

# humanitas


Vol. LI

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
COIMBRA UNIVERSITY PRESS



# HUMANITAS

Vol. LI • MCMXCIX



MARÍA NIEVES MUÑOZ MARTÍN  
*Universidade de Granada*

*IMITATIO E IDEA EN EL NAUGERIUS*  
DE G. FRACASTORO \*

La importancia esencial de las fuentes antiguas en la teoría literaria renacentista, y más en concreto en el relevante diálogo que Fracastoro dedicó al significado y valor de la actividad poética, ha sido abundantemente expuesta por los estudiosos a todo lo largo de este siglo, y no siempre con opiniones concordes<sup>1</sup>. La complejidad, profundidad y riqueza de intereses que refleja la magistral obrita de nuestro autor – y en esto sí hay casi total unanimidad – son atribuibles tanto a la misma mentalidad de éste como a la influencia de las tradiciones múltiples que en él confluyen, y a las condiciones culturales de la propia época. Todo el peso de la tradición y el valor de las autoridades antiguas no pueden obviar, en nuestra opinión, el hecho de que Fracastoro, como subrayan algunos de sus estudiosos, es un hombre de su tiempo, un “moderno”<sup>2</sup>, que se abre a las teorías y a las interpretaciones contemporáneas de las fuentes antiguas, a las que a menudo sobrepasa, anunciando y avanzando desarrollos que serán recogidos por autores y momentos posteriores.

No es fácil señalar dependencias o analogías cuando no se hacen – salvo en el caso de Aristóteles, Platón, alguna vez Cicerón y Horacio, y,

---

\* (Esta investigación se ha visto incluida en el marco de la Acción Integrada luso-española HP1997-0024, concedida por la D.G.E.S.I.C., en apoyo de la cual recibimos ayuda durante el año 1998. Expresamos nuestro agradecimiento a dicho Organismo y a nuestros colaboradores científicos en la Universidad de Coimbra).

<sup>1</sup> Cf. M.N. Muñoz Martín, “Aspectos de la teoría poética renacentista”, in *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*. E. Sánchez Salor, L. Merino Jerez, S. López Moreda (eds.), Cáceres, 1996, pp. 515 s.

<sup>2</sup> Girolamo Fracastoro *Naugerius, sive de Poetica Dialogus*. With an English Translation by R. Kelso and an Introduction by M. W. Bundy, Urbana, 1924, p. 20.

entre los modernos, G. Pontano – referencias explícitas a los teóricos, y cuando las elaboraciones renacentistas de los críticos antiguos y las confusiones y amalgamas más o menos conscientes enmascaran las diversas atribuciones. Por otra parte, Fracastoro presenta un caso especial de dificultad. El eclecticismo que suele reconocerse en él responde, según los estudiosos, a un planteamiento bien filosófico aristotélico y/o platónico; bien a uno retórico, cuyo débito a las fuentes griegas y romanas no está suficientemente determinado; e igualmente respecto a los humanistas del Quattrocento y a sus contemporáneos. Para nosotros, su equilibrio, mejor que eclecticismo, es producto sobre todo de una profunda reflexión y madurez estética, propias de su persona y del momento en que vivió, la plenitud del siglo XVI, todo lo cual no permite precisamente una pronta y simple valoración.

Para seguir este accidentado itinerario nos ha parecido oportuno fijar nuestra atención en dos términos de una presencia continuada en el diálogo y de un potencial significativo extremadamente rico, con el fin de poder identificar en el discurso relacionado con ellos las distintas concepciones que pueden entrar en juego cada vez. Somos conscientes de que el análisis no deja de ser aventurado, y esto no sólo por el intento más o menos logrado por parte del autor de compaginar sentidos diferentes en un mismo término: cuando no funciona el empeño expreso de aunar teorías y concordar autoridades, hemos de contar con la actitud de la cultura coetánea, que favorecía que el saber antiguo reciente y crecientemente recuperado fuese patrimonio indisoluble y común; ya Petrarca no distinguía fácilmente lo que era de cada autor, y lo que era propio y lo ajeno, y las abundantes reflexiones y variadas lecturas de los autores clásicos que recomiendan igualmente todos los teóricos, entre otros Lorenzo Valla y Poliziano, conllevaban el personal y constante acopio de una tradición literaria que muchas veces es utilizada sin la inmediata ayuda de libros. Por nuestra parte, nos parecerá que cumplimos nuestro objetivo si contribuimos a poner de manifiesto las variadas peripecias que pudo afrontar y la riqueza de soluciones de que dispuso una de las reflexiones sobre el arte de la poesía más admirables del Renacimiento.

La pluralidad de sentidos del término *imitatio* que se observa en los escritos renacentistas de teoría literaria y de poesía es consecuencia en gran medida de la propia tradición del término en los autores antiguos. Una simplificación excesiva podría adscribir cada sentido a una tradición determinada, dada su definición en los autores concretos. Teniendo en cuenta las versiones más conocidas e influyentes, la acepción de “imitación retórica” -teoría de canonizar a los clásicos propuestos como modelos y fuente de enriquecimiento artístico- se vincularía a Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano; la “imitación literaria” -similar a la anterior, de carácter menos



didáctico-práctico, que conlleva una apropiación más personal de los modelos —, a Horacio, Séneca, Longino y al mismo Quintiliano; la “imitación filosófica”, a Platón, en relación con la teoría de las ideas y la consiguiente condena de la mimesis artística, y a Aristóteles, en cuanto imitación de la naturaleza en sus formas particulares, que a su vez son plasmación de los universales, y en el sentido más estricto de imitación de las acciones humanas. Pero cualquier mediano conocedor del tema sabe que cada adscripción no es nada simple. Ante todo, los conceptos son complejos y confusos desde la misma Antigüedad, pero además se complicaron enormemente en el tratamiento de los renacentistas. De un aspecto y otro puede dar cuenta la abundante bibliografía referida a las dos épocas<sup>3</sup>. Y el problema subsiste, a pesar de haberse ensayado intentos de sistematización del material<sup>4</sup>.

Ya en la parte introductoria del *Naugerius*, en que se presenta a los personajes, las circunstancias y lo que será el tema central del diálogo, penetramos de lleno en el debate sobre la doctrina platónica del *enthousiasmós* y la inspiración divina del poeta. Se parte de las sensaciones experimentadas por Andrea Navagiero, que intervendrá como principal interlocutor, junto con el amigo común de Fracastoro y Navagiero, el filósofo Jacobo Bardulone; el primero es invitado a describir la conmoción poética que le agitó nada más subir a los idílicos parajes del Monte Baldo, experiencia que es referida dentro de la esfera conceptual del platonismo<sup>5</sup>. Pero la

<sup>3</sup> R. McKeon, “Literary criticism and the conception of imitation in antiquity”, *Modern philology* 34 (1936) 1-35; H. Kollerr, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna, 1954; A. Reiff, *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*, Bon, 1959; D.L. Klark, “Imitation. Theory in Practice in Roman Theoric”, *Quart. Journal Speech* 37 (1951) 11-22; J. De Ghellinck, “Imitari, imitatio”, *Archivum Latinitatis Medii Aevi* 15 (1940) 151-159; G. Fiske, *C. Lucilius and Horace. A Study in the Classical Theory of Imitation*. Madison, 1920; F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milano, 1959; G.W. Pigman III, “Versions of Imitation in the Renaissance”, *Renaissance Quarterly* 33 (1980) 1-32; J.M. Núñez González, *El ciceronianismo en España*, Valladolid, 1993; V. Pineda, *La imitación como arte literario en el siglo XVI español* (con una edición y traducción del diálogo *De imitatione* de S. Fox Morcillo), Sevilla, 1941, con abundantes fuentes y bibliografía.

<sup>4</sup> Cf. A. García Galiano, *Teoría de la imitación poética en el Renacimiento*, Tesis Doctoral dact. Madrid, Universidad Complutense, 1988; igualmente V. Pineda, *op. cit.*, pp. 39 ss.

<sup>5</sup> (Las citas al texto responden a la primera edición de las *Opera omnia, Venetiis, apud Iunctas*, 1955, ff. 153-164: *Hieronymi Fracastorii Naugerius sive de Poetica dialogus. Ad Ioannem Baptistam Rhamnusium*) Fol. 154 A 8 ss. ... *Naugerius enim quasi Musa tactus, aut Apollinis oestro concitus cum late cincumspexisset, carmina primum quaedam subcinere coepit, mox e sinu... tanto impetu, sed et tanta harmonia... quasi furens effectus... eo furore... exclamans... Musa quaedam ilariori contactus... canens, et quodammodo furens ... vexare. Cf. nuestro trabajo “La dualidad ingenium/ars en el Naugerius de Fracastoro”, *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento*. v. 1. Coord. M. Pérez González, León, 1998, p. 509.*

doctrina platónica es corregida en diversos modos, rechazando Navagiero la teoría del *furor insanus*, para terminar reduciendo el elemento extrahumano a las dotes naturales<sup>6</sup>. Sin embargo, con todo lo anterior se ha puesto de manifiesto la singularidad de la inspiración poética, aun conservándola en el ámbito de la actividad humana, y se han presentado unas vías que contribuirán al entendimiento de la cualidad poética, según Fracastoro.

En la primera parte del diálogo Navagiero demanda de Bardulone su opinión sobre el fin del poeta para dar después paso a sus propias objeciones y pensamiento, a la vez que realiza la crítica de las diversas tendencias existentes en la época. El filósofo remite el fin del poeta al origen de la poesía como actividad humana natural relacionada, bajo la autoridad de Aristóteles<sup>7</sup>, con el impulso básico de imitación en el hombre y el consecuente deleite que se produce mediante el acompañamiento del canto y la música: 155 B 4 ss.:...*Delectare, inquit ille, audivi esse finem Poetae... quid enim monstret aliud Musica illa carminum adeo quaesita... quamobrem omnis poetarum finis in oblectatione constitutus videtur. quod et origo quoque ipsius Poeticae plane demonstrat, quam ita primum fuisse enatam Aristoteles tradit. cum enim natura insitum sit nobis imitari, tum, et natura insitum canere, et musica quadam agi, primum quidem ceptum est cantu quaedam imitari rudi quidem atque agresti. mox cum id delectaret adhibita maiori cura studioque, tandem et ars facta est, et poetica enata.* En el texto aristotélico se hace evidente, además de la imitación como instinto connatural al hombre, el placer que se encuentra tanto en la contemplación del objeto mimetizado, por la exactitud de las imágenes representadas –“...nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible”– como en el aprendizaje obtenido con la propia contemplación –“...Por eso, en efecto, disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas, aprenden y deducen qué es cada cosa...”<sup>8</sup> La formulación concreta de Bardulone es, en síntesis, fiel al maestro griego. Aristóteles también considera natural la armonía y el ritmo, y sostiene que los mejor dotados para estas dos inclinaciones naturales, la imitación y la armonía y el ritmo, hicieron nacer la poesía.

<sup>6</sup> Fol. 154 B 13 ... *Illud mihi videris subfigurare, quod Naugerius poeta natura sit...*

<sup>7</sup> Arist. *Po.* 1448b 4 ss. (Edición trilingüe por V. García Yebra. Madrid, 1974. Las traducciones del texto griego que incluimos están tomadas también de esta edición).

<sup>8</sup> V. García Yebra, *op. cit.*, p. 254, sugiere la comparación del mencionado pasaje con *Rh.* I 11, 1371b 4 ss.: “Y, puesto que aprender y admirar son agradables, necesariamente serán también agradables tales cosas como el resultado de la imitación, por ejemplo, la pintura, la escultura y la poética, y toda imitación bien hecha -*eû memiméménon*-...”

Aunque se acepta en el sentido diacrónico la dialéctica *natura-ars*, que hizo nacer la segunda de la primera, el *delectare* como fin exclusivo<sup>9</sup> es rechazado por Navagiero, dado que es inapropiado a la alta estima en que son tenidos los poetas y a lo laborioso de su actividad. Ello se encuentra precisamente en la línea de la tendencia aristotélica. A. Plebe<sup>10</sup> ha ilustrado suficientemente la defensa por parte de Aristóteles de un planteamiento auténticamente estético y sistemático en la reflexión sobre las artes, y en concreto de la poética, frente al “moralismo estético”, una actitud mantenida por Sócrates y llevada a su culmen por Platón, de la que derivan tanto el utilitarismo como el hedonismo estético, dos sustanciales negaciones del arte. Aventurada entonces por Bardulone la ecléctica formulación horaciana<sup>11</sup> (155 D 11 ss.: *nunquid forte prodesse, quod video a multis dici, ut delectare et prodesse poetae velint?*), y expresada esa utilidad en términos que recuerdan a Horacio, *ars*.vv.310 ss., aunque sin mencionar tampoco ahora al autor, el *prodesse* horaciano como fin del poeta, de contenidos fundamentalmente éticos y sociales, se identifica seguidamente con el *docere* orientado a la facultad cognitiva (156 A 6 ss.:...*Tum Naugerius, pulchre, inquit, dicis Bardulo, omnibus fere de rebus poetam doctrinam facere, mire multifariamque prodesse...*), actitud bastante común y polémica en los teóricos renacentistas. Pero Navagiero, aun admitiendo que el poeta instruye en casi todas las disciplinas, reconoce esta sabiduría en él como *conductitia*= “tomada en alquiler de otros”, puesto que existen artes y disciplinas específicas para cada saber, y rechaza el *docere* como finalidad propia. Sin embargo el poeta, ser social, no quiere reducir su esfuerzo a un deleite vanal, pretende un provecho colectivo de su actividad – *bono commodoque alieno ipse etiam usui esse nitatur* –, pero su utilidad no consiste en instruir. Pasa entonces a debate otra propuesta mixta<sup>12</sup> que incluye el *prodesse* como finalidad principal y la *imitatio* como medio: 156 C 10 ss.: ... *alii siquidem docendo fortasse prosunt. Poetae vero repraesentando. nam tametsi non doceat Poeta, qualis quis esse debeat aut imperator, aut miles, aut*

<sup>9</sup> G. Preti, *Il Naugerio*, a cura di..., Milano, 1945, p. 17, relaciona la teoría hedonística con las tendencias de Valla y con Castelvetro (1570), quien había extremado el placer como finalidad única de la poesía en su comentario a la *Poética* aristotélica.

<sup>10</sup> *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Parte Prima. Dall'Antichità classica al Barocco, Milano, 1975, sobre todo pp. 22-45.

<sup>11</sup> Cf. Hor. *ars* 333 s.

<sup>12</sup> Tal como aparece acuñada por Horacio -sobre todo *ars* 317 s.: *Respicere exemplar vitae morumque iubebo/doctum imitatore et vivas hinc ducere voces*-, C.O. Brink sugiere una síntesis aristotélico-horaciana, aludiendo para explicar el *exemplar* a ciertas nociones del *kathólou*, y a *Poética* 2 1448a 1 ss. en relación con los rasgos morales del exemplar (*Horace on poetry*. *The "ars poetica"*, Cambridge, 1971, p. 343).

*paterfamilias, aut temperatus... repraesentat tamen imperatorem, militem... scis enim Poeticam a Platone et Aristotele imitatoriam artem vocari, nihil autem refert, sive imitari, sive repraesentare dicamus. Quae de causa sunt, qui putent finem poetae esse prodesse per imitationem.*) La *imitatio* poética es ampliada en el sentido aristotélico como *repraesentatio*, y se trata de identificar su objeto propio. Hasta ahora, la *imitatio* guarda relación con la materia objeto del discurso, circunscrita al ámbito del *sermo*, sin mencionarse otra clase de imitación artística. Navagiero procede seguidamente a plantear una cuestión transcendental: si debe restringirse o no el objeto de la imitación poética: 156 D 2 ss: *...verum de imitatione hac sive repraesentatione Poetica accurate arbitror esse considerandum: atque illud in primis est inquirendum, utrum circa omnia, de quibus poeta scribit, repraesentatio et imitatio dicatur: dico autem si Poeta de stellis, de plantis, de animalibus scribat, vtrum et haec imitatio, quemadmodum illa, quae personas inducit, an propria quaedam sit imitatio Poetae: Puta illa, quae circa personas est tantum...* Navagiero se declara partidario de no incluir sólo a las personas en el mundo natural objeto de imitación (es mencionado Aristóteles a proposito de su juicio sobre Empédocles, que Navagiero no comparte), y de no establecer limitación en la materia poética, acudiendo a una peculiar interpretación de un texto de Horacio<sup>13</sup> para rebatir a Aristóteles, y al ejemplo de las *Geórgicas* virgilianas: 157 A 16 ss.: *...quod si dicas, quanquam poeta non est simul, ac quis personas est imitatus, poeta tamen non est vocandus ille, qui hanc non assumpsit materiam, vt Empedocles, profecto et hoc valde durum videtur. Primum quod Virgilium circa Aeneida poetam esse, circa Georgica vero non esse valde mirum est: deinde non ita existimasse ipse etiam Horatius videtur, cum publicam omnem, et communem materiam dixit propriam poetae fieri, si poetico more tractetur: quemadmodum et dolium illud privati iuris fit illius artificis, qui exactam rotunditatem dedit, os non patulum, et alia, quae communes artifices faciunt. ac demum ego non video, quid plus afferat imitatio personarum, quam imitatio aliarum rerum: vt earum, quae sunt a natura...* Pero señala también que la representación, identificada ya con la imitación, al menos en la materia, es propia igualmente de todos los que se valen del discurso, sin que pueda aducirse el verso como razón sería de diferencia. En cuanto a la *imitatio* en sentido propio, restrictivo, la de acciones humanas, coincide plenamente con la mimesis aristotélica, incluyendo la mención de los tres grandes géneros (tragedia, comedia, epopeya). Pero esta mimesis restringida no se admite: la sola imitación de personas no es lo propio del poeta ni le condiciona.

<sup>13</sup> El texto horaciano es un complicado pasaje, *ars* 128: *Difficile est proprie communia dicere...*, que Navagiero interpreta en el sentido de “todo tipo de materia”.

Ahora bien, si no se restringe el objeto de imitación, la materia del poeta, ésta procura la prudencia -mediante la imitación de las personas- y el conocimiento -mediante la imitación de las cosas naturales-, cumpliendo un fin ético y un fin intelectual; pero su cometido no se diferencia del de los otros que producen utilidad mediante la imitación: del historiador, por ejemplo. Cuando todavía no se ha expresado el fin propio del poeta, Navagiero apunta la solución. No hay para el poeta una materia determinada, toda materia puede brillar embellecida, lo propio de él consiste en el *modus tractandi*. Bardulone sugiere inmediatamente la definición de Pontano en el *Actius -officium poetae ac finem esse apposite dicere ad admirationem-*, que Navagiero desecha por su carácter retórico, ya que es igualmente propia de oradores (como afirma Cicerón en el *de oratore* y él mismo testimonia con sus discursos)<sup>14</sup>. Y se acude de nuevo a Aristóteles, que Bardulone menciona sin comprenderlo del todo: los demás escritores consideran lo singular, el poeta en cambio lo universal (Nota 20: 158 A 5 ss: *...nunquid illud fortasse, quod Aristoteles paucis verbis involvit? quod ego quidem subiticiui hactenus, quod valde obscurum videretur. differre ille poetam ab aliis scribit, quod alii singulare ipsum, poeta vero vniuersale consideret.*). Navagiero exclama jubiloso: “Ese es el fin del poeta que buscamos”, y se produce un intermedio en el fingido desarrollo del diálogo que se aprovecha para descansar y oír cantar a un citaredo.

Con el comienzo de la segunda parte se ha llegado a un punto crucial en la investigación del que se han de extraer todas las implicaciones. Aparece entonces por primera vez el concepto de *idea* (*universalis et pulcherrima idea*, y unido a ella el concepto de la belleza, también mencionado por primera vez) hacia la cual dirige el poeta su atención para representar – *imitari* – las cosas no como son, en su desnuda e imperfecta realidad, sino como deberían ser, en su ser ideal, que se transforma en ser poético: 158 B 11 ss: *...alii siquidem singulare ipsum considerant, poetae vero vniuersale, quasi alii similes sint illi pictori, qui et vultus et reliqua membra imitatur, qualia prorsus in re sunt, poeta vero illi assimiletur qui non hunc, non illum vult imitari, non vti forte sunt, et defectus multos sustinent, sed vniuersalem, et pulcherrimam ideam artificis sui contemplatus res facit, quales esse deceret*. De este ser ideal no participa ni la imitación artística ni poética, ni el discurso de todos los demás que dominan el arte de la palabra, los cuales imitan con el lenguaje, pero imitan lo singular.

El trasfondo filosófico de esta definición es notable: el poeta no atiende a la mera apariencia de las cosas, sino a su ser ideal, la idea pura, que

<sup>14</sup> Fol. 157 D 6 ss.

participa de la belleza absoluta. Pero esta simbiosis entre la idea platónica y el elemento universal aristotélico no satisface convincentemente a los estudiosos, cuando a continuación Navagiero se vuelve a considerar el *modus dicendi*: 158 B 16 ss.: *...quippe omnes quibus bene dicendi facultas tributa est, bene quidem atque apposite dicunt, quantum cuique convenit: sed inter illos hoc interest, quod praeter poetam nullus simpliciter bene atque apposite dicit, sed in genere suo tantum, et quantum attinet ad constitutum sive finem... poeta vero per se nullos alios movetur fine nisi simpliciter bene dicendi circa unumquodque propositum sibi. vult quidem et ipse et docere et persuadere et de aliis loqui, sed non quantum expedit, et satis est ad explicandam rem: tanquam astrictus eo fine. verum ideam sibi aliam faciens liberam et in universum pulchram, dicendi omnes ornatus, omnes pulchritudines quaeret, quae illi rei attribui possunt.* Entre todos los que poseen la facultad de la elocuencia, que hablan adecuadamente, ninguno a excepción del poeta habla **absolutamente** bien (**simpliciter**, que aparece por primera vez, es un término referido a la expresión que indica la gratuidad de la expresión poética, no subordinada a ningún fin; aquí la noción de “simplicidad”, más allá de la esencialidad, va ligada a la expresión artística y referida exclusivamente a la poesía) y adecuadamente, sino en su género, tanto y cuanto atañe al fin que se proponen, uno enseñar, otro persuadir, que implica forzosas restricciones en los otros (*tanquam astrictus eo fine*); en cambio el poeta habla bien **absolutamente**, no es movido por ningún fin: se acomoda sólo a la “idea simple vestida con todas sus hermosuras” que Aristóteles denomina el universal. Es la expresión encaminada a la realización de la forma, idea (*eídos*) distinta, libre y universalmente hermosa que el poeta contempla o se traza previamente; es esta forma o idea universalmente hermosa que se propone el poeta imitar la que da sentido al instrumento de que se vale, el lenguaje; mientras que el lenguaje de los otros se limita a lo suficiente para explicar la cosa. Para ilustrar su afirmación acude a un ejemplo de Virgilio (*Geórgicas* 3,2,333s.), y concluye con una definición del *officium poetae* que abarca, junto a la anterior, la de Pontano y el ideal estilístico del *bene dicendi*: 158 C 13 ss.: *quam ob rem recte Pontanus dicebat finem esse poetae apposite dicere ad admirationem: sed addendum erat, simpliciter et per universalem bene dicendi ideam, ut intellegeremus id, per quod poeta ab omnibus aliis differt, qui apposite loqui student, ii enim singulare imitantur, hoc et rem nudam uti est, poeta vero non hoc, sed simplicem ideam pulchritudinibus suis vestitam, quod universale Aristoteles vocat.*

Así Bundy, y otros después con él, ve a Fracastoro especialmente interesado en cuestiones de expresión, en las bellezas del estilo y la consiguiente admiración y deleite – en la elocución – que esto produce en

el público, para él aspectos todos de naturaleza predominantemente retórica, en gran medida en consonancia con las teorías renacentistas, en concreto de Pontano y Speroni; intereses que el humanista no consigue fusionar completamente con las orientaciones filosóficas platónicas y aristotélicas, al tiempo que hacen del diálogo “uno de los más significativos documentos indicativos de la influencia de la teoría de la oratoria sobre la poética”. Bundy ve en el poeta, según Fracastoro, el mejor alumno del profesor ideal de retórica descrito en el *De oratore*<sup>15</sup>, y en ello ve plena coherencia con los rasgos más destacados de la poesía y la crítica renacentistas<sup>16</sup>, que concede la mayor importancia a la expresión en tanto prueba del poder del poeta como artista, por encima de la teoría de la imitación. No obstante, la especial interpretación que Fracastoro hace de las fuentes antiguas, influido por las tendencias contemporáneas, no impide a Bundy reconocer en él un propósito estético.

Una de las formulaciones antes citadas (*quippe omnes... propositum sibi* = “...el poeta es el único que habla absolutamente bien sobre cualquier cosa que se propone”) ha sido frecuentemente objeto de comentario, casi siempre sacada de contexto. A Tateo<sup>17</sup> no le sugiere tanto una superación de la teoría aristotélica como, de nuevo, una solución en la tradición, más puramente humanista, de naturaleza retórica: para este autor, al margen de toda consideración filosófica cuyo plano se abandona, Fracastoro, que empezó a tratar el modo de imitación propio del poeta, ha hecho consistir lo particular en el fin específico al cual otros que no son el poeta adaptan el *bene dicere*, mientras que lo universal se convierte en el *bene dicere* tomado en sí mismo.

---

<sup>15</sup> Bundy, *op. cit.* p. 17., menciona en traducción concretamente *de orat.* 2, 36, línea 10 a 37, línea 23, aunque se evidencia un parentesco algo más amplio, hasta el final del párrafo 38 (*M. Tuli Ciceronis Rhetorica*. Recognovit... A.S. Wilkins, tomo I, Oxford, 1989., pp. 81 ss.). Pero aquí no vemos que Cicerón trace la imagen del “profesor ideal de retórica”, hipotético maestro del poeta, como observa Bundy, sino que lo que el autor describe, por boca de M. Antonio, es la elocuencia propia del orador perfecto, que éste debe conquistar por sus propios medios, mientras que los demás que cultivan otras artes hablarán con mayor elegancia sólo mediante la instrucción en el *ars bene dicendi*: 2, 37: *sed si in hac una est ea ratio atque doctrina, non, si qui aliarum artium bene locuti sunt, eo minus id est huius unius proprium; sed ut orator de eis rebus, quae ceterarum artium sunt, si modo eas cognovit, ut heri Crassus dicebat, optime potest dicere, sic ceterarum artium homines ornatius illa sua dicunt, si quid ab hac arte didicerunt*. Se trata precisamente de una intervención de Antonio, el famoso orador que consideraba la gran elocuencia más fruto de la capacidad personal y del ejercicio que de la doctrina.)

<sup>16</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>17</sup> F. Tateo, “*Rhetorica*” e “*poetica*” fra Medioevo e Rinascimento, Bari, 1960, pp. 276 s.

Nosotros quisiéramos, como ya hicimos en otra ocasión <sup>18</sup>, manifestarnos en apoyo de un aristotelismo más genuino de lo que podría parecer a primera vista, sin negar tampoco un enfoque personal en el teórico. En tal sentido entendemos que Fracastoro, que ha rechazado la materia, el objeto de la mimesis, como lo propio del poeta, en su lugar está considerando el medio de esa mimesis, que para Aristóteles es la elocución, la *léxis* – en la tragedia, unida a la *melopoiía* (1449b) –; el medio de la mimesis, como es sabido, es importante para el filósofo griego, ya que a través de él ha establecido la diferencia entre las artes miméticas al principio de la *Poética*. Por otra parte, cuando Aristóteles habla (cap.IX, 1451b) de lo “particular” y de lo “general”, es decir, lo “propio de un tipo”, no lo “universal”, siempre se refiere no a la imitación precisamente, aunque está tratando el objeto de la misma, sino a lo que *dice* la historia, lo que *dice* la poesía; no se trata del modo de la mimesis, que ha quedado especificado por ahora en el capítulo III, sino de un aspecto particular del objeto de la mimesis, la materialización verbal del objeto imitado. Fracastoro, por tanto, no hace consistir lo propiamente poético en el objeto (*hà*) ni en el modo (*hws*), que es escasamente tratado por Aristóteles, especialmente interesado en los géneros dramáticos, sino en el medio (en *hois*) en términos aristotélicos, que el humanista designa como “modo de expresión”, situándolo de antemano en el ámbito del *bene dicere*.

Para probar la “filiación retórica” de la imagen del poeta presentada por Fracastoro, Tateo establece <sup>19</sup> la identificación entre el poeta y la figura del *rhetor* en sentido amplio – el *rhetor/orator magister et dominus, atque arbiter, patronus, praeceptor*, que conoce y enseña una *veluti domina quaedam et magistra communis ars, quae in univsum primo formas omnes, et ideas bene dicendi speculatur et docet* <sup>20</sup> – que Fracastoro a continuación describe insistiendo (a petición de Bardulone, especialmente interesado en ello) en el *simpliciter bene dicere* que diferencia a los poetas de otros que se valen del arte de la palabra: un orador o rétor maestro y señor de la elocuencia, a quien compete toda la enseñanza de la *oratoria communis*, que él mismo nada escribe, y al que acuden en demanda de recursos todos los que se proponen hablar bien con fines concretos –filósofos, historiadores, el *orator actor, servus*, cuyo fin es persuadir– y el mismo poeta, que es el único que habla con un lenguaje absolutamente bello y perfecto, sin omitir ningún tipo de adorno y de embellecimiento. Este poeta, que tiene en la elocuencia la primacía que Cicerón otorgaba al orador en el *Orator*, o a la

<sup>18</sup> M.N. Muñoz Martín, “Aspectos...”, p. 512, n.19.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 278.

<sup>20</sup> Fol. 159 A 17 ss.



filosofía en el *Hortensius*<sup>21</sup>, es, según Fracastoro, el mejor alumno del rétor maestro. Afirma Tateo que su imagen está inspirada en el *de oratore* de Cicerón, atribuyendo – suponemos que debe entenderse – la excelencia del orador perfecto al poeta. Adviértase, sin embargo, que también en el *Orator* hay una descripción del orador ideal –el mejor orador posible, verdaderamente *eloquens*, no el maestro, aunque no exista en la realidad– y de la *summa eloquentia*, orador ideal que en 62-68 se diferencia de los filósofos, sofistas, historiadores y poetas. La imagen de Fracastoro evoca igualmente la *oratoria regina* en el *De voluptate* o *De vero bono*, II, cap.39, de L. Valla<sup>22</sup>.

Sin negar ni desdeñar los supuestos humanísticos de Fracastoro, en el sentido de un renovado interés por los aspectos formales, más que retóricos, que profundiza siempre en el hallazgo de la expresión más perfecta, pensamos que este empeño no puede reducirse a una actitud retórica. Para nosotros es esencial que en el diálogo de Fracastoro el examen se dirija no al discurso poético en sí y a la expresión formal, con ser ésta importante, sino al cometido del poeta. No es el *bene, apte dicere* el que exige unir apropiadamente una bella expresión a una bella y conveniente materia, sin que se descarte ninguna porque toda puede ser adecuadamente embellecida. Lo que se trata de salvaguardar y definir en todo momento es el fin propio y exclusivo del poeta, su elevado *officium*, no las exigencias del *bene dicere*. Un alto cometido que no se subordina a ningún fin, es cualitativamente diferente al de los demás que se ocupan del arte del discurso, es el único que contempla el lenguaje de modo absoluto, y el único al que le está permitido el recurso de la ficción, de la imaginación: 161 A 14 s.: *hac de causa solis poetis effingere concessum est. si enim rebus pulchra defuerint, et magna, aut eadem res maiores, et venustiores sint evasurae adiectis quibusdam, adiicienda certe ea sunt, ut tandem pro poetae fine dicatur. hanc ob causam et animata poetae plurima faciunt: numen rebus pluribus addidere, sylvis et fontibus venerationem: Deos humanis inmiscent, quoniam haec tum magnitudinem tum admirationem afferre sermoni solent*. Esto es en beneficio de su altísima exigencia de los mayores y mejores logros en contenido y forma: 160 D 6 s.: *omnes vocum rerumque pulchritudines postquam simul coniunxit et per illas locutus est...*

Se da, pues, una consideración unitaria del *sermo* poético, ya que el poeta elige las mayores bellezas posibles en contenido y expresión, pero según las conveniencias de cada género: puesto que género absolutamente

<sup>21</sup> Cf. A. Michel, "Cicéron maître de poétique: le *Naugerius* de Fracastor", *Ciceroniana*. Rivista di Studi Ciceroniani, V (1984). Atti del V Colloquium Tullianum -Roma, 1982-, p. 164.

<sup>22</sup> Cf. también G. Pretti, *op.cit.*, p. 22, que remite a I 10 de la misma obra de Valla.

bello en todo sólo podría considerarse uno, el *heroicum*, y así ni comedia, ni tragedia, ni égloga, ni gran parte de la lírica caerían dentro de la poética. Los términos con que defiende las conveniencias estrictas de los géneros evocan tanto el *Orator* ciceroniano como a Horacio: 160 B-C *ita et si rebus comicis maiestatem heroicam addas, omnia facies indecora. hac ergo concinnitate, et convenientia si omnia scribas, et comoedia, et lyrica, et alia, partes erunt poeticae si simpliciter pulchra in eo genere elegeris. quippe in omni genere sunt quaedam pulchra, quaedam pulchriora, quaedam pulcherrima, quae convenient. qui ergo pulcherrimis usus fuerit in eo genere, poetae erit, tametsi pulcherrima illa non sint pulcherrima rebus omnibus, et generibus omnibus comparata... 161 A 4 s.:...hic ergo finis à Bardulo atque officium poetae constituendus est, apposite simpliciter dicere ex convenientibus in unoquoque. Como el mismo Fracastoro señala inmediatamente después, la diferencia esencial que define al poeta está marcada por el *simpliciter*, que significa la gratuidad absoluta del lenguaje poético, no subordinado a ningún fin. Y que esto se relaciona intrínsecamente con la expresión de la belleza no sólo queda aclarado por lo anterior, sino por la exigencia seguidamente manifestada de que el poeta posea un completo conocimiento del *ars bene dicendi* como base de su libre voluntad expresiva, sin que le esté permitido valerse de lo mediocre: 161 A 10 ss.:...*qua de causa quicumque dici poeta volet, quavis sibi proposita re sciat ornatus omnes, pulchritudines omnes quae ad eam quocunque modo attinent, sibi esse cognitatas oportere: alioqui maximas et pulcherrimas deligere nunquam poterit: quod necessarium est poetae, quando neque ille poeta est, qui mediocribus vsus fuerit.**

En este punto llegamos a la tercera y última parte del diálogo, que en nuestra opinión representa la superación de un estetismo vano y un hedonismo excluyente, para llegar a la afirmación del primado de la estética. ¿Qué utilidad tiene lo más bello? ¿O es pura niñería? Fracastoro tiene que defender la poesía de la acusación de futilidad e inutilidad a que se exponía toda interpretación autónoma del arte, según Platón, el eclecticismo explícito de Horacio –*aut prodesse...aut delectare*– y la interpretación moralista de Aristóteles, común en el Renacimiento. Pero el *prodesse-docere* se resuelve finalmente en clave estética: el poeta enseña (o muestra) más cosas, más bellas y mejores; son mejores porque son más perfectas, y por tanto más agradables y queridas para nosotros<sup>23</sup>. En esta definición no hay utilitarismo ni moralismo. Ahora bien, el embellecimiento absoluto que el poeta atribuye

<sup>23</sup> Fol. 163 B 14 s.: *Quoniam et plura, et pulchriora monstravimus docere poetam, quod postremo superest ostendamus, meliora etiam esse, quae scribit: meliora autem voco, quae cum perfectiora sint, sunt etiam nobis chara magis, et grata...*

a las cosas en la materia <sup>24</sup>, evita el discurso estrecho y reprimido, pero no es *extra rem* ni innecesario, sino que responde a su perfección según la idea y a su belleza armónica como objetos del arte, tal y como son concebidos por el poeta, y constituyen la auténtica alma de las cosas: 162 C 4... *at vero si res ipsas consideremus tales, quales esse deceret, et quantum ad perfectionem spectat, illa quidem addita non solum extra rem non erunt, sed essentialia et necessaria... nonne vides sicut in iis, quae a natura sunt, sua est perfectio et decor, ita et in iis esse, quae ab arte sunt? quam perfectionem et decorem soli magni artifices norunt: quae si a rebus auferas, profecto animam quodam modo propriam iis abstulisti. quare quae et pictores et poetae rebus addunt ad perfectionem, non extra rem sunt, si rem consideres non nudam...sed perfectam et animatam: qualem considerant summi artifices, praecipue autem ex omnibus poeta, qui admirandus in omnibus esse vult.* Luego la utilidad y enseñanza de los poetas es mayor que la de todos los escritores, y su valor estético es superior.

Ante la objeción por parte de Bardulone de que lo absolutamente bello de los poetas, aunque no sea mero adorno *extra rem*, sea fingido y falso, y entonces no puede ser bello<sup>25</sup>, ya que, como reconoce el mismo Navagiero, *utrunque autem [fictum, falsum] cum ex iis constet quae non sunt, pulchrum esse non potest*, éste rechaza la identificación estricta entre belleza y verdad, estableciendo criterios válidos para la ficción poética: entre éstos, la adecuación al universal y a la idea absolutamente bella, esta vez en sentido filosófico: 163 A 8 ss. *alia [quae effingi licet] talia sunt secundum universale ipsum, et ideam simpliciter pulchram, non secundum singulare...*

De la absoluta perfección y belleza de las cosas poéticas se sigue que nos sean especialmente queridas y gratas: esta cualidad exclusiva del *poetico modo*, es ilustrada con un conocido y muy comentado texto virgiliano, *Aen.* 6, 724-727, versos en los cuales precisamente Marsilio Ficino identificó el núcleo de la cosmología platónica, viendo en Júpiter el espíritu y *mens* de todo el mundo, en el *De amore*, o *Comentario a "El banquete" de Platón* <sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Fol. 162 A 6 ss.: *Nunc ad res veniamus. in quibus dictum est sicut in modo dicendi, ita et in iis poetam puchritudinem, et scelentiam nullam, quae attribui rebus posuit, praetermittere.*

<sup>25</sup> Fol. 162 D 5 ss.: *equidem non satis scio Naugerii an ita facile tibi concedam puchriora esse quae poeta imitatur et sumit: quando illa quae pulchra vocas, praecipue illa sunt quae a poetis superadduntur, quae et fabulae dicuntur. omnia quidem partim efficta, partim etiam falsa, et supra veritatem. nam quod multa effingant poetae, quae nullo pacto sunt, tute etiam dixisti.*

<sup>26</sup> M.A. Granada, "Virgilio y la "theologia poetica" en el Humanismo y en el platonismo del Renacimiento", *Faventia* 5 (1983) p. 63.

Antes que Ficino también Petrarca había reconocido los versos virgilianos inmediatamente posteriores como inspirados por Dios<sup>27</sup>, reputación que persistirá en el Renacimiento, considerando a Virgilio un *theologus platonicus*. Esta consideración de Virgilio como transmisor de verdades divinas esenciales se percibe en Fracastoro, pero es inseparable del efecto estético que despierta el poeta: 163 C 8 ss. *Si inquam eandem rem hoc pacto referat mihi, non adamabo solum, sed admirabor: et divinum nescio quid in animum mihi immisum existimabo. quam ob rem ò amici si poeta plura docet, si pulchriora, si chara magis, non est arbitrandum ita esse...musicum quidem et divinum cantum edere, vtilem autem ad nihil: quoniam incredibilis et incomparabilis est ea vtilitas, quam poetae afferunt, si recte intelligantur.* La teología poética es superada, como ya lo fue en la polémica petrarquista contra los escolásticos. Lo importante de la poesía no es la sabiduría obtenida, ni tampoco que haga mejores a los hombres, en el sentido de las aspiraciones humanistas, sino causar admiración y suscitar adhesión afectiva, en el marco de una suficiente autonomía estética. Fracastoro termina por afirmar aquí que los poetas son los únicos capaces de dar a conocer las bellezas del mundo, que no tendrían quien las conociese si no hubiese poetas; éstos atienden a la belleza verdadera de las cosas, no a la aparente, y para ello consideran “las exigencias ideales del propio objeto poético, sin omitir ninguna de sus bellezas”: 163 D *sunt et artificum omnium alii poetae natura, alii non: poetae quidem, qui ad ideam proprii artificii respicientes nullam pulchritudinem praetermittere volunt.*

A. Michel<sup>28</sup> se ha encargado de trazar el desarrollo que, en el siglo XV y en breve tiempo, conduce desde la metafísica platónica del amor de Ficino a una estética literaria, a lo que aplicó el pensamiento del maestro un discípulo de Ficino, Christoforo Landino; éste, en sus famosas *Disputationes Camaldulenses* –1472–, en las que se procede al comentario alegórico de Virgilio, reflexionando sobre la función de la poesía, reconoce en ella la tendencia a descubrir en la apariencia un sentido más profundo, el de la *idea* platónica. En su examen del desarrollo de la teoría de la belleza, Michel repara en Pontano, próximo a los platónicos pero de una orientación diferente a la del círculo florentino. Según el estudioso francés, el concepto de *admiratio* de Pontano, que hemos visto recogido y debatido por Fracastoro, ha de ponerse en relación con el pensamiento de lo patético presente en el *Orator* de Cicerón -relación que no ha escapado al propio

<sup>27</sup> M.A. Granada, *op. cit.*, p. 47.

<sup>28</sup> "Les théories de la beauté littéraire de Marsile Ficin à Torquato Tasso" in *Acta Conventus Neo-latini Sanctandreami...*, ed. by I.D. McFarlane, New York, 1986, pp. 159 ss.

Fracastoro<sup>29</sup>— más que con el *thaumastón* aristotélico: el romano sería para Michel el mediador que permite a Pontano conservar el pensamiento platónico inflexionándolo, eso sí, en una orientación más literaria y psicológica, y hacia preocupaciones en torno al lenguaje y sus figuras<sup>30</sup>. Y precisamente en este punto del itinerario indagador de la teoría de la belleza es donde Michel encuentra a Fracastoro y su *Naugerius*, que se plantea la definición del poeta “en el espíritu mismo del platonismo”, obviamente, como señala después el mismo Michel, con interpretación de carácter aristotélico, pero reconociendo también al mismo tiempo a Cicerón como maestro y guía; y no de la verbalización y materialidad del estilo —como predicaban los ciceronianos más estrictos, entre ellos el conocido y poderoso amigo de Fracastoro y dedicatario de *Syphilis*, Pietro Bembo, y el mismo A. Navegiero—, sino en la profunda inspiración de una estética general<sup>31</sup>.

En el sentido anterior compartimos, aunque sólo en ciertos aspectos, la valoración profunda de la influencia ciceroniana que reconocen en el *Naugerius* algunos estudiosos: Bundy, Tateo, Barilli, Michel. Como este último afirma, sin añadir más, Fracastoro sobrepasa a Cicerón. Y nosotros consideramos que es así fundamentalmente porque otras tendencias e influencias, antiguas pero vigentes en su época, y nuevas, de modo más o menos inmediato, más o menos consciente unas y otras, se hacen operativas en nuestro autor. Cuando Cicerón le inspira precisamente para convertir una especulación filosófica, procedente del platonismo y del aristotelismo —que hemos visto que no es nada superficial ni responde al mero recurso a las autoridades— en una teoría de la expresión, confluyen igualmente en él impulsos filosóficos y estéticos, en la misma línea del platonismo aunque de diferente modo; éstos por una parte evitarán que sus pretensiones se queden en meros cuidados formales, aunque sin apartarlas de una eficaz y rica búsqueda de la expresión, y por otra sitúan al humanista en completa sintonía con las preocupaciones literarias y estéticas de su época, convirtiéndole, a nuestro juicio, en uno de los innovadores más preclaros.

Ya dijimos que nos parece esencial que Fracastoro haya centrado su reflexión en el cometido del poeta, y observamos que el autor distingue en más de un lugar dos fases fundamentales en la creación poética, susceptibles de distinción, pero no necesariamente consecutivas en el tiempo:

---

<sup>29</sup> Fol. 157 D 15 ss.

<sup>30</sup> A. Michel, *op.cit.*, pp.164 s.

<sup>31</sup> Sobre el *Orator* de Cicerón como fuente inspiradora de la doctrina métrica de A. Minturno con su teoría del ritmo, véase el estudio de C. de Miguel Mora, “La doctrina métrica en el *De Poeta* de Minturno”, en *Estudios de métrica latina*. J. Luque Moreno, P. Díaz Díaz, eds., Granada, 1999, pp. 597-612.

I<sup>a</sup>) Imaginación de la **idea**, la representación mental del objeto poético en toda su perfección y con todas sus bellezas posibles, de validez universal, lo que la hace autónoma y absoluta: 158 C 6 *ideam sibi aliam faciens liberam et in vniuersum pulchram* (cf. 158 B 15 s. ...*vniversalem, et pulcherrimam ideam artificis sui contemplatus*). II<sup>a</sup>) Materialización verbal de la **idea**: 158 C 6 s. ...*dicendi omnes ornatus, omnes pulchritudines quaeret, quae illi rei attribui possunt* (cf. 158 B 16...*res facit, quales esse deceret*...).

La primera fase corresponde a un proceso de universalización (generalización, absolutización), efectuado por la intuición creadora del poeta, que transforma así realidad vulgar en naturaleza objeto de arte: de ahí la importancia del aristotelismo, aunque también, y muy destacada, del platonismo, en el pensamiento poético de Fracastoro. Pero además, como Michel nos recuerda<sup>32</sup>, con esta consideración de la forma ideal que se forja el poeta, “Nous sommes...au coeur de la pensée cicéronienne, transposée de la rhétorique dans la poétique. Dans l’*Orator* 7 ss<sup>33</sup>, l’Arpinate avait indiqué qu’on ne peut concevoir l’éloquence véritable qu’en dépassant les exemples historiques et en se forgeant un modèle idéal. Panofsky a montré l’importance de ce texte pour l’histoire de l’art. Nous en voyons ici le rôle dans la tradition des poétiques”.

Contando con la influencia de Cicerón, nosotros pensamos que, en cuanto a lo arriba expuesto, se trata igualmente de tendencias que llegan a Fracastoro de su propio tiempo. De su maestro Pomponazzi y de Marsilio Ficino entre otros: ambos, con diferentes resultados, intentaron la síntesis de Platón y Aristóteles, integrando en cierta medida a Cicerón; de Pietro Bembo, el platónico autor de los *Asolani*, el diálogo sobre el amor que se debatía entre amigos en tres días consecutivos. Pietro Pomponazzi, doctor en medicina y profesor de filosofía natural en Padua, que Kristeller asigna al aristotelismo secular italiano, más que al averroísmo paduano, es una

<sup>32</sup> A.Michel, “Les théories de la beauté...”, pp.165 s.

<sup>33</sup> En este célebre texto ciceroniano mencionado por Michel -*Orator* 7-10-, además de aludirse repetidamente a la insuperabilidad de cada cosa en su propio género, se habla de perfección y de belleza, de **idea** en el sentido platónico, sin referencia a lo universal, y se atribuye la doctrina al filósofo griego: 9-10 *Vi igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatum speciem imitando referuntur eaque sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus...Has rerum formas appellat idéas ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri; cetera nasci, occidere, fluere, labi nec diutius esse uno et eodem statu*. Advuértase que, al atribuir a Platón la mayor autoridad y magisterio en la elocuencia, al par que en la filosofía, Cicerón sanciona en el platonismo el germen de una estética literaria.

vigorosa y rica personalidad de su época que muestra indudablemente ciertas influencias de Ficino y Giovanni Pico. Preocupado por la inmortalidad del alma y por el intelecto humano, que constituyen temas de sendos diálogos de Fracastoro integrados en una trilogía con el *Naugerius*<sup>34</sup>, aún está por determinar el entero alcance de su influencia en Fracastoro, pero nos parece significativo que Pomponazzi haya defendido la autonomía de la razón y de la filosofía, guiándose por un razonamiento de profunda sutileza y perspicacia.

Si la influencia de Pontano y sus reflexiones literarias sobre Cicerón y Virgilio se revelan importantes para las concepciones de Fracastoro, no lo es menos la visión del neoplatonismo místico incorporada por Ficino al humanismo que, como se ha resaltado alguna vez<sup>35</sup>, conserva además un nexo de unión con la oratoria de origen ciceroniano. Desde luego se ha de partir de que es sumamente difícil, y a veces imposible, en el complejo multiseccular y heterogéneo de la tradición platónica que representa Ficino, atribuir débitos al maestro florentino; podrían éstos provenir bien de otras fuentes a su vez derivadas del amplio círculo de influencias que alcanzó en el Renacimiento el pensamiento platónico y neoplatónico, bien del propio Ficino, el mismo también transmisor de ideas anteriores; Cristóforo Landino en el s. XV y otros alumnos de Ficino desde las primeras décadas del XVI transmitieron sus enseñanzas en la Academia florentina y en la universidad de Pisa, enseñanzas que se difundirían rápidamente por la mayoría de los países europeos, sin que pueda olvidarse que la importancia del platonismo para el pensamiento europeo en el s. XVI está estrechamente enlazada con los escritos, traducciones y comentarios de Marsilio Ficino<sup>36</sup>.

Su metafísica supone una teoría elaborada de todo el universo, según una jerarquía de perfección que parte de los ángeles y las almas y está

---

<sup>34</sup> *Fracastorius sive de Anima, Turrius sive de Intellectione, Naugerius sive de Poetica*; los tres diálogos están íntimamente relacionados entre sí, en especial los dos últimos, ambos dedicados a Giovanni Battista Ramusio. Referencias a la relación entre Pomponazzi y Fracastoro se encuentran en E. Gianturco, "La poetica de G. Fracastoro", *Logos* (1932) 1-16. Nos parece sorprendente sin embargo, que aún teniendo en cuenta esta relación, el autor proponga traducir "con simplicidad" el discutido término *simpliciter* que aparece en la definición del *officium* del poeta a partir de 158 B; *simpliciter* es un término usado en las definiciones escolásticas con el sentido de "total" o "esencialmente", algo en sí mismo considerado y se opone a *secundum quid*, "parcialmente", "en algún aspecto": así se encuentra en Pomponazzi, *De immortalitate animae*, cap. 2, usado para establecer los modos como se puede definir la inmortalidad del alma sin entrar en contradicción. Son frecuentes en el *Naugerius* definiciones en términos absolutos y parcialmente, que se valen de los mencionados vocablos.

<sup>35</sup> D. Ynduráin, *Humanismo y Renacimiento en España*, Madrid, 1994, p. 287.

<sup>36</sup> P.O. Kristeller, *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*. 2.ª reimpr. México, 1985, p. 75.

integrada por todas las cosas naturales. Para Ficino, profundo meditador de la idea de la belleza, ésta es amor, rayo de la luz divina, que ilumina y crea la mente angélica y el alma del mundo, y que se refleja también en los cuerpos materiales, las cosas del universo, el tercer mundo creado; en la inteligencia o mente del mundo, por tanto también en la del hombre, imprime Dios las formas o naturaleza de todas las cosas que se han de crear, las **ideas**, perfectamente concebidas por intervención divina en esa inteligencia superior. Con esta doctrina sobre las ideas, tratada en el capítulo tercero del Discurso I del *De amore* o *Comentario a "El Banquete" de Platón*<sup>37</sup> guarda visibles paralelismos la concepción mental de la idea en Fracastoro; el ascenso hacia la belleza auténtica a través de la contemplación basada en la experiencia interior, en nuestra opinión, está traducida por este último en una experiencia estética que no se aparta de su origen metafísico, y revela frecuentes paralelismos léxicos y conceptuales. Entre éstos el concepto de la "contemplación" que Ficino había desarrollado como aspiración ideal de vida, que es aplicado repetidamente a la introspección creadora del poeta, expresado por el reiterativo *contemplatus*. Esta contemplación es referida a la *vniversalem et pulcherrimam ideam artificis sui*, es decir, las ideas y el hombre tienen en Dios a su creador. Así como en Ficino la inteligencia y la voluntad colaboran como dos vías posibles en la ascensión hacia Dios, también en Fracastoro se presta atención en la imitación poética a las dos partes del hombre: el intelecto se beneficia de la imitación de las cosas naturales y la voluntad de la de las acciones humanas. El pensamiento de Ficino nos permitiría igualmente observar un significado más profundo de "todos los adornos y bellezas del lenguaje" – *dicendi omnes ornatus, omnes pulchritudines* – que caracterizan a la poesía según Fracastoro: serían el correlato verbal de las ideas y formas que toman la inteligencia y la materia del mundo de caótica y deforme en hermosa<sup>38</sup>. Según Fracastoro<sup>39</sup>, sólo es verdaderamente poeta – aunque nada escriba – el que es atraído no por la belleza aparente, sino por la auténtica belleza de las cosas, *verae pulchritudines rerum*, que Ficino atribuye al esplendor del rostro de Dios y llama "belleza universal"<sup>40</sup>. El poeta no considera las cosas desnudas, sino perfectas y dotadas de alma<sup>41</sup>, lo que equivale a las ideas de los cuerpos materiales según Ficino. Es la perfección y belleza ideal que el poeta nos hace ver en

<sup>37</sup> Citamos por el siguiente texto: Marsilio Ficino, *De Amore...* Traducción y estudio preliminar de R. de la Villa Ardura. Madrid, 1986.

<sup>38</sup> Marsilio Ficino, *op.cit.*, Discurso I, cap.3.

<sup>39</sup> Fol.163 C 19 ss.

<sup>40</sup> Marsilio Ficino, *op.cit.*, Discurso V, cap. 4.

<sup>41</sup> Fol. 162 C 9 ss.



las cosas lo que las vuelve gratas y queridas para nosotros; *gratae, charae* designan en Fracastoro el poder de atracción del placer estético, que nos lleva a adherirnos a los objetos que reflejan la belleza. En Ficino *gratia* designa la belleza – *pulchritudo* – del rostro divino que provoca la admiración y avidez – *amor* – del angel, y le lleva a unirse profundamente a él – *penitus inhaerentem* –<sup>42</sup>. Misión del poeta, el único capaz de percibir la verdadera belleza de las cosas – *sancioque, nulli si forent poetae, non habere mundi pulchritudines, qui eas noscent*<sup>43</sup> –, es sacar tales bellezas del abandono y oscuridad en que yacen olvidadas por los demás: *...sed et sibi (=poetae) scribendum fuit, ne earum rerum pulchritudines, quae tot relictas ab aliis fuerant, perpetuo in tenebris iacerent.*<sup>44</sup> Aunque apenas hay lugar de sugerir un enlace entre esta afirmación y la teoría de la luz en Ficino, ya que en Fracastoro no son recurrentes términos que así lo permitan, sí nos parece que se hace patente el carácter espiritual de la belleza, que, también como en Ficino, está avalado por el proceso cognoscitivo, pero en Fracastoro limitándolo al poeta: “Además, incluso si la hermosura de cualquier cuerpo estuviese en la misma densidad de su cuerpo como en cierto modo corporal no agradaría a quien la contempla que fuese corporal, porque al espíritu le gusta la apariencia de una persona, no en cuanto yace en la materia exterior, sino en cuanto la imagen de aquella es concebida por el espíritu a través del sentido de la vista...Pero el espíritu recibe en un punto toda la amplitud del cuerpo, de modo espiritual y en una imagen incorporeal. Al espíritu le gusta sólo aquella belleza que es por él percibida”<sup>45</sup>.

La presencia en nuestro autor de conceptos y términos que podrían hallar paralelismos en ciertos textos de Ficino evidencian en él una voluntad de relacionar la actividad del poeta con una dimensión filosófica susceptible de atribuir a aquella una superior e inspirada dignidad. Esta relación se establece destacando sobre todo los aspectos que interesan a Fracastoro. La insistencia en la belleza como fin del poeta, que va siendo crecientemente afirmada en el desarrollo del diálogo, no incluye la reflexión sobre el elemento divino ni sobre el Bien, que Ficino no diferencia de la *pulchritudo*, considerando a ambos dos aspectos de lo mismo; ni diluye la responsabilidad personal del sujeto artístico, que toma parte activa en la consecución de la **idea**: *ideam sibi aliam faciens liberam et in vniuersum pulchram* es una fase que viene atribuida al ingenio activo del poeta<sup>46</sup> y que está en la base

<sup>42</sup> Marsilio Ficino, *op. cit.* Discurso V, cap.4.

<sup>43</sup> Fol. 163 C 14 s.

<sup>44</sup> Fol. 163 D 19 ss.

<sup>45</sup> Marsilio Ficino, *op.cit.*, Discurso V, cap.3.

<sup>46</sup> Cf. nuestro trabajo ya citado “La dualidad *ingenium/ars...*”, p.512.

de su “artificio” poético. No se considera la idea en abstracto, sino la representación mental subjetiva del mismo objeto poético con todas las bellezas que le son propias: 163 D 2 ss....*sunt et artificum omnium alii poetae natura, alii non: poetae quidem, qui ad ideam proprii artificii respicientes nullam pulchritudinem praetermittere volunt.*

De ahí la gran importancia que reviste en el poeta la capacidad de ficción, la fantasía o imaginación para alcanzar un discurso absolutamente bello, es decir, según Fracastoro, de acuerdo con la **idea**<sup>47</sup>. También en Ficino es fundamental el papel de la imaginación, que cubre una función mediadora entre lo particular y lo universal, perfeccionando las carencias e imperfecciones que se dan en la persona concreta<sup>48</sup>: “...Pero el alma, estando presente en el espíritu en todas partes, fácilmente ve las imágenes de los cuerpos que se reflejan en éste como en un espejo, y a través de ellas, juzga los cuerpos. Y este conocimiento es llamado por los platónicos sensación. Entonces, mientras la contempla, por su propia fuerza, concibe en sí misma imágenes semejantes a aquéllas, e incluso mucho más puras. A esta concepción la llamamos imaginación y fantasía. Las imágenes concebidas aquí son conservadas por la memoria. Y por éstas a menudo la perspicacia del espíritu es incitada a contemplar las **ideas universales** de las cosas, que contiene en sí. Pues, mientras que ve con los sentidos un hombre, y lo concibe por la imaginación, contempla al mismo tiempo con el intelecto la naturaleza y la definición común a todos los hombres a través de su **idea innata** de humanidad y, habiéndola contemplado, la conserva. Al espíritu, entonces, que conserva de memoria la imagen concebida una vez de un hombre hermoso y reformada según él, le sería suficiente haber visto una sola vez al amado...”<sup>49</sup>. El pensamiento de Ficino, cuyas múltiples claves de su sistema filosófico se entrecruzan en esta obra aplicada al discurso sobre la Belleza y el Amor, alcanza en el Renacimiento una difusión e influencia que sobrepasa con mucho el propósito del autor. En cuanto a la enorme repercusión que tuvo sobre la estética del Renacimiento, creemos haber encontrado en Fracastoro ciertos puntos de contacto con las teorías del filósofo, que representó la visión definitiva y predominante del platonismo vigente en la época.

Pero no serán estos los únicos puntos de contacto con las doctrinas platónicas que privilegien las tendencias artísticas de nuestro autor. La

<sup>47</sup> Fol. 161 A 14 ss.

<sup>48</sup> Marsilio Ficino, *De Amore...*, trad. y estudio preliminar R.de la Villa Ardura, pp. XXXIII s.

<sup>49</sup> Marsilio Ficino, *op.cit.*, Discurso VI, cap. 6.

representación subjetiva del objeto poético de acuerdo con la **idea** absolutamente bella incluye, además, en Fracastoro – lo que le ha valido precisamente el énfasis sobre el significado retórico del diálogo – la consideración de los esquemas concretos que llevan a la realización material en el lenguaje, en el discurso poético. Aquí observamos, y trataremos de demostrarlo, que cooperan de nuevo las influencias de la escuela platónica florentina, que ya Michel había ligado a Landino. Nosotros sugerimos también la figura de Gianfrancesco Pico de la Mirandola, el sobrino del ilustre humanista Giovanni cuya influencia en la escuela se suma a la Ficino. A Gianfrancesco, corresponsal y oponente del Bembo ciceroniano, se debe la valiosa contribución de aplicar a las teorías literarias de la imitación el platonismo ficiniano, matizado por la influencia de su importante tío. La famosa polémica desarrollada entre ellos – unidos por excelentes relaciones amistosas, ambos *sodales* del círculo literario de Angelo Colocci – se vierte en tres cartas, más bien pequeños tratados en forma epistolar, intercambiadas en los años 1512-1513, en que exponen sus respectivas teorías: ecléctica e idealista la de Giovanni, e inductiva y partidaria de la imitación preferente de un modelo histórico eminente la de Bembo. Estas cartas, insertas en la historia del ciceronianismo, señalan una evolución capital en la conciencia estilística del Renacimiento, ya que hacen pasar definitivamente la teoría de la imitación de su momento retórico a su momento literario y especulativo <sup>50</sup>.

La estética de Pico, alumno de Poliziano y educado en Florencia, se fundamenta en el pensamiento de su tío Giovanni, que armonizó aristotelismo y platonismo en un amplio sincretismo junto con otras ideologías. Habiendo discutido anteriormente en Roma, posiblemente en los mismos *Horti colotiani*, sobre esta cuestión con Bembo, le envía una primera carta <sup>51</sup> en la que sostiene que, “...al igual que el hombre posee la virtud de la imitación como afirma Aristóteles, existen en su espíritu un instinto propio y una propensión innata – *proprium...et congenitum instinctum et propensionem*

<sup>50</sup> G.F. Pico della Mirandola. P. Bembo. *De l'imitation. Le modèle stylistique à la Renaissance*. Trad., notes et présentation de Luc Hersant. Intr.de G. Santangelo, París, 1996, p.8. Es la edición que seguimos para las citas al texto.

<sup>51</sup> La *editio princeps* del conjunto, debida a Pico, Basilea, 1518, por Jo. Frobenius, es un texto muy raro (*Jo. Francisci Pici Mirandulae...Rhetorici duo de imitatione ad Petrum Bembum. Petri Bembi Veneti de imitatione liber unus*); mucho más difundida fue la realizada en Venecia por P. Bembo, que no incluye la tercera carta, réplica de Pico a Bembo, que en cambio aparecía en la de 1518. La segunda carta de Pico, que posiblemente no llegase a enviarse a Bembo, mucho más meditada y rica en argumentos, y en la que abunda en su teoría del innatismo, ha pasado desapercibida incluso a los investigadores modernos; cf. G. Santangelo, *in op. cit.*, pp. 29 ss.

*animi nactus est ab ipso ortu* –, una idea como enraizada en nuestro espíritu que nos estimula y arrastra a cierto tipo de tareas –*Itaque cum nostro in animo Idea quaedam et tanquam radix insit aliqua, cuius vi ad quodpiam muneris obeundum animamur* –; merece la pena “seguirla y apegarnos a ella, puesto que la naturaleza nada nos ha concedido contrario a la felicidad, a la virtud, ni nada perjudicial; así ha puesto en nosotros una **idea** del bien hablar – *ideam recte loquendi* –, como de otras virtudes, y dota al espíritu de una imagen de esta belleza, hacia la que dirigimos constantemente nuestra mirada para juzgar las obras ajenas y las nuestras – *eiusque pulchritudinis affingit animo simulachrum: ad quo respicientes identidem et aliena iudicemus et nostra* –. Nadie ha sabido alcanzar perfectamente esa belleza, ya que la naturaleza la ha repartido entre todos, a fin de que la belleza del universo resulte de la variedad del todo. Cicerón, para hacer su famoso retrato del más bello cuerpo de la elocuencia, ha escogido a todos los hombres de talento oratorio eminente, y no encontrándolos tampoco suficientemente fiables, ha estimado que sólo merecía ser imitada la forma misma o el tipo perfecto de la elocuencia, cuya exclusividad no la tenía absolutamente ningún hombre; lo que debemos imitar es esa facultad oratoria perfecta que contenemos manifiestamente en nuestro espíritu, sea una idea profundamente innata desde el origen, sea que se consiga con el tiempo mediante la lectura abundante de los autores –*qui (prudentissimus orator, i.e., Cicero) ut imaginem illam pulcherrimi eloquentiae corporis effingeret, omnes delegit viros facundia praestantes:...nec satis illis fidens, formam ipsam seu speciem absolutam eloquentiae, nulli prorsus addictam sola imitatione dignam existimavit. Imitari itaque eam debemus, quam animo scilicet gerimus dicendi perfectam facultatem:... sive ea ipsa penitus innata sit idea, atque ab ipsa origine perfecta, sive tempore procedente multorum autorum lectione consummata* –”.

Es evidente que Pico se muestra especialmente preocupado por una estilística acorde con la personalidad y el gusto subjetivo del escritor: “¿Por qué razón los maestros de la elocuencia ponían ante nosotros tantos autores ilustres que diferenciaban no sólo sus dominios diversos sino incluso su misma facultad oratoria, si no es para que recogiésemos de uno y de otro lo que más nos agradase, movidos sea por un impulso natural, sea por el juicio?...Añade que uno apreciará tal caracter estilístico, pero aquél tal otro, y no serán sensibles a las mismas figuras –*alio hic, alio ille caractere delectabitur, et alia afficietur figura dicendi*– ...Y no sin razón (los antiguos) disponían de diferentes géneros oratorios, lo que se justificaba evidentemente por la diversidad de juicios que emanaban de los diversos tipos específicos de temperamentos humanos”. Pico no ha diferenciado la *propensio animi* de la *idea*, por lo que la imitación de ésta no conduce a la perfección

literaria absoluta, sino que favorece la expresión más perfecta de la imagen que cada escritor se hace de la elocuencia. Si la idea perfecta y la belleza suma de la elocuencia no puede ser alcanzada por nadie, y cada uno de los escritores más eminentes encarna sólo fragmentariamente un logro específico, se deriva entonces la inutilidad de la imitación de uno solo.

Aunque sería interesante examinar el resto de la polémica, nos parece que lo visto arroja suficiente claridad acerca de la importancia de la escuela florentina y de su entorno en el pensamiento estético renacentista y en la poética de Fracastoro. Nuestro autor vendrá también a coincidir, en determinados aspectos, con la refutación de la tesis de Pico efectuada por Bembo, con el que admite la exigencia de un laborioso aprendizaje y ejercicio para alcanzar la excelencia y sublimidad en cada género que, según Fracastoro, se exige a todo poeta; aunque no coincide en cambio con su crítica de la expresión ideal. Esto también tiene su importancia y significado para la imitación de los modelos, si bien Fracastoro no se ocupa expresamente de ella, aunque Virgilio es puesto como ejemplo en varias ocasiones. Para él, la imitación consiste en una apropiación de lo universal mediante el arte de la palabra absolutamente bella adecuada a la idea, desde la propia personalidad y creatividad, que requiere una introspección y una reflexión previas, y aquí parece concurrir más con la postura y tradición florentina. Por otra parte, los elementos más trascendentales y extrahumanos de la filosofía platónica se dejan algo de lado en estas reflexiones<sup>52</sup>, en busca de un criterio más firme para el modelo expresivo adecuado, a la vez que personal. Y casi en el epílogo del escrito de Pico encontraremos la confirmación de a dónde puede conducir este itinerario por la poética renacentista, que busca su autonomía y definición entre el impulso filosófico y la teoría retórica.

Por el momento, es ya hora de que reanudemos la segunda fase en el proceso de creación poética en que habíamos dejado a nuestro teórico, tras la representación mental de la **idea** absolutamente bella del objeto poético. La idea así concebida ha de ser materializada en el lenguaje (*dicendi omnes ornatus, omnes pulchritudines quaeret, quae illi rei attribui possunt*),

---

<sup>52</sup> Sin embargo, en un pasaje de Pico que L. Hersant, *op.cit.*, n.88, p.233, interpreta en términos cristianos y paulinos, se aprecia claramente la resonancia ficiniana, utilizada en contra de la imitación retórica: *Tantum abest ut quispiam unus usquequaque sit imitandus: quasi ille Deo praestaret opt. max. qui nobis usquequaque imitandus non proponitur: neque enim potentiam eius possumus: nec sapientiam aut debemus, aut possumus omnino imitari: sed quam ille voluit ex sole illo intellectili nostris mentibus illuscere, eam ipsam excolere operaeprecium est: ad ipsius dei manifestandam gloriam: ad accendendum nostris in pectoribus amorem divinae bonitatis: quae quidem nobis, quoad vires nostrae queunt efficere, proponitur imitanda amore intentissimo, et officii, quae de illo prodeunt: quibus et boni ipsi efficimur: et umbratilis huius vitae peracto cursu, omnino felices.*

embelleciendo de todos los modos posibles el objeto desnudo de la realidad – *illi rei* –. Para ello se supone todo el acerbo del *ars communis et magistra*<sup>53</sup>, cuyo contenido abarca, junto a todo lo relativo a materia y disposición, una detallada *elocutio*, ya que es cometido del poeta no omitir nada que haga el *sermo* absolutamente bello y perfecto en contenido y forma. *Quaeret* indica una personal búsqueda en ese sentido, guiada por el *iudicium* y encarada al *decorum* interno del objeto poético según la idea, y a las conveniencias de cada género, para el que hay que elegir lo absolutamente bello<sup>54</sup>. El ámbito de esta búsqueda y su base teórica están representados en gran medida por la tradición retórica ciceroniana y sus adaptaciones renacentistas, que proporcionaban un tratamiento sobre el ideal de la perfecta elocuencia y sus fines, así como una completa doctrina elocutiva. Pero esto no basta a Fracastoro, Cicerón es superado: el poeta está por encima del orador, y también del filósofo. Estimamos que, en el modo de abordar la realización de la idea absolutamente bella, la imitación pregnante de Fracastoro, éste supera igualmente tanto el trascendentalismo filosófico como la teoría de la ornamentación.

En el primer aspecto, que será el que examinemos aquí, entendemos que colabora la influencia de la doctrina de Hermógenes de Tarso, en especial la de su obra más extensa *Perì ideôn* o *Sobre las formas de estilo*. En la superación de un planteamiento meramente ornamentístico y técnico-formal, nos parece reconocer impulsos procedentes del *Perì Hypsous*. Que Fracastoro pudiera integrar ambas influencias no es nada sorprendente. Pese a la destacada singularidad de cada una, las dos obras están ampliamente relacionadas con el pensamiento platónico<sup>55</sup>. Existen además ciertas analogías entre las obras de los dos teóricos griegos que, por otro lado, vienen a

<sup>53</sup> Cf. Fol. 159 A 17 ss.

<sup>54</sup> Fol.160 C 1 ss.: *...hac ergo concinnitate, et convenientia si omnia scribas, et comoedia, et lyrica, et alia, partes erunt poeticae si simpliciter pulchra in eo genere elegeris...*15 ss.: *Verum igitur dicebas Bardulo, oratorem illum nostrum veneres omnes sermonis poetae dare. Primum igitur hic voces modulari coepit, musicas seligere, immusicas omnes reiiicere...transumptas maxime amare...ad res vero spectans non nisi pulchras, et magnas...eligere voluit, iis non nisi pulchra...attribuere, quae si deessent, voluit etiam fingere...perquirere... El subrayado es nuestro.*

<sup>55</sup> A las ideas filosóficas de Pseudo-Longino se atribuye fundamentalmente carácter platónico y estoico; cf. *Sobre lo sublime*. Texto, Introducción, Traducción y Notas de J.Alsina Clota, Barcelona, 1977, p.30; ‘Longino’, *Sobre lo sublime*. Introducción, traducción y notas de J.García López, Madrid, 1979, p.141. La relación de Hermógenes con el platonismo está enteramente confirmada por la tradición posterior, desde el primero y más extensos de los comentarios conservados del neoplatónico Siriano, que encontraba aunadas en Hermógenes filosofía y retórica: cf. Hermógenes. *Sobre las formas de estilo*. Introducción, traducción y notas de C. Ruiz Montero, Madrid, 1993, pp. 73 s.; es el texto por el que citamos, que sigue la edición y paginación de H. Rabe, Leipzig, 1913, que indicamos entre paréntesis.

incidir precisamente en el interés que reviste para Fracastoro la teoría de la **idea** como base de la creación artística. Así Longino denomina también *idéai* (sinónimo de *morai* o “partes”) a las cinco fuentes o componentes que originan la elevación estilística o sublimidad (VIII.1). Entre los componentes de cada forma o idea de Hermógenes hay cuatro categorías comunes a ambos autores: “pensamiento”, “figuras de pensamiento y de dicción”, “expresión” y “composición”. La “grandeza de pensamiento” o “concepción de nobles ideas” aparece en Longino (IX,1) como primera y más importante de las cinco fuentes o componentes de la sublimidad, y es cualidad natural e innata, más que adquirida. En Hermógenes, el pensamiento – *énnoia* – es el primero en orden de importancia entre las partes que componen cada *idéa* o forma (222).

Ambos autores han ejercido gran influencia en el teoría literaria del Renacimiento, pero no se han puesto nunca en relación, que nosotros separamos, con Fracastoro. Como es sabido, el conjunto del *corpus Hermogenicum*, con sus cinco tratados, se agregó a la tradición retórica occidental en el s. XV por influencia de los autores bizantinos llegados a Italia <sup>56</sup>, y se difundió sobre todo gracias a los *Rhetoricorum Libri Quinque* (Venecia, ca.1433-35) de Georgius Trapezuntius <sup>57</sup>, que fué el primer latinizador de todo el sistema del teórico griego. La pronta circulación en ediciones y traducciones demuestra el interés que despertaba el texto y explica su repercusión <sup>58</sup>. Además de la influencia ejercida en la retórica civil y sacra renacentista, las doctrinas de Hermógenes fueron abundantemente aplicadas en el campo de la poética y de la crítica en general <sup>59</sup>, dado el superior grado de detalle y

<sup>56</sup> A.M. Patterson, *Hermogenes and the Renaissance. Seven Ideas of Style*, Princeton, 1970.

<sup>57</sup> J. Monfasani, *George de Trebizond. A Biography and a Study of His Rhetorique and Logic*, Leiden, 1976.

<sup>58</sup> La 1ª edición completa del texto griego del conjunto de la obra hermogénica –*Hermogenis Ars Rhetorica*– con inclusión de los comentarios de los autores bizantinos, Venecia, 1508, se debió precisamente al taller de Aldo Manucio, con el que estaban estrechamente relacionados Fracastoro y su círculo de amigos eruditos; apareció la obra en un volumen de *Rhetores Graeci*, incluyendo también por primera vez el texto griego de la *Poética* de Aristóteles (cf. J.E. Sandys, *Short History of Classical Scholarship. From the sixth century B.C. to the present day*, Cambridge, 1915, pp.199 y 207). Del texto de Hermógenes siguieron varias ediciones en el s.XVI, entre ellas posiblemente la florentina de 1515, también con sólo el texto griego, por F.Giunta. Traducciones latinas del texto, en la primera mitad del siglo, se debieron a Antonio Bonfine (Lyón, 1538) y Natalis Conte (Basilea, 1550).

<sup>59</sup> L.López Grigera, “An Introduction to the History of Rhetorique in 16th Century Spain”, *Dispositio* 8, 22-23 (1983) 1-19, examina la repercusión de Hermógenes en España; de uno de los mejores conocedores del rétor griego en nuestro país se ocupa F.Grau Codina, “Algunos aspectos de la adaptación de Pedro Juan Núñez de la retórica de Hermógenes”, in

desarrollo que ofrecían frente a la tradición estilística ciceroniana. Pero, con todo, debió servir de cierto acicate en la época el hecho de que aquél hubiese sido ya asimilado de alguna manera al mundo romano: la obra de Trapezuntius combinaba los preceptos de Hermógenes con los de Dionisio de Halicarnaso y Cicerón, además de la práctica de Virgilio y Livio <sup>60</sup>....

La doctrina hermogénica es utilizada de distintos modos en las obras teóricas renacentistas, que hacen mención de ella con diversa extensión y grado de profundidad; normalmente en amalgama y síntesis con otras teorías: tradición retórica greco-latina, neoplatonismo y hermetismo, aristotelismo, estilística de Demetrio y Dionisio de Halicarnaso <sup>61</sup>. En este sentido, creemos que lo que puede haber tenido más importancia para la poética de Fracastoro sería la interpretación de Hermógenes en síntesis no sólo con la imagen ciceroniana de la elocuencia ideal, sino con el pensamiento platónico de la Academia florentina. Algunas fuentes renacentistas subrayan ellas mismas el último término de esta relación, a veces *a posteriori*. A. Patterson incluye en nota un texto del libro I de los *Discorsi del Poema Eroico* (1594) del neoplatónico Tasso, obra en la que el autor discute la idea platónica de un poema épico y de un héroe épico, y analiza el estilo en términos de las Siete Ideas de Hermógenes; en dicho texto, Tasso acude a Fracastoro para justificar la presencia de la Idea de la Belleza en el poema heroico, sugiriendo que tal vez éste opinase que dicha idea comprendía a todas las demás, o que lo Bello estaba en todas <sup>62</sup>. Es evidente el paralelismo con Fracastoro que

---

*La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*. E.Sánchez Salor. L.Merino Jerez. S.López Moreda (eds.), Cáceres, 1996, pp. 299-306. C.López Rodríguez, "Aristóteles y Escalígero", *ib.*, pp. 461-466, revela muy adecuadamente la importancia intrínseca y funcional que adquiere la noción de *méthodos* en el teórico renacentista, atribuyéndola a la doctrina hermogénica.

<sup>60</sup> Cf.Hermógenes, *op.cit.*, p.77.

<sup>61</sup> M.J.Vega, "La poética hermogénica renacentista: Giovan Giorgio Trissino", *Castilla*. Estudios de Literatura, 16 (1991) p. 170; id., "La elocuencia y la fábrica celeste. La recepción de la retórica hermogénica en la obra de Fabius Paulinus", in Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento. Edic. a cargo de C.Codoñer, J.A. González Iglesias, Salamanca, 1994, pp. 520 s. La autora estudia, con resultados muy convincentes e interesantes para nosotros, la recepción de la retórica hermogénica, en particular la de la teoría de las ideas, en obras renacentistas no consideradas por Annabel M. Patterson, y sugiere modificar temporal y cualitativamente el panorama de la recepción de Hermógenes en el Renacimiento.

<sup>62</sup> A. M. Patterson, *op.cit.*, p. 191, n.19: "Ma alcuni hanno voluto che il poeta non riguardi tanto alla bontà, quanto alle bellezze delle cose, fra' quali è il Navagerio, appresso il Fracastoro, laddove prova che il fine del poeta sia di riguardare nell'idea del Bello, quasi volendo contradire all'opinione, che mostrò Aristotele d'aver ne'libri morali, ne'quali dice che l'idea non giova cosa alcuna nell'operazione; ma qualunque fosse el giudizio d'Aristotele in quel luogho, dichiarato dal Greco espositore, a me non può dispiacere in alcun modo che il poeta rimiri nell'idea della bellezza; ma se più sono l'idee nelle suol dirizzar gli occhi l'oratore,



resalta de la conclusión del análisis de Patterson sobre Tasso:..."But his theory of epic depends on the Idea concept at two levels and at two stages in the development of a poem: the Idea, principally of form and content, of the perfect heroic poem which preexists in the artist's mind; and the Ideas of style which, though also preexistent in their own right, are also the mechanics by which the Idea of the epic can be actualized"<sup>63</sup>.

No es ésta la única vez que Fracastoro aparece relacionado con un autor de influencias hermogénicas. El balear Antonio Lulio, profesante de un notable platonismo y entre cuyas fuentes sobresale Hermógenes, hace una destacada mención de nuestro autor en su obra<sup>64</sup>, cuyo libro VII y último dedica el cap. 5 al *De Poeticae decoro*. No es ahora nuestro propósito extendernos en la relación posible entre ambas obras, dado que la referencia al italiano tiene que ver sólo con su propia actividad poética, en concreto con su famoso poema *Syphilis*, en el que el español alaba la belleza y elegancia de las fábulas, reprochándole sin embargo, en un texto bastante confuso, la heterogeneidad de los temas y cierta falta de conexión, y poniéndole de algún modo en parangón con el Ovidio de las *Metamorfosis*<sup>65</sup>.

Hemos sugerido antes la posibilidad de que Fracastoro haya integrado cierto conocimiento de la teoría de las ideas estilísticas de Hermógenes, ya sea directo o a través de la influencia bizantina tan activa en la Italia renacentista, en sus tendencias platónicas reforzadas por el impulso de la Academia florentina de Ficino. Nos sorprende así que se niegue a la Florencia de los Medici interés por la teoría de las Ideas y que no se encuentre evidencia de ésta en los representantes más preclaros de la Academia<sup>66</sup>. No

---

come e piaciuto ad Ermogene, non so perchè il poeta debba considerare solamente quella della bellezza, e non l'altre sei similmente: ma peravventura parve al Navagerio che nella forma della bellezza fossero comprese tutte le altre, o che il Bello fosse in tutte, perciocchè nelle chiarezza, nella grandezza, nella velocità, nell'affetto, nella gravità, e nella verità è il Bello...

<sup>63</sup> A.M. Patterson, *op.cit.*, pp.192 s.

<sup>64</sup> *De oratione libri VII, quibus non modo Hermogenes ipse totus, uerum etiam quicquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur*. Basileae, 1558?

<sup>65</sup> *Nostra aetate librum scripsit exiguum Hieronymus Fracastorius (nomen est Syphilis) in quo fabulas adeo uenustas elegantesque immiscuit, ut nisi secum nonnihil in narrando dissensisset, dignum existimarem, cui inter magnos poetas locum darent eruditi. Sed homo medicus erat. Haud enim potuit cogitationem fixam in uno argumento diu retinere, adeo ut licet principii oblitus, reliquum opus absoluisset, cum utraque essent laudatissima, maluisse credibile est utraque relinquere.*

<sup>66</sup> A.M. Patterson, *op. cit.*, p. 8: Curiously enough, the Ideas apparently did not come to the attention of the Platonic Academy which developed under Lorenzo; at least, there is no evidence in the work of Ficino and Pico della Mirandola that they knew them, although they were later seized upon by Neoplatonists like Torquato Tasso and Fabio Paolini, and related *ex post facto* to the work of the Academy.

es Pico, pero sí su sobrino Gianfrancesco, tan ligado a él, quien, ya muy cerca del final de la carta antes examinada –escrita en 1512 y publicada en 1518– y casi a modo de colofón, hace una evidente e indiscutible referencia a las teorías del rétor griego, con todas sus implicaciones estéticas y estilísticas, incluyendo la concreta mención al autor, con un acompañante ya familiar: *Sed ut in summa dicam: ut varii sunt auctores, et in suo quique genere probati: varia quoque humani animi propensio, atque adeo diversae in eadem etiam facultate **ideae speciesve dicendi**, lata, pressa, mediocris, austera, dulcis, diversaque quasi fila diversae texendae apta orationi: quibus de rebus apud probatos auctores cum alios, tum maxime **Dionysium et Hermogenem praecepta dantur, ad unam haec omnia, quam in mente gerimus ideam referenda sunt: et habenda est in consilio ratio, mixtioque paranda talis, ut una ex omnibus quae nulla sit illarum: sed perfectissima tamen illa quidem quoad fieri possit, et conflatur et coalescat oratio.***

El texto ofrece un ejemplo patente de cómo se efectúa la síntesis entre la idea platónica, aquí ya modificada en el sentido de una concepción interior y personal de la elocuencia por parte del escritor, con la doctrina de las ideas estilísticas. Hersant<sup>67</sup> pone de manifiesto el concepto de “mezcla”, *míxis*, bien de elementos ornamentales tomados de muchos como en Dionisio de Halicarnaso, bien de diversas categorías estilísticas como las descritas por Hermógenes, aunque sin mencionar ninguna de éstas en concreto. Nosotros observamos además que Pico resalta la “propiedad” de la *idea* o concepción mental de cada escritor –*quam in mente gerimus ideam*–<sup>68</sup>, que es la base a la que referir todo un utillaje teórico, en considerable parte de origen hermogénico. Los conceptos y términos, filtrados por el prisma de la retórica latina, combinan un sistema tripartito, el de los tres *genera dicendi*, con el de las *idéai* estilísticas. Dispuestas en oposición, como diversas entre sí son las variadas preferencias estilísticas, sobresale *austera*, que, aunque igualmente empleado por Dionisio de Halicarnaso y traducido como *severa* por Quintiliano<sup>69</sup>, es para nosotros referencia indudable al *austerón* de Hermógenes<sup>70</sup>. La alusión a la variedad de formas y componentes esti-

<sup>67</sup> L. Hersant, *op. cit.*, pp. 232 s., notas 86 y 87. El autor remite el trabajo de G. Lindberg, *Studies in Hermogenes and Eustathios*, Lund, 1977, pp. 54-67.

<sup>68</sup> *Cf. supra: proprium tamen et congenitum instinctum et propensionem animi...nostro in animo Idea quaedam et tanquam radix insit aliqua...*

<sup>69</sup> *Cf. Hermógenes, op. cit.*, p. 153, n. 222. No vamos a desarrollar aquí las correspondencias estrictas con la nomenclatura de Hermógenes; los equivalentes griegos pueden ser sugeridos, entre otros, por ciertos lugares de Quintiliano.

<sup>70</sup> *Cf. Hermógenes, op. cit.*, pp. 153 y 286, respectivamente epígrafes 264 y 382, que como dijimos envían a las páginas de la edición de Rabe.

lísticos propios del sistema del rétor es perceptible también en los *diversa quasi fila diversae texendae apta orationi*, en que vemos igualmente una resonancia de la *apta dicendi figura*, o *aptum genus dicendi* por el que algunos humanistas traducían <sup>71</sup> la “habilidad”, *deinótes*, la forma última y una de las más típicamente hermogénicas, que, junto al sentido más preciso de “grandeza” de estilo, designa, como aquí, la capacidad de utilizar correcta y convenientemente todas las demás formas anteriores y todos los elementos del discurso.

Y en último término, la meta a conseguir mediante la más adecuada *mixtio*, el modelo innostrado de escritor que Pico nos propone, es exactamente el descrito por el rétor griego y representado por Demóstenes como el mejor orador <sup>72</sup>, el *Orator*. Un modelo de perfección al que Pico gentilmente aproxima al mismo Bembo: *Quibus in numeris et exculta illa phrasi, a priscis illis ducta temporibus: si nostro hoc saeculo inter eos qui nunc vivunt, et nobis noti sunt, ipse tibi palmam non vendicasti (quod ego nequaquam obstinate negaverim) propior tamen aut es, aut iam brevi es futurus primo quam tertio*. Palabras que parecen además inspiradas no muy de lejos por Hermógenes <sup>73</sup>.

El análisis anterior nos lleva a aceptar las evidencias externas de una pronta y amplia difusión de las teorías hermogénicas, ya sea de modo más inmediato a través de la propia obra de éste <sup>74</sup>, de traducciones latinas, o de sus adaptadores renacentistas, de tendencias en gran medida platónicas. No cabe duda de que esta difusión alcanzaría al ilustrado círculo de nuestro autor, algunos de cuyos integrantes eran excelentes conocedores, traductores y comentaristas de autores griegos. El mismo A. Navagiero figura entre los preservadores de la biblioteca griega del cardenal Bessarión. Fue el cardenal Giberti, obispo de Verona desde 1528, muy próximo al círculo intelectual

<sup>71</sup> Cf. Hermógenes, *op. cit.*, pp. 271 s., nota 665.

<sup>72</sup> Cf. Hermógenes, *op. cit.*, p. 96 (215-216): “Pues bien, quien más que ningún otro autor manejó de ese modo el arte oratoria y dio un colorido continuamente variado a su estilo, no es otro, en mi opinión, que Demóstenes; por tanto, al hablar de él y de las formas estilísticas que *parecen* en él, habrá que hablar, sin duda, también de todas las demás formas del estilo... En efecto, lo que es más importante, Demóstenes trató a la perfección el discurso político, y que realiza mixturas en todos sus discursos por doquier...” Cf. igualmente Quint. X, 1, 76; X, 2, 24.

<sup>73</sup> Hermógenes, *op. cit.*, p. 284 (380): “Y así, quien emplee la mejor mixtura de ellas elaborará sin duda el mejor discurso político; quien le siga a aquél, elaborará el segundo mejor discurso político; el que siga a éste, elaborará, claro está, el tercer discurso de esa clase, y lo mismo diremos de los restantes. Con respecto a cuál es la mejor mixtura de ellas y cuál el mejor discurso político, nadie duda, desde luego, que se trata del de Demóstenes”.

<sup>74</sup> Cf. nota 58.

y amistoso de Fracastoro, quien hizo trasladarse de Venecia a Verona a los hermanos De Sabbio con su taller de imprenta, para la producción de libros griegos y latinos: éstos precisamente, en 1530, no sólo fueron los editores del opúsculo epistolar de Bembo sobre la imitación <sup>75</sup>, sino los responsables silenciados de la primera edición, en Verona, de la más famosa obra de Fracastoro, *Syphilis*, el *divinum poema* tan elogiado por su corrector y dedicatario Pietro Bembo <sup>76</sup>.

Pero quisiéramos destacar ahora ciertas evidencias internas que ofrece el propio texto del *Naugerius* acerca de la aplicación del sistema, o de ciertos aspectos y elementos del sistema de Hermógenes a la teoría de la poesía y al concepto de creatividad poética. En su tratado *Peri ideôn* el rétor se ocupa de la poesía al hablar de las formas estilísticas del discurso panegírico puro, una de las tres clases de discurso político, entendiendo en ese caso *lógos* como discurso literario en general. La poesía es discurso panegírico en verso, el más panegírico de todos, y cuyo modelo es Homero, al igual que Platón lo es del panegírico en prosa. En el panegírico, a diferencia de las otras clases de discurso en que se da comúnmente la mezcla, puede predominar una sola de las formas estilísticas; es con los elementos de aquel discurso con los que se produce la poesía, a la cual se reconoce además su naturaleza de *mímesis* <sup>77</sup>, y es a propósito de la valoración de Homero como el mejor poeta cuando se describe el estilo poético, destacando las ideas de “Grandeza” (*mégethos*), “Placer” (*hedoné*, en Hermógenes unida continuamente a “Dulzura”, *glykytes* <sup>78</sup>, traducida por los humanistas como

<sup>75</sup> Cf. G.F. Pico della Mirandola. P. Bembo, *op.cit.*, p. 28 y 212, n.48.

<sup>76</sup> Cf. Fracastoro's *Syphilis*. Introduction, Text, Translation and Notes...G.Eatough, Liverpool, 1984, p. 28.

<sup>77</sup> Hermógenes, *op.cit.*, p.293 (389-390): “...Homero es el mejor de los poetas, y diría que incluso de los oradores y logógrafos; pero estoy diciendo tal vez la misma cosa, puesto que la poesía es una imitación de todas las cosas: quien mejor imita, acompañado del ornato expresivo, tanto a oradores que hablan ante el pueblo...y a todos los demás personajes y hechos, ése es el mejor poeta. Puesto que ello es así, tal vez al afirmar que es el mejor poeta habría dicho lo mismo que si hubiera dicho que es el mejor de los oradores y logógrafos”. Cf. la superioridad estilística del poeta en *Naugerius*, fol. 161 A 6:... *ex quo et illud manifestum est neminem eorum, quibus bene dicendi facultas est, aequari poetae posse...* Fol. 161 D 17: *...in ipso enim est nosse excellentias omnes, pulchritudines omnes in omni orationis parte. quoniam autem qui rectum et pulchrum noscit, simul et quod obliquum et turpe est, noscat necesse est, immo iudicare posse omnes alios sermones, quantum a summo distent. si igitur magnum quiddam atque optabile est sermo, per quem a caeteris animalibus homo differt, et inter homines alter ab altero; magnam certe utilitatem consecutus est qui excellentias, elegantias, et pulchritudines sermonis novit. adde quod qui poeta est, parvo negocio omne aliud dicendi genus assequi potest: non ita alii, quod poeta est...*

<sup>78</sup> Hermógenes, *op. cit.*, p. 50.

*suavitas*), “Elegancia”(epiméleia, para Hermógenes unida frecuentemente a su sinónimo *kállos*, “Belleza”) y “Habilidad”(deinótes), además de la imitación vívida y apropiada a lo que corresponde (*mímesin enargê kai pré-pousan*)<sup>79</sup>. Menciona seguidamente como elementos propios de la poesía frente a la prosa, aparte de los metros –así reconocidos por el propio oído–, los pensamientos o ficciones referidos a mitos, los portentos y mutaciones, prodigios relatados como verosímiles, y animaciones. Como ejemplo de la dicción poética más bella, aparece naturalmente Homero; en cuanto al uso de las figuras, depende de las especies estilísticas, conforme al carácter imitativo de la poesía. Traducido lo anterior en términos de Fracastoro vendría a decir: lo que requiere la idea concebida por el poeta decide la especie estilística empleada. E igual se dice de los elementos de la composición y el ritmo<sup>80</sup>. La utilización adecuada de todos los elementos se descubre examinando la exposición “sobre la totalidad de las formas estilísticas y el estudio sobre el tratamiento de la Habilidad”.

En el *Naugerius* se menciona la necesidad de que el poeta conozca la pluralidad de las *ideai bene dicendi* que investiga y enseña la oratoria o *ars communis*: 159 A 17: *...est enim veluti domina quaedam et magistra communis ars, quae in universum primo formas omnes, et ideas bene dicendi speculatur et docet*. D 5 ss.: *omnes characteres (sic) praeterea (oratoria vel rhetor dominus et magister) animaduertet, qui magni, qui tumidi, qui dimissi, qui graves, qui humiles, faciles, difficiles, floridi, sicci, duri, asperi, clari, obscuri, affectati...*, denominaciones que sería fácil relacionar en su mayoría con las correspondientes del sistema hermogénico. Los elementos del ritmo tienen también una consideración semejante a la formulada por Hermógenes: 160 D 1 s.: *...tum voluit (poeta) et pedes considerare et numeros, tum versus facere, et videre, quid cuique ideae conveniret...*

Además de las citadas alusiones, más que en referencias a diversas especies concretas de las ideas o formas del estilo, el reflejo de la teoría hermogénica se observa en la propia concepción de la idea estilística, en su aplicación a la idea de la Belleza y, sobre todo, en la asimilación que

<sup>79</sup> Hermógenes, *op. cit.*, p. 294 (390).

<sup>80</sup> Hermógenes, *op. cit.*, pp. 297 s. (393-394): “No existen figuras peculiares de la poesía, de la misma manera que había pensamientos, cierto tratamiento y dicción, sino que presenta las mismas que el panegírico y, conforme a su carácter imitativo, según lo requieran las especies estilísticas... Los miembros, composiciones, ritmos y pausas peculiares de la poesía es fácil decir que dependen de los metros...pero, cuando hablamos de Homero... al igual que hemos dicho acerca de las figuras a propósito de la imitación, aquí también sucede lo mismo...es necesario entonces que pausas, pies, composiciones y ritmos correspondan individualmente a las especies estilísticas”.

creemos ver en el humanista de la figura de la *deinótes*. En una precisión previa de Hermógenes al comienzo de su exposición <sup>81</sup>, el autor declara que va a tratar “de cada especie estilística en sí misma, para mostrar en qué consiste y como se produce, y utiliza la expresión *páses haplôs idéas*=”cada idea simplemente, absolutamente, en sí misma considerada”, sin tener en cuenta los resultados de la mixtura de las formas y subformas en los autores. En nuestra opinión, el adverbio *haplôs* es el equivalente del *simpliciter* empleado por Fracastoro para aislar la expresión poética de todo fin utilitario, y que responde a su vez a la representación mental del poeta “absolutamente bella”, *simplicem ideam pulchritudinibus suis vestitam, quod vniversale Aristoteles vocat* <sup>82</sup>. En cuanto a esta identificación que hace el autor humanista con el universal aristotélico, téngase también presente que Hermógenes emplea *kathólou*, refiriéndose “sencillamente” –*haplôs*– al discurso político y demosténico “en general”, diferenciándolo de “en particular” – *epi mérous* – <sup>83</sup>, con lo que establece evidentemente una aproximación entre los dos primeros términos.

Es notorio que Fracastoro considera esencial la relación entre la poesía y la belleza, lo que demuestra y explica a un tiempo todas las vinculaciones que han sido examinadas anteriormente. La idea de Belleza, *kállos*, es una forma “simple” en Hermógenes, constituida por sí misma, sin subformas que le estén subordinadas; se encuentran unidos a ella la “Elegancia”, frecuentemente su sinónimo, y el “Ornato” o *kósmos*; en relación con ellos están el “Placer” y la “Gracia”, *cháris*, de Dionisio de Halicarnaso <sup>84</sup>. Aunque su exposición en Hermógenes contiene numerosas resonancias platónicas, el autor, como en todas las formas estilísticas, se ocupa de los aspectos más técnicos y formales. Si bien distingue un concepto de belleza consistente propiamente en la “harmonía” y proporción de sus miembros, admite también que con frecuencia se entiende por aquélla “un ornato engalanado que se aplica desde fuera”, y es la que se dispone a tratar, especificando que depende sólo de la dicción y sus componentes, sin que tenga pensamientos propios.

El excluir los pensamientos de la idea de la Belleza diferencia al rétor de Fracastoro, para quien la idea sumamente bella debe serlo en todos sus elementos y aspectos. Consecuentemente, el humanista justifica el ornato añadido en cuanto al contenido no como *extra rem*, sino esencialmente

<sup>81</sup> Hermógenes, *op. cit.*, p. 95 (215)

<sup>82</sup> Fol. 158 C 18.

<sup>83</sup> Hermógenes, *op.cit.*, p. 287 (383).

<sup>84</sup> Hermógenes, *op. cit.*, p. 48. Los renacentistas traducen esta idea por *pulchra oratio* o *pulchritudo*.

pertinente a la *pulcherrima idea* que el poeta concibe en su interior, que exige precisamente las mayores bellezas de expresión. A esto se acomoda también la tradición retórica de la que participa Fracastoro, que le lleva asimismo a una consideración relativa y conveniente de la Belleza, que le permite a la vez un planteamiento unitario del *sermo poeticus*, absolutamente bello en sí, y una aceptación de los géneros poéticos particulares, contradicción aparente que el autor se ve precisado a esclarecer<sup>85</sup>.

Una consideración semejante de la conveniencia y de la propiedad ajustada entre distintos elementos se encuentra también en el corazón mismo de la retórica hermogénica, como cabe esperar de un eximio representante de la tradición retórica greco-romana. La forma estilística de la *deinótes*, tratada por Hermógenes en séptimo y último lugar<sup>86</sup>, reúne en sí dos conceptos: en un sentido amplio, es “Habilidad”, consistente en la capacidad de emplear correcta y adecuadamente las diversas especies estilísticas anteriores, así como todos los materiales y elementos propios del discurso. Conserva huellas del *prépon*, y en este sentido es afín al *decorum* o *aptum* de la retórica latina, un componente de asidua presencia en la reflexión de Fracastoro, según hemos visto. El humanista no sólo atiende a las conveniencias entre contenido y expresión, entre éstos, las circunstancias y las personas, como sería el cometido del orador. Se propone la conveniencia desde su naturaleza de poeta, es decir, conforme a la imitación de la idea absolutamente bella que se ha propuesto asimismo realizar mediante el lenguaje: por esta razón todas las manifestaciones de adecuación y conveniencia en Fracastoro aluden a la idea absolutamente bella, según el género, y sus correspondientes exigencias<sup>87</sup>. Quien no se atiene a ella,

<sup>85</sup> Fol. 160 B 15 ss ... *Verum ipse cum simpliciter pulchrum sermonem dico, ita accipi volo, ut pulchrum illud concordet tamen et conveniat cum re, de qua dicitur et cum aliis adiectis, et non tantum secundum se pulchrum sit... quippe in omni genere sunt quaedam pulchra, quaedam pulchriora, quedam pulcherrima, quae conveniant. qui ergo pulcherrimis usus fuerit in eo genere, poeta erit, tametsi pulcherrima illa non sint pulcherrima rebus omnibus, et generibus omnibus comparata. sic enim verum dicis in angusto fore res poeticas genus enim illud absolute pulcherrimum fere unum est, ut forte heroicum... sed satis est illi, si simpliciter pulchris in quolibet genere utatur. quare aequivocatio illius verbis simpliciter te decipiebat: interdum enim significat, quod universaliter absolute tale est, interdum quod tale in suo genere.*

<sup>86</sup> Herm., *op. cit.*, pp. 271 ss (368-380).

<sup>87</sup> Fol. 161 A 4 ss.: ...*hic ergo finis o Bardulo atque officium poetae constituendus est, apposite simpliciter dicere ex convenientibus in unoquoque. ex quo et illud manifestum est neminem eorum, quibus bene dicendi facultas est, aequari poetae posse. siquidem alii omnes bene quidem atque apposite fortasse dicunt, verum non simpliciter, sed in aliquo tantum, et quantum pro nudo fine est satis, poeta vero simpliciter solus...* 164 D 9 s.: ...*dicemus poetae finem esse delectare, et prodesse imitando in unoquoque maxima et pulcherrima per genus dicendi simpliciter pulchrum ex convenientibus.*

quien considera sólo la belleza aparente, no es poeta. También hay en Hermógenes una crítica, enteramente original, de la Habilidad aparente y no real que depende generalmente sólo de la dicción, sin tener en cuenta el pensamiento y los demás componentes.

Sin estar relacionado con ningún término estilístico concreto, un concepto en que Fracastoro insiste repetidamente<sup>88</sup> estaría relacionado con la “Abundancia”, *peribolé*<sup>89</sup>, una forma que participa en la “Grandeza”, *mégethos*, que está por tanto en la tradición del estilo grande, y que es similar al *ónkos* aristotélico que se opone a la concisión, por tanto a la *nuda res*.

Según avanzábamos en su momento, los elementos procedentes del sistema de las ideas hermogénico inciden, como cabía esperar, en los aspectos más formales de la poética de nuestro autor. Pero reiteran y dan consistencia a nociones de gran trascendencia en su teoría, y a su arraigada tradición latina, fundamentalmente de ascendencia ciceroniana. Hermógenes permite a Fracastoro fundamentar el paso del trascendentalismo filosófico de mayor elevación estética a la más rica plasmación expresiva en el discurso.

Somos conscientes de que una indagación como la que hemos presentado no es nada fácil de llevar a cabo ni carente de riesgos. En esta dificultad tiene mucho que ver el peso de la retórica en la investigación de la poética, que es justo reconocer pero que necesita numerosas matizaciones. Y también ha de contarse con que es propio de la historia de la estética, como de muchas otras manifestaciones humanas, que las reacciones e innovaciones frente a una determinada situación anterior se valen y documentan con los mismos términos que las tendencias a las que se oponen. Pero en la investigación de los términos que hemos examinado creemos haber llegado a unas conclusiones concretas en cuanto a una relación estrecha y original entre dos conceptos tan sumamente ricos y lábiles, conclusiones que proponemos sintéticamente. En la poética de Fracastoro, la *idea* es garantía de la *imitatio* en el sentido filosófico, estético y literario: en cuanto que, al intentar reproducirla, el poeta no imita la mera apariencia del objeto real, de las cosas en la naturaleza, sino que nos transporta al conocimiento de una realidad “artísticamente” concebida, perfecta y absolutamente bella en sí; pero a la vez esta *idea* responde plenamente a la concepción personal y literaria, enteramente libre, del poeta en busca de la belleza, sentando así las bases de lo que hoy podemos reconocer como auténtica poesía.

<sup>88</sup> Por ejemplo, fol. 162 A-C.

<sup>89</sup> Herm., *op. cit.*, p. 46 y 168 ss. (278-295).