

# Ciceronianismo y el concepto de la imitación literaria en el Renacimiento español

**Dong-Hee Chung**

Universidad Nacional de Seúl

Chung, Dong-Hee(2015), Ciceronianismo y el concepto de la imitación literaria en el Renacimiento español.

**Resumen** A pesar de que la imitación siempre ha ocupado el lugar más importante en la historia de la cultura occidental, en ninguna época se ha hablado tanto de la imitación como en el Renacimiento. Los humanistas, a fin de recuperar la pureza del latín clásico, toman a Cicerón como modelo único y sublime digno de imitar, considerándolo como ejemplo de la mejor latinidad. No obstante, algunos humanistas como Gasparino Barzizza, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola y Erasmo insisten en el descubrimiento de uno mismo mediante la imitación de varios modelos en lugar de la imitación pegada al modelo ciceroniano. Es el enfrentamiento entre imitación simple e imitación compuesta. En cambio, los humanistas españoles nos muestran una diferente actitud respecto a la imitación. A pesar de que conozcan el ciceronianismo y las controversias sobre la imitación desarrolladas en Italia, en vez de dedicarse a la disputa teórica de la imitación, se enfocan en los aspectos retórico-pedagógicos de esta y centran su empeño en las finalidades prácticas del método. Los tratadistas españoles como Juan del Encina, Francisco Sánchez de las Brozas, Fernando de Herrera y Alonso López Pinciano consideran la imitación como una extensión del acto creativo convirtiéndola en una metodología de escribir para exponer su propio mundo.

**Palabras clave** Imitación, Renacimiento, Ciceronianismo, Renacimiento español

## I. Introducción

Es muy bien sabido que la imitación es una de las ideas más importantes que atraviesan toda la civilización occidental hasta el punto de que, sin ella, es imposible comprender la historia de la cultura europea. Pero lo que atrae nuestra atención es que en cada época se produce su propio concepto de la imitación, por lo cual el valor estético de la imitación solo puede apreciarse enteramente en el caso de que nos acerquemos a esta con el entendimiento de la circunstancia cultural de cada época. De hecho, la imitación de las Ideas y la de la Naturaleza fueron las doctrinas predominantes en el discurso poético griego. Este tipo de retórica filosófica basada en el pensamiento platónico y aristotélico percibió la imitación no sólo para describir la naturaleza del arte sino también para explicar cómo crear una obra de arte. Pero, este punto de vista de que la imitación literaria está conectada directamente con las Ideas y la Naturaleza empezó a perder su validez en la época romana. En vez de este concepto griego de imitación, surgió una nueva noción imitativa; un artista pueda ser grande en el caso de imitar los grandes artistas. El caso más destacado en este cambio conceptual de la imitación es Cicerón.

La tesis de Cicerón sobre la imitación, desarrollada especialmente en su *De oratore*, es muy bien conocida y muestra la diferencia esencial y clara del concepto platónico y aristotélico de la imitación.<sup>1)</sup> La imitación aludida en esta obra no es la imitación de las Ideas, ni la de la Naturaleza sino la imitación práctica como una medida de inspiración para ser un orador perfecto. Cicerón expone en este libro sus preceptos en cuanto a la elección del modelo y método de imitarlo. Propone, ante todo, el conocimiento suficiente sobre los

---

1) En cuanto a la imitación de Cicerón, ver Elaine Fantham, "Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero *De Oratore* 2. 87-98 and Some Related Problems of Ciceronian Theory," *Classical Philology*, Vol. 73, No. 1, 1978, pp. 1-16 y "Imitation and Decline: Rhetorical Theory and Practice in the First Century after Christ," *Classical Philology*, Vol. 73, No. 2, 1978, pp. 102-116.

temas de que quiere tratar como la condición primaria para ser un gran orador. La doctrina ciceroniana de la imitación como seguir modelos antiguos será retomada por los tratadistas del siglo XVI.

A diferencia de la Edad Media que enalteció la imitación metafísica de las Ideas como parte de cosmos jerarquizado de seres, el Renacimiento intenta recuperar las dos clases de imitación establecidas en Grecia y Roma: la imitación de los Antiguos y la imitación de la Naturaleza. Frente a la edad oscura, el hombre renacentista buscó una afinidad o un vínculo con los autores greco-romanos por medio de la imitación de sus obras que iba conociendo paulatinamente. Esta nueva circunstancia concede al concepto de imitación un sentido cultural amplio y dominó casi todos los territorios del arte (Hans Robert Jaus 2000, 25).<sup>2</sup>

Nuestro estudio, partiendo de este hecho histórico, analiza el desarrollo del concepto de la imitación en el Renacimiento español esbozando el cambio conceptual de la imitación renacentista y su práctica en la creación literaria del momento. A través de este estudio sobre los tratados concernientes a la imitación surgidos en el siglo XVI, podemos entender la apariencia del enorme fenómeno imitativo en la literatura española del momento como las imitaciones de *La Celestina* y de *Lazarillo de Tormes* y percibir que para los humanistas españoles, la imitación es un acto de creación como incitaciones

---

2) Para la formación del humanismo renacentista en general, ver Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (Madrid: Akal, 2004), especialmente parte III y IV. Por lo que respecta a la imitación dentro de las corrientes retóricas, consultar Eugenio Garin, *Medievo y Renacimiento: estudios e investigación*, trad. Ricardo Pochtar (Madrid: Taurus, 2001); George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day*, v. 2 (Genève: Slatkine Reprint, 1971); Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., 2nd ed. (Chicago: University of Chicago Press, 1961); J. E. Seigel, *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism: The Union of Eloquence and Wisdom*, Petrarch to Valla (Princeton: Princeton Univ. Press, 1968); Thomas M. Greene, *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven and London: Yale Univ. Press, 1982); Ángel García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento* (Kassel: Reichenberger, 1992).

y un proceso de formación del sentido de las obras literarias provocado por la recepción de ellas por lectores.

## II. El ciceronianismo y la controversia de la imitación en el Renacimiento

A lo largo del Renacimiento la imitación no es una mera técnica literaria y estética, sino que desempeña el centro de la revolución cultural del momento. Es decir, la imitación se convierte en una metodología absoluta innegable para todas las actividades humanistas dado que “la imitación clásica, como estímulo, fue una excelente vía para alcanzar la modernidad distanciándose de tiempos oscuros” (Antonio Prieto 1986, 339). De hecho, en ninguna época se ha hablado tanto de la imitación como en el Renacimiento. En el campo literario renacentista, la teoría de la imitación implica inherentemente que el fundamento literario consiste en los modelos de la antigüedad, cuya esmerada y constante imitación llevará a un autor al máximo nivel de la expresión literaria.

Así, los humanistas consideraron que los clásicos, como objeto de la imitación, eran maestros insuperables y sus obras tenían autoridad excepcional. Y la imitación de los clásicos, para los humanistas, fue el único camino por lo cual podrían alcanzar y hasta superar “el prototipo de lo perfecto, ya realizado una vez por la Antigüedad” (Hans Robert Jauss 2000, 28). En este aspecto, Kristeller afirma que el humanismo renacentista es una etapa distinguida en la tradición retórica de la cultura occidental.

The humanists were not classical scholars who for personal reasons had a craving for eloquence, but, viceversa, they were professional rhetoricians, heirs and successors of the medieval rhetoricians, who developed the belief, then new and modern, that the best way to achieve eloquence was to imitate classical models, and who thus were driven to study the classics and to found

classical philology. (Kristeller 1979, 90)

Para ellos, pues, imitar los modelos latinos no fue cuestionable puesto que todos reconocían la necesidad absoluta de hacerlo. Pero esta corriente dominante respecto a la imitación pronto se confronta con un desafío intelectual. Desde el siglo XV, en el campo de la retórica y poética discurría un gran debate sobre la imitación, más detalladamente sobre la validez ciceroniana en su siglo. El tema central de esta disputa ocurrida entre los humanistas, en efecto, consistió en que si sólo se debía imitar a Cicerón o si se podía imitar también a otros autores clásicos. Dicho en otras palabras, es el enfrentamiento entre imitación simple e imitación compuesta. Esta es la gran controversia del *ciceronianismo* que caracteriza el mundo de los intelectuales del Renacimiento.

El ciceronianismo es un movimiento típicamente renacentista y una muestra de gran importancia de la imitación en el Renacimiento. Los humanistas, convencidos de que el latín de la época se encuentra corrupto, intentan recuperar la pureza del latín clásico y toman a Cicerón como modelo único y sublime digno de imitar, considerándolo como ejemplo de la mejor latinidad. Es durante el Renacimiento cuando este movimiento intelectual cobra mayor vitalidad. De hecho, en líneas generales, el humanismo renacentista fue una época de ciceronianismo, dedicada al estudio e imitación de Cicerón, reverenciado como el más perfecto modelo tanto de la teoría retórica como de la lengua latina.<sup>3)</sup>

Pero en este ambiente intelectual, empezaron a aparecer algunos

---

3) Respecto al ciceronianismo ver Jacob Burckhardt, *La cultura del Renacimiento en Italia* (Madrid: Akal, 2004), especialmente pp. 301-3; Juan María Núñez González, *El ciceronianismo en España* (Valladolid: Secretariado de la publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1993); pp. 7-36; Manuel Mañas Núñez, "Introducción," en su edición de Erasmo de Rotterdam, *El ciceronianismo* (Madrid: Akal, 2009), pp. 11-48.

humanistas que insistían en el descubrimiento de sí mismo mediante la imitación de varios modelos en lugar de la imitación pegada al modelo ciceroniano. Es Gasparino Barzizza quien lanza la controversia sobre el ciceronianismo. El profesor de elocuencia en Padua, en su *De imitatione*, manifiesta que no deben limitarse a la imitación de un solo autor a pesar de que sea un autor perfecto y sublime, sino que propugna la imitación compuesta. Aunque la controversia sobre la metodología de imitación empezó a principios del siglo XV con Barzizza, los momentos culminantes del debate sucedieron entre Angelo Poliziano y Paolo Cortesi, así como entre Giovanfrancesco Pico della Mirandola y Pietro Bembo a finales del siglo XV y a comienzos del siglo XVI.<sup>4)</sup> En la banda que preconiza la imitación compuesta se incluyen Angelo Poliziano, Giovanfrancesco Pico della Mirandola y Erasmo. En otra banda que defiende la imitación simple participan Dante, Paolo Cortesi, Pietro Bembo.

Tras el debate entre Pico della Mirandola y Bembo, el ciceronianismo recibió un fuerte ataque de Erasmo, autor del diálogo *Ciceronianus* (1528) en contra de Longueil. En el mismo año en que tuvo lugar la polémica sobre la imitación entre Pico y Bembo, Erasmo terminaba la primera versión de su manual *De duplici copia verborum ac rerum*. En este librito Erasmo plantea cómo escribir elegante y eficientemente en latín en un momento histórico diferente del de Cicerón, Quintiliano o Virgilio. En la conciencia de Erasmo, pues, empieza a brotar un propósito marcado por un signo moderno, la conciencia

---

4) En cuanto a estas controversias ver Izora Scott, *Controversies over the Imitation of Cicero in the Renaissance* (Davis: Hermagoras Press, 1991), pp. 3-123; Fernando Lázaro Carreter, "Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial," *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 2, 1979, pp. 89-119; G. W. Pigman III, "Versions of Imitation in the Renaissance," *Renaissance Quarterly*, Vol. 33, No. 1, 1980, pp. 1-32; Thomas M. Greene, op. cit., pp. 147-196; ángel García Galiano, op. cit., pp. 40-140; "Las polémicas sobre Cicerón en el renacimiento europeo," *Escritura e imagen*, Vol. 6 (2010), pp. 241-266; Domingo Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España* (Madrid: Cátedra, 1994), p. 484.

de escribir en un nuevo momento histórico que orienta los plantamientos hacia el futuro. En 1516, tratando la vida de Jerónimo, ya muestra que su reproche al ciceronianismo consiste en el problema del decoro: defiende el estilo de Jerónimo en contra de la crítica de Petrus Crinitus, uno de los ciceronianistas (Erasmus 1933, 183). Un año antes de la publicación del *Ciceronianus*, en una epístola destinada a Maldonatus, reitera el decoro como la justificación retórica para rechazar el Ciceronianismo estricto (Erasmus 1906-58, 16).

Para Erasmo, como Angelo Poliziano y Pico della Mirandola, el principal cometido de la retórica moderna era “sustituir definitivamente el *modus scholasticus* de la teología medieval por el *modus oratorius* del humanismo renacentista” (Gailiano 2010, p. 258). El *ciceronianus* es un conjunto de pensamientos de Erasmo que estriban en la convicción de que la escritura debe acomodarse a la condición cambiante del mundo. En este libro, escrito en forma de diálogo, aparecen tres interlocutores: Nosopono, ciceroniano; Buléforo, anticiceroniano y portavoz del autor; e Hipólogo, un personaje que participa en la discusión entre los dos primeros y que, al concluir ésta, se convierte en el anticiceroniano. Desde la dedicatoria a Juan Ulateno, Erasmo aclara la intención de la obra y expone su preocupación por la nueva secta intolerante denominándola como ciceronianismo. A lo largo del diálogo, Nosopono y Buléforo llegan a un acuerdo en algunos aspectos: primero, es innegable que Cicerón es el mejor orador; segundo, nadie merece llamarse ciceroniano si no puede hablar como Cicerón; tercero, nadie puede hablar bien sin decoro; cuarto, hablamos con decoro si nuestro discurso es apto para los hombres y las condiciones del presente. Después de establecer este acuerdo, Buléforo plantea un problema según el cambio del panorama histórico:

Uidetur praesens seculi status, cum eorum temporum ratione congruere, quibus

uixit ac dixit Cicero, quum sint in diuersum mutata religio, imperium, magistratus, respublica, leges, mores, studia, ipsa hominum facies, denique quid non? [. . .] Quid igitur frontis habeat ille, qui a nobis exigat, ut per omnia Ciceronis more dicamus? Reddat is nobis prius Roman illam, quae fuit olim, reddat senatum et curiam, patres conscriptos, equestrem ordinem, populum in tribus et centurias digestum. [. . .] Porro quum undequaque tota rerum humanarum scena inversa sit, quis hodie potest apte dicere, nisi multum Ciceroni dissimilis? Adeo mihi videtur hoc quod agebamus in diuersum exisse.

Tu negas quenquam bene dicere, nisi Ciceronem exprimat; at res ipsa clamitat, neminem posse bene dicere, nisi prudens recedat ab exemplo Cicerones. Quocunque me verto, video mutata omnia, in alio sto proscenio, aliud conspicio theatrum, imo mundum alium.<sup>5)</sup>

(Erasmus 1965, 126)

Una famosa y definitiva justificación a favor de la imitación compuesta. La razón de que Cicerón se considere el mejor orador se debe a la unión de su facultad literaria con el discurso adecuado a la situación histórica en que vivió. Desde estas palabras, Buléforo extrae la conclusión de que un orador contemporáneo pueda ser como Cicerón en el caso de que se diferencie del orador romano. Si Cicerón viviera en el presente, no podría ser un ciceroniano, sino aceptaría los libros cristianos como hizo a su propia manera. Un escritor moderno, pues, es en realidad ciceroniano si escribe adecuadamente de su fe con sabiduría y pasión. Pues bien, para hablar o escribir bien como Cicerón,

5) “Well then, do the present conditions agree with those of the time when Cicero lived and spoke, considering our absolutely different religion, government, laws, customs, occupations, the very face of the men? [. . .] What effrontery then would he have who should insist that we speak, on all occasions, as Cicero did? Let him bring back to us first that Rome which was; let him give us the Senate and the senate house, the Conscript Fathers, the Knights, the people in tribes and centuries. [. . .] Then, since on every hand the entire scene of things is changed, who can today speak fittingly unless he is unlike Cicero? Therefore, it seems to me that our argument brings us to a different conclusion. You say that no one can speak with propriety unless he copies Cicero; but the fact itself convinces us that no one can speak well unless he wisely withdraws from the example of Cicero. Wherever I turn I see things changed, I stand on another stage, I see another theater, yes, another world.” La traducción es de Izora Scott (1991, 61-2).

merece la pena perseguir la imitación, pero dentro de algunos límites.

Si el escritor quiere imitar, debe guiarse, no por regla alguna, sino por lo que le dicte el genio acompañado con el entendimiento profundo de los libros. Esto es lo que hizo el propio Cicerón. Por tanto la imitación, para Erasmo, no es más que el acto intelectual de un individuo por el cual pueda expresar su propia visión del mundo y, dado que el talento individual formado por la lectura de los clásicos sirve como vértebra en la escritura, el escritor, en vez de atarse a un solo modelo, debe extraer y absorber los méritos de varios modelos.

### III. La imitación en la poética castellana del siglo XVI

#### 1. Juan del Encina: precursor de la poética castellana

Desde el principio del siglo XVI la cultura greco-romana se difundía en los ámbitos intelectuales en España por la influencia italiana. Dado que en todas las universidades españolas la base de la enseñanza del latín era el estudio de las obras de Cicerón, la introducción del ciceronianismo y la disputa sobre la imitación fue un fenómeno muy natural.<sup>6)</sup> Los humanistas como Juan

6) En lo concerniente al debate sobre el ciceronianus de Erasmo en España, ver Eugenio Asensio, "Ciceronianos contra Eramistas en España: dos momentos (1528-1560)," *Revue de Littérature Comparée*, Vol. 52, No. 2-4 (1978), pp. 135-54; ángel García Galiano, *op. cit.*, pp. 316-82; Luisa López Grígera, *La retórica en la España del Siglo de Oro*, 2ª ed (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995), pp. 51-4 y pp. 61-8. Según R. O. Jones, las doctrinas de Erasmo influyeron entre los flamencos que rodeaban a Carlos V antes de su llegada a España, y entraron en ella bajo sus auspicios. Las ideas erasmistas también atrajeron a muchos intelectuales españoles, sobre todo en la universidad de Alcalá, donde el erasmismo había de florecer en la década de 1520. Varias obras de Erasmo fueron reimprimadas en la imprenta de la universidad a partir de 1525 y habían comenzado las traducciones al español como *Querela pacis* con el título de *Querrela de la paz* en 1520, *Enchiridion*(1526) y *Colloquia*(1527). La gran cantidad de traducciones y reimpressiones de las obras de Erasmo aparecidas en este período es un indicio de que el interés por Erasmo estaba más difundido entre los intelectuales españoles. R. O. Jones, *Historia de*

Maldonado, Juan Luis Vives, Juan Ginés de Sepúlveda, Fadrique Furió Ceriol, Antonio Agustín, Jerónimo Zurita, Sebastián Fox Morcillo, Andrés Sempere, Pedro Juan Núñez, Juan Lorenzo Palmireno, Vicente Blas García, Pedro Simón Abril y Alfonso García Matamoros revelaron sus opiniones respecto al ciceronianismo en algunos capítulos de sus obras dedicados a la imitación.

Pero la polémica en torno a la imitación en España, como apunta García Galiano (1992, 380), muestra la diferencia clara de la situación italiana; nunca condujo a provocar la amarga disputa. Las controversias en España, en lugar del planteamiento crítico y teórico de la materia, se centran en los aspectos retórico-pedagógicos de la imitación. Los humanistas españoles, a diferencia de los italianos y otros europeos, evitando la polémica en forma de escritos injuriosos y virulentos, adoptaron una postura ecléctica frente a las dos teorías contrapuestas, o centraron su empeño en las finalidades prácticas del método, olvidando o ignorando su base teórica (García Galiano 1992, 380). Esta actitud ecléctica, moderada y sintética de los humanistas españoles se encuentra bien desde Juan Maldonado, el primer presentador del ciceronianismo en España. El famoso eramista, pero, al mismo tiempo, muy amigo de Cristóbal de Longueil, el “mártir del ciceronianismo,” en su *Paraenesis ad politiones litteras* (1529) propone a Cicerón como el modelo supremo para la lectura e imitación mostrando su gran interés por una buena enseñanza del latín clásico:

---

*la literatura española 2: Siglo de Oro: Prosa y Poesía. (Siglos XVI y XVII)*, 9ª ed (Barcelona: Ariel, 1985), p. 28-34. Respecto a la influencia general de Erasmo en España, consultar Marcel Bataillon, *Erasmo y España* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966); *Erasmo y el erasmismo* (Barcelona: Crítica, 2000), pp. 141-371; Asunción Rallo Gruss, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española* (Madrid: Síntesis, 2007), pp. 30-41. Para la enseñanza del latín en España en el siglo XVI, ver ángel Gómez Moreno, *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos* (Madrid: Gredos, 1994), pp. 81-92; Luis Gil Fernández, *Panorama social del humanismo español (1500-1800)* (Madrid: Tecnos, 1997); Asunción Rallo Gruss, *Erasmo y la prosa renacentista española* (Madrid: Laberinto, 2003).

Cicerón es la meta y el modelo de toda buena literatura, de toda elegancia, de la abundancia y decoro de la latinidad. Todo lo que en la lengua latina se aparta de Cicerón, se aparta de la verdad. Considero que sólo sabe latín el que habla y escribe siguiendo su ejemplo. (Maldonado 1980, 150)

No obstante, poco después, el profesor del Estudio de Burgos, suaviza esta afirmación tajante con la recomendación de los más elegantes autores del tiempo de Cicerón, así como también de todo aquel escritor digno de imitar:

Aunque se bebe en estos autores la pureza de la lengua, no hay por ello que obligar a los jóvenes a seguirlos tan a pies juntillas que les impida, cuando tengan acopio de fuerzas, revolotear poco a poco por todo tipo de escritores. Pues los que no son provechosos precisamente por su pureza y elegancia romana, lo son por la autoridad de sus palabras, o por la erudición y riqueza de noticias, que sin duda refuerzan la elocuencia y el estilo. (Maldonado 1980, 157)

298  
 299

Juan Luis Vives, símbolo del Renacimiento español, también pone énfasis en la imitación compuesta más que la simple:

Por lo cual, lo que a los comienzos es imitación, poco a poco debe progresar hasta un punto en que ya sea competencia y decidido propósito no sólo de igualar, sino de superar, si es ello posible. La simple imitación jamás llega a parearse con el dechado que se propuso; pero en la competencia puedes dejar a la espalda a aquel con quien entablaste el pugilato. Así fué que los antiguos, que fueron imitadores al principio, llegaron pronto a ser émulos y a la postre a rivalizar y competir con ellos, no pocas veces con suceso feliz, pues se aventajaron a aquellos a quienes antes tomaran por guías y maestros, como Cicerón a Craso y Antonio, Platón a Cratilo y Arquitas, Aristóteles a Platón, Virgilio a Ennio, Lucrecio a Hesíodo. (Luis Vives 1948, 496)

Así, los humanistas y retóricos españoles mostraron más preocupación por los aspectos prácticos de la imitación que los fondos teórico-filosófico. Esta postura de los humanistas españoles tiene relación estrecha con la situación social y política; los españoles pensaron que el ciceronianismo está vinculado

con el nacionalismo de Italia puesto que, como afirma bien Asensio, “tiende a asociarse con la idolatría del pasado, con la restauración imaginativa de Roma y su imperio” (Asensio 1978, 137). Mejor dicho, el ciceronianismo, a los ojos de los humanistas españoles, fue un tipo de consuelo y recompensa de la pérdida del poderío político de los italianos.

Los humanistas españoles que viven en el imperio más poderoso en Europa no sintieron tanto la necesidad de seguir fielmente al ciceronianismo. En vez de buscar la pureza del latín, empezaron a prestar su atención en la “lengua compañera del imperio”, es decir, en el castellano y su literatura y adoptaron la doctrina imitativa propuesta por los anticiceronianos, más detalladamente el eclecticismo creador, a fin de imitar las mejores obras escritas en lengua vernácula. Es decir, de la controversia sobre el ciceronianismo los españoles sacaron una metodología de la imitación poética para crear una obra literaria escrita en castellano.

*El Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina, escrita a finales del siglo XV, muestra claramente esta concepción renacentista de la creación literaria. En esta obra, Juan del Encina muestra que cómo las obras de Dante, Petrarca y los otros poetas contemporáneos, en vez de los autores clásicos, sirven de bases sobre las que se ha de asentar la poesía moderna, y justifica que la imitación no es reprochable:

Quanto más que claramente parece en la lengua ytaliana aver avido muy más antiguos poetas que en la nuestra, así como el Dante y Francisco Petrarca y otros notables varones que fueron antes y después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias; el qual hurto, como dize Virgilio, no deve ser vituperado, mas dino de mucho loor quando de vna lengua en otra se sabe galanamente cometer. Y si queremos arguyr de la etimología del vocablo, quiere dezir otra cosa “trobar” en lengua ytaliana sino “hallar”. (Juan del Encina 1984, 82)

Citando la palabra “hurto” usada por Virgilio, Encina adopta el concepto

de la imitación propuesto por los anticiceronianos. Como puede deducirse de esta cita, Encina considera que el ingenio individual es primordial y fundamental de la imitación. Pero este don intrínseco no es suficiente. Para escribir buena poesía el poeta debe cultivarlo y reglarlo. Uno de los mejores métodos es la lectura de las diversas obras escritas en castellano y en latín:

Y después desto debe exercitarse en leer no solamente poetas y estorias en nuestra lengua, mas también en lengua latina. Y no solamente leerlos, como dize Quintiliano, mas discutirlos en los estilos y sentencias y en las licencias, que no leerá cosa el poeta en ninguna facultad de que no se aproveche para la copia que le es muy necessaria, principalmente en obra larga. (Juan de Encina 1984, 85)

Para Encina, pues, la imitación es el resultado de la combinación de la capacidad inmanente individual con el desarrollo de ésta por la amplia lectura y, por tanto, “transmisión creadora de un patrimonio poético universal” (García Galiano 1992, 390). Así, en el *Arte de poesía castellana* que “represents, both chronologically and artistically, the culmination of the fifteenth century’s effort to establish workable and uniform practice” (Clarke 1953, 254) en la creación literaria, Encina sugiere, ante todo, en lugar de una regla poética, una lectura amplia de los grandes autores de la antigüedad como precondition indispensable para la creación literaria. El proceso de lectura es un proceso de especulación e inferencias. La percepción de las obras preexistentes no es una recepción pasiva, sino un tipo de creación, puesto que requiere del lector la deliberación sobre los componentes artísticos de la obra. A través de esta percepción, el autor como lector puede crear su propia obra que emule o supere las obras leídas. Esta idea de la imitación de Encina es “singularly free from affectation and pedantic artifice”, y sirve de “filtering channel” (Clarke 1953, 259) entre su época y el siglo venidero.

## 2. Francisco Sánchez de las Brozas

En esta misma línea, los tratadistas españoles, a diferencia de los italianos y otros europeos, proponen la imitación no como concepto teórico sino como un método práctico de creación literaria. Lucas Gracián Dantisco, secretario de Felipe II, en el *Galateo español* (1585), manual de relación social para el “cortés gentilhombre” y Sebastián Fox Morcillo, en su *De imitatione seu de informandi styli ratione* (Amberes, 1554) insisten que la imitación es imprescindible para llegar a dominar la lengua, poniendo énfasis en la importancia de modelo y precepto. Ellos consideran que el imitador debe basarse en el uso y su propio juicio respecto al modelo. Por eso la imitación no es una mera reproducción de las palabras y discursos del modelo, sino una armonía de naturalezas.

A mediados del siglo XVI, Francisco Sánchez de las Brozas, en *Ars dicendi* (1556), sintetizando la teoría de la imitación desarrollada hasta entonces, pone de relieve la diversidad de modelos en el proceso de la creación literaria recurriendo a un ejemplo de Zeuxis, el pintor griego:

El pintor Zeuxis, cuando se puso a pintar a Helena de Trotona, sabía que no podía encontrar en una sola persona todos los atributos de la belleza que buscaba, porque comprendía, como dijo Flaco, que nada hay que sea perfecto en todas sus partes. Por ello eligió a cinco doncellas de entre otras muchas sobresalientes por su belleza y, de todas ellas, pintó a la perfección una sola Helena. (Sanchez de las Brozas 1984, 36)

Tras aducir este famoso ejemplo que se sirve de arma para defender los pensamientos de los humanistas partidarios de la diversidad de los modelos, el Brocense aclara su postura a favor de tomar elementos de distintos modelos:

Pues bien, yo, que he decidido pintar algo más hermoso que Helena, me he propuesto seguir a los mejores maestros del arte de hablar, bajo cuya batuta

moveré mi pincel. Pero dado que cada uno se marca su propio camino, yo he entresacado de Cicerón, Quintiliano, hermógenes y Aristóteles, dejando a un lado sus opiniones particulares, una especie de método que con razón podría llamarse “el arte de hablar”. (Sanchez de las Brozas 1984, 37).

Preocupado por el saber erudito y enciclopédico, fuente y matriz previa a la imitación, el Brocense insiste en que una obra literaria realizada por la imitación tiene que ser un espacio de fecunda confluencia de saberes del escritor. Dieciocho años después, concreta más detalladamente su pensamiento sobre la imitación. En el prólogo que acompaña a las *Anotaciones y enmiendas a las obras de Garcilaso* (1574), avala la imitación como una insoslayable práctica retórica que permite al escritor elevar su altura poética y competir con los grandes autores de la antigüedad:

Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y dotrinas para saber imitar. Ningún Poeta Latino ay, que en su género no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides; y Virgilio no se contentó, con caminar siempre por la huella de Homero. (Sanchez de Brozas 1972, 23)

Apropiar los versos ajenos con su propio estilo es un arte de excepcional dificultad que merece aún más gloria que la creación original. Por lo tanto, la utilización de las fuentes exactas para la composición de la poesía no puede ser un menoscabo de la facultad artística del poeta, antes al contrario, es revelar la habilidad creadora y su capacidad erudita de la asimilación de las obras clásicas. El poeta, pues, mediante la imitación de los clásicos grecolatinos y los escritores italianos contemporáneos que se convierten en modelo y estímulo de su escritura, debe competir con ellos para adquirir la gloria artística. Así pues, el Brocense nos demuestra su plena conciencia de la

imitación vinculada con la búsqueda de la competitividad, de la emulación. Esta idea de la imitación sirvió de “práctica común en los poetas y evidencia erudita para los doctos” (García Galiano 1992, 399) en España del siglo XVI.

### 3. Fernando de Herrera y las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*

En la situación de ausencia de una doctrina literaria dominante en la literatura española del siglo XVI, las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (1580) de Fernando de Herrera ocupan un lugar muy especial. En esta obra Herrera “desarrolla su teoría del lenguaje poético inspirada en las teorías lingüísticas de la imitación” (Prieto, 579) con lo cual demuestra que la obra poética es un producto artístico derivado de las reglas retóricas y de la erudición. A diferencia del Brocense que afirma de una manera tajante que no puede ser buen poeta el que no imita a los modelos antiguos, Herrera expone su hostilidad hacia la imitación servil de los modelos greco-romanos y toscanos. También, de esta manera, ataca la mera apropiación de formas insustanciales y repetitivas, vacías de contenido:

Porque me enciende en justa ira la ceguedad de los nuestros i la inorancia en que se an sepultado, que procurando seguir sólo al Petrarca i a los toscanos, desnudan sus intentos sin escogimiento de palabras i sin copia de cosas, i queriendo alcançar demasiadamente aquella blandura i terneza, se hazen umildes i sin composición i fuerça, porque de otra suerte se á de buscar o la floxedad i regalo del verso o la viveza, que para esto importa destreza de ingenio i consideración de juicio. (Herrera 2001, 273)

Pero no niega la necesidad de imitación en tanto que doctrina literaria, en cuanto que método de inspiración y enriquecimiento de la creación, diciendo “¿qué puede valer al espíritu quebrantado i sin algún vigor la imitación del Ariosto? ¿qué la dulçura de Petrarca al inculto i áspero?” Para Herrera, lo más importante en la imitación, pues, es forjar el espíritu de apropiación de los

maestros clásicos mediante la erudición en lugar de la asimilación formal dedicada de una manera exclusiva a la paráfrasis de los poetas toscanos. Para lograr esta imitación es necesario el estudio de las obras clásicas y contemporáneas con diligencia y la mezcla de los méritos de ellas apropiándolas a su propio estilo:

Yo, si deseara nombre en estos estudios, por no ver envejecida i muerta en pocos días la gloria, que piensan alcanzar eterna los nuestros, no pusiera el cuidado en ser imitador suyo, sino endereçara el camino en seguimiento de los mejores antiguos, i juntando en una mescla a éstos con los italianos, hiziera mi lengua copiosa i rica de aquellos admirables despojos, i osara pensar que, con diligencia i cuidado, pudiera arribar a donde nunca llegarán los que no llevan este passo. (Herrera, 273)

Herrera, de nuevo, pone de relieve la importancia de la invención o emulación en el acto de imitar con el afán de ilustrar la lengua escrita. Para él, del mismo modo que no se agotan los temas, tampoco no todas las formas posibles de expresión poética están descubiertas. Por eso la imitación combinada con la invención es una senda por la cual el autor pueda llegar a la perfección:

I sé dezir que por esta vía se abre lugar para descubrir muchas cosas. Porque no todos los pensamientos i consideraciones de amor i de las demás cosas que toca la poesía cayeron en la mente del Petrarca i del Bembo i de los antiguos; porque es tan derramado i abundante el argumento de amor, i tan acrecentado en sí mesmo, que ningunos ingenios pueden abraçallo todo: antes queda a los sucedientes ocasión para alcanzar lo que parece impossible aver ellos dexado. (Herrera, 273-74)

El poeta sevillano razona su postura entusiasta y convencida de la imitación compuesta contra la imitación simple como sigue:

I pudiendo assí aver cosas i voces, ¿quién es tan descuidado i perezoso que

sólo se entregue a una simple imitación? ¿Por ventura los italianos, a quien escoge por exemplo, incluyéronse en el círculo de la imitación de Petrarca? ¿I por ventura el mismo Petrarca llegó a l'alteza en que está colocado por seguir a los provençales i no por vestirse de la riqueza latina? (Herrera, p. 274)

Así, la doctrina herreriana de la imitación consiste en que el autor debe atender la imitación en tanto que método de mejoramiento personal de su capacidad creadora, no como mera manera de fácil poetizar. Para este fin ha de estudiar diligentemente y emplear como fuentes literarias los grandes modelos de la antigüedad greco-latina, y evitar seguir sin ningún juicio propio un dechado exclusivo. Es innegable que los escritores clásicos y los vates italianos proporcionan al poeta una plataforma desde la cual empezar la actividad creadora, pero para ello no tiene que conformarse con la mera repetición de ideas y conceptos, sino que debe considerarlos como punto de partida en busca de nuevos modos y formas para conseguir su propio mundo literario. En este aspecto Antonio Prieto valora la doctrina herreriana de la imitación como sigue:

Herrera presupone que el poeta es un recreador de temas o argumentos tan viejamente habitados como el amor y que puede expresar como nuevos por la mediación ordenadora de su manera de componer. La poesía, venciendo el “ímpetu natural”, es así el final de un proceso ascético en el que los sentimientos y la lengua que los expresa han sido meditadamente pensados en busca de su forma ideal. En su base, el hacer nuevo lo que no lo es depende de un saber que se nutre tanto en la imitación ecléctica como en la familiaridad con los clásicos, que son de la actualidad del poeta y no de un pasado. (Prieto, 617)

#### 4. Alonso López Pinciano y la *Philosophía Antigua Poética*

A finales del siglo XVI aparece una obra muy importante en la historia poética española. *La Philosophía Antigua Poética* (1596) de Alonso López Pinciano, aparte de ser el primer comentario a la Poética de Aristóteles y el

más amplio estudio de la teoría literaria aristotélica hecho en España durante el Siglo de Oro, marca el momento culminante de la historia de la poética española porque su obra sintetiza las corrientes poéticas del siglo XVI. A lo largo de esta obra, Pinciano reúne varios elementos relativos a la teoría aristotélica formando con ellos una unidad aceptable a la mentalidad renacentista. La finalidad de Pinciano, pues, como insiste Sanford Shepard, “no es creadora, sino más bien organizadora. La materia existía ya antes de Pinciano, pero con relación al mundo antiguo. Pinciano encuadra la teoría aristotélica en el marco del pensamiento renacentista” (Sanford Shepard 1970, 27). Respecto a la imitación, Pinciano, de forma concreta, desarrolla su teoría en la epístola tercera basándose predominantemente en las doctrinas sobre la mimesis sugeridas por Aristóteles:

Así que poesía no es otra cosa que arte que enseña a imitar con la lengua y poema es imitación hecha con la dicha lengua o lenguaje. Y porque este vocablo “imitar” podría poner alguna escuridad, digo que imitar, remedar y contrahacer es una misma cosa y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y de arte. (López Pinciano 1998, 110)

Apoyándose en la teoría aristotélica de la mimesis, añade que la imitación como propiedad natural del hombre no es más que tomar modelos de la misma naturaleza. La vida humana, pues, para Pinciano, es en esencia la imitación: tanto la mayoría de los oficios como el gobierno de estado se realizan únicamente por vía mimética. Por lo tanto, la actividad literaria, una de las partes de la vida humana, se ejerce según el mismo principio de la vida. Pero la imitación literaria no es una mera reproducción de las formas existentes. Del mismo modo que el alma anima el cuerpo, la imitación es el ánima de la creación literaria:

El pinciano dijo entonces:

—Yo por imitación entendiera, antes de agora, cuando un autor toma de otro alguna cosa y la pone en la obra que él hace.

Y Ugo:

—Ésa es también imitación, porque es remedar y contrahacer a otra. Y de la imitación está dicho que tiene su esencia en el remedar y contrahacer; así que ésa y las demás dichas están debajo del género de imitación. Diferéncianse en algunas diferencias, porque el autor que remeda a la naturaleza es como retratador y el que remeda al que remedó a la naturaleza, es simple pintor. Así que el poema que inmediatamente remeda a la naturaleza y arte, es como retrato, y el que remedó al retrato, es como simple pintor. Y de aquí veréis de cuánto más primor es la invención del poeta y primera imitación que no la segunda. (López Pinciano, 111)

La idea es claramente aristotélica: el autor de una obra literaria debe seguir los mismos pasos de la naturaleza y crear a su vez de esta manera un nuevo mundo. Desde este concepto de la imitación, Pinciano saca la idea de la verosimilitud. Si en la imitación se considera más perfecto el artista que mayor aproximación de semejanza consiga con su modelo, así también la perfección del poeta consiste en su capacidad de hacer algo verosímil. Para Pinciano la verosimilitud es lo más intrínseco de la imitación y, por lo tanto, “se debe tener que lo verosímil es lo más importante” porque “la obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil y llegada a razón” (López Pinciano, 148-150).<sup>7)</sup> Con este razonamiento él considera a la literatura más excelente que la historia diciendo “el poeta es inventor de lo que nadie imaginó y el historiador no hace más que trasladar lo que otros han

---

7) Por la vasta influencia literaria de Erasmo, la literatura europea del siglo XVI apuntaba a lo ejemplar, lo moralmente provechoso, lo verosímil. Las tendencias de este siglo iban encaminadas de todos modos en la misma dirección. La verosimilitud fue un concepto de creciente importancia durante todo el período, debido en gran parte al redescubrimiento de la *Poética* de Aristóteles en el siglo XV en Italia y a la extensa serie de comentarios de los teóricos literarios del XVI acerca de esta obra. En tal contexto, en la epístola tercera, Pinciano define acertadamente el papel del poeta como sigue: “Así que el buen poeta o ha de tocar la filosofía moral, o natural, en su obra” (López Pinciano, 121).

escrito” (López Pinciano, 148). Como estima Alberto Porqueras Mayo (1972, 103), esta afirmación que destaca el valor de la inspiración ficcional “independientemente totalmente de los hechos históricos, es ya el último grado posible de ‘liberalismo’”. Para obtener el máximo grado de verosimilitud en la imitación, el poeta tiene que recorrer toda la naturaleza y crear un mundo nuevo:

Dicho habemos que el poema es imitación en lenguaje y, cual el pintor de herbajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta que pinta y describe las otras cosas, es también poeta como el que imita afectos, acciones y costumbres humanas. Y tan fina poesía es la descripción del puerto que Virgilio, en el primero de su *Eneida*, hace y la que, en el segundo, de las dos serpientes que enlazan al Laocón, como la acción de Eneas, cuando a Turno dio muerte; de manera que, en razón de poema, tan imitación es la primera como la segunda, y la segunda y las dos como la tercera. (López Pinciano, 147-48)

Y ampara más directamente esta opinión:

[...] la poesía comprende y trata de toda cosa que cabe debajo de imitación y, por el consiguiente, todas las ciencias especulativas, prácticas, activas y efectivas. Y ¿no veis a Homero cuán lleno está de todas las artes generalmente, y a Virgilio también y, en suma, todos los épicos (heroicos por otro nombre) junto con la política que es su principal intento?, ¿no enseñan la astrología, la medicina, la economía y otras muchas facultades? y así los demás poetas todos. (López Pinciano, 121)

Pinciano, pues, requiere al poeta el saber enciclopédico como precondition de la imitación. Este saber es la manera más eficaz para buscar la belleza que se encuentra en la naturaleza o en el arte de los mejores poetas. Esta búsqueda puede realizarse únicamente en el caso de acompañar la invención propia del poeta. Por eso, tiene que cuidarse para no hundirse en la mera copia de los modelos:

Virgilio tiene pinturas que sobrepujan al retrato, y imitaciones que vencieron al inventor, porque dejó en cosas a la pintura y siguió a la naturaleza misma. Y si los que imitan, de tal manera imitassen, no sería mucho vituperio, antes grande hazaña y digna de loor; mas no sé yo para qué fin imitaré yo mal lo que otro escribió y inventó bien. ¡No lo puedo sufrir! Ni aun Horacio sufrirlo pudo, el cual dice, destos tales imitadores, que son “rebaño siervo” que no tienen ingenio libre para inventar, y siervo que estraga lo que otro hizo bien. Y desta manera se ha de entender Horacio, el cual también fue imitador de otros, mas no siervo, porque imitó muy bien. (López Pinciano, 112)

Pinciano admite la imitación dentro de una dimensión limitada: solo cuando se realice con el discernimiento y la personalidad suficiente para evitar el puro y simple plagio. Nadie puede crear un nuevo mundo desde nada. La creación artística empieza a partir de la propia naturaleza o de una obra precedente, el mundo poético hallado. Este mundo es como una materia prima. Para Pinciano, la imitación, como forma sustancial de la literatura, es la herramienta que la elabora a fin de construir el mundo propio del artista. Por consiguiente, aunque el artista debe mirar siempre las obras modélicas, ha de aprovecharlas sólo como punto de partida para la actividad creadora. En esta actividad debe usar su propio criterio para quitar o poner algunos elementos de ellas en su obra. El pensamiento de la imitación de Pinciano es la mezcla de la teoría antigua de Aristóteles con las doctrinas humanistas de apropiación literaria que se orienta hacia la práctica, y esto es el sentido histórico literario de Pinciano. Su originalidad, pues, como dice Sanford Shepard (1970, 143) “no se somete a los temas tratados en su arte poética, sino en el uso ecléctico de los temas disponibles”.

#### IV. Conclusión

La imitación es un tema principal y el más recurrente en las poéticas renacentistas, que encuentran una sólida base en las obras clásicas. Una de las

pruebas más destacadas de esta situación histórico-literaria es la proliferación de doctrinas y polémicas sobre la imitación a lo largo del siglo XVI. *La imitatio*, como teoría y como práctica, perduró durante tres siglos más, hasta que el Romanticismo provocó una reacción en contra. En efecto, desde el comienzo del Renacimiento hasta la mitad del siglo XVIII, la historia de la crítica se caracteriza por el establecimiento, elaboración y diseminación de una visión de la literatura como imitación a lo largo del tiempo.

A través del establecimiento del concepto de imitación, los humanistas intentan ofrecer una técnica racional de composición de obras artísticas creyendo que si se respetan las reglas y la calidad de los modelos antiguos pueden ser tan perfectas como las clásicas. En general, no muestran su interés por las reflexiones estéticas de índole individual sino que desarrollan disquisiciones técnicas. Pero en la medida en que se cambia la sensibilidad histórica, la imitación empieza a considerarse como una metodología para exponer el espíritu individual en lugar de la mera técnica conforme a la regla y fórmula. Especialmente los humanistas que propugnan la imitación compuesta, mediante la propuesta de la imitación liberal e individual realizada por diversas lecturas de los modelos y por el cambio histórico, traen un cambio sustancial del concepto de la imitación.

Los humanistas españoles, a diferencia de los italianos y otros europeos, adoptan una postura ecléctica frente a las dos teorías contrapuestas, o centran su empeño en las finalidades prácticas del método, olvidando o ignorando su base teórica. Dicho de otra forma, los humanistas y retóricos españoles muestran más preocupación por los aspectos prácticos de la imitación, y en consecuencia, encontramos diversas escrituras dedicadas a la imitación poética como una guía de crear una obra literaria.

Para los humanistas españoles las actividades de lectura y escritura son dos caras de la misma moneda. Un texto se lee en vista de su transcripción como parte de otro texto; por el contrario, el escritor como imitador reconoce que

no puede escapar totalmente de las limitaciones de lo que ha leído. En este sentido, la imitación es también una forma de interpretación, ya que la ley interpretativa sólo puede ser visible en un segundo discurso que pretende ser una reconstrucción del primero. Así, los humanistas españoles, a través de la conversión de la mera técnica de escribir en una metodología de escribir para exponer su propio mundo, confieren a la imitación un sentido nuevo de la extensión del acto creativo. Este concepto de la imitación pronto combina con el desarrollo de la lengua vulgar y sirve de base para el surgimiento de los varios tipos de imitación de *La Celestina* y de *Lazarillo de Tormes* a lo largo del siglo XVI.

## Bibliografía

- Asensio, Eugenio (1978), "Ciceronianos contra Eramistas en España: dos momentos (1528-1560)," *Revue de Littérature Comparée*, Vol. 52, No. 2-4, pp. 135-54.
- Bataillon, Marcel (1966), *Erasmus y España*, México: Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Erasmus y el erasmismo*, Barcelona: Crítica.
- Burckhardt, Jacob (2004), *La cultura del Renacimiento en Italia*, Madrid: Akal.
- Clarke, Dorothy Clotelle (1953), "On Juan del Encina's Una arte de poesía castellana," *Romance Philology*, Vol. 6, No. 4, pp. 254-9.
- Fanthanm, Elaine (1978), "Imitation and Evolution: The Discussion of Rhetorical Imitation in Cicero De Oratore 2. 87-98 and Some Related Problems of Ciceronian Theory," *Classical Philology*, Vol. 73, No. 1, pp. 1-16.
- \_\_\_\_\_ (1978), "Imitation and Decline: Rhetorical Theory and Practice in the First Century after Christ," *Classical Philology*, Vol. 73, No. 2, pp. 102-116.
- Encina, Juan del (1984), "Arte de poesía castellana," *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Francisco López Estrada (ed.), Madrid: Taurus.
- Erasmus, Desiderio (1906-58), *Opus epistolarum Des. Erasmi Roterdami*, V. 7, P. S. Allen, H. M. Allen, H. W. Garrod (eds.), Oxford: Oxford Univ. Press.
- \_\_\_\_\_ (1933), *Erasmi Opuscula: A Supplement to the Opera Omnia*, V. 7, Wallace K. Ferguson (ed.), The Hague: Nijhoff.

- \_\_\_\_\_ (1965), *Il Ciceroniano*, Angiolo Gambaro (ed.), Brescia: La Scuola Editrice.
- \_\_\_\_\_ (2009), *El ciceronianismo*, Manuel Mañas Núñez (ed.), Madrid: Akal.
- García Galiano, ángel (1992), *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel: Reichenberger.
- \_\_\_\_\_ (2010), “Las polémicas sobre Cicerón en el renacimiento europeo,” *Escritura e imagen*, Vol. 6, pp. 241-266.
- Garin, Eugenio (2001), *Medievo y Renacimiento: estudios e investigación*, trad. Ricardo Pochtar, Madrid: Taurus.
- Gil Fernández, Luis (1997), *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Madrid: Tecnos.
- Gracián Dantisco, Lucas (1968), *Galateo español*, Margherita Morreale (ed.), Madrid: CSIC.
- Greene, Thomas M. (1982), *The Light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London: Yale Univ. Press.
- Herrera, Fernando de (2001), *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Inoria Pepe y José María Reyes (eds.), Madrid: Cátedra.
- Jauss, Hans Robert (2000), *La historia de la literatura como provocación*, trad. Juan Godo Costa y José Luis Gil Arístu, Barcelona: Península.
- Jones, R. O. (1985), *Historia de la literatura española 2: Siglo de Oro: Prosa y Poesía (Siglos XVI y XVII)*, Barcelona: Ariel.
- Kristeller, Paul Oskar (1979), *Renaissance Thought and Its Sources*, New York: Columbia Univ. Press.
- Lázaro Carreter, Fernando (1979), “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial,” *Anuario de estudios filológicos*, Vol. 2, pp. 89-119.
- López Grigera, Luisa (1995), *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- López Pinciano, Alonso (1998), *Philosophía Antigua Poética*, José Rico Verdú (ed.), Madrid: Biblioteca Castro.
- Luis Vives, Juan (1948), “Las disciplinas,” *Obras Completas*, V. 2, trad. Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar.
- Maldonado, Juan (1980), *Paraenesis ad politiores litteras*, trad. Eugenio Asensio y Juan Alcina, Madrid: FUE.
- Núñez González, Juan María (1993), *El ciceronianismo en España*, Valladolid: Secretariado de las publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- Pigman III, G. W. (1980), “Versions of Imitation in the Renaissance,” *Renaissance Quarterly*

Vol. 33, No. 1, pp. 1-32.

- Prieto, Antonio (1986), *La prosa española del siglo XVI*, Madrid: Cátedra.
- Porqueras Mayo, Alberto (1972), *Temas y formas de la literatura española*, Madrid: Gredos.
- Rallo Gruss, Asunción (2003), *Erasmus y la prosa renacentista española*, Madrid: Laberinto.
- \_\_\_\_\_ (2007), *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid: Síntesis.
- Saintsbury, George (1971), *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day*, V. 2, Genève: Slatkine Reprint.
- Sánchez de las Brozas, Francisco (1972), "Obras del Excelente Poeta Garci Lasso de la Vega. Con anotaciones y enmiendas del Licenciado Francisco Sánchez," *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Antonio Gallego Morell (ed.), Madrid: Gredos.
- \_\_\_\_\_ (1984), "Ars dicendi," *Obras I: escritos retóricos*, Eustaquio Sánchez Salor (ed.), Cáceres: Institución cultural El Brocense.
- Scott, Izora (1991), *Controversies over the Imitation of Cicero in the Renaissance*, Davis: Hermagoras Press.
- Seigel, J. E. (1968), *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism: The Union of Eloquence and Wisdom*, Petrarch to Valla, Princeton: Princeton Univ. Press.
- Shepard, Sanford (1970), *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Gredos.
- Weinberg, Bernard (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., 2nd ed., Chicago: University of Chicago Press.
- Ynduráin, Domingo (1994), *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid: Cátedra.

## Dong-Hee Chung

Department of Spanish Language and Literature, Seoul National University  
dhchung@snu.ac.kr

Fecha de entrega: 20 de noviembre de 2015

Fecha de revisión: 12 de diciembre de 2015

Fecha de aprobación: 15 de diciembre de 2015

# Ciceronianism and the concept of literary imitation in the Spanish Renaissance

**Dong-Hee Chung**  
Seoul National University

Chung, Dong-Hee (2015), Ciceronianism and the concept of literary imitation in the Spanish Renaissance.

**Abstract** Although imitation has always occupied the most important place in the history of Western culture, at no time has it been much talked as in the Renaissance. The humanists, to recuperate the purity of classical Latin, adopt Cicero as the unique and sublime model worthy of imitation considering him as an example of the best latinity. However, some humanists such as Gasparino Barzizza, Angelo Poliziano, Pico della Mirandola and Erasmus insist on discovering oneself by imitating various models instead of imitating only one model. The situation of Spanish Renaissance demonstrates the different aspect about the imitation. Although Spanish humanists know Ciceronianism and the controversies over imitation in Italy, rather than they engage in theoretical dispute of imitation, they focus on the rhetorical and pedagogical aspects of this and concentrate on the methodological application. Spanish writers such as Juan del Encina, Francisco Sánchez de las Brozas, Fernando de Herrera and Alonso López Pinciano consider imitation as an extension of the creative act and convert it into a writing methodology to present their own world.

**Key words** Imitation, Renaissance, Ciceronianism, Spanish Renaissance