Basilea de la *Opera Omnia* (1572) del conde, Pico continuará insistiendo en la necesidad del eclecticismo como trámite entre el mundo material de la realización práctica del estilo y el mundo ideal en el que existe un concepto supremo de él. Ese es el fin último que debe alcanzarse, la plena realización de la idea que se refleja variamente en la mente y su «*innatam propensionem*» hacia el ideal del que procede²⁶. El platonismo también estará en la base de las teorías bembianas, aunque la idea innata de estilo fuera razonadamente refutada; y ese constituía el único elemento antiplatónico de la disputa. Por supuesto, Bembo aceptaba que hubiera un ideal que aglutinara toda virtud y al que la divinidad enderezaba los esfuerzos humanos, pero lejos de ser este un ente abstracto, como lo era en Pico, el veneciano defendía que sus modelos propuestos habían alcanzado su ideal de estilo. Ese ideal será el que encontraremos en la base de las formulaciones preceptísticas de las *Proyas*, concretándose el carácter abstracto en la práctica materialidad de los recursos y los ejemplos ofrecidos. Pero el peligro de recaer en la abstracción o el ideal inalcanzable, al modo en que Cicerón trazó su orador ideal²⁷, acechaba constantemente unos planteamientos en los que la retórica vulgar, completa en sí misma, fuera difícilmente llevada a la práctica.

No había novedad alguna en la teoría del modelo único ni fue Bembo el creador del ciceronianismo. De hecho, su contribución al debate fue justamente la de codificar definitivamente sus pilares teóricos y refutar las tesis que se le enfrentaban. La gran aportación bembiana fue el haber sabido darle un sentido mucho más práctico y, por tanto, factible al ideal de estilo al que se pretendía llegar. Las tesis de Pico prefiguraban un panorama excesivamente ideal en el que se corría el riesgo de perderse y no llegar al cumplimiento de ninguna de sus metas; quizá

²⁵ Cfr. G. Mazzacurati, *Il Rinascimento dei Moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. 95-96.

²⁶ Cfr. L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Padova, Liviana, 1974, p. 21.

²⁷ La obra dedicada a ello es principalmente el *Orator*, aunque en buena medida vendría complementada por el *De oratore* y el *Brutus*.

por eso esa propensión innata le era tan útil, porque hacía más cercano el ideal y lo colocaba en el interior del artista haciendo que el propio desarrollo condujera a la realización misma de esa supuesta meta ideal. Bembo, por su parte, había conseguido dotar la teoría ciceroniana de un sentido histórico y material; Cicerón se había convertido en el reflejo de la realización del ideal, cuyos preceptos, de quererse imitar (y, al fin, poseer), vendrían codificados de forma somera en el breve epistolario, pero completados en la gran obra que codificaría la nueva lengua poética. Las *Prosas* vendrían a ofrecer la normativización de unos principios extraídos de la experiencia particular de un ideal cumplido y materializado. Por tanto, la asunción de los preceptos y la imitación de un *optimus* que encarne ese ideal serán asumidos solamente como el paso intermedio necesario para la completa asunción del ideal en la propia obra. De ahí, pues, que este vaya materializándose, en su distinta asunción, de varias maneras; pues diferente es en Cicerón como en Petrarca, como diferente va siendo en la obra del propio autor. No sería descabellado pensar, pues, que el petrarquismo bembiano naciera de esa necesidad de establecer un puente, en su teoría imitativa, entre las letras latinas y las vulgares²⁸.

Los puntos de encuentro entre ambos teóricos son, al fin, numerosos, pues al fin he dicho la mayoría de lo que tú has dicho, que todos los buenos deben ser imitados.

Obviamente, entre ellos todavía permanecería más de una divergencia insalvable, aunque en este debate humanista prevalezca la eterna necesidad humana de corregir a través del diálogo, *pues este ha sido mi único deseo*²⁹.

El debate sobre los principios de la imitación irá tomando con el tiempo otro tono más cerrado, hermético incluso; los defensores del ciceronianismo llegarán a los extremos de rechazar cualquier forma o estructura formal que no estuviera en las páginas del *optimus* latino (hecho que no sucedía con Bembo)³⁰ y, progresivamente, la mera disputa

²⁸ G. Ferrero, «Dante e i grammatici della prima metà del Cinquecento», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CV, 1935, p. 6.

²⁹ Cfr. *De imitatione*, 60-61: «cum hoc certe modo prope idem, quod tu, omnes esse bonos imitandos facile dixero (...) Est tamen humani animi, et, ut ego arbitror, non contennendi; qua ipse verisimilitudine dubiis in rebus cognitioneque dignissimis ducatur, quam plurimos vele certos facere: ut aut reprehensione aliorum se corrigeret, aut comprobatione confirmare posset. Id me unum voluisse, ut existimes, te etiam atque etiam rogo».

³⁰ El hecho es fácilmente constatable a partir de la edición a cargo de Carlo Dionisotti

sobre el concepto de imitación tomará la forma de la disputa entre paganismo y cristianismo, modificando con ello el concepto básico de humanismo³¹. El ciceroniano puro, que encarnaría de forma paradigmática el veneciano, se diferenciará del mero imitador servil y fanático de épocas posteriores en que aquel imita de los clásicos no sólo la forma exterior, como este último, sino que interioriza el contenido más íntimo y entiende la naturaleza de las formas que reproduce y qué ha llevado a ellas. Además, asimila el modelo en su interioridad, estableciendo con él un contacto íntimo que le lleva a la comprensión última de su obra, esto es, a llegar a entender la naturaleza y el uso de sus recursos y prever, para no repetirlos, sus fallos. Pero las formas vienen complementadas con los preceptos que las mueven. Entender la lógica interna de un autor será el único medio para su más completa asunción; restringirse al ámbito meramente formal impondrá unas limitaciones insalvables que conducirán irremisiblemente a la copia del armazón y, en muchos casos, a la plena absorción de sus errores, justificables en el *continuum* del autor, pero inadmisibles en su imitador.

La presencia de Bembo en Padua, uno de los mayores centros de cultivo de la teoría del modelo único, así como su puesto como secretario de León X junto a Sadoleto, otra figura importante del ciceronianismo, devendría fundamental para el asentamiento definitivo y la expansión de los principios del modelo único que, a partir de la publicación del *De Imitatione* en 1513, llegaba a su codificación definitiva y a su plena madurez. A partir de ese momento, el debate llegaría más allá de los Alpes, degenerando posteriormente en la simple imitación servil que apuntábamos más arriba. La presencia de italianos en el sur de Francia, como Scaligero, o extranjeros asentados puntualmente en Italia, como Erasmo o Etienne Dolet, además del cenáculo que constituyó Bembo en el Noniano, al que se allegaron artistas de diferentes procedencias y tendencias, favoreció su expansión transalpina y su evolución más allá de la postrera y definitiva aportación bembiana.

La evolución del debate, como es bien sabido, llegó hasta la figura de Erasmo. Los principios estéticos que defendió entraron en conflicto por su naturaleza con los ciceronianos. Dichos preceptos fueron defen-

de la obra bembiana en vulgar (Pietro Bembo, *Prose e rime di Pietro Bembo*, ed. Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1992), que en nota apunta los casos no cotejables con la obra de Petrarca y demuestra con ello el carácter más abierto de la *electio* y la *dispositio* bembiana, permeable a otros autores (sin exclusión de la base poética asentada en el *optimus*).

³¹ I. Scott, *op. cit.*, p. III.

didos y rebatidos en muchas de sus cartas, aunque su codificación se condensaría en el diálogo latino *Ciceronianus* (1528). En él, Erasmo no se planteó una sistematización teórica del principio de imitación que defendía, sino diluir en un diálogo con toques de comicidad una crítica contra el concepto de imitación sostenido por los ciceronianos, a la vez que sometía a análisis la aportación de cada una de sus figuras más relevantes, llegando incluso a comentar la relevancia de Bembo en el debate y las polémicas que enfrentaron al veneciano con el conde de la Mirándola y a Paolo Cortese con Poliziano³².

En el *Ciceronianus*, tres personajes dialogan sobre el concepto de imitación, resolviéndose la disputa en la evidencia de los excesos cometidos por los ultra-ciceronianos y abogando por un concepto de imitación ecléctica; a la vez, como no podía ser de otro modo, que algunas puntas de debate religioso van tomando forma. El repaso crítico que los contertulios hacen de los principales personajes del humanismo ha hecho que esta obra pueda considerarse como un índice de toda la controversia sobre la imitación.

1528 era una fecha ya demasiado tardía si se tiene en cuenta que el debate que daba fin a la disputa, tal como se había conocido hasta el segundo decenio del Quinientos, había terminado quince años antes. La realidad del debate era, en ese momento, muy diferente de la que habían conocido los dos aristócratas. La rama ciceroniana se había radicalizado y había entrado en un servilismo formal que la mantenía hermética frente a cualquier aportación no sólo ya ajena a Cicerón, sino además excluyente de toda forma, palabra o uso que no viniera directamente registrado en su obra; muy lejos quedaba la complejidad y la complementariedad de los principios bembianos, abandonados ahora a la simpleza y al fanatismo. El panorama con el que se enfrentaba Erasmo era este, la cerrazón de un sistema modélico que había degenerado en su más oscuro antagonista³³.

Oriol Miró Martí
Universidad Central de Barcelona

³² Cfr. *Ciceronianus*, 116 y 125; citamos por I. Scott, *op. cit.*

³³ Para un desarrollo pormenorizado del debate y una visión de conjunto de las diferentes aportaciones que al mismo hicieron a partir de Erasmo Scaligero, Fracastoro y Dolet en adelante: cfr. I. Scott, *op. cit.*, pp. 42-111, G. Toffanin, *La fine dell'Umanesimo*, Turín, Bocca, 1920, pp. 21 ss., y N. Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lingua europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milán, Mondadori, 1997, pp. 95-224.

