

Las polémicas sobre Cicerón en el renacimiento europeo

Ángel GARCÍA GALIANO

Universidad Complutense de Madrid
agracia@filol.ucm.es

Recibido 11-12-2009

Aceptado 11-01-2010

Resumen

El presente texto estudia las polémicas sobre la imitación de Cicerón en el contexto del primer humanismo renacentista italiano (siglo XV) y cómo luego se extendió por toda Europa en el siglo siguiente implicando a algunas de las más ilustres cabezas del momento, como Poliziano, Pietro Bembo, Erasmo o El Brocense, los cuales intentaban explicitar ideológicamente lo que desde Dante y, sobre todo, Petrarca era un lugar común de la Poética renacentista: la imitación de los modelos latinos con el afán de emularlos en las, aún así llamadas, lenguas vulgares. Un subproceso muy interesante de esta polémica fue el de su deriva teológica en cuanto que la Iglesia de Roma (a través de Bembo, Cortese o Sadolet) se apropió el estilo ciceroniano y la imitación simple como modelo de contención de una temida libertad estilística porque, ya se sabe, toda innovación formal lo acaba siendo, necesariamente, de contenidos y de visiones del mundo.

Palabras clave: Poética, Renacimiento, Humanismo, imitación, ciceronianismo.

Abstract

The present text studies the polemic on the imitation of Cicero within the context of the early Humanistic Renaissance in Italy (15th century), and how it later spread throughout Europe in the following century, in such a way that some of the most eminent minds of the time, such as Poliziano, Pietro Bembo, Erasmus or El Brocense, became involved in it. These men tried to make ideologically explicit what had been commonplace in Renaissance poetics since Dante and, above all,

since Petrarch: the imitation of Latin models with a view to their emulation in what were still called vulgar languages. A very interesting subprocess within this polemic was its theological derivation, as the Roman Church (through Bembo, Cortese and Sadoleto) appropriated the Ciceronian style and simple imitation as a model for containing the much-feared stylistic freedom -- for, as is well known, every formal innovation eventually leads, necessarily, to innovation in contents and worldviews.

Keywords: Poetics, Humanism, Renaissance, imitation, ciceronianism.

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

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

No hay en Dante una doctrina explícita sobre la imitación de los modelos, de la que hablaré más adelante, pero el enamorado de Beatrice, de la Sabiduría, del Alma, abre las puertas de la modernidad con su poética, una vida nueva de la historia cultural en la que mirarse y medirse en el espejo de los clásicos es síntoma de buen hacer literario en particular y humano en general.

Un siglo y medio después lo vio muy claro Botticelli cuando en su cuadro de la *Adoración de los Reyes Magos* hace nacer la luz de la cristiandad bajo las ruinas de la clasicidad romana, de la que se siente heredero y orgulloso continuador. El nacimiento del Salvador será, así, icónicamente expresado, el re-nacimiento de la sabiduría de los antiguos. Digamos, además, de pasada, que la fiesta de los Reyes

Magos, con sus procesión, cabalgata, públicos banquetes y regalos a los ciudadanos era el día, la semana festiva por excelencia de la ciudad de Flora y que los Medici no miraban en gastos para tener a su pueblo feliz y de su parte. Que Botticelli convierta al viejo Cosme, el astuto banquero abuelo de su amigo Lorenzo, futuro príncipe de la ciudad, en el rey Melchor que adora al niño Dios recién nacido es toda una declaración de intenciones política sobre el asentamiento de la familia en la cátedra del estado florentino, que no necesita más glosa.



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

Tu se'lo mio maestro e'l mio autore,
 tu se'solo colui da cu'io tolsi
 lo bello stilo che m'ha fatto onore

lo hace con el orgullo ya plenamente renacentista de saberse heredero de toda una tradición de sublimidad y con la conciencia de que ha elegido con propiedad al maestro cuyo bello estilo lo honra como poeta. En su primer tratado incompleto, este *De vulgari eloquentia*, en definitiva lo que canta Dante es el maridaje que engendrará una vida nueva, una nueva era, el abrazo entre la Sabiduría y la Elocuencia, pues no puede darse la una sin la otra. No hay Idea sin Forma, Forma sin Visión, la regla sin espíritu es letra muerta, la Idea sin encarnar es fantasmagoría evanescente, pulsión emocional iletrada (*vulgariter, casualiter*) al albur de un receptor poco exigente. El futuro de la Poesía, dice Dante, consiste en la simbiosis, las nupcias entre la Sofía enamorada y la Elocuencia racionalizada, la razón y el

corazón, los labios y los ojos, la palabra dicha, pronunciada, y la forma interior, el Logos pre-enunciado. Volveré sobre ello.

2.- Pocos recuerdan que a lo largo del siglo XVI y principios del XVII se publicaron en Europa docenas de manuales de elocución ciceroniana, desde el famosísimo y auténtico *best seller* retórico de la época, *Thesaurus ciceronianus* de Nizolio, pasando por los *Epitheta M.T. Ciceronis collecta*, publicado en Venecia, imprenta de Aldo Manuzio, por el humanista valenciano Pedro Juan Núñez (1529-1602) en 1570, así como diccionarios, lexicones, selecciones de dichos, conceptos, y hasta fórmulas para escribir epístolas con delectación o para elaborar sermones. Todo ello, a rebujo de la polémica suscitada a finales del siglo anterior sobre la conveniencia o no de erigir a Marco Tulio en modelo único de elegancia literaria y, por tanto, de imitación.

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

De ello hablaré más adelante, pero ya que he citado al gran impresor Aldo Manuzio déjenme solo recordarles que fue él, cuando editó por primera vez la *Comedia* de Dante, quien decidió anteponerle el calificativo de *Divina*.

Esta fiebre por la oratoria del Arpinate, que no fue solo retórica, literaria o pedagógica, sino política y religiosa en su más amplio sentido, y que recorrió las universidades, cancillerías, escuelas catedralicias y academias de toda Europa, ¿a qué se debió?, ¿cuál fue su origen?, ¿por qué acabó estallando en una tan encendida polémica? A desentrañar tales cuestiones voy a enderezar las siguientes líneas y, para ello, *in extremas res*, como el ciego de Quíos, voy a comenzar, casi, por el final, y en París.

3.- En 1621, mientras en España acaba de subir al trono Felipe IV y en las costas de Nueva Inglaterra se aposentan los peregrinos del Mayflower, el humanista holandés Pedro Bertius dio la lección inaugural de su curso anual sobre la Retórica de Aristóteles en un Colegio parisino; en presencia de sus futuros alumnos y de las autoridades civiles y religiosas, entre las que destaca el Rector Magnífico de la Universidad y el Obispo de Metz, Enrique de Borbón, hermanastro de Luis XIII,

Peter Bertius (1565-1629), coetáneo de Lope o Góngora, pronuncia su discurso con el título de: "El poder y la grandeza de la Elocuencia", en el que pretende loar el fecundo matrimonio entre Sabiduría y Elocuencia.

Para tal fin, se suma a los que antes que él habían ya auspiciado este maridaje, Platón, Aristóteles, Cicerón o Petrarca, doctrina a la que se adhieren los grandes humanistas del pleno Renacimiento como Lorenzo Valla, Poliziano, Erasmo o Scaligero.

No queramos, nos dice Bertius, reducir la Elocuencia al rango de mero ejercicio escolar y preparatorio, reservado a la juventud discente. El docto bátavo, paisano de Erasmo, firme adalid de este abrazo entre *inventio* y *elocutio*, idea y expresión, resumió en su entusiasta discurso las querellas que encendieron Europa los dos siglos anteriores y reafirmó, contra las tenaces calumnias de unos y otros, la universalidad de la Elocuencia: cimiento de la cultura y, por tanto, soporte de la civilización. Llegado a este punto, Bertius reafirma uno de los fundamentos esenciales de todo el movimiento humanista: la Elocuencia, como bien nos enseña el mito de Orfeo, tan querido por los artistas de la época, recuérdese solo a Poliziano, Monteverdi o Rubens, es el instrumento esencial para trasmitir la cultura, lo más íntimo humano, al igual que el furor poético es el medio insustituible para recuperar el Alma aun en los infiernos.

La religión dogmática y sacerdotal no es la mediadora ya para el rescate del Alma, de Eurídice, sino que es la propia convicción de uno, su anhelo, el que lo arrastra a buscar en las profundas regiones más escondidas el sentido individual y social de lo que somos, de lo que hacemos, de lo que decimos. Frente a la sumisión gótica ante el poder eclesiástico, el humanista se vale de su propia capacidad de expresión para designar los territorios alquímicos de lo inefable: Eurídice, Beatrice, Laura o Elisa, la Dulcinea del ingenioso hidalgo, son maneras hermosas de nombrar y rescatar el Alma, la razón común, el logos encarnado en la belleza enamorada. La retórica, concluye Bertius, ha de comunicar, trasmitir y edificar la *res publica*, la *societas*, por la sencilla razón de que es la Palabra quien construye el territorio compartido de la civilización, esto es, la linde específica de lo humano.

Del mismo modo que la Elocuencia es vana palabrería sofista sin la sabiduría, esta última es inútil si "se la priva del apoyo reglado y seguro de nuestra disciplina". Necesarias una de la otra, reducidas a nada, la una sin la otra, *Ratio* y *Oratio*, logos pre-enunciado (palabra interior) y logos proclamado. Vemos así cómo la Palabra se diversifica en dos conceptos simbóticos, haz y envés de la misma emergencia, boca y corazón, dicción y memoria, teatro de la memoria. Inscrita en la sociedad, administrada por sus instituciones, la Elocuencia se pone así al servicio de un saber común en el que ella aporta su grandeza y éste su pujanza. Sin una vasta cultura, oratoria, filosófica, poética e histórica, la Elocuencia no podría construir su *civitas*. Concluye Peter Bertius, quien, con este elogio de la Elocuencia, en marida-

je inconsútil con la Sabiduría, señala el final de una época, ya periclitada hacia 1621, pues ese aliento innovador del primer humanismo, reformista, había sido sustituido paulatinamente por un acartonado concepto enciclopédico de carácter laico, clasicista, que *alumbrará* con todo su poder en el siglo siguiente, en el XVIII, crecientemente desconfiado y en parte ajeno a las cosas del alma, usurpada y en buena medida asfixiada en el espíritu por el rigor prescriptivo de la letra eclesiástica, y por un cada vez más retraído retoricismo huero y dogmático, mecánico, en el ámbito de la Iglesia, la cual adoptará a Cicerón, paradójicamente, no como el paladín de este maridaje, sino como el baluarte de la contención reglamentada, frente al ansia de vuelo y elegancia del humanista libre de prejuicios y hormas.

No hace falta subrayar el hecho de que, en tanto en cuanto representa la opinión de su tiempo, entendida como anhelo de excelencia, no hace sino introducirnos con su vehemente discurso en una versión normada, fijada y sancionada del Humanismo. Ahora bien, si nos remontamos a los orígenes de este anhelo, justo dos siglos antes, a principios del siglo XV, nos encontramos con un escenario bien distinto. Bertius es el canto de cisne de un sueño posible que quedó encarnado en obras de arte admirables y en algunas doctrinas filosóficas y religiosas tales como el neoplatonismo florentino, el panteísmo cósmico de Cusa, la *devotio* moderna, la medicina alquímica y hermética de Paracelso, la renovación mística carmelita, la reforma luterana, la revolución copernicana, el arte de la memoria de Bruno; algunos de estos movimientos, sobre todo los de corte filosófico o místico, siguen siendo completamente desconocidos hoy en día por la inmensa mayoría: eso que, por resumir, hemos dado en llamar “el sueño del Humanismo”.

Si nos acercamos, en cambio, a los orígenes del mismo, allá en la Italia meridional que se reponía de los devastadores estragos de la peste y de las guerras civiles entre sus príncipes, encontramos otro nivel de audacia, de invención y de rigor filosófico, pues asistimos ni más ni menos que al origen de la ruptura entre el *modus scholasticus* medieval y el *modus oratorius*, perdido tras el derrumbe de laidad pagana y romanocristiana, que ahora, renacido tras los descubrimientos manuscritos de Cicerón, informará y fecundará eso que el humanismo florentino denominó como *vita civile*, esto es, una civilización de intercambio y comunicación en la que la autoridad eclesial ya no es ni el centro ni el último sancionador de los hallazgos espirituales o intelectuales, sino un órgano más, entre otros, que contribuye a forjar un cuerpo social, una *ciuitas*, una *Res publica* en la que y a través de la que se realiza el destino del *uomo universale*, con y por el lenguaje, trascendido a su verdadero poder de mediador y de transmisor de la casa común, de la *civiltà umanista*.

Al leer a Bertius, recordamos tantos textos del ya citado Poliziano, Lorenzo Valla, Pietro Bembo, Giovanni Pontano, Leonardo Bruni, ecos de Petrarca, hasta de Dante, hace casi tres siglos, cuando gracias a él, en buena medida, daba comienzo

la explosión de belleza y libertad, de civilización, el momento más brillante no solo desde el punto de vista artístico, que tuvo nunca Europa. Dante Alighieri, el que lleva las alas, alma grande que intuyó todo esto sin el apoyo de unos textos a él, todavía, vedados, pues sobre las ruinas de la clasicidad, tal como vimos en el cuadro de Botticelli, aún no se había encarnado el Logos de lo Humano.

Las resistencias a este huracán vivificador, a este viento de humanidad, fueron muy grandes, pero al cabo se impuso, por poco pero intenso tiempo, la convicción de que la única vida digna para el hombre, para la dignidad del hombre, es la que nace de la libertad, de la libertad y del amor a la sabiduría, la filo-sofía, tal como la definiera Pico della Mirandola en su famoso manifiesto fundacional del Humanismo, en 1484, la *Oratio hominis dignitate*.

Estos dos siglos, los que van de 1421, con el descubrimiento de una serie de manuscritos ciceronianos, hasta 1621, con el flamante discurso recién pronunciado de nuestro humanista holandés, los podemos denominar sin pudor, y no solo por que ya lo hiciera mucho antes Etienne Gilson, como la *aetas ciceroniana*. Dedicaré el próximo epígrafe a intentar resumir el significado de tamaño bautizo. Diré solo antes, para cerrar el presente, que Gilson declara cómo frente a la *aetas aristotélica* (s. XIII-XIV), la edad ciceroniana (s. XV-XVI) se caracteriza porque las bellas artes se toman cumplida revancha en su apogeo frente al escolasticismo. Creatividad neoplatónica (alma) *versus* retoricismo mecánico y lógico (mente). El poeta, *rhetor et philologus*, y el Orador, bajo auspicio y patronazgo de Cicerón, se convierten en el modelo de *civilità* humanista, en el perfecto cortesano, tomando ora la pluma, ora la espada, cumplido enamorado, poeta, político y soldado: nuestro Garcilaso, con quien cerraré esta charla, pero también el ingenioso hidalgo, cuyo *ingenium*, precisamente, le hace salir del plomizo mundo decadente de su entorno manchego e iluminar el siglo con su mirada nueva, sin prejuicios, capaz de transformar la tosca realidad pre-vista con su palabra sublime: “ilustres doncellas”, requiebra galante a unas mozas del partido, y con su palabra las dignifica y en su trato las enaltece.

Dice Cide Hamete de nuestro caballero en el cap. 22 de la segunda parte, tras las bodas felices de Basilio y Quiteria: “Grandes fueron y muchos los regalos que los desposados hicieron a don Quijote, obligados de las muestras que había dado defendiendo su causa, y al par de la valentía le graduaron la discreción, teniéndole por un Cid en las armas y por un Cicerón en la elocuencia.” Ese era el modelo, las armas y las letras, el ideal del caballero renacentista, y Cervantes lo sabía pues también él cuando viaja a Italia en pos de los ecos del humanismo neoplatónico y sube luego a la galera de don Juan de Austria, tras la gloria en Lepanto, persigue el mismo ideal que su ingenioso Hidalgo manchego: entonar la voz a ti debida que haga parar las aguas del olvido. Pero esa es otra historia y, como diría Teresa de Ávila, otro ejemplo notable de *ingenium* renacentista, “me he divertido”. Es hora, pues, de que acometamos el siguiente punto.

4.- Este bello fresco, en realidad un fragmento, conocido como “Joven leyendo a Cicerón”, conservado en la Wallace Collection de Londres, fue pintado por Vincenzo Foppa (1430-1515), en torno a 1464, y procede de Milán, precisamente de la Banca Medici.



Si muy pocos años después Botticelli, al rebufo de la filosofía florentina, pintara su homenaje a la *Urbs Flora* con su *Primavera*, ícono exacto del renacimiento triunfante, a falta de tal símbolo, que encarna él solo casi todos los motivos del humanismo neoplatónico, este bello fresco del lombardo Foppa, convocando la imagen de un niño sentado al pie de una ventana que da a un *hortus conclusus*, cuyos árboles conforman un aura muy parecida a la que circunda a la Venus terrenal en el cuadro botticelliano, podría resumir muy bien igualmente el espíritu de renovación, armonía, estudio, cultivada soledad y refundación de una *humanitas* clásica.

Además de constatar la importancia de la lectura de las obras del Arpinate en la instrucción de la juventud, este fresco, aún tosco en la elaboración de la perspectiva, conserva todo el encanto de la pintura sobre niños, aunque es obvio que los ideales de equilibrio, armonía y composición, de los que hablara Leon Battista Alberti en su tratado *De pictura*, aún no habían sido incorporados a su obra.

Pero volviendo a nuestro tema, si uno acude al catálogo de la exposición dedicada a Foppa en Brescia, en 2002, se encontrará con un nuevo título del fresco, ya no es un niño que lee al Arpinate, sino *Cicerón, de joven, leyendo*, esto es, formándose en el estudio de los grandes maestros para llegar a ser el gran hombre de letras y de la política que fue, maestro de retórica, legislador de la República. Esta nueva interpretación del fresco parte de Plutarco, en cuyas *Vidas paralelas* alude a que, ya de muy joven, se mostró precoz en el estudio y la lectura. Sea como fuere, nos encontramos, en un palacio medici milanés, en concreto en su sacrosanta Banca, con una idealización de Cicerón, convertido en mentor de la nueva civilización humanista que se desea edificar, apenas cuarenta años después de la aparición de sus obras más significativas. Ello ocurrió en 1421, doscientos años antes del cinci-

do y melancólico discurso de Peter Bertius en París. Fue en la biblioteca de la catedral de Lodi, cerca de Milán, allí apareció un manuscrito que contenía todas las obras de retórica de Marco Tulio, *De inventione*, *De oratore*, *Orator* y *Brutus*. La repercusión que produjo en la cultura occidental la exhumación de estos textos de Cicerón fue enorme. Pondré solo un ejemplo, muy vinculado a nuestros propósitos:

La famosa anécdota, relatada en *De inventione*, sobre cómo el pintor Zeuxis, contratado en Crotona para enriquecer con sus cuadros el templo de Juno, se convierte ahora en paradigma del nuevo concepto de inventiva.

Cito al Arpíate: “Éste pintó muchos cuadros, algunos de los cuales se han conservado hasta nuestros días por la veneración de que este templo ha sido objeto y, para fijar en una imagen muda el modelo perfecto de la belleza femenina, les dijo que quería reproducir la figura de Helena. Los crotoniatis se entusiasmaron con la idea. Pensaron, en efecto, que si desplegaba su talento en el género en que era el mejor, les dejaría en aquel templo una obra maestra. No se vieron defraudadas sus esperanzas. En efecto, Zeuxis les preguntó inmediatamente cuáles eran las más bellas jóvenes que allí vivían, tras lo que les pidió que le enviaras a las más bellas, “mientras pinto lo que os he prometido, para que la verdadera belleza de estos modelos vivos pase a un cuadro mudo”. De este modo eligió cinco doncellas, pues creía que no podría encontrar en un solo cuerpo todas las cualidades que buscaba para representar la belleza ideal: la naturaleza, como si temiera carecer de dones para conceder a otras personas si los otorgara todos a una, ofrece a cada una diferentes cualidades a la vez que le añade algún defecto” (*De inventione*, Libro II, cap.1, 1-3)

En este relato, Cicerón propone un claro eclecticismo para la invención retórica en la elección de los mejores preceptos y modelos propuestos por los distintos maestros. A este concepto, capital para la poética renacentista, se le dio el nombre de imitación compuesta. El primero que llegó a él, no de la mano del Arpíate, sino de Séneca, fue Petrarca, en una famosa epístola, titulada *De inventione et ingenio*, dirigida a Tommaso da Messina, respuesta a una petición de éste, el cual, según parece, se hallaba, con palabras del propio Petrarca, “en la situación que casi todos los escritores padecen cuando, sintiendo que las propias fuerzas no bastan y avergonzándose, por otro lado, de utilizar a otros, no pueden, sin embargo, renunciar a su trabajo de escribir, movidos por la tanta dulzura que con ello se experimenta y por el ingénito deseo de gloria. Y así, de esta guisa, te diriges a mí, perplejo y dubitante.”

El consejo que Petrarca le ofrece ni siquiera es suyo, sino que se escuda en la sabiduría de Séneca para exhortar a su discípulo; por eso mismo sugiere a su interlocutor que, le vaya mal o bien en su esfuerzo, dirija sus improperios o sus agradecimientos al clásico:

En horas de baja inspiración, le recuerda Petrarca, el escritor ha de obrar no como las hormigas, que acarrean su alimento sin reelaborarlo, sino al modo de las

abejas, que recolectan su néctar de flor en flor y de él sacan luego su miel, así el poeta, capaz de expresar con palabras propias las ideas de otros. Mas para ello hace falta que el estilo no sea de éste o de aquél, sino tan sólo nuestro, bien que rico y henchido de numerosas influencias. Por descontado, prosigue, mejor aún que como las abejas sería hacer como esos gusanos que producen la seda de las propias vísceras y que, por tanto, de sí mismos extraen la forma y la sustancia; con tal, claro es, de que el pensamiento sea serio y verdadero y el lenguaje usado elegante; vano sería pretender originalidad si es a costa de tosquedad. Pero, no obstante, como la realidad es que tal virtud es propia de poquísimos, en el supuesto de que alguien la posea, más nos valdrá contentarnos con nuestras reales posibilidades, sin envidiar a quien más dotes tenga que nosotros ni despreciar a los que menos...y, sobre todo, evitando importunar fastidiosamente a nuestros pariguales.

Porque si no existe el lenguaje, como se observa en las fieras, a no ser que previamente se disponga de una inteligencia, la labor principal de un escritor será alejar de sí cualquier brote de ignorancia -"tiniebla del espíritu"-; no obstante, si en medio de nuestros esfuerzos a veces atisbamos que no seremos capaces de llegar a la meta, más vale no perder la calma y ser humildes antes que dejarnos corromper por el pecado de la irritación y del desprecio a nosotros mismos. Puesto que, de otro modo, corremos el peligro de que la cultura, que debería haber sido el perfecto motivo para un placer sagrado, se nos convierta en una afanosa preocupación que, en vez de guiar, corrompa nuestra existencia. Por eso, "quien no sea muy inteligente, sea ecuánime; quien séalo mucho, tenga también esa fina discreción que es medida de todas las cosas".

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

A Petrarca le interesa tanto entablar batalla con los autores previamente elegidos por modelos, esforzándose hasta la extenuación por superar o, al menos, alcanzar sus virtudes, cuanto elaborar en los límites de sus propias fuerzas la entera personalidad creadora y artística. De hecho, en otra carta suya sobre este mismo argumento, en esta ocasión a su amigo Boccaccio, nos confiesa que con su método ecléctico de lectura y asimilación de los autores ha llegado en ciertas ocasiones hasta el punto de no saber discernir si ciertos pasajes de su memoria eran obra suya o de otros: "He leído a Virgilio, a Horacio, Boecio, Cicerón, no una sino mil veces, y no he arrinconado sus conocimientos en el fondo de la memoria, sino que los he meditado y estudiado con suma atención; los devoraba por la mañana para digerirlos por la tarde, me los engullí de joven para rumiarlos de viejo. Y entraron en mí con tanta familiaridad que no sólo en la memoria, en la misma sangre se hicieron uno conmigo y se apoderaron de mi ingenio, hasta el punto de que si ya en el futuro no volviese a leerlos, permanecerían igual en mí, porque han arraigado en la parte

más íntima del alma mía; incluso a veces olvido el autor de tal pasaje, y es que de tan larga convivencia se han convertido en algo propio, de suerte que, rodeado por ese gran fragor, ya no soy capaz de recordar de quien sean esos textos, o si por ventura son míos o de otro.”

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

Petrarca, consciente de la decadencia de la lengua latina, adulterada por cuantos la enseñaban o se servían de ella, a la que había que limpiar de adherencias espurias, inició la ofensiva contra el latín eclesiástico¹.

Su afán de *poeta rhetor et philologus* le llevó a escribir, en otra epístola, que su mayor satisfacción en tanto que hombre de cultura no era tanto su propia obra, como el haber realizado la edición crítica del *Ad urbe condita*, de Tito Livio, monumento filológico en el que trabajó con el orgullo de revitalizar la clasicidad y de recuperar su legado manuscrito, empresa en la que afortunadamente le siguieron luego otros bibliófilos toscanos, admiradores suyos, como Coluccio Salutati (1331-1406), descubridor en 1392 de las epístolas familiares de Cicerón, o su discípulo Leonardo Bruni (1370-1444), canciller de la República, trasmisor del legado greco-latino y difusor de las ideas y las obras de sus admirados Petrarca y Boccacio. Todos ellos, imitando al maestro cantor de Laura, adoptaron el *tullianus stylus*, destinado a suplantar el estilo y, por tanto, la cultura eclesiástica medieval.

Podemos proclamar, por ello, sin ambages, que Petrarca fue el inventor de Cicerón y, por lo mismo, el fundador del humanismo europeo. Con su teoría de la imitación creadora que he esbozado, lejos de plasmar su atención en las meras palabras del texto imitado, busca captar su *ingenium*, su *fictio rhetorica*, su imaginación poética, creativa, por ver siempre de emular al maestro imitado en una suerte de justa poética de altura entre dos talentos.

Con su modelo imitativo, que no elige a un solo autor, por excelente que sea, sino que es ecléctico, tal como preconizaba el mismo Arpinate en su anécdota sobre Zeuxis, Petrarca se lanza a la busca del estilo personal, sabiendo ya que la sintaxis no solo es una facultad del alma, sino el fundamento para la construcción común y solidaria de una manera nueva de ciudadanía, *ratio, oratio y civis*, razón, discurso y ciudad, o *Res publica*, van siempre de la mano, lo contrario no es civilización, sino barbarie dogmática caída de algún bizarro cielo.

Gracias a su impulso, y al de sus discípulos antes citados, Florencia se convierte en la sede del primer humanismo, fecundo en tratados de retórica y de política

¹ Hecho al que hace alusión en *Seniles*, V, 2.

(las armas y las letras), de todos conocidos. Muy pronto, ese temblor se extiende por toda la península y el resto de Europa. El culmen de esta renovación grammatical, es decir, espiritual, llega, a mediados del siglo XV, con la obra maestra de la Elocuencia renacentista, las *Elegantiae linguae latinae* (1444), de Lorenzo Valla, famoso entre otras cosas por su sonada refutación de la llamada Donación de Constantino (1440). En España, fue Nebrija, a finales de siglo, quien sancionó la obra maestra del polígrafo romano al aceptar el modelo de sus *Elegantiae*, con lo que apuntaló de una vez por todas el edificio de los nacientes *Studia humanitatis* en la península.

5.- Una generación después del asentamiento oficial de Cicerón como modelo, y de la doctrina de la imitación compuesta como recurso retórico de invención creadora, cuando ya no gobierna Cosme, sino su nieto Lorenzo, dan comienzo las polémicas sobre el uso de Cicerón y las mejores maneras de imitarlo. En una suerte de conversión muchas veces fanática, como si de una religión laica o retórica se tratase, explota en media Europa un fragor, que dura un siglo largo, en el que los más ilustres y doctos ingenios de la Cristiandad echaron su cuarto a espadas a favor o en contra de la imitación ciceroniana. La primera polémica, agria, sutil, inteligente, explotó en el seno de la corte medicea, a rebufo de las indagaciones filosóficas, estéticas y literarias, de los debates que estaban teniendo lugar en el marco de la Academia de Careggi, bajo los auspicios del Magnífico, en la que los Pico della Mirandola, Poliziano, Botticelli, Ficino, etc., se reunían, a la manera de la vieja escuela de Atenas, y cuyo lema, tallado en piedra en el frontispicio de entrada, rezaba: “Todas las cosas se dirigen por el bien hacia el bien. Feliz en el presente, no estimes los bienes, ni deseas dignidad, huye de los excesos, huye de los negocios, feliz en el presente.”

Pues bien, en aquel espléndido contexto de *humanitas*, en que se discutía con libertad indómita de lo divino y lo humano y en cuyo seno se escribió el *De amore*, de Ficino, la *Oratio hominis dignitate*, de Pico, el *Orfeo*, de Poliziano, o se pintaron los cuadros más luminosos de Botticelli, explotó una acre disputa epistolar, la primera gran controversia sobre Cicerón y la imitación.

Paolo Cortese (1465-1510), docto miembro de la curia vaticana, ejemplo de intelectual clerical, secretario apostólico de varios papas, escritor del diálogo *De hominibus doctis*, sobre los intelectuales del *Trecento* y del *Cuartocento*, y de un tratado, *De cardinalatu*, en el que dibuja la imagen ideal del príncipe de la Iglesia, al estilo de *El Cortesano*, de Castiglione, el *Enchiridion*, de Erasmo o *El príncipe*, de Maquiavelo, pero al servicio de su reino pontificio, comprende que a la iglesia romana le conviene soberanamente, como “estilo oficial del Vaticano”, el *Tullianus stylus*, ese tesoro lentamente reconstruido por el humanismo florentino, de suerte que, quien se había erigido desde Petrarca, a fin de superar el escolasticismo huero, en paladín de la libertad y reafirmación de la legalidad republicana frente al cesaro-

papismo, pretende ser canonizado ahora como modelo léxico, sintáctico y dogmático del Magisterio romano.

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

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

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

El *ingenium* vivifica, pero la letra mata. Y los intelectuales vaticanos optaron, acaso sin remedio, ante la mirada amarga de Maquiavelo o Erasmo, por un huero dogmatismo retórico y teológico, que congeló durante siglos el pensamiento, pero también el arte y la música de la mitad católica de Europa. El centro de gravedad del continente se desplazaba en dirección noroeste, hacia las bárbaras y brumosas regiones teutonas. Era el final de una época dorada, canto de cisne que, con vejez melancólica, intentaba subsanar en su discurso inaugural el bueno de Peter Bertius, en 1621, en París.

Pues bien, vuelvo atrás, Paolo Cortese y Angelo Poliziano, Roma y Florencia, se enzarzaron en una polémica epistolar, algo más que airada, sobre la conveniencia de imitar el estilo de los grandes maestros clásicos. Frente a la sumisión simiesca que propugnaba Cortese al estilo y la letra del Arpinate, el poeta Poliziano, lleno de una ira nada disimulada, propugna la libertad ecléctica y el método de imitación compuesta, tal como el propio Petrarca y hasta Cicerón siempre habían promovido.

A la refriega se sumó, con su defensa de la imitación simple ciceroniana, entrando ya el siglo XVI, el gran polígrafo y poeta Pietro Bembo cuando ya era cardenal de la Iglesia y estaba al servicio de la Curia vaticana. Del mismo modo que propugnara la imitación única de Boccacio y Petrarca para el italiano, tal y como predica en sus *Prose della volgar lingua*, monumento retórico al arte de escribir en romance, análogo al que había compuesto Dante dos siglos atrás, pero ahora ya redactado en orgulloso romance y difundido por la veloz imprenta. Hasta tal punto su magisterio era imperial en la península que los poetas seguidores de su doctrina solo escribían aquellas palabras que alguna vez el maestro toscano había usado en sus poemas.

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

Al cardenal Bembo le contestó otro insigne representante de la libertad florentina, Gianfrancesco Pico de la Mirandola, sobrino del gran filósofo, ya fallecido, y discípulo de Poliziano. El cruce de epístolas entre ambos, iniciado en 1513, va a reavivar un debate que incendiaría Italia durante todo el siglo XVI, no solo en el ámbito de la literatura, ni siquiera de la filosofía o teología, sino en el artístico, algunos de cuyos meandros han sido magníficamente estudiados por Erwin Panofsky en su libro *Idea*.

La teoría de Pietro Bembo, muy bien argumentada, descansa en su inoculta estirpe platónica. La idea de belleza es una, el poeta la intuye en su interior y la ve plasmada, fuera, en el modelo más excelso. Recuérdese que Castiglione homenajea

su talento en *El Cortesano*, convirtiéndolo en el portavoz sobre las ideas del amor, en su vertiente neoplatónica, sin las cuales, la mayor parte de la poesía castellana del siglo XVI no se habría escrito, empezando por la de Boscán, que tradujo el libro, y su amigo Garcilaso, que lo prologó, y cuya renovadora ideología cortesana encarnó con su vida y con sus versos, tomando ora la espada ora la pluma.

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

El cardenal se encontró, ciertamente, con un extraordinario aliado en su amigo Castiglione, pues su modélico libro, lleno de hondura y belleza, se convirtió en ejemplo de cortesanía en Europa durante décadas. En efecto, *El cortesano*, a la manera platónico-ciceroniana, bajo los auspicios y la hospitalidad de Isabel Gonzaga, reúne a un grupo de amigos en su palacio para entablar un diálogo en torno al perfecto cortesano renacentista. Entre otros muchos hallazgos capitales para entender la expansión del neoplatonismo petrarquista por toda Europa, diré sólo que, a propósito de su deseo de explicar en qué consiste la gracia artística, ese *no sé qué* al que alude Boscán en su versión castellana², introduce Castiglione uno de los términos que más éxito ciceroniano tendrá entre los escritores renacentistas, el de *sprezzatura*, que es como el embajador italiano traduce ese “elegante descuido” ciceroniano consistente, tal y como señala en su *Orador*, en que al introducir palabras sencillas, o frases no muy pulidas en un discurso acabado, se produce “cierta relajación en el auditorio y da la sensación de una agradable despreocupación” por parte del orador, que el público valora como síntoma de naturalidad, de confianza y seguridad en sus tesis defendidas. Este concepto de *sprezzatura* o descuido fue aplicado por nuestros poetas del XVI y tenemos ya ejemplos en el propio Garcilaso.

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

² “Muchas otras cosas sin la hermosura nos enamoran hartas veces, como las buenas costumbres, el saber, el hablar, los ademanes y aquel no sé qué del gesto y mil otras cosas, las cuales quizás por alguna otra vía las podríamos también llamar hermosuras” (*El Cortesano*, I, 53. Tb. IV, 60).

vos versos toscanos como amanerados y feminiles, en contraste con la rotunda cacofonía del rudo dodecasílabo castellano.

La *Epistola de imitatione*, de Bembo, se convirtió, sobre todo tras la llegada a la Curia en 1516 de Cristoforo Longolio, agudo retórico ciceroniano del norte, en el catecismo del Renacimiento romano y en el programa estético de la corte papal y humanista de Julio II y León X, recuérdese, hijo menor de Lorenzo el Magnífico. Que un personaje tan inteligente como Bembo, y un toscano astuto y maquiavélico como Leon X, el papa Medici, se pusieran al servicio de la grandeza vaticana y redujeran el vuelo ciceroniano al dogmatismo lateranense supuso un claro enaltecimiento de la Iglesia Romana, que pudo volver a presumir de pompa y circunstancia, en parte con razón, por mucho que todo ello escandalizara a tantos en Europa; pero a costa de enfrentarse retóricamente, esto es, espiritualmente, con las grandes cabezas pensantes de la iglesia católica, en especial Lutero y Erasmo, cada uno a su estilo, el del sajón, radical, incendiario, evangélico, y el del bátavo, diplomático, astuto e irónico, todo un ejemplo de nadar y guardar la ropa.

A sus tesis anticiceronianas, esto es, antirromanas, encaminaremos nuestro penúltimo epígrafe, pues su *Ciceronianus*, publicado en 1528 sobre los resoldos del Saco de Roma, es una crítica acerba, también, a la figura de Longolio, como paladín de un rigorismo vacuo y antiteológico, precisamente debido a su férreo fanatismo imitativo, el cual esconde, como ya habrán advertido, un hondo problema de libre examen, de oposición al rígido dogmatismo vaticano y de busca de una honda renovación espiritual, a fin de que esa Corte eclesial, poseída por la *hybris* de su poder mundanal, no se esclerotizara, como por cierto sucedió, y terminara, en su lenta agonía, por darle la espalda al mundo en evolución, filosófica y científica. *Eppur si muove*.

Pero antes de irnos con Erasmo, una breve coda: hemos visto los cuadros que Rafael pinto a sus amigos Bembo y Castiglione. Este último contempló su *Triunfo de la Galatea* en la Villa Farnesina de Roma, pintado por el de Urbino en 1513.





Admirado por la belleza de la ninfa representada en el fresco, Castiglione felicitó a Rafael por su obra en una carta que no conservamos, pero sí la respuesta del pintor al embajador: “En cuanto a la Galatea, me tendría por un gran maestro solo con la mitad de los muchos elogios que vuestra Señoría me escribió fueran merecidos. Pero ya que reconozco en sus palabras el amor que me profesa, le digo que para pintar una mujer hermosa me sería obligado ver unas cuantas mujeres hermosas, siempre a condición de que vuestra Señoría estuviera a mi lado en el momento de hacer la elección. Pero ya que son escasos los jueces certeros y las mujeres hermosas, yo me sirvo de una cierta Idea que me viene a la mente. No sé si será portadora de algún valor artístico, pero bien me esfuerzo por conseguirlo.”

Fijémonos en que aquí Rafael, haciendo gala de la cortesía y erudición que el embajador merecía, acude al pasaje consabido de Cicerón sobre el pintor Zeuxis para explicar cómo, a falta de modelos, ha de incubar la idea de perfección que nace en el propio interior del alma del artista. La contestación nos inclina a deducir que Castiglione debió de compararlo en su carta con el gran pintor griego, o bien el fres-

co de Galatea con el de Helena; de ahí la complicidad erudita en la respuesta del pintor y la cortesía de proponer a su interlocutor como juez supremo de belleza. Seguramente Rafael conocía en manuscrito *El cortesano* de su amigo, en el que también se alude al pasaje ciceroniano sobre Zeuxis: “¿No habéis vos leído que aquellas cinco doncellas de Crotón, las cuales entre las de aquel pueblo fueron escogidas por Zeusis, pintor, para hacerse de todas ellas una sola figura hermosísima, fueron celebradas con grandes versos de muchos poetas, no por más sino porque habían sido aprobadas por hermosas de un gran juez de hermosuras como era Zeusis?” (Libro I, 53)

Tanto Castiglione como Rafael, de estirpe platónica, se colocan, en esta polémica, del lado de su amigo y mentor Bembo. La idea de belleza es una, y se obtiene por visión interior, pues anida en la más profundo de nuestra alma, ningún racimo de bellezas humanas podrá nunca llegar a la sublimidad de aquella, encarnación pura, sin mediaciones, de la Idea.

6.- También para Erasmo, como para los humanistas italianos, el cometido fundamental de la retórica moderna era sustituir definitivamente el *modus scholasticus* de la teología medieval por el *modus oratorius* del humanismo renacentista. El recelo erasmiano residía en sospechar que aquel entusiasmo vaticano de converso hacia la oratoria ciceroniana derivase en un fanatismo fácilmente degenerable en una sofística que blindase las ideas dogmáticas papistas y las envolviese en un retoricismo de corte afectivo o autoritario que terminara a golpe de anatema con las ansias de renovación eclesial que, desde el siglo pasado, se estaban impulsando en el seno de la Iglesia Católica. Sus dudas y prevenciones no eran vanas, en efecto, la Cristiandad llevaba cuestionando un siglo la conformación doctrinal y teológica del dogma y la praxis religiosa desde bien distintos y aun enfrentados puntos de vista: por un lado místicos y alumbrados que propugnaban la religiosidad interior y la oración de quietud, por otro, los exaltados y vehementes de orden político que pedían la construcción de una *societas* cristiana. Al cabo, con la ofensiva reformadora, impulsada por la invención de la imprenta y por el clamor de pureza evangélica y renovación que anidaba en las mejores almas pensantes de toda Europa, de Jan Hus a Cisneros, de Ruysbroeck a Lutero, de Erasmo a Calvino, Roma se protegió con la retórica ciceroniana, por un lado para enaltecer su discurso, frente a los embates de fuera, y por otro, para blindarse ante los vientos reformistas, tantas veces delirantes. Florencia, tras la muerte del Magnífico, asistió impávida a uno de estos movimientos apocalípticos de la mano de Savonarola. Impresiona ver a Botticelli quemar sus cuadros profanos en una pira purificadora, abducido por el verbo inflamado del visionario ferrarés.

Erasmo, hombre cauto, prudente, equidistante, temía los excesos de unos y otros y siempre intentó una *via di mezzo*, acusando al papado de sus excesos, pero sin subirse al carro de la Reforma, propugnando una religión interior, pero incapaz

de comprender, y menos aún de secundar, hombre de libros, racional, mental, los deliquios, visiones, intuiciones de los místicos.

Ya en su *Elogio de la locura* (1511), pletórico de ironía lucianesca, podemos comenzar a entrever sus prevenciones ante este creciente fanatismo dogmático de los retóricos en particular y hombres de letras en general. En 1528, con los rescollos aún encendidos del Saco de Roma, publica su diálogo *Ciceronianus*, consagrado por entero a debelar esta “secta fanática”, “fraternidad pagana de *literati* no menos furiosa que los luteranos”, y lo hace a la manera platónica, siguiendo el método socrático, poniendo en escena a tres personajes, Nosopono, literalmente, “afligida por una enfermedad”, es decir, ciceroniano, Buléforo (“el que porta el consejo”) anticiceroniano, e Hipólogo (“de razón o palabra escondida”), ciceroniano templado y con dudas, quien tras la discusión de los anteriores se convierte al bando anticiceroniano. Más difícil será lograr la conversión, la sanación, de Nosopono, pues la suya es enfermedad largamente incubada, aunque al final del diálogo comienza a dar atisbos de curación, de conversión.

De propósito utilizo estos dos términos conjuntamente, uno del ámbito médico y el otro del espiritual, porque del mismo modo Erasmo se sirve de esta equiparación para la consecución de sus fines. Nada más eficaz para él que parangonar una posición estilística formal con un contenido religioso, nada más atroz para los ciceronianos vaticanos que llamarles paganos, o luteranos. De ahí que la curación del mal ciceroniano sea también una conversión a la verdadera fe, literaria y religiosa.

La primera parte del dialogo se ocupa del cáustico retrato de Nosopono, que no ha perdido, por cierto, con la distancia de los siglos, ni un ápice de su eficacia satírica: quien gozara de un carácter jovial, alegre, sociable, saludable, ahora, en cambio, está poseído por una enfermedad que lo consume: ama la elocuencia ciceroniana y está determinado a poseerla plenamente o morir en el intento, para cuya empresa ha consagrado su vida. De hecho, solo lee las obras de Cicerón y ha rechazado al resto de los autores para que no lo distraigan del culto del único sumo.

Retratos del maestro penden no solo de su estudio, o en la capilla doméstica, sino en el dintel de las puertas, y lleva consigo su efigie incisa en piedras preciosas, como un sello de calidad que lo vigilara cuando trabaja; hasta sueña con él de noche. En siete años de estudio ha cultivado tres métodos a través de los cuales sostiene que lo acercarán a la pureza del decir ciceroniano.

En primer lugar un léxico, tan voluminoso que dos robustos porteadores no logran transportarlo, en el que ha recogido todas las palabras de Cicerón; de cada palabra ha indicado el contexto donde se cita, si aparece al centro, al inicio o al final de la sentencia. Y ha distinguido los casos y las declinaciones de cada una de ellas con distintos colores, según hayan sido usadas o no por el maestro.

En un segundo léxico, aún más grueso que el anterior, Nosopono ha anotado todos los motivos, frases, sentencias, imágenes y ejemplos del Arpinate; y, por fin,

en un tercero, aún más vasto, ha fatigado todos los ritmos y pies con los que Cicerón abre o cierra un período.

Tras haber concluido esta ingente obra de catalogación, el sufrido categúmeno del ciceronianismo se entrega a la labor imitativa con paciencia y abnegación monástica. Compone solo por las noches, ha situado su estudio en la parte más recóleta de la casa, ha renunciado al matrimonio y a todo oficio, sea secular o religioso. Cuando ha de escribir, guarda el ayuno y redacta con extrema sobriedad, prefiriendo la calidad a la cantidad. Si, por ventura, ha de componer una carta, primero desembucha el contenido como le fluye, y luego consulta los tres índices para elegir los vocablos, frases, sentencias y ritmos apropiados a sus pensamientos, de tal modo que logra escribir una sentencia cada noche. Revisará la carta diez veces para que no se le cuele ningún gazapo.

Si con este método escribe poco, aún habla menos, por temor a que sin reflexión se le escape de su boca alguna cosa no ciceroniana. Si hubiere de lidiar en una discusión, tiene memorizadas sentencias literales del maestro que saca a colación según el contexto de la refriega, y cuando ha de pronunciar un discurso, se lo aprende de memoria, pues se niega a improvisar.

De este modo, el estilete acerado de la ironía erasmiana ha gestado un personaje de rara eficacia, en el que la sátira se funde con la denuncia de aquellos que han usurpado a Cicerón hasta hacer de él, de su estilo, de su talento, un jeribequé patético y fanático.

Toda una carga de profundidad antivaticana. En contra de la letra muerta, del magisterio dogmático, a favor de la libertad y la responsabilidad de cada orador, de cada creyente. So capa de moda retórica, Erasmo ha intuido bien que la vehemente conversión a la fe ciceroniana es un intento muy obvio de amarrar la doctrina en un código categórico, una *doxa*, opinión coyuntural, fruto de circunstancias, épocas y contextos concretos, derivada en dogma, coacción, aniquilando así la busca interior e individual del cristiano que, una vez más, se ve sometido, ahora con guante de seda ciceroniano, a la retórica, esto es a la horma del magisterio romano, impidiendo cualquier anhelo de autonomía librepensadora, con el peligro, como así fue, de esclerotizar el espíritu en una normas canónicas que llegaron al extremo de identificar la fe católica con la aquiescencia o no a esa serie de leyes prescriptivas, tal y como aparecen, por ejemplo, en el famoso *Catecismo de Pío V*, publicado al término del Concilio de Trento.

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

en la dedicatoria aparecen muy declarados sus propósitos: “[esta secta] empuja a la adolescencia, luego de apartarla aterrorizada de la lectura de todos los demás autores, a que remedien supersticiosa y simiescamente el estilo y el vocabulario de solo Marco Tulio. Con todo, hueles que, so la inocuidad aparente de este título, se agazapa y esconde otra intención, y es que de cristianos nos hagamos paganos.”

Pero intuye que su diálogo no va a cambiar la manera de pensar de esta gente. En una carta a un amigo, de 1527, a propósito del libro que está escribiendo, llega a decir: “El problema es que ellos no verán que lo que digo no es con el fin de condenar a Cicerón como modelo de elocuencia, sino a fin de ridiculizar a esos monos para los que nada es hermoso excepto lo que Cicerón haya escrito; pues ningún estilo ha sido tan afortunado como para llegar a ser perfecto. Yo mantengo que los retóricos, al igual que los pintores, deben buscar su modelo de entre muchos.” (Epístola 1149)

El problema de esta camarilla, dice Erasmo, consiste en que ha erigido las palabras en ídolos, cuando la letra sin espíritu, es letra muerta. El fármaco contra esta enfermedad consiste en volver al Logos, al de Platón y Heráclito, como razón común, y al de Juan, transformando así la *imitatio Christi* de la *devotio moderna* (Kempis) en una *imitatio Verbi*, esto es, imitación de la Inteligencia, de la Palabra creadora, pero desde dentro, no a base de mimar epidérmicamente unos gestos mecánicos y vacuos. Por eso, frente al concepto alienante y dogmático de Nosopono (caricatura de Cristoforo Longolio, el adalid de los ciceronianos vaticanos), Buléforo propone una noción liberadora de imitación, la misma que planteaban Valla y los escritores florentinos de la Academia cuando hablaban de *ingenium*, esto es, la fe en el Logos, en la palabra inspirada cuyo decir, hágase, transforma el universo. Esa es la certidumbre del humanismo renacentista, su ingenio. Por eso, nuestro ingenioso hidalgo, casi un siglo después, imbuido de esa misma fe poética y caballeresca, la del verdadero cristiano, según él, podía decir, nombrar, y transformar la realidad. Don Quijote choca con un mundo descreído y tosco, materialista y decadente, que lo tilda de demente; pero habría que decir como Sócrates en el *Fedro*: “lo toman por loco y no saben que lo que está es entusiasmado.”

Y 7.- El mismo año en que Erasmo publica esta agria e irónica sátira teológico-poética, Garcilaso parte a Italia, con el Emperador, para asistir a los fastos de su coronación, que tuvo lugar en Bolonia, no en Roma, ante las inquietantes noticias que llegaban sobre el avance otomano hacia Viena. Unos años después, ya en la dulce Parténope, en su amada Nápoles, Garcilaso se imbuye del espíritu libre del humanismo renacentista y del petrarquismo neoplatónico, frecuentando los ingenios de la Academia Pontana, la lectura del ilustre Sannazaro, o cortejando a las grandes figuras del siglo, entre las cuales el cardenal Bembo, quien elogia la poesía latina del toledano. Y, sobre todo, escribiendo sus mejores sonetos, canciones y églogas bajo el amparo de su musa y mecenas, doña María de Cardona. Admirador

rendido de Petrarca, pero también de los citados Sannazaro y Bembo, lector entusiasta de Castiglione y de los grandes poetas latinos, Garcilaso promueve la revolución poética en lengua española, auspiciado por Boscán, tras su conocido encuentro en Granada con Andrea Navagero, al fijar en magistral castellano el espíritu de la renovación literaria humanista que propugnaron los escritores y filósofos italianos. Mediante la imitación compuesta, siguiendo muy intensamente los hallazgos de Petrarca, pero asiduo también al magisterio de Horacio, Ovidio o Virgilio, así como atento a las novedades de sus contemporáneos, sus amigos de la corte napolitana Antonio Minturno, Bernardo Tasso o Luigi Tansillo, Garcilaso escribe un no muy conocido soneto al que, poética explícita de su anhelo, podríamos concederle el carácter de manifiesto fundacional de este arte nuevo. Dice así:

Ilustre honor de nombre Cardona
décima moradora del Parnaso,
a Tansillo, a Minturno, al culto Tasso
sujeto noble de inmortal corona,
si en medio del camino no abandona
la fuerza y el espíritu a vuestro Lasso,
por vos me llevará mi osado paso
a la cumbre difícil de Helicona.
Podré llevar entonces sin trabajo,
con dulce son que el curso al agua enfrena,
por un camino hasta agora enjuto,
el patrio celebrado y rico Tajo
que del valor de su luciente arena
a vuestro nombre pague el gran tributo.

El significado profundo de este soneto se nos revela, si bien en la forma usual de la composición panegírica, como la declaración de un verdadero programa de arte poética. Como Orfeo, a quien tácitamente invoca, va a intentar torcer el curso del patrio y celebrado río Tajo, que hasta ahora llevaba un camino en exceso enjuto y áspero. Ello parece querer significar que, con su canto, nuestro poeta, convencido por la calidad de lo allí aprendido, pretende reencauzar la poesía española del recorrido seguido por ella hasta entonces para imponerle un rumbo completamente nuevo: y eso es lo que, definitivamente, hará. En solo tres años de absoluta revolución lírica, métrica y temática.

Pero, por supuesto, no sin agrios detractores, de otro modo no sería España. Un brillante poeta, de la antigua y recia escuela castellana, Cristóbal de Castillejo, fue su principal adversario. El salmantino dedicó algunos de sus poemas satíricos a intentar debelar el nuevo curso que había tomado la poesía castellana italianizante tras la irrupción de Garcilaso. Veamos cómo se lamenta del rumbo que imponía la estética del Petrarquismo utilizando, irónicamente, el mismo tipo de astucia que

Erasmo, para atacar a los ciceronianos, esto es, equiparar la nueva secta italiana, con las herejías protestantes: “Bien se pueden castigar / a cuenta de anabaptistas, / pues por ley particular / se tornan a baptizar / y se llaman petrarquistas.”

En efecto, según el de Ciudad Rodrigo, estos nuevos poetas italianizados, escriben en una lengua espuria, amanerada, se sirven de unos ritmos que ni siquiera pueden considerarse versos, de tan poco que suenan, en comparación con el tercio octosílabo o el contundente dodecasílabo, y usan un extraño lenguaje lleno de cultismos, latinismos, metáforas, antítesis, perifrasis y sutilezas para exponer su original concepto del amor.

Lo más interesante de la queja de Castillejo es que, en parte, tenía razón, la lírica imitativa clasiscista e italianizante estaba llena de modulaciones nuevas, de cultismos y latinismos, audaces y sorprendentes cuando se usaron por primera vez, pero baste recordar que lo que en Garcilaso era innovación y libertad léxica, hoy es patrimonio coloquial del castellano en un 95%. No olvidemos que toda revolución formal trae consigo unos distintos contenidos espirituales, y que un cambio de cosmovisión genera necesariamente unos odres nuevos en que ser vertido; el cambio que propugna Garcilaso, y que Castillejo detesta, no es una mera elección de género retórico, porque en el orden nuevo se apareja una manera diferente de interpretar el universo y, en él, a sus dioses, sus hombres y sus doctrinas. Esa es la revolución que implantó Garcilaso, y de la que nacieron, imagínense, fray Luis, Juan de la Cruz, Aldana, Quevedo, Góngora o Lope.

Prosigue el bueno de Castillejo:

Nuestra lengua es muy devota
de la clara brevedad
y esta trova, a la verdad,
por el contrario, denota
oscura prolijidad.

No deja de señalar, empero, como buen poeta que era, la belleza conseguida por este “nuevo trovar” y “algarabía de allende”, y así dice a las Musas italianas y latinas “¿Cómo habéis venido a nuestra España / tan nuevas y hermosas clavellinas?”. Sin embargo, le molesta el verso blanco, sin rima (“usan ya de cierta prosa / medida sin consonantes”) a la par que, honradamente, señala la razón que movía a los más de los petrarquistas: la falta de un verso largo flexible y digno en español para tratar temas mayores:

Y qu’el metro castellano
no tenía autoridad
de decir con majestad
lo que se dice en toscano
con mayor felicidad.

Como ven, en el fondo, detractor casi tanto como admirador. Esta querella de la modernidad frente a la tradición siempre ha estado presente en nuestras letras patrias, algunos de los más inteligentes, aunque aferrados al sabor de la vieja usanza, no dejan de admirar, como Castillejo, el nuevo vigor de regeneración formal, y por tanto espiritual, que conlleva el petrarquismo, con su método de la imitación compuesta.

En otro orden de cosas, más centrado en el mundo académico, con perdón, los contendientes eran de otro signo. Cuando Garcilaso alcanzó la categoría de clásico, de modelo de imitación para todos los poetas castellanos, sancionado por los comentarios de Herrera y el Brocense a sus poemas, muchos vieron en la edición del maestro salmantino *Anotaciones y enmiendas a las obras de Garcilaso* (1574), un solapado ataque al poeta toledano en cuanto que, afirmaban sus detractores, con dicho estudio, mediante la detallada presentación de las fuentes y modelos del poeta, se ponía en entredicho la originalidad creadora del mismo. En la edición de 1581, Francisco Sánchez se ve obligado a acompañarla de un prólogo que puede ser considerado como el manifiesto renacentista de la imitación en España. En él desarrolla los fundamentos que le movieron a escribir estas *Anotaciones* y presenta uno a uno todos los motivos humanistas que a favor de la imitación de los modelos circulaban por Europa desde hacía más de un siglo. Se detiene, especialmente, en las tesis de Julio César Scaligero, famoso divulgador de las polianteas clásicas y del arte imitativo en su *Poetices libri septem*, así como en las doctrinas de Petrus Ramus, inteligente continuador de la polémica ciceroniana en la segunda mitad del siglo.

Recordemos que el mundo del Brocense es el del *poeta rhetor et philologus*. Apasionado por el saber erudito y enciclopédico, fuente y matriz previa a la imitación, el poeta humanista habita un espacio de fecunda confluencia de saberes y tendencias. Junto con el gusto por la poesía de su tiempo, culta y popular, Salamanca era el centro de la cultura de su época, en donde el estudio de Virgilio, Cicerón u Horacio, se complementaba con el disfrute de los monumentos contemporáneos de humanismo: Petrarca, Poliziano, Valla, Bembo, Erasmo. En este contexto, gracias al aiento fundacional que irrumpió en los versos del toledano, tras su edición póstuma en 1543, se fueron formando alrededor de las universidades y academias españolas, también en la Sevilla de Herrera, por ejemplo, sucesivas generaciones de maestros y poetas, o ambas cosas a la vez, como fray Luis, Medrano, Portocarrero, Almeida o Arias Montano, que alternan la investigación científica y la docencia con la práctica de la imitación creadora. Fray Luis, a este respecto, sería nuestro ejemplar y más alto modelo. Pues bien, y termino, en su prólogo, el Brocense, para defenderse de los ataques de la turba iletrada dice: "se levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta que honra, pues por ella se descubren y mani-

fiestan los hurtos que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta si hablásemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita a los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de poetas como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de ese nombre, digo que no hay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, letras y doctrina para saber imitar.”

Comenzamos con Dante y terminamos con Garcilaso, de Beatriz a Elisa, más de tres siglos de anhelo por decir en el idioma materno, por encarnar en formas artísticas el amor intuido como anhelo de belleza. El amor como deseo de belleza es como Ficino define este misterio que embarga a los poetas y los mueve a poner en palabras, con palabras, la Idea que anida en su interior secreto. Ese coqueto y apa-



sionado juego de miradas entre Venus, las tres gracias y Hermes, el dios de la sabiduría, con el que Botticelli intentó plasmar las tesis amorosas de su amigo el filósofo encarnan graciosamente el ideal de *ingenium* renacentista: el anhelo de elevación espiritual y goce material que simbolizó esta revolución impresionante que hemos esbozado someramente.

Si en seguida los tiempos periclitaron, el espíritu se encerró en las cavernas de la mente, el miedo y el fanatismo volvieron a cebarse en nosotros, no por ello podemos dejar de admirar a estos hombres y mujeres que dejaron encarnadas en obras

excelsas de arte las exquisiteces más puras y hondas de su espíritu. La poesía es la imaginación ordenada en manera retórica y musical, dijo Dante, capaz de plasmar ese anhelo enamorado de la belleza, a la que dimos en llamar Beatriz, Laura, Elisa, Helena o Dulcinea. Es decir, como escribiera para siempre nuestro Poeta: la capacidad de entonar y mover la voz a ti debida “que hará parar las aguas del olvido”

Vale.