

Patricia Villaseñor Cuspinera

### La imitación retórica.

Los versos del epílogo de la *Tebaida* de Estacio (*Theb.* xii.816-817) son un apóstrofe a su propia obra:

Vive, te ruego, y no toques a la Eneida divina,  
mas síguela de lejos y adora siempre sus huellas.<sup>1</sup>

Estos versos pueden tomarse como expresión poética de la doctrina retórica de la "imitación". En ellos se encuentra la necesidad de tener un modelo al cual seguir, juntamente con la veneración debida a ese modelo. Las palabras que Estacio utiliza al referirse a su modelo son, de hecho, sinónimos metafóricos de los términos retóricos: "tocar" (*temptare*) y "seguir" (*sequi*) equivalen a "imitar" (*imitari*) y a "emular" (*aemulari*), mientras que "huellas" (*vestigia*) implica la influencia que, en la posteridad, ejerce la obra de un autor.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> *Vive, precor; nec tu divinam Aeneida tempta,  
sed longe sequere et vestigia semper adora.*

Los términos se encuentran en otros autores contemporáneos: Plinio el Joven emplea, en la misma frase y como sinónimos (*Epist.* vi.xi.2), *aemulari* e *instare vestigiis* (estar sobre las huellas) y, en otro lugar (*Epist.* vii.30.5), identifica *imitari* con *sequi*, y los distingue de *aemulari*. Los mismos términos usa Quintiliano (x.i.85-87) al describir la forma en que los poetas latinos imitaron a los griegos.

<sup>2</sup> "Divina" (*divinam*), "de lejos" (*longe*), y especialmente el segundo hemistiquio del segundo hexámetro, manifiestan reverencia y casi veneración religiosa ante el poeta mantuano. Esta reverencia es el tono constante de las

La frase de Estacio no es excepcional: todo escritor latino es un "imitador" (*imitator*); tanto de sus antecesores romanos como de la literatura griega, y los autores mismos, en varios lugares de su obra y de diversas maneras, indican su reconocimiento y su admiración por la maestría en el arte de determinados autores, que les sirvieron como modelo. Por ello, cuando se habla de literatura latina, parece conveniente precisar lo que los antiguos retóricos expusieron acerca de la "imitación" (*imitatio*).

La doctrina de la imitación es parte de la enseñanza retórica antigua. Esto significa que la imitación de otros autores constituye un elemento fundamental en la producción de los textos y en la idea de la "literatura" que tuvieron los latinos. Puesto que la retórica romana tiende hacia una *ars* centrada principalmente en el estilo y en el efecto,<sup>3</sup> el concepto de imitación se aplica también en la evaluación de las obras literarias, es decir, en la "crítica literaria" latina.

La teoría del "entusiasmo" o de la "inspiración divina" que está en Platón (*Ión*, 534 b. y *Fedro*, 244) y que aún resuena en Cicerón (*De Orat.* 2.46) y en las odas de Horacio (*Od.* 2.19 y 3.1), no tiene ya vigencia en la época de Quintiliano y Estacio. Se piensa en ese momento que no sólo el orador, sino cualquier poeta, o cualquier escritor de cualquier género, debe, para poder ser "óptimo", estudiar, en primer lugar, las prescripciones retóricas, entre las cuales ocupa un lugar importante la lectura de los autores modelo, e, inmediatamente, ejercitar con constancia esos preceptos. La determinación de los autores modelo es el resultado del estudio de las obras griegas y de su crítica, practicada durante siglos por los eruditos del pensamiento griego en Atenas, en Pérgamo, en Alejandría, e incluso en Roma; el estudio y la crítica se extendieron posteriormente a los autores latinos. La "imitación" supone, pues,

alusiones a Virgilio, no sólo en la poesía estaciana, sino en todas las obras pertenecientes a este mismo período (Aricò, G., "Sulle tracce di una poetica staziana", en *Bullettino di Studi Latini I*, Napoli, 1971, p. 223).

<sup>3</sup> Kennedy, G., *The art of Rhetoric in the Roman world. 300 b.C. - a.D. 300*. Princeton Univ. Press, 1972, p. xv.

una tradición literaria, cuya depositaria y mensajera fue la enseñanza retórica: en la ejercitación escolar retórica entran la lectura y la interpretación de los grandes autores, acompañadas de la paráfrasis y de la traducción de obras maestras, con lo cual se explica la parte dedicada en los tratados retóricos a la imitación.<sup>4</sup>

No es posible soslayar las implicaciones que conlleva el uso homónimo del término μίμησις - *imitatio*, en la teoría poética aristotélica, por una parte, y en la doctrina retórica grecolatina, por la otra. El significado básico de μιμῆσθαι es, según Reisz (1982-1983, p. 11), “realizar una acción (*facere* - πράττειν) que evoque otra acción con la cual queda en relación de analogía (*simile* - εἰκόζ), es decir, representar”. Ahora bien, el concepto de *mimesis* como representación artística de la realidad y el de *mimesis* como técnica de composición retórica, tienen validez en épocas diferentes: el primero es propio de Platón y de Aristóteles; el segundo, de la época helenística e imperial romana. Asimismo, cada concepto de la *mimesis* es válido dentro de un campo determinado: la *mimesis* aristotélica corresponde a la poética, y al arte retórica pertenece la *mimesis* que Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano prescribieron y que los escritores latinos practicaron.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cousin, Jean, *Études sur Quintilien*. Tomo I, BRG, Verlag P. Schippers, Amsterdam, 1967, p. 584-585.

<sup>5</sup> Al respecto, dice Lausberg (pár. 1163): la *mimesis* aristotélica es el vínculo que se establece, *per artificem*, entre el medio y la obra, y, *per gaudium*, entre la obra y el público. Para que una obra sea poética es decisivo que en ella esté implícita la intención mimética, y en esto se diferencia de la Retórica, que tiene como objeto principal la persuasión. Además, cuando la retórica usa elementos miméticos, se refiere a una imitación de lo particular (καθ' ἑκάστον), y la Poética pretende una imitación generalizadora (καθόλου). Para Reisz (1982-1983, p. 18), el rasgo distintivo de la *mimesis* literaria es la ficcionalidad, es decir, la imitación de lo general, de lo que es posible de modo verosímil. Aristóteles mismo oscila permanentemente y confunde la perspectiva descriptiva con la utilización de paradigmas. En él, el objeto de la *mimesis* se encuentra en relación con el discurso que realiza dicha *mimesis*. Por *mimesis*, en el sentido aristotélico, el texto poético interpreta la realidad; en términos retóricos, el texto corresponde a los hábitos mentales vigentes en un contorno social determinado. Por consiguiente, el poeta elabora un modelo del mundo que, a su vez, tiene una relación analógica con el modelo del mundo en una determinada comunidad cultural.

Sin embargo, sería interesante considerar, como dice Reisz, “la analogía entre la relación mimética de una obra literaria con el mundo exterior, y la relación igualmente mimética de las obras literarias entre sí.” Puesto que no pretendo internarme en el análisis de la *mimesis* aristotélica, quisiera solamente citar las palabras de Bernardino Partenio, autor del s. XVI, quien, en su tratado *De imitatione poetica*, señala que hay dos tipos de imitación: una que busca representar “aquella cierta fuerza o más bien facultad que llevamos en el ánimo, a la cual llamamos idea”, y otra que consiste en representar las “ideas” y formas de otros: ésta es la imitación de los otros autores, tomados como modelos. Un poeta imita, por un lado, la naturaleza y el carácter de aquello que quiere representar, “y esto es el fin de la poesía, la cual pretende expresar las acciones humanas y, con ello, educar e informar bien al ánimo, que es su sujeto y materia” y, por otro lado, el poeta imita las palabras y figuras que otros poetas han utilizado para representar esas mismas cosas.<sup>6</sup>

La “imitación” es una idea pedagógica entre los antiguos: el hombre, dice Aristóteles (*Poética*, 1448<sup>b</sup> 5), aprende a través de la imitación de los modelos, tanto como mediante los preceptos. Entre los romanos, la imitación fue siempre un procedimiento regular en la educación retórica.

Al analizar textos de poesía latina, por consiguiente, es necesario enfocarlos desde una perspectiva específica: se trata siempre de poesía erudita (*carmina docta*), de textos que están inscritos conscientemente en la tradición retórico-poética que privilegia a ciertos autores y los instaura como modelos, en la medida en que se hallen, en sus textos, las características que los destinatarios esperarían encontrar como muestra de un género poético o del “bien hablar” (*bene dicendum*) en general; en las obras de esos *auctores optimi* está actualizado el conjunto de normas que permiten que el receptor del mensaje reconozca los valores de un

<sup>6</sup> Parthenius Spilimbergius, Bernardinus, *De Poetica Imitatione Libri Quinque*, apud Ludouicum Auancium, Venetiis, 1565.

sistema determinado.<sup>7</sup> Esos textos, paradigmas literarios de una tradición cultural, son modelos, y, al ser imitados, se convierten en generadores de nuevos textos poéticos.

A través de la imitación retórica, el autor reconoce la tradición en que su obra se inserta, se declara perteneciente a un sistema literario y supone, como destinatarios, a quienes son capaces de percibir, mediante el procedimiento mismo de la imitación, el sistema axiológico subyacente al texto. A la vez, el imitador, con base en sus experiencias vitales y en su personal percepción de los valores que el texto modelo conlleva, modifica el sentido y el efecto artístico de ese texto modelo, y transforma, además, el sistema literario en que se inscribe.

Los autores romanos, sin embargo, se jactan continuamente de ser los "primeros" en imitar a los griegos; en eso consiste su originalidad: Horacio es el "primero" en imitar a Arquíloco (*Ep.* 1.2.1-22) y a Alceo (*Od.* 3.30); Virgilio es el "primero" en imitar a Teócrito (*Ecl.* 6.1) y en "caminar" por la senda de Hesíodo (*Georg.* 2.174); Propertio es el "primero" que sigue a Calímaco y a Filetas (3.1.3); Manilio será el "primero" en cantar los astros (1.4). La "imitación", al parecer, conlleva juntamente la idea de creación original y de estudio crítico.

Puede suceder que un autor no quiera aceptar la visión del mundo que le presentan los paradigmas del sistema literario de su época; incluso en este caso, tiene que recurrir a ellos a fin de expresar ese desacuerdo; necesariamente debe acoger y asimilar la tradición literaria. No obstante, al adaptar las formas de esa tradición a su propia visión del mundo, al forzarlas a expresar sus propias exigencias, es decir, al proponer, mediante esas formas, valores de un sistema axiológico diferente al que sustenta esa tra-

<sup>7</sup> Son, como dice José Pascual Buxó (Pascual Buxó, José, *Las figuraciones del sentido. Ensayos de poética semiológica*, FCE, México, 1984, p. 229), "ejemplos concretos de un sistema general de representaciones poéticas de la realidad". En ellos, se expresan los valores subyacentes de una manera más directa, más clara, más convincente; "habrá poetas", señala Pascual Buxó, "en cuyo texto se expresen, por modo admirable, las secretas analogías de las cosas y de los nombres."

dición, el autor modifica sustancialmente el sistema literario y transgrede, e incluso anula, las normas que lo definen, a pesar de haber conformado su obra de acuerdo con ellas.

Ese conjunto de normas que se actualiza en los *summi auctores*, está recogido, en parte, en la obra de Quintiliano, donde, además, se encuentran organizados, de manera expresa, los preceptos que rigen la "imitación". Respecto a esta disquisición (x.1.11), sabemos que ella se relaciona estrechamente con el tratado griego *Sobre la Imitación* de Dionisio de Halicarnaso; sin embargo, de los tres libros del tratado griego, sólo tenemos un epítome del libro II, donde se enumeran los poetas, filósofos, oradores e historiadores que eran dignos de ser imitados, así como fragmentos del libro I, donde se habla sobre la naturaleza de la imitación, mientras que del libro III, que trataba sobre la manera de llevar a cabo esa imitación, nada nos ha quedado.

La práctica de la imitación se inicia, pues, con la lectura del material seleccionado precisamente para proporcionar ejemplos rectores (x.1.2), de los cuales se obtendrá el "acopio de asuntos y de palabras" (*copia rerum ac uerborum*: x.1.5) que integra, entre otras cosas, la "fuerza del perorar" (*uis orandi*). El orador debe releer con frecuencia ese material, de manera que, con la repetición, los modelos se asimilen perfectamente (x.1.19):

La lectura es libre... pero es lícito repetirla con frecuencia, sea que se dude, sea que se quiera fijarla profundamente en la memoria. Repitamos, pues, y revisemos y que, tal como tragamos los alimentos masticados y casi licuados para que se digieran fácilmente, así la lectura, no cruda, sino suavizada con mucha repetición, y como deshecha, se entregue a la memoria y a la imitación.

La selección de los textos (*exemplaria*) de los autores que deben ser leídos (*summi auctores, optimi auctores, magni auctores, maximi auctores, auctores classici*) se basa en criterios tanto gramaticales y retóricos, como éticos: como observábamos antes, se supone un "juicio" (*iudicium*) capaz de identificar y apreciar las

virtudes de los autores modelo (*auctores*) que, al ser imitadas, conformen una actitud vital, una actuación correcta dentro de la sociedad, y que, a la vez, produzcan una obra literaria digna de situarse al lado de los modelos.<sup>8</sup> Hay que notar que muchos de los términos que se utilizan en la teoría retórica de la imitación son éticos (*uirtus, uitium, bonum*), y recordar que la elocuencia misma se considera muchas veces como una de las “virtudes del alma” (*uirtutes animi*). Además, la censura retórica limitaba incluso los géneros literarios que un futuro orador debía leer con fines de imitación: la elegía amorosa, por ejemplo, no es considerada apropiada por Quintiliano, no a causa del estilo, sino por las costumbres a que alude. Otras veces, en cambio, se condena a los autores por el estilo y no por su actitud: es el caso de Séneca, a quien desaprueba el mismo Quintiliano.

Los autores que han de ser leídos con el mayor cuidado por el orador que quiera alcanzar la perfección, deben ser los “mejores” (x.1.20):

Y, por largo tiempo, no hay que leer a nadie, a menos que sea el mejor, y el que engañe lo menos posible a quien crea en él... Y no hay que escrutarlo por partes, sino que hay que leer el libro enteramente, y volverlo a tomar desde el principio...

El canon de los “mejores” autores, los “dignos” de ser imitados por los oradores romanos, se expone en x.1.46-131. En lo que se refiere a la parte griega de ese canon,<sup>9</sup> Quintiliano parece repetir lo que había dicho Dionisio de Halicarnaso, tanto en el catálogo de autores, como en los comentarios correspondientes a cada uno de ellos. Sin embargo, no cabe duda de que Quintiliano conoció cánones diversos y, aunque su clasificación siga de cerca a Dionisio de Halicarnaso, con seguridad también tomó en cuenta

<sup>8</sup> Evidentemente, bajo esta idea subyace todo un sistema axiológico que, de manera general, podemos adscribir a la ética de la Academia (neoplatonismo) y a la estoica, dominantes desde la época helenística.

<sup>9</sup> Recuérdese lo que dijo Horacio en *A.P.* 268-269: *Vos exemplaria Graeca nocturna uersate manu, uersate diurna.*

las listas de autores modelo elaboradas por los rétores y gramáticos griegos, especialmente los de la escuela de Pérgamo. Además, hay que considerar que la base de su clasificación es la opinión crítica de Cicerón, su *auctor optimus* por excelencia.<sup>10</sup> La parte que trata a los modelos latinos, al parecer, muestra los puntos de vista personales del rétor,<sup>11</sup> aunque es probable que haya utilizado listas semejantes existentes en su época, como la de los poetas cómicos de Volcacio Sedigito, que Aulo Gelio (xv.24) conservó. En filosofía, Quintiliano toca fundamentalmente a los estoicos, y, de los oradores, prefiere a los ciceronianos. Se debe recordar aquí que tanto el canon como su opinión sobre cada uno de los autores, se refiere a modelos que pueden y deben ser utilizados inmediatamente por un orador latino, sobre todo en el género judicial y deliberativo.<sup>12</sup>

Ahora bien, al imitar a los autores óptimos, el orador ha de seguir únicamente "lo mejor" que en ellos se encuentre (xi.1.24-26):

Yo estoy persuadido de que no todas las cosas que dijeron los mejores autores son perfectas por ello mismo. Pues resbalan y ceden ante la carga y complacen a la voluntad de sus ingenios, y sus ánimos no siempre están tensados; a veces se fatigan: como a Cicerón le parece que Demóstenes dormita a ratos, y a Horacio, que el mismo Homero lo hace también. Pues son los más altos, pero son hombres, sin embargo: y a los que piensan que es la ley del decir todo lo que en aquéllos encuentran, les sucede que imitan lo peor (pues es más fácil), y se consideran muy semejantes, si consiguen los vicios de los mágnos. Sin embargo, sobre tan grandes varones, hay que fallar con juicio modesto y circunspecto, para no condenar lo que no se entiende, lo cual sucede a la mayoría. Y si es necesario equivocarse en una de las dos partes, yo preferiría que a sus lectores les gustara todo, a que les disgustara mucho.

<sup>10</sup> Cousin, J. *op. cit.*, p. 562-573.

<sup>11</sup> Russell, D. A., en West, *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1979, pp. 5-6.

<sup>12</sup> Cousin, J., *op.cit.*, p. 562-583.

El objeto de la imitación, por consiguiente, no son los autores en sí, sino la abstracción de sus cualidades, resultado de un conocimiento profundo de ellos y de la percepción certera de sus virtudes.

La imitación, según Quintiliano, no sólo es básica para la retórica, sino que es necesaria e inevitable, porque es natural (x.ii.1-3):

Pues no puede dudarse de que gran parte del arte está contenida en la imitación. Pues, tal como encontrar fue lo primero y es lo principal, así es útil seguir lo que ha sido bien encontrado. Y todo método de vida consta en que nosotros mismos queramos hacer lo que aprobamos en los otros. Así los niños siguen los trazos de las letras para que se les haga costumbre de escribir; así los músicos observan como ejemplo la voz de sus profesores; los pintores, la obra de sus antecesores; los campesinos, el cultivo probado por la experiencia; finalmente, vemos que los inicios de toda disciplina se conforman según el propósito que le ha sido prescrito. Y, ¡por Hércules!, es necesario que seamos o semejantes a los buenos, o desemejantes. Lo semejante, rara vez lo da la naturaleza; frecuentemente, la imitación...

Sin embargo, la imitación no basta; obviamente, si sólo pudiera hacerse algo a imitación de otra cosa, nada habría podido hacerse alguna vez (x.ii.4):

Ante todo, pues, la imitación por sí misma no basta, porque ciertamente es propio de un ingenio perezoso el contentarse con lo que ha sido encontrado por los otros. ¿Pues qué habría existido en los tiempos que hubo sin un ejemplo, si los hombres hubieran pensado que nada debían hacer o pensar, excepto lo que ya conocían? Seguramente nada habría sido encontrado...

El orador (o el poeta) ha de procurar mejorar la obra de aquellos a quienes imita (x.ii.7):

Es vergonzoso el contentarse en conseguir lo que se imita. Pues, nuevamente, ¿qué existiría, si nadie hiciera más que aquel a quien sigue?...

La imitación, como puede deducirse de lo anterior, supone un progreso y no consiste sólo en una técnica de reproducción, sino en la superación de los modelos que se eligen: sólo así será posible que se obtenga, algún día, la perfección literaria. El "imitador" ha de procurar convertirse, a su vez, en un nuevo modelo que habrá de ser imitado por las generaciones subsecuentes. Por tanto, el orador ha de procurar continuamente mejorar la obra de aquellos a quienes imita; de otra manera, será siempre inferior a ellos (x.ii.8-11):

Pues nada crece sólo con la imitación. Y si no es lícito añadir algo a los anteriores, ¿cómo podemos esperar que exista aquel perfecto orador? Ya que no se ha encontrado, entré quienes conocemos todavía como los más grandes, ninguno en quien no falte o se reproche algo. Sin embargo, incluso quienes no buscan lo más alto, deben competir más que seguir. Pues quien hace algo para ser primero que otro, quizá lo iguale, aunque no lo sobrepase. Nadie, empero, puede igualar a aquel en cuyas huellas piensa que debe detenerse; pues es necesario que quien sigue, sea siempre posterior. Añade el hecho de que generalmente es más fácil hacer más que hacer lo mismo... (y que) todo lo que es semejante a otra cosa, por necesidad, es menor que lo que se imita...

La imitación no es un procedimiento meramente mecánico, sino que supone, en primer lugar, una inteligencia crítica para comprender lo que se debe imitar (*iudicium*) (x.ii.14):

Por ello, todas las cosas que rodean esta parte de los estudios, deben ser examinadas con el juicio más exacto. En primer lugar, a quiénes imitemos... luego, qué es lo que procuramos realizar en los mismos que hemos elegido...

En segundo lugar, el conocimiento de las cualidades propias (*ingenium*) (x.ii.18-19):

Por consiguiente, lo primero es que cada quien comprenda lo que va a imitar, y sepa por qué es bueno. Luego, que determine sus propias fuerzas para sostener la carga...

Así pues, para Quintiliano, el procedimiento de la imitación debe consistir en los siguientes puntos: en primer lugar, han de elegirse sujetos dignos de imitación; en segundo lugar, debe imitarse lo mejor de cada uno de esos autores; fundamentalmente, no han de imitarse sólo las palabras, sino la idea y la estructura; en tercer lugar, lo que se imita debe convertirse en algo propio: la obra debe resultar propia del autor que imita: será “título de propiedad privada” (*priuati iuris*), como dice Horacio (cf. *A.P.* 128-135), y apta para ser comparada con los antiguos modelos: para los críticos literarios grecolatinos, tal comparación es su principal recurso (x.ii.28):

Pues habrá también esta alabanza de ellos: que se digan que superaron a sus antecesores y enseñaron a la posteridad.

Finalmente, ya que este procedimiento debe verse más como competencia que como el simple seguimiento del modelo, el orador aspirará a convertirse en un nuevo modelo, a quien, a su vez, imitarán los oradores del futuro. Según el rétor, los oradores “modernos” tienen la ventaja de contar con suficientes modelos y pautas para superar a sus predecesores (x.ii.28):

Hoy sobre todo conviene que se realice el orador perfecto, ya que le quedan mucho más ejemplos del bien decir que los que les tocaron a los que aún son los más altos...

En Séneca (*Ep.* LXXIX.vi) se encuentra la idea de la continuidad de los géneros y, mediante ella, su distinción y su progreso:

Es muy diferente si uno se acerca a una materia agotada o a una a la que apenas se ha encaminado; crece de día en día y las cosas halladas no estorban a las que se van a encontrar; además, la mejor situación es la del último: él encuentra las palabras preparadas que, ordenadas de otro modo, tienen una nueva faz. Y no echa mano de ellas como si fueran ajenas, porque son públicas.

Esta continuidad permite un desarrollo siempre acrecentado hacia la perfección de un género determinado, si bien parece excluir un desarrollo horizontal o una interpenetración de los géneros.

En la obra *Sobre lo sublime* (περὶ ὑψους, XIII-XIV), tenemos otro importante análisis de la imitación retórica. Para el autor de este tratado, la imitación es una de las vías para conseguir la sublimidad (*De subl.* 13.2):

Este varón (Platón) —si quisiéramos no descuidarlo— nos demuestra que, al lado de los ya mencionados, se extiende también otro camino hacia lo sublime. ¿Cuál y de qué clase es éste?: imitación y emulación de los grandes prosistas y poetas de antaño...

Sin embargo, a diferencia de los rётores, el pseudóLongino considera que la imitación no es un procedimiento que pueda ser enseñado, sino un proceso semejante a la inspiración divina: quienes se esfuerzan por emular a los antiguos, reciben, como un soplo, la influencia que se desprende de sus obras:

En efecto, muchos son inspirados por un extraño aliento, exactamente como se dice de la Pítia cuando se aproximaba al trípode, donde hay una grieta que exhala, según cuentan, un vapor endiosado; desde este lugar, llena de una fuerza sobrehumana, sentada, inmediatamente da sus oráculos por inspiración; de la misma manera, desde la grandeza de los antiguos brotan hacia las almas de quienes los emulan, ciertas emanaciones, como desde unos pozos sagrados; inflamados por ellas, incluso los no muy brillantes se entusiasman con la grandeza de otros...

El resultado de la imitación será una especie de marca, una huella o impresión (ἀποτύπωσις), en la obra nueva, de las bellas obras asimiladas (*De subl.* 13.4):

El procedimiento no es un robo, sino que es como un proceso de recreación a partir de bellas ideas, o de figuras, o de artesanías...

Al igual que Quintiliano y que Dionisio, este autor considera a la imitación como una lucha entre el imitador y el modelo, que muy probablemente terminará en derrota: incluso ésta, no obstante, será honorable; la meta de un escritor debe ser la equivalencia con los autores antiguos, y no tanto un progreso en la literatura:

Y realmente son bellos y muy dignos de victoria, por lo que toca a la fama, tanto el combate como la corona, en tanto que incluso el ser superado por los mayores no está sin gloria.

Al imitar, el orador y el poeta deben esforzarse por decir las cosas como las hubieran dicho sus modelos, más aún, deben intentar percibir la realidad como ellos la hubieran visto. Su afán consistirá en reproducir, lo mejor que les sea posible, la manera de pensar, de sentir y de decir de los grandes autores antiguos; deben, además, suponer que su obra será juzgada por un auditorio imaginario de autores ejemplares, pero, sobre todo, deben pensar que será la posteridad quien los juzgue (14.1-3):

Por consiguiente, cuando trabajemos algo que requiera de un estilo elevado y de la grandeza del espíritu, es útil que nosotros reconstruyamos anímicamente cómo —dado el caso— habría dicho Homero eso mismo, cómo lo habría sublimado Platón o Demóstenes o, en la historia, Tucídides. En efecto, cuando aquellos rostros nos encuentren por causa de la emulación, y, por así decirlo, se levanten majestuosamente ante nosotros, alzarán de algún modo a nuestras almas hacia las medidas que imaginamos. Sería aún más útil si fingiéramos mentalmente la pregunta de cómo, en persona, escucharía Homero esto que yo digo, o Demóstenes; o de cuál sería su sentir para con ello: realmente implica una hazaña ingente el someterse a un tal jurado, y auditorio, de nuestras palabras, y el figurar que damos cuenta de nuestros escritos ante unos héroes tan selectos que fungen como jueces así como testigos. Y más que estos pensamientos, sería estimulante que añadieras: ¿cómo me escucharía directamente, a mí que escribo estas cosas, todo el tiempo que vendrá en el futuro? Y si a partir de esto alguien temiera pronunciar algo que dure más allá de su propia vida y de su propio tiempo, necesariamen-

te también es de temer que sea vano y ciego, como una especie de aborto, algo que definitivamente no está acabado para el tiempo de la fama póstuma.

Quizá sea conveniente considerar aquí el concepto de la “emulación” (*aemulatio*, ζήλωσις). Para los griegos y para los latinos, entre este término y μίμησις (*imitatio*), hay una relación sinónimica. Dionisio de Halicarnaso los define de la siguiente manera: “la imitación es una actividad que recibe la impresión de un modelo a través de principios teóricos; la emulación es una actividad del alma que es movida hacia la admiración de lo que se cree que es bello.”<sup>13</sup> Así pues, la “imitación” expresa una actividad intelectual y puede estar sujeta a normas; la “emulación” es una actividad emocional, espontánea; las dos, sin embargo, implican el deseo de competir y de superar lo que se imita. Por ello, las dos actividades son medios para llegar al mismo fin: la “emulación” sería la actividad primera, la “intención”, y su puesta en práctica sería la “imitación”.<sup>14</sup>

Por otras alusiones acerca de la imitación (en Cicerón, en Horacio, en Séneca el Viejo y en el propio Quintiliano), sabemos también que la imitación debe estar marcada, anunciada, en el texto: un préstamo debe estar, tácita o expresamente, reconocido;<sup>15</sup> así, cualquier lector informado debería ser capaz de com-

<sup>13</sup> μίμησις ἔστιν ἐνέργεια διὰ τῶν θεωρημάτων ἔκματτομένη τὸ παράδειγμα. ζήλος δέ ἐστιν ἐνέργεια ψυχῆς πρὸς θαῦμα τοῦ δοκοῦντος εἶναι καλοῦ κινουμένη (Russell, *op.cit.*, p. 10).

<sup>14</sup> Una disquisición más completa sobre la imitación y los términos que la definen, se encuentra en West, David & Woodman, Tony (ed.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979.

<sup>15</sup> Cic. *Brut.* 76 (hablando de la deuda literaria de Enio con Nevio): *a Naeuio uel sumpsisti multa, si fateris, uel, si negas, surripuisti* (de Nevio muchas cosas tomaste, si lo confiesas, o, si lo niegas, se las robaste); Sén. *Sr. Suas.* III.7 (hablando de Ovidio como seguidor de Virgilio): *non surripienti causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci* (no para robarlo, sino para tomar prestado públicamente de él, con el ánimo de querer que fuera reconocido); Quint. x.I.69 (hablando de lo que dice Menandro respecto a su emulación de Eurípides): *ut saepe testatur* (tal como lo atestigua frecuentemente).

prender, por su propio conocimiento de los autores ejemplares, que un determinado pasaje ha sido imitado, de qué manera ha conseguido el imitador la variación necesaria para evitar el plagio, y hasta qué grado se ha logrado la apropiación del original. En otras palabras, a través de la selección de sus modelos, de la modificación de los textos elegidos y de la asimilación de esos textos a un lugar y a un propósito nuevos, el autor debe demostrar, ante sus lectores, que conoce y admira a sus modelos; que sabe el valor de cada elemento dentro del contexto original, y que ha comprendido la circunstancia determinada en que se ha utilizado ese elemento, de tal manera que puede abstraer lo correspondiente a las circunstancias particulares de una experiencia personal, y es capaz de introducirlo en ese nuevo contexto, de manera que parezca natural y espontáneo, y de modo que tenga en el lector el efecto de una doble sorpresa: ante el reconocimiento del modelo y ante el manejo del mismo en una situación nueva.

Ahora bien, en la disertación de Quintiliano sobre la imitación, puede encontrarse también su posición respecto a la práctica oratoria de sus contemporáneos pues, al describir los resultados de la imitación aplicada erróneamente, parece resumir los rasgos esenciales de los autores contemporáneos suyos. Este autor señala que ciertos escritores son incapaces de distinguir lo que es digno de imitación en los grandes escritores, y añade que cada género tiene sus propias normas, que no deben imitarse al emplear un género distinto, puesto que hay que saber imitar lo que es común a toda "elocuencia" (x.ii.16-18):

Pues esto sucede a los que, no habiendo examinado a fondo las virtudes, se ataron, por decirlo así, a la primera vista del discurso, y cuando la imitación se les da muy felizmente, no son muy diferentes en las palabras y en los ritmos, pero no consiguen la fuerza ni del decir ni de la invención, sino que caen en lo peor la mayoría de las veces, e incurren en los vicios que están más cerca de las virtudes, y se hacen hinchados en vez de grandes; tenuous en vez de comprimidos, temerarios en vez de valientes,

faltos de vigor en vez de alegres, malsonantes en vez de rítmicos; negligentes en vez de sencillos. Y, por ello, quienes han producido cualquier cosa fría e inane de manera ruda y descuidada, se creen iguales a los antiguos; quienes carecen de ornato y de sentencias, a los áticos, sin duda; quienes son oscuros por sus cláusulas cortadas, superan a Salustio y a Tucídides; los tristes y secos emulan a Polión; los ociosos y superfluos, si tan sólo han hecho algún rodeo un tanto más amplio, juran que así hablaría Cicerón... Por consiguiente, lo primero es que, quien intenta imitar algo, lo comprenda y sepa bien por qué es bueno... Debe también evitarse en lo que cae la gran parte: que pensemos que, en el discurso oratorio, debemos imitar a los poetas e historiadores, y, en estas obras, a los oradores o declamadores. Para cada uno ha sido propuesta su ley propia; para cada uno su decoro propio. Pues ni la comedia se levanta en coturnos, ni, por el contrario, la tragedia camina en zuecos. Tiene, sin embargo, algo en común toda la elocuencia: imitemos lo que es común.

Es evidente que aquí se encuentra una protesta contra el exceso en el procedimiento de la imitación, exceso que caracteriza a los escritores de la edad argéntea. Todos ellos son plenamente conscientes, quizá incluso en demasía, de la grandeza de sus predecesores clásicos, y se consideran sus herederos. Sin duda, su lugar dentro de esa tradición clásica sólo puede lograrse mediante la imitación del arte de aquéllos; sin embargo, en ese momento, la superación de los modelos se busca a través de la exageración de sus cualidades formales. Surge entonces una especie de clasicismo desmesurado, o más bien un "anticlasicismo", que se caracteriza por llevar la norma clásica a sus últimas consecuencias: los procedimientos retóricos propios de los autores clásicos se acumulan; se pretende, ante todo, el efecto patético; se intenta sorprender, representar visualmente las cosas, ser novedoso.<sup>16</sup>

Esta tendencia hacia el "anticlasicismo" se inicia con Ovidio, y se desarrolla en la obra de Séneca y de Lucano. Aquí conven-

<sup>16</sup> Curtius llamó *manierismo* a esta tendencia; cf. Curtius, E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina* (tr. de M. Frenk y A. Alatorre), FCE, México, 1955, pp. 384 ss.

dría, quizá, mencionar que Quintiliano se presenta como defensor de la tendencia opuesta y que, si bien alaba a Lucano, aunque brevemente,<sup>17</sup> crítica a Ovidio,<sup>18</sup> y se opone a Séneca por sus “dulces vicios”, así como porque ese autor prescinde de su “juicio” y privilegia su “ingenio” (x.I.125-131).

Ahora bien, en la Antigüedad, es absolutamente necesario sujetarse a las normas fijadas por los autores dignos de imitación. Si un escritor se declara contra la censura “oficial”, éste ha de establecer, con base en su propio “juicio” e “ingenio”, un *canon* distinto de autores; lo que ningún escritor antiguo podía hacer era evitar todo *canon*; nadie podría tampoco, habiendo establecido sus paradigmas, dejar de sujetarse a los mismos. Sólo si se tienen siempre en cuenta las normas a que un modelo obedece, es posible superarlo.

Regresando a Estacio, hay que comenzar por decir que su *canon* explícito de *auctores* no es esencialmente diverso del de Quintiliano. En diversos lugares de su obra, el poeta nos indica cuáles han sido sus fuentes de inspiración. En las *Silvas*, los lugares más significativos al respecto son la última composición del Libro II y la tercera del Libro V.

En lo que se refiere a los poetas latinos, Virgilio ocupa, sin discusión alguna, el lugar más eminente. Como demuestra el final de la *Tebaida*, Estacio manifiesta así su aceptación de la poética clasicista y, por consiguiente, de la teoría de la imitación.

<sup>17</sup> Quint. x.I.90: *Lucanus ardens et concitatus et sententiis clarissimus et, ut dicam quod sentio, magis oratoribus quam poetis imitandus.* (“Lucano es ardiente y vivo y muy claro en sus sentencias, y, para decir lo que siento, debe ser imitado más por los oradores que por los poetas.”)

<sup>18</sup> Quint. x.I.88: *Lascivus quidem in herois quoque Ovidius et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus.* (“Ovidio ciertamente también es juguetón en los asuntos heroicos y demasiado amante de su ingenio; sin embargo, debe ser alabado en partes.”); 93: (*in elegia*) *Ovidius utroque lascivior...* (“Ovidio (es) más juguetón que los otros dos...”), y 98: *Ovidii Medea videtur mihi ostendere, quantum ille vir praestare potuerit, si ingenio suo imperare quam indulgere maluisset...* (“Me parece que la *Medea* de Ovidio muestra cuánto habría podido aquel hombre, si hubiese preferido imperar sobre su ingenio a complacerlo...”).

También en las *Silvas* encontramos menciones explícitas a Virgilio: todas ellas lo califican como el más excelso de los poetas épicos latinos. En tres de ellas, Virgilio está asociado a Homero; de manera que la pareja formada por los dos mejores poetas épicos del mundo grecolatino represente la suma de la perfección ejemplar.<sup>19</sup>

En la primera (i.pr.7-8), por metonimia, se mencionan el *Mosquito* y la *Batracomaquia*; ella constituye un "ejemplo" que justifica el hecho de que las *Silvas*, poemas ocasionales, hayan sido compuestas por un poeta que pretende ser reconocido como preminentemente épico:

Mas no sólo hemos leído el Mosquito, sino que también conocemos la Batracomaquia, y no hay ninguno de los ilustres poetas que no haya, previamente a sus obras, ensayado algo con el estilo más remiso.

La segunda silva del Libro IV se inicia con otro "ejemplo" alusivo a los dos poetas épicos (iv.ii.1-10), que subraya la importancia del tema que trata Estacio en la silva; después de recordar que tanto Virgilio como Homero cantaron "cenas" famosas (la de Dido a Eneas y la de Alcínoo a Odiseo), nuestro poeta afirma que ni siquiera ellos podrían dignamente cantar la cena de Domiciano:

... No sí, a la par, en mi vértice alegre,  
Esmirna y Mantua me atan perfumados laureles,  
diré lo digno...

La tercera mención a Virgilio y a Homero (v.iii.61-63) es un reconocimiento evidente de la "emulación" de Estacio ante esos dos poetas:

Y, al cantar yo para ti tus costumbres y hazañas,  
quizá al magnilocuente Homero no me habría pospuesto  
la piedad, y al torvo Marón tendería a igualarme.

<sup>19</sup> Cf. Quint. x.i.

Aquí los verbos aluden también, como en el final de la *Tebaida*, a la teoría de la imitación: las expresiones “me habría supuesto” (*posthabuisset*) y “tendería a igualarme” (*tenderet aequare*) parecen remitir al procedimiento que el autor del περὶ ὕψους señala como propio de la ζήλωσις. Asimismo, el epíteto que se aplica al poeta griego, “magnilocuente” (*magniloquus*), puede ser equivalente a “sublime”; en cambio, el epíteto de Virgilio, *toruus*, “podría aludir a la luctuosa calidad trágica del mundo épico virgiliano” (Aricò: “Sulle tracce di una poetica staziana”, *Bullettino di Studi Latini I*, Napoli, 1971, p. 223).

La imitación de Virgilio se encuentra presente también en la *oda lírica a Vibio Máximo* (iv.vii.25-28), donde el vocabulario alude al *Arte Poética* de Horacio:

Siendo tú, sí, guía fiel, nuestra Tebaida,  
con abundante lima torturada,  
tienta, con audaz fe, de la mantuana  
fama los gozos.

El verbo “tienta” (*temptat*), recuerda los hexámetros finales de la *Tebaida*; la modestia de ese verbo está aquí matizada por la “audaz fe” (*audaci fide*), que podría hacernos pensar que la obra épica ha sido acogida favorablemente. La alusión horaciana, “con abundante lima torturada” (*multa cruciata lima*), destaca el cuidado con que la *Tebaida* ha sido compuesta y el mérito de haber logrado felizmente la imitación de Virgilio.

La misma reverencia la encontramos en la epístola a Vitorio Marcelo (iv.iv.54-55):

y, de Marón en la margen del templo sentado,  
tomo ánimo, y canto junto al túmulo del magno maestro.

Por último, Virgilio aparece dos veces en el genellíaco a Lucrecio (ii.vii). La primera (versos 73-74) se refiere a su obra de juventud:

Esto, en la prima edad cantarás, joven,  
del Mosquito de Maro aún no en los años;

la segunda, a su obra máxima (79-80):

¿Qué? Mayor hablaré: la misma Eneida  
te honrará, cantador de los latinos.

En los dos lugares, Estacio se refiere al poeta mantuano mediante una alusión a los títulos de sus obras: "el Mosquito de Maro" (*Culex Maroniani*) y "la misma Eneida" (*ipsa Aeneis*). Aquí, el autor de la *Eneida* tiene la función de indicar a qué alto grado de perfección logró llegar el poeta cordobés.

Sin embargo, Estacio, más que imitar a Virgilio, tiene en sus silvas alusiones a la obra del mantuano.<sup>20</sup> En cambio, nunca menciona a ciertos autores que indudablemente fueron modelos para él: ni a Séneca, cuyas tragedias fueron imitadas en la *Tebaida*, ni a Horacio<sup>21</sup> ni a Ovidio, que son constantemente imitados en las *Silvas*.

Antes de indicar someramente dos muestras de la práctica de la imitación en Estacio, es necesario recordar que, independientemente de que la influencia de los autores considerados como ejemplares en una época se manifieste en una obra mediante el procedimiento de la imitación, cada una de esas obras se relaciona con las demás que se adscriben al mismo género. Un poema que trata un "asunto" determinado debe adaptarse al metro y a los recursos retóricos que se han utilizado tradicionalmente para tratar ese asunto. Sin embargo, cada escritor elige hasta qué gra-

<sup>20</sup> Cf. *Silv.* 3.1.73-75 y 4.2.1-2. Por otro lado, la silva 1.1 constituye una comparación de la estatua ecuestre de Domiciano con el caballo de Troya descrito por Virgilio en el Libro II de la *Eneida*.

<sup>21</sup> Según Delarue (1974<sup>2</sup>, pp. 274-301), la mención de los autores modelo sigue siempre fórmulas estereotipadas por los cánones retóricos o literarios, y Horacio, que permanece siempre aislado como poeta lírico latino, no se integra a ninguna de esas fórmulas. Recuérdese que, según Quintiliano, Horacio es "el único lírico latino digno de ser leído" (x.1.96: *at Lyricorum idem Horatius fere solus legi dignus...*).

do puede apartarse del tratamiento tradicional, sin que por ello deje su obra de insertarse en ese género, tal como elige hasta qué grado puede seguir a su modelo para sobrepasarlo.

Dos silvas pueden servir como muestra de la imitación en Estacio: la primera es el *papagayo de Atedio Mélior* (II.IV), "consolación" compuesta a la manera de la elegía sexta del Libro Segundo de los *Amores* de Ovidio; la segunda es el *propéntico a Mecio Céler* (III.II), que recuerda la despedida de Horacio a Virgilio (*Carm.* I.III).

La *consolatio* es un tipo de composición que pertenece al género retórico epidíctico y que tiene una larga tradición en la literatura grecolatina. Mediante una "consolación", el orador o el poeta lamenta la muerte de alguien y consuela a los dolientes; naturalmente, además del lamento y de los consuelos, contiene la alabanza del difunto. Las *Silvas* de Estacio contienen varios poemas de este género; dos de ellos celebran la muerte de animales<sup>22</sup> y se ajustan bastante estrictamente a las prescripciones del mismo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, según el propio Estacio (II.pr.16-17), "el leve librillo al papagayo fue escrito como en el lugar de un epigrama" (*leves libellos quasi epigrammatis loco scriptos*).

La silva recoge los motivos planteados por Catulo en el breve poema dedicado a la muerte del gorrión de su amada (*Carm.* III), y desarrollados por Ovidio en la elegía que lamenta el deceso del papagayo de su Corina. Sin embargo, como el papagayo que se canta en la silva pertenece a un patrono de Estacio y no a una muchacha, el sentido del poema cambia. La silva tiene una estructura más precisa que el carmen de Catulo y que la elegía de Ovidio: hay un exordio, una "lamentación" y una sección de consuelos, si bien no existe una "alabanza" como parte estructural del poema: el encomio se encuentra tanto en el exordio como en la lamentación. El exordio, en los tres poemas, simplemente indi-

<sup>22</sup> La silva siguiente a la que canta la muerte del papagayo, celebra la de un león domesticado en el Anfiteatro, en presencia del emperador Domiciano.

ca la muerte del ave. La alabanza varía un poco: en Catulo, el gorrión es elogiado por su amor a “la niña”: no interesa realmente su apariencia, sino simplemente que, para ella, el pajarillo es “de miel” y “gorjea sólo a su dueña”. El papagayo de Ovidio, igual que el de Estacio, es alabado por dos cualidades. La primera es su habilidad para hablar (*reddere verba*: versos 1-3, 7-10); en el poema de Ovidio, esta capacidad se muestra, especialmente, en el hecho de que, al morir, el papagayo se despide de Corina; en cambio, en la silva, la facultad de hablar vale porque el ave puede saludar al emperador (versos 29-30) y porque es un compañero para Mélior, su dueño, cuando éste se encuentra solo (versos 31-33); debe tenerse en cuenta que, en Estacio, también se alaba la lujosa jaula del ave (versos 11-15), ruidosa por su algarabía. La segunda cualidad importante es la colorida belleza del papagayo, con que supera a todas las aves; el papagayo, empero, nunca se describe en la silva de Estacio: su hermosura se deduce de la comparación con otras aves tradicionalmente bellas (versos 25-28). Sin duda, la silva supone el conocimiento de la brillante descripción del papagayo que Ovidio hace en los versos 21-22.

En Ovidio, hay dos *solatia*: en primer lugar, el papagayo vivirá en el Elíseo, en compañía de otras aves legendarias, como los cisnes de Apolo y el ave Fénix; en segundo lugar, tendrá una tumba adecuada y una inscripción que recuerde que fue amado y que hablaba. En Estacio, los consuelos son semejantes a los que se expresan a los deudos en los epicedios de seres humanos: ante todo, Mélior cumplió con su deber al dar un lujoso funeral a su papagayo; además, él puede hallar consuelo en el hecho de que el ave, como el fénix, escapó a los achaques de la vejez.

A imitación de Ovidio, pero en un lugar diferente dentro del poema, Estacio no sólo convoca a todas las “doctas” aves para que acudan a las exequias del papagayo, sino que lo alaba con las mismas palabras: para el poeta elegíaco, el papagayo es el “ave imitadora de la India auroral” (*Eois imitatrix ales ab Indis*: verso 1), y “aquella imagen locuaz de la voz humana” (*illa loquax humanae vocis imago*: verso 38); para Estacio, “de la humana len-

gua astuto imitador" (*humanae sollers imitator linguae*, verso 2) y "de la auroral zona aquel verde monarca" (*plagae viridis regnator Eoae*: verso 25); aquél lo llama "gloria de las aves" (*avium gloria*: verso 20), y éste, "de la gente aérea la celeberrima gloria" (*aeriae celeberrima gloria gentis*: verso 24). Sin embargo, hay contraste entre los versos 4-5, donde se recuerda la voracidad del papagayo, y la descripción de Ovidio (versos 29-32), en que se alaba su parquedad.

La segunda silva que puede ejemplificar la imitación en Estacio, es el *Propéntico a Mecio Céler* (III.11), que recuerda la despedida de Horacio a Virgilio (*Carm.* I.III). El propéntico<sup>23</sup> es una composición en que se despiden y se desea feliz viaje a un amigo que parte. Entre los latinos, el poema más famoso de este género es precisamente la oda III del Libro I de Horacio.

En los manuscritos de las *Silvas*, el poema dedicado a Mecio Céler (III.11) está designado como *propempticum*. Además, su adscripción a este género está indicado con bastante claridad en el prefacio (líneas 11-15):

Sigue el librito con que así escolté, porque no podía seguirlo, al joven Mecio Céler, esplendísimo y jocundísimo para mí, enviado por el sacratísimo emperador a la legión siria.<sup>24</sup>

El verbo *prosecutus sum* ("escolté") es la traducción del verbo griego que da nombre al género (*προπέμπω*); además, en la frase destaca la repetición del verbo *sequi* (seguir).

En este poema, al parecer, se expresa una relación de íntima amistad entre Estacio y Céler, a pesar de que haya varios datos en el poema que podrían indicar la superioridad social de Céler (versos 92-100, por ejemplo). En este sentido, la silva es equivalente a la oda de Horacio, en que se despiden dos amigos, cole-

<sup>23</sup> Cf. Menandro el Rétor, II.395-399

<sup>24</sup> *Sequitur libellus quo splendidissimum et mihi iucundissimum iuvenem Maecium Celerem, a sacratissimo imperatore missum ad legionem Syriacam, quia sequi non poteram, sic prosecutus sum.*

gas en la actividad poética y pertenecientes ambos al círculo de Mecenas.<sup>25</sup>

En cuanto a la forma, el poema, aunque contiene los elementos prescritos por Menandro,<sup>26</sup> invierte el orden, siguiendo en parte a Horacio: la silva comienza por la plegaria a los dioses, que debería estar al final; sin embargo, ésta contiene la mención, explícitamente recomendada por el tratadista, de los dioses del mar. Por otro lado, la manifestación de la amistad y el dolor por la separación son desarrollados con amplitud. No hay mención de los intentos de disuasión, porque el viaje de Céler había sido ordenado por el César, pero en su lugar se ofrece una emotiva descripción de la despedida. La queja consiste esencialmente en una larga diatriba contra la navegación, motivo muy usual entre los antiguos y tratado con singular maestría por Horacio. El encomio no se encuentra en una sección especial, sino a lo largo de todo el poema. En cambio, son una parte importante de la silva la descripción del itinerario y el elogio del lugar de destino, Egipto.<sup>27</sup>

Quizá, para comprender las características de la imitación en el poeta napolitano, baste citar una de las más famosas expresiones horacianas (verso 8):<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Según la relación de afecto entre quien se va y quien se despide, hay tres tipos de propéutico: en el primero, quien se va es un superior; en el tercero, un inferior; el segundo se da entre dos compañeros y se caracteriza por la expresión cálida de la amistad entre ambos.

<sup>26</sup> Un propéutico debe contener, en orden, una queja (*schetliasmus*) por la partida; una especie de acusación contra el amigo que es capaz de marcharse, ante un "jurado" formado por los oyentes; un intento de persuadir al amigo de que se quede, e inmediatamente, la expresión del convencimiento de la necesidad de la despedida. Como una segunda sección, debe elogiarse al amigo y pedirle que recuerde la amistad que deja atrás; hay que describir el itinerario del viaje que se emprende, hasta el lugar de destino, y, si el recorrido es en barco, mencionar a las deidades del mar, que le servirán de escolta. Por último, se debe concluir con una plegaria a los dioses, la cual ha de ser una expresión de los votos por la felicidad del amigo.

<sup>27</sup> Newmyer, S. T., *The Silvae of Statius. Structure and Theme*, E.J. Brill, Leiden, 1979 (Suppl. *Mnemosyne* 53, Bibl. Classica Batava), pp. 34-37.

<sup>28</sup> La expresión procede de Calímaco, fr. 400 Pf. (114 Schn.): Ἄ ναῦς, ἃ τὸ μόνον φέγγος ἔμιν τὸ γλυκὺ τᾶς ζῴας / ἄρπαξας, ποτι τε Ζανὸς ἐκνεῦμαι λιμνηοσκόπω.

y guarda a la *mitad del alma mía*  
(*et serves animae dimidium meae*)

y su ampliación en la silva de Estacio (*Silv.* III.II.7-8):

... y a transportar sobre las llanuras marinas *la parte mayor del alma nuestra*, se apresta...  
... *animae partem super aequora nostrae*  
*maiores transferre parat...*

Finalmente, vale la pena mencionar la única vez que, en sus poemas, Estacio emplea el verbo *abscindere* (cortar):

¿Quién, del mar, rudo y para los míseros vivientes *cortado*,  
hizo camino...?  
*Quis rude et abscisum miseris animantibus aequor*  
*fecit iter...?*

y recordar que ese verbo está tomado de la oda y que los versos expresan el mismo sentimiento de Horacio (*Carm.* I.III.21-24):

*Nequicquam deus abscidit*  
*prudens Oceano dissociabili*  
*terras, si tamen impiae*  
*non tangenda rates transiliunt vada.*  
(En vano, el dios, previsor,  
*cortó*, con el Océano disociable,  
las tierras si, empero, impías  
barcas cruzan los intocables vados.)

En conclusión, puede decirse que, al proclamarse “seguidor lejano” y “adorador” de los grandes poetas griegos y latinos y, en especial, de Virgilio, Estacio hace explícito su reconocimiento de la tradición a que pertenece. Tal reconocimiento es, sin embargo, diferente: como poeta épico, proclama su deuda ante Homero y

ante Virgilio; como autor de las *Silvas*, no quiere inscribirlas bajo un modelo único, porque, al parecer, no “siguió” a un solo autor, no habría podido hacerlo, por la naturaleza heterogénea y variada de las silvas.