

La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de *intertextualidad* e *hipertextualidad**

Alfonso Martín Jiménez**
Universidad de Valladolid

Resumen: En este trabajo se recuerda la importancia que tuvo la imitación, aconsejada en las poéticas y las retóricas tradicionales, como forma de creación artística y literaria en el mundo clásico y en el Clasicismo. El rechazo de la imitación en el Romanticismo determinó la aparición de una serie de términos en la teoría literaria contemporánea (como *intertextualidad* o *hipertextualidad*) destinados a denominar de forma neutra o eufemística las prácticas literarias relacionadas con la imitación. Asimismo, el rechazo de la imitación ha producido la tendencia a confundirla con el simple plagio.

Palabras clave: imitación retórica y poética, plagio, hipertextualidad, intertextualidad.

Abstract: *In this paper we recall the significance of imitation, recommended in the traditional poetic and rhetoric, as a form of artistic and literary creation in the classical*

* Este artículo es resultado de una investigación realizada en el marco del proyecto de investigación «Retórica constructivista: discursos de identidad», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación español (referencia: FFI2013-40934-R).

** Alfonso Martín Jiménez es licenciado en Filología Hispánica y doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Valladolid (España). Ha sido profesor de Teoría de la Literatura en la Universidad de La Coruña y en la Universidad de Santiago de Compostela, y actualmente es Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Universidad de Valladolid. Entre sus publicaciones destacan sus libros *Tiempo e imaginación en el texto narrativo* (1993), *Retórica y Literatura en el siglo XVI: El Brocense* (1997), *Las dos segundas partes del «Quijote»* (2014) y *Literatura y ficción: la ruptura de la lógica ficcional* (2015). Correo electrónico: alfonso@fyl.uva.es

world and in Classicism. The rejection of imitation in Romanticism brought about the emergence of a number of terms in contemporary literary theory (such as intertextuality or hypertextuality) intended to be named in a neutral manner or euphemistically the literary practices concerning imitation. Also, the rejection of imitation has produced the tendency to confuse it with simple plagiarism.

Keywords: *rhetoric and poetic imitation, plagiarism, hypertextuality, intertextuality.*

El propósito de este trabajo es recordar la concepción que existía en el mundo clásico y en el Clasicismo sobre la imitación y el plagio, y analizar cómo surgieron en los estudios académicos, tras el rechazo de la imitación que se produjo en el Romanticismo, otros términos destinados a denominar las actividades literarias que anteriormente se relacionaban con la *imitación*, evitando el empleo de este término y la concepción peyorativa que conlleva. En este sentido, examinaremos la relación entre las formas tradicionales de imitación y plagio y los modernos conceptos de *intertextualidad* (Kristeva, 1969; Guillén, 1985: 313-314; Genette, 1989; Martínez, 2001) e *hipertextualidad* (Genette, 1989).

1. La imitación y el plagio en el mundo clásico y en el Clasicismo

La imitación de otras obras literarias o de otros autores se suele percibir en la actualidad como una actividad evitable, a la vez que se ensalza la originalidad creativa. Esta concepción peyorativa sobre la imitación literaria tuvo su origen en la teoría literaria romántica, que se alzó contra los preceptos de la Antigüedad y del Clasicismo (entendiendo por tal la extensa época que abarca desde el primer Renacimiento hasta el fin del Neoclasicismo) y llevó a cabo una auténtica revolución anticlásica, valorando por encima de todo la originalidad creativa y rechazando la imitación, que casi llegó a identificar con el simple plagio. Pero, con anterioridad, la imitación de las obras de los mejores autores, generalmente entendida con un

añan de emulación o de superación de los modelos imitados, constituyó la forma natural de composición retórica y literaria.

La Historia de la Literatura, que nació bajo los auspicios del Romanticismo, surgió como un rechazo de la Retórica (Fumaroli, 1980: 13-23), y trasladó sus concepciones al estudio de épocas anteriores que no se regían por ellas, estudiando las obras literarias anteriores del Clasicismo como si la Retórica no hubiera influido en su composición (Martín, 1997: 13-23). Asimismo, el Romanticismo valoró la originalidad creativa, por lo que fue refractario a admitir la importancia que tuvo la imitación literaria desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII. De hecho, la imitación se entendía en el Clasicismo como un procedimiento retórico y poético, y su estudio se realizaba frecuentemente en los tratados de Retórica y de Poética.

El Romanticismo y la Historia de la Literatura, heredera de la crítica romántica, contribuyeron a minimizar la importancia de la imitación en las obras de los autores clasicistas. Como afirma Ángel García Galiano (quien en su obra *La imitación poética en el Renacimiento* realiza un pormenorizado estudio del concepto de imitación en Europa desde la Antigüedad hasta el siglo XVII, que hemos tenido muy presente en este trabajo), los historiadores de la literatura, influidos por las ideas románticas, interpretaron erróneamente los testimonios explícitos de los preceptistas del Renacimiento y del Barroco sobre la validez de la imitación, «cuyo fervor fue tal en los siglos XV y XVI que provocó una marea de tratados dedicados exclusivamente a la elucidación de este concepto retórico» (García, 1992: 448).

Sin embargo, la imitación de los mejores autores era una práctica común en la Antigüedad y en el Renacimiento europeo, época en la que la imitación se prescribía en las escuelas para enseñar a los alumnos a componer textos retóricos o poéticos. Y la imitación seguía siendo trascendental en la labor de los rétores o poetas adultos, si bien esta tendía a entenderse no como un simple calco de la obra imitada, sino como una actividad encaminada a emular o superar el espíritu de los modelos.

Según Ángel García Galiano,

Desde la escuela se enseñó el arte de hacer poesía, generalmente en lengua latina. Aunque en este empeño, evidentemente, lo que importaba en primer término era el adiestramiento del alumno en la expresión hablada o escrita, por esta vía llegaba a serle familiar al poeta, desde su más temprana juventud, la imitación de los autores modelo y la observancia de determinadas reglas. Empezando por los programas educativos y culturales de los humanistas italianos del siglo XV hasta la literatura pedagógica del XVIII, vemos repetirse los nombres de ciertos autores escolares y los títulos de las poéticas y las retóricas que, en su conjunto, eran consideradas como medio auxiliar imprescindible para la formación del sentido expresivo (García, 1992: 453).

Para entender el sentido del término imitación, es necesario remontarse a sus orígenes. El término latino *imitatio* es traducción del griego *mimesis* ('imitación'). Ya Demócrito (c. 460 a. C.-c. 370 a. C.) consideraba que el arte era una *mimesis* o imitación de la naturaleza, y Platón (ca. 427-347 a. C.) y Aristóteles (384 a. C.-322 a. C.) desarrollaron la misma idea, entendiendo la poesía como una imitación de la realidad. Pero el término latino *imitatio* procede de una idea griega, alejandrina, relacionada con el intento de canonizar a los mejores autores clásicos como modelos dignos de ser imitados en cada género. Para ello, claro está, es necesario que haya unos autores considerados canónicos y dignos de ser imitados. Así, Dionisio de Halicarnasio (c. 60 a. C. -c. 7 a. C.), en su obra *De imitatione*, conservada fragmentariamente, dedicó un apartado a la imitación en general, otro a la elección de los autores más adecuados para la imitación, y un tercero a los métodos más apropiados para llevarla a cabo.

A este respecto, Victoria Pineda (1994: 11) expone lo siguiente: «Los griegos y los romanos vieron que la imitación afecta al proceso creativo en dos maneras: una, formulada por Aristóteles, enseña que el arte es imitación de las acciones de los hombres; la otra, articulada por los grandes rétores latinos y griegos, demuestra que sin la imitación de modelos artísticos no se puede alcanzar la perfección artística». Estas dos concepciones del término *imitación*, por lo tanto,

son muy diferentes, aunque, en ocasiones, los autores renacentistas quisieran asimilarlas.

Nos interesa ahora centrarnos en el último de los sentidos apuntados de la imitación, de origen poético y retórico: el que se relaciona con la imitación del estilo o del contenido de los mejores autores para intentar emularlos, o, si es posible, superarlos (Mckeon, 2000; Alves, 2012: 75-105). La imitación del estilo se relacionaba con la teoría retórica de los estilos, incluida en el apartado retórico de la *elocutio*, y la imitación del contenido tenía que ver con el apartado retórico de la *inventio* o con los apartados de las poéticas dedicados a los temas.

El concepto de imitar a otros autores ya existía en la época de Platón, y se puede rastrear en su obra, aunque referido exclusivamente a la educación de los niños. Pero este sentido del término *imitación* se extendió sobre todo desde la cultura alejandrina hasta la romana, y sería continuado en la Edad Media y en el Renacimiento. En la época romana, varios autores (como el autor anónimo de la *Rhetorica ad Herennium*, Cicerón, Séneca, Horacio o Quintiliano) defendieron el concepto de imitación de los mejores modelos, y especialmente de los autores griegos. La imitación se veía favorecida por el hecho de que los autores imitados hubieran escrito en otra lengua, pues, al trasladar su estilo o sus ideas a la lengua latina, no se producía un calco exacto del modelo. No obstante, no se trataba de una simple traducción de los griegos, sino de aprehender su estilo o su temática y darles una apariencia personal.

El autor de la *Rhetorica ad Herennium*, al explicar las características del orador, sostiene que ha de adquirir sus habilidades «por tres medios: por *arte*, *imitación* y *ejercicio*», y expone que «la imitación es la que nos conduce, con estudio diligente, a que lleguemos a asemejarnos a otros al hablar» (Anónimo, 1991: 64-67). Cicerón (106 a. C.-43 a. C.) expone sus ideas sobre la imitación en su *Diálogo del orador*, en relación sobre todo con la práctica retórica. A su juicio, hay que elegir bien el modelo, cuidando de copiar solo sus virtudes, y no sus defectos. Pero se trata de hacer propias las excelencias de los autores imitados, dándolas una apariencia personal. Aunque

Cicerón no defendió que hubiera que imitar a un solo autor, los llamados «ciceronianos» propondrían en el Renacimiento que Cicerón era el único modelo digno de ser imitado.

Horacio (65 a. C.-8 a. C.), en su *Ars poetica* o *Epístula ad Pisones*, se refiere también a la imitación en dos pasajes. El primero de ellos tiene que ver con los temas que deben ser imitados:

Es difícil exponer temas conocidos de una forma original y tú transformarás el poema íliaco en obra teatral más fácilmente que si presentaras algo desconocido y que no se ha dicho. Un tema público será de tu privado poder, si no te demoras en circunlocuciones de poca calidad y asequibles a todos, ni, fiel intérprete, te preocupas de traducir palabra por palabra, ni imitando te metes en un atolladero de donde el pudor o la ley de la obra te impedirán salir (Aristóteles y Horacio, 2003: 161).

De estas palabras se desprende la preferencia de Horacio por los temas públicos con respecto a los desconocidos u originales (situándose así en las antípodas de la concepción romántica), aunque reconoce la dificultad de expresarlos de forma original, ya que hay que huir del simple calco o traducción. Y el segundo pasaje en el que Horacio se refiere a la imitación es el siguiente:

Vosotros tenéis que darles vueltas y vueltas en vuestras manos, día y noche, a los modelos griegos. Frente a esto, vuestros antepasados alabaron admirados tanto los ritmos como los chistes de Plauto, ambos demasiado benévolamente, por no decir estúpidamente, si es verdad que solamente vosotros y yo sabemos distinguir una palabra elevada de una grosera y somos hábiles en reconocer con los dedos y los oídos una cadencia correcta (Aristóteles y Horacio, 2003: 170-171).

Por lo tanto, Horacio considera a los autores griegos más dignos de ser imitados que a otros autores latinos, como Plauto.

Séneca (4 a. C.-65), en la epístola LXXXIV de sus *Epistulae morales ad Lucilium*, trata de ilustrar el concepto de imitación con el símil de

las abejas, que sería recogido posteriormente por muchos humanistas. Dice Séneca:

Es menester, tal como suele decirse, imitar a las abejas, las cuales van rondando de aquí para allá en busca de las flores más apropiadas para extraer la miel, y después disponen y distribuyen en panales todo lo que recogieron [...]. Hemos de imitar a esas abejas, separando todo lo que hemos recogido en diversas lecturas –pues las cosas ordenadas se conservan mejor–, fundiendo después en un solo sabor todas las cosas reunidas, por obra del cuidado e ingenio de nuestra inteligencia, en tal forma que no aparezca de dónde han sido tomadas, y ofrezcan bien manifiesto que poseen ahora un ser bien diferente del de antes [...]. Y aunque surja el parecido con alguien que haya penetrado profundamente en tu admiración, quiero que te le parezcas como un hijo, no como un retrato: el retrato es una cosa muerta (Séneca, 2007: § 3).

Séneca defiende, por lo tanto, una imitación ecléctica o compuesta, es decir, la imitación no de un solo autor (como propondrían después los ciceronianos), sino de varios, la cual, al mismo tiempo, ha de ser personal. No se trata, por lo tanto, de plagiar los modelos, sino de apropiarse de su esencia y darles un toque personal y creativo.

Quintiliano (c. 39-c. 95), en sus *Institutiones Oratoriae*, obra en la que expone sus ideas sobre la formación integral de los niños, dedica un capítulo a la *imitatio*. A su modo de ver, la imitación no solo es útil, sino también necesaria para adquirir la elocuencia, y de los autores dignos de ser imitados se puede adquirir tanto la forma (*verba*) como la materia (*res*). Pero la imitación no es suficiente en sí misma, sino que cada cual ha de tratar de imponer su propia personalidad, empleando la emulación no solo para igualar, sino también para tratar de superar al modelo. Es necesario elegir bien los autores que se imiten, sin conformarse con seguir un estilo o a un autor exclusivamente. Asimismo, es preciso tener en cuenta las propias capacidades, pues no todos tienen aptitudes para imitar a todos los autores, por lo que hay que imitar a aquellos que estén al

alcance del imitador. E insiste en que hay que tratar de asimilar el espíritu, y no la letra de los modelos:

La imitación [...] no se haga tan solamente en las palabras. En donde se debe poner todo el cuidado es en reflexionar cuán bien guardaron aquellos hombres el decoro en las cosas y personas, cuál fue su idea, cuál la disposición y en cuánto grado se dirigen todas las cosas a triunfar de los ánimos [...]; más el que a todo esto añadiere sus propias prendas, de manera que supla lo que faltare y corte lo que hubiere superfluo, ese tal, que es el que buscamos, será perfecto orador (*apud* García, 1992: 18).

Por otra parte, Quintiliano consideró que Demóstenes y Cicerón eran los primeros autores que debían ser leídos e imitados, y después otros que se les parezcan, si bien es Cicerón el autor que, a su juicio, alcanza la máxima excelencia, por lo que se constituye como el único modelo en el arte oratorio que debe ser imitado. Esta postura de Quintiliano sería el germen del ciceronianismo. Y otros autores latinos, como Plinio, mostraron también su admiración por Cicerón.

A finales del siglo V, Servio, gramático y comentarista de Virgilio, relacionó la clasificación retórica de los tres estilos (elevado, medio y sublime) con las obras de Virgilio, estableciendo un esquema retórico-estilístico denominado «rueda de Virgilio» (*rota Virgilia*), que sería muy aceptado en la Edad Media. A cada estilo le correspondería una de las obras de Virgilio, un cierto tipo social, ciertos instrumentos que simbolizan la condición social y la actividad de los personajes, un determinado espacio y algunas especies de fauna y flora:

- 1: *Gravis stylus* (*Eneida*): *miles dominans*, Héctor, Ajax, *equus, gladius, urbs, castrum, laurus, cedrus*.
- 2: *Mediocrus stylus* (*Geórgicas*): *agricola*, Triptolemus-Coelius, *bos, aratrum, ager, pomus*.
- 3: *Humilis stylus* (*Églogas*): *pastor otiosus*, Tityrus Meliboeus, *ovis, baculus, pascuca, fagus*.

Esta concepción implicaba que Virgilio era un poeta digno de ser imitado, ya fuera cuando empleaba el estilo elevado, el medio o el bajo. Por eso, si Cicerón pasó a ser considerado el modelo por excelencia de los rétores, Virgilio pasó a serlo de los poetas.

Dante Alighieri (1265-1321), en su obra *De vulgari eloquentia*, dedica un capítulo a la imitación, y sostiene que los poetas toscanos que escriben en la naciente lengua vulgar han de emular a los grandes autores clásicos (a los que denomina *magni poeti*) para llegar a su misma excelencia. Ese concepto de la emulación implica que la imitación no ha de ser servil, sino destinada a igualar, cuando menos, las excelencias de los modelos. Además, Dante confiesa en la *Divina comedia* que se ha inspirado en Virgilio al componer sus obras: «Tu se' lo mio maestro e'l mio autore, / tu se' solo colui da cu'io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore» (*Infierno*, I, vv. 85-87). Sin embargo, Dante no propone expresamente a Cicerón como modelo digno de ser imitado.

En los albores del Humanismo, Francesco Petrarca (1304-1374) mostraría su admiración juvenil por Cicerón, cuyos escritos le agradaban por su sonoridad desde su niñez, incluso antes de comprenderlos. No obstante, Petrarca no se limitó a imitar a Cicerón, sino que propugnó en su madurez la imitación compleja o ecléctica, por lo que no puede considerarse un ciceroniano en sentido estricto. En una de sus cartas, afirma que ha llegado a asimilar de tal forma a los autores leídos que en ocasiones no distingue si las ideas que expresa son propias o asimiladas:

He leído a Virgilio, a Horacio, Boecio, Cicerón, no una sino mil veces, y no he arrinconado sus conocimientos en el fondo de la memoria, sino que los he meditado y estudiado con suma atención; los devoraba por la mañana para digerirlos por la tarde, me los engullí de joven para rumiarlos de viejo. Y entraron en mí con tanta familiaridad que no sólo en la memoria, en la misma sangre se hicieron uno conmigo y se apoderaron de mi ingenio, hasta el punto de que si ya en el futuro no volviese a leerlos permanecerían igual en mí, porque han arraigado en la parte más íntima del alma mía; incluso a

veces olvido el autor de tal pasaje, y es que de tan larga convivencia se han convertido en algo propio, de suerte que, rodeado por ese gran fragor, ya no soy capaz de recordar de quien sean esos textos, o si por ventura son míos o de otro (*apud* García, 1992: 77)¹.

Petrarca acude a la imagen de las abejas de Séneca para explicar que hay que obtener lo mejor de cada autor y construir después algo personal con lo obtenido, exponiendo con las propias palabras las ideas de otros. A su juicio, no se trata de imitar la letra, sino el espíritu de los modelos:

Es mi intención, lo declaro, adornar mi alma, enriquecerla, con los pensamientos y consejos de los demás, pero no mi estilo. A no ser que lo haga citando al autor o modificando profundamente el concepto, a fin de que, a semejanza de las abejas, pueda convertir en una la obra de muchos [...]. Pretendo seguir la senda de los más egregios, pero no me agrada pisar siempre por la huella de los otros; pretendo servirme de sus escritos, pero no a escondidas sino pidiéndoselos, y, cuando fuere posible, prefiero usar los míos. Me gusta la imitación, no la copia, y una imitación que no sea servil, en la que esplenda el

¹ Es de notar que esta concepción de Petrarca ha sido aducida por algún autor acusado de plagio en la época contemporánea, sosteniendo que, al escribir su obra, no era consciente de estar basándose en algún texto que hubiera leído. Y, a este respecto, conviene traer a colación las ideas de Miguel de Unamuno, quien escribió lo siguiente: «Se observa con frecuencia en los escritores nuevos que creen de buena fe que es suyo lo que es de otro, acaso de todo el mundo. En los más de los casos de plagio se trata de plagio inconsciente. Cualquier psicólogo que se dedique a la psicopatología de la vida cotidiana os puede decir, sin ser un Freud, cómo a lo mejor un muchacho publica en una revista y con firma una poesía muy conocida como de otro autor y lo hace creyendo que la sacó de propia inspiración, cuando la iba sacando de un recuerdo olvidado como tal recuerdo. Es decir, un recuerdo que se le presentaba como impresión originaria. Pero hay algo más frecuente aún y es el caso de un escritor que lleva algunos años escribiendo y con asidua frecuencia y que de pronto se pone a escribir y reproduce un artículo que escribió años antes. Y esto ocurre más cuanto más original, cuanto más personal, cuanto más propio sea el escritor. Porque los más grandes escritores se han pasado su vida repitiendo unas cuantas cosas, siempre las mismas, puliéndolas y repuliéndolas, buscándolas la expresión definitiva y más perfecta» (Unamuno, 1981: 35).

ingenio del imitador, no su ceguera o indigencia. Prefiero, incluso, carecer de un guía, a verme constreñido a seguirlo en todo momento (*apud* García, 1992: 78).

En otra carta posterior dirigida a su amigo Bocaccio, Petrarca sostiene, retomando la idea de Séneca, que la relación de una obra con la que imita ha de ser como la de un padre con su hijo: al verlos, se reconoce entre ellos cierto parecido familiar, pero el hijo es distinto del padre. Petrarca, en suma, defiende un tipo de imitación que conlleve una aportación original y personal del imitador.

En Italia, sobre todo en torno a Florencia y Padua, fue creándose un círculo de admiradores de Cicerón, que daría lugar al denominado grupo de los ciceronianos, caracterizados por defender la imitación simple de un único modelo. Los ciceronianos sostenían que Cicerón era el único autor digno de ser imitado, ya que la imitación múltiple conduce a una indeseada heterogeneidad de las obras. Frente a ellos surgieron los anticiceronianos, que llamaban despectivamente a sus rivales «simios de Cicerón», y defendían la imitación compleja o ecléctica, arguyendo que Cicerón no trató todos los temas y estilos, y que, por lo tanto, no era el único autor que se debía imitar. Poggio Bracciolini, ciceroniano acérrimo muerto en 1459, mantuvo una agria polémica con Lorenzo Valla (1406/1407-1457), en la que ambos se dirigieron fuertes diatribas de tipo personal; Paolo Cortese (1465-1510), obispo de Urbino, defendió la imitación exclusiva de Cicerón frente a Ángel Poliziano (1454-1494), quien, ante la acusación de que no se expresaba como Cicerón, adujo que él se expresaba de acuerdo a su propia forma de ser, y Pietro Bembo (1470-1547) defendió su ciceronianismo (aunque Virgilio también era para él un modelo digno de imitación) frente a Pico della Mirandola (1463-1494), lamentando el carácter proteiforme de la imitación múltiple que este defendía, y sosteniendo que, al igual que un edificio arquitectónico no podría tener a la vez varios estilos, tampoco las obras retóricas o poéticas podían ser heterogéneas, pues coger de aquí y de allá sería como mendigar. Así, en respuesta a quienes les llamaban «simios de

Cicerón», los ciceronianos respondían tildando de mendigos a sus rivales.

Erasmus de Rotterdam (1466-1536) publicó en 1528 su diálogo *Ciceronianus*, en el que atacó duramente a los ciceronianos, acusándoles de ser unos sectarios que se limitaban a imitar burdamente a Cicerón sin tener ningún criterio propio y personal, y defendiendo la imitación compleja de todos los maestros de la Antigüedad. Además, el hecho de que los ciceronianos denominaran a las instituciones de la época con términos arcaicos tomados de Cicerón suponía, a juicio de Erasmo, un intento de convertir a los cristianos en paganos, por lo que el ciceronianismo atentaba contra la religión católica. En Francia, Pierre de la Ramée, o Petrus Ramus (1515-1572), un profesor de la Sorbona que tuvo gran influencia en la Europa de la época, también se opuso a la imitación exclusiva de Cicerón, frente a ciceronianos como Etienne Dolet (1509-1546), quien en su obra *De ciceroniana imitatione adversus Erasmus* (1535) divide la imitación en tres partes: 1) imitación de palabras, siendo Cicerón el autor que mejor las usa, por lo que es preferible tomarlas de él; 2) imitación de frases, en cuyo uso destaca Cicerón, cuyos periodos son los más dignos de imitación, y 3) imitación de la composición, es decir, de la *compositio* latina, relativa al ritmo que alcanzaba la prosa merced a la combinación de vocales largas y breves, en cuyo uso también era Cicerón el maestro indiscutible.

Las polémicas renacentistas sobre la imitación, por lo tanto, se centraban en defender la imitación simple de Cicerón o la imitación ecléctica de todos los clásicos, pero en ningún caso se ponía en duda la necesidad de imitar los modelos, que era aceptada por todos. No obstante, la imitación servil de Cicerón llevaría a un empobrecimiento de la práctica imitativa, pues, lógicamente, la imitación de un solo autor había de producir obras de estilo y temas limitados, y tendría buena culpa de que, a finales del siglo XVIII, se produjera un virulento rechazo de esas prácticas imitativas.

En España, como afirma Ángel García Galiano (1992: 452),

la imitación de los modelos como concepto literario y retórico de renovación humanista se adopta tanto en los humanistas pedagogos (Vives, Fox Morcillo, Palmireno, etc.), como en los poetas y tratadistas (Herrera, el Brocense, Pinciano, Carvalho, etc.). Y es que las doctrinas poéticas que se formaron en toda Europa en las diversas literaturas nacionales no sólo tomaron un sinnúmero de elementos concretos de fuentes italianas, sino que consumaron, con el correspondiente desfase histórico, la evolución que habían verificado ya las doctrinas poéticas italianas entre los comienzos del siglo XV y finales del XVI.

La imitación se trató tanto en las abundantes retóricas que se publicaron a lo largo del siglo XVI y principios del XVII, como en los más reducidos tratados poéticos que aparecieron a finales del siglo XVI.

Por lo que respecta a los tratadistas de retórica, Antonio de Nebrija, que estudió diez años en Italia, difundió en España el estudio de Cicerón y de los restantes clásicos que creía que había que tomar como modelos (por lo que defendía la imitación compleja o ecléctica). En España hubo autores ciceronianos, pero las disputas en torno a la imitación de Cicerón no alcanzaron la virulencia que tuvieron en Italia. E incluso un autor, Juan Maldonado (1485-1554), mostró a la vez su estimación por Cicerón y por Erasmo.

Luis Vives (1492-1540), amigo de Erasmo, tomó partido por este, y se declaró defensor de la imitación ecléctica. En su obra *De disciplinis* expone su concepción sobre la imitación:

Lo que a los comienzos es imitación, poco a poco debe progresar hasta un punto en que sea competencia y decidido propósito no sólo de igualar sino de superar, si ello es posible. La simple imitación jamás llegará a parearse con el dechado que se propuso; pero en la competencia puedes dejar a la espalda a aquel con quien entablaste el pugilato. Así fue que los antiguos, que fueron imitadores al principio, llegaron pronto a ser émulos y a la postre a rivalizar y competir con ellos, no pocas veces con suceso feliz, pues se aventajaron a aquellos a quienes antes tomaron por guías y maestros, como Cicerón a Craso y

Antonio, Platón a Crátilo y Arquitas, Aristóteles a Platón, Virgilio a Ennio... (*apud* García, 1902: 327).

Además, Vives lamenta el tipo de imitación servil y unívoca que realizan muchos ciceronianos:

¿Cómo podrán correr, si es necesario, o como simplemente andar quienes tienen siempre que poner el pie en la huella ajena, no de otra manera que lo hacen los niños que juegan con el polvo? Pero, ¿por qué dije que ellos siempre imitaban si no saben lo que es imitar? Imaginan que imitar es hurtar, tomar bajo cuerda retazos de frase o de materia o de argumentos para con ellas coser centones y hacer de su obra labor de taracea (328).

Así pues, ese tipo de imitación no se diferencia en nada del puro y simple hurto. Para defenderse de la acusación de plagio, llaman imitación al apropiamiento de lo ajeno, «como los ladrones, al robar, llámanlo requisar, apartar, trasladar de sitio». Vives convierte así la disputa sobre el ciceronianismo en una defensa de la imitación aceptable frente al simple plagio, disimulado bajo el término de imitación. Recurriendo a la idea de Séneca y Petrarca, defiende que la obra imitada ha de parecerse al modelo como un hijo a su padre, sin ser un calco idéntico. Y Vives explica así el proceso que ha de seguir quien persigue la aceptable imitación:

Colocado el ejemplar delante de sus ojos, mire y considere el imitador con la más despierta atención la técnica y el criterio con que el autor lo hizo para dar cima él con análogo criterio y técnica a la obra que se propuso. La técnica y el procedimiento, hasta donde fuere posible, se le deben copiar, y aun diré que robar; no la materia misma ni la obra misma [...]. Que el niño imite es formativo y laudable; que el viejo imite es feo y servil. Conviene que el muchacho tenga un maestro y un caudillo a quien seguir; pero no así el viejo. Por esto, luego que te hubieres ejercitado abastanza [‘bastantemente’], por decirlo así, en ese estadio de la imitación, comienza a emular y a parangonarte con tu modelo y tu guía, por ver por qué lado te aproximas más a él

y por qué otro quedas muy a su espalda. Censor equilibrado y prudente, examina sus virtudes y sus vicios; lo que debe imitarse en él; lo que debe evitarse; qué virtud es fácil de reproducir; qué gracia tiene personal e intransferible. Compararás esas cualidades con las tuyas y, según sus dichos sensatos o desatinados, enmendarás los tuyos, ora trabajes por evitar el vicio, ora te compongas para reflejar bondad moral (336-337).

Sebastián Fox Morcillo (c. 1526-c. 1559), en su obra *De imitatione, seu de ifnormani styli ratine, libri duo*, defiende la imitación como medio de formación del estilo, el cual, a su vez, se divide en los tres tipos tradicionales (alto, medio y bajo). El estudio de la imitación abarca tres partes: 1) conformidad de naturaleza (es decir, la adaptación del orador a las cosas que ha de tratar); 2) observación de los preceptos del arte y 3) uso y ejercicio (que conlleva la confección de diccionarios de frases dignas de ser imitadas). Asimismo, sostiene que se ha de imitar solo a los mejores autores, y permanecer fiel al estilo de aquellos que se han tomado como modelos, pero defiende un tipo de imitación no servil:

al hablar se debe usar de una cierta libertad moderada, para no estar amarrados, ya que el querer seguir siempre los pasos ajenos es extremadamente servil; es mucho más distinguido añadir nosotros algo a lo que imitamos y decir algo a nuestra propia manera, para, al agregar cosas, amplificar la imitación. Y verdaderamente, si nos contentáramos con la sola imitación de alguien, y no intentáramos por nosotros mismos llegar más lejos que el otro o por añadir algo, ciertamente nos agotaríamos, porque como dice Quintiliano, nada se produce sólo por imitación (Fox Morcillo, 1994: 212).

Alfonso García Matamoros (muerto en 1572) se declara admirador de Cicerón, pero admite la imitación de otros autores, y advierte que no se debe confundir copia con imitación, y que, para llegar a esta última, hay que comprender profundamente al autor o autores que sirven de modelo. Y Baltasar de Céspedes (fallecido en

1615), en su *Discurso de las letras humanas*, distingue cuatro procedimientos de la imitación relacionados con la forma:

- 1) Adición: consiste en añadir algo propio a la obra que se imita.
- 2) Detracción: consiste en suprimir alguna parte del modelo imitado que no se adecue al propósito del imitador.
- 3) Inversión: consiste en trastocar las palabras del modelo, mudándolas de lugar para que no parezcan las mismas, lo cual conlleva su dificultad, pues hay que lograr que las frases tengan una cadencia y una sonoridad armoniosas.
- 4) Inmutación: consiste en usar un vocablo en lugar de otro, ya sea para variar la significación según nuestro propósito, ya para variar la oración, siendo este el procedimiento imitativo más empleado.

Y afirma que se pueden emplear a la vez varios de estos procedimientos.

A propósito de los tratadistas de poéticas y en relación con la poesía, cabe destacar a Francisco Sánchez de las Brozas, el Brocense (1523-1600), autor de unas *Anotaciones y enmiendas a la poesía de Garcilaso* (1574), obra que levantó cierto revuelo, ya que su autor ponía de manifiesto los pasajes que Garcilaso había tomado o traducido de los autores clásicos, proponiendo además algunas correcciones a la edición de su obra basadas en la adecuación a los pasajes de los clásicos que imitaba. El comentario del Brocense, a juicio de algunos críticos, servía para menoscabar a Garcilaso, en lugar de para ensalzarlo, ya que evidenciaba los hurtos que había realizado de los clásicos. Por eso, en la segunda edición de su obra, realizada en 1581, el Brocense añadió un prólogo en el que salía al paso de las acusaciones:

digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan, por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos se pueden contar dignos de este nombre, digo, que no ay otra

razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas, y doctrina para saber imitar. Ningún Poeta Latino ay, que en su género no aya imitado a otros [...]. Lo mismo se puede decir de nuestro Poeta, que aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas, tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman agenos, sino suyos; y más gloria merece por esto, que no si de su cabeza lo compusiera, como afirma Horacio en su *Arte Poética* (*apud* García, 1992: 396).

En palabras de Ángel García Galiano,

el Brocense considera el arte de la apropiación de versos ajenos como un oficio de excepcional dificultad que a muy pocos les es dado poseer, por lo que merece aún más gloria que la creación original; esa es la razón fundamental por la que poner de relieve las fuentes exactas que el poeta ha utilizado para la composición de sus poesías no es motivo alguno de ofensa o menoscabo de su gloria artística, antes al contrario, es evidenciar la habilidad del creador y su capacidad erudita de asimilación del glorioso pasado clásico; descubrir los modelos de donde procede la imitación es un motivo más de excelstitud para el poeta, máxime si los nuevos versos sobrepasan a los antiguos y superan su misma perfección (397).

El Brocense, que se vio muy influido en el ámbito retórico por las ideas de Petrus Ramus (Martín, 1997), también es defensor de la imitación ecléctica y con una aportación propia del autor.

En 1580, un año antes de que el Brocense escribiera su prólogo, habían aparecido las *Anotaciones* de Fernando de Herrera (1534-1597) a la poesía de Garcilaso, las cuales llevaban un prólogo de Francisco de Medina, en el cual sostiene que Garcilaso «en las imitaciones sigue los passos de los más celebrados autores Latinos y Toscanos; i trabajando alcançallos, se esffuerça con tan dichosa osadía, que no pocas vezes se les adelanta» (*apud* García, 1992: 403). Asimismo, Medina elogia al propio Fernando de Herrera, con lo que da a entender quiénes son los dos poetas dignos de ser imitados por los autores españoles.

Fernando de Herrera, por su parte, insiste en que la imitación ha de ser compuesta, y, en conformidad con las ideas de Petrarca, cree que ha de tener un espíritu creador y una aportación original del autor. Y afirma de sí mismo lo siguiente: «Conosco de mí que no merezco esperar memoria en la edad venidera —que fuera demasiada soberbia esperarla—, pero, si por estudio i trabajo, i por admiración de los antiguos, se deve alguna, bien podía merecerla. Lo que á sido en mi e hecho por acercarme a la perfección con la imitación de los mejores» (*apud* García, 1992: 410).

Alonso López Pinciano (c. 1547-c. 1627) publica en 1596 su *Philosophia Antigua Poética*, en la que acude al concepto aristotélico de la imitación y trata de conjugarlo con la idea de imitación de otros autores. Para el Pinciano, existirían dos clases de imitación: la primera, en conformidad con Aristóteles, consiste en imitar la naturaleza, y es la más importante. La segunda consistiría en imitar las obras de otros autores, la cual tiene un menor valor.

En 1600, Luis Alfonso de Carvallo (1571-1635) publica su *Cisne de Apolo*, obra en la que realiza algunas disquisiciones sobre la licitud de la copia literal de un verso o un fragmento de otro poema, y mantiene la opinión, general en su época, favorable a su validez, por cuanto propicia la contienda entre el autor imitado y el imitador. Reproducimos un fragmento de la obra dialogada:

CARVALLO: Dejando eso aparte, ¿será lícito al poeta tomar un verso o sentencia breve de otro poeta y encajarle por suyo en sus obras?

LECTURA: Sí, porque un verso o una sentencia breve, fácilmente puedo yo decirla, como la haya dicho otro, aunque yo jamás se la haya oído...

CARVALLO: Y un concepto, ¿podría tomarse de otro poeta?

LECTURA: Como lo ponga en compostura diferente, y por diferente estilo del que antes tenía, lícito es...

CARVALLO: ¿Y tomar una copla entera, o más, o un exordio, romance ajeno, y encajarlo en mis obras, vendiéndolo por propio mío, aprovechándome del trabajo ajeno?, ¿sería permitido?

LECTURA: En ninguna manera porque eso es hurtado
(Carvallo, 1602: fol. 190 r-v).

Así pues, a Carvallo no le parece inapropiado incluir en una composición un verso ajeno, y ni siquiera le parece necesario citar la procedencia, de manera que el verso pase como propio. Asimismo, un escritor puede adueñarse de un concepto ajeno, siempre y cuando le dé una forma y un estilo diferente. Sin embargo, denuncia el hurto de fragmentos extensos (coplas, exordios, romances...) haciéndolos pasar como propios. Y expone la siguiente conclusión: «Todas las veces que en mis obras traigo alguna cosa ajena, haciéndome autor della, y publicándola por propia mía, es vituperado y reprehendido, todo lo demás es lícito». Carvallo defiende la imitación ecléctica, pero sin caer en el servilismo, así como la posibilidad de acudir a las ideas ajenas cuando se elaboren y se hagan propias, sin caer en el simple plagio.

En su *Ejemplar Poético*, escrito hacia 1606, Juan de la Cueva (1543-1612) escribe lo siguiente: «Tres modos hay por donde son regidos / los que en ajenas obras ponen mano / y son con fuertes leyes compelidos. / Unos imitan del sermón romano / otros hurtan, y otros puramente / traducen de otra lengua en castellano» (Cueva, 1924: 199). Así pues, distingue la imitación no servil (que considera legítima en otros pasajes de su obra) del hurto y de la traducción de otra lengua.

En 1611, Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623) publica su obra *De Historia, para entenderla y escribirla*, en la que, al referirse a las relaciones entre historia y poesía, realiza algunas reflexiones sobre la imitación. Considera lícita la imitación, y afirma sobre ella lo siguiente: «sin imitar, tarde o nunca o con excesivo trabajo, tanto en las ciencias como en las artes, se alcanza la perfección que se desea». Y defiende la legitimidad de adaptar los textos de otros escritores, siempre que no se realice una copia o traducción exacta de los mismos: «No ha de ser trasladando, que es hurtar mucho [...]; de manera que por la industria parezca propio lo ilustre de la oración que dize imitando» (Cabrera, 1948: 149).

Miguel de Cervantes (1547-1616), en la *Adjunta al Viaje del Parnaso* (1614), escribe lo siguiente sobre la imitación y el plagio: «Se advierte que no ha de ser tenido por ladrón el poeta que hurtare algún verso ajeno y lo encajare entre los suyos, como no sea todo el concepto y toda la copla entera, que en tal caso tan ladrón es como Caco» (Cervantes, 1999: 1220). Al escribir su novela pastoril *La Galatea* (1585), que constituía una imitación de la *Diana* de Jorge de Montemayor, Cervantes imitó y calcó numerosos versos de Garcilaso sin indicar la procedencia, práctica que era normal en la época, y que podría entenderse como un homenaje al poeta toledano (Sevilla y Rey, 1996: XXIX y ss.). Cervantes también incluyó en *La Galatea* composiciones poéticas de su amigo Francisco de Figueroa, que en la obra aparece como Tirsi, pero poniéndolas en boca del propio Tirsi, es decir, dando a entender la procedencia, lo que en este caso evita el plagio y evidencia que se trata de un homenaje a su amigo. Pero las discusiones amoroso-filosóficas que entablan los pastores protagonistas de *La Galatea* siguen de cerca *El cortesano* de Castiglione, los *Diálogos de amor* de León Hebreo, y, más de cerca aún, el *Libro di natura d'amore*, de Equicola, y llegan, como afirman Florencio Sevilla y Antonio Rey, «hasta el plagio explícito de *Los Asolanos* de Pietro Bembo». Este plagio es interpretado por Sevilla y Rey como un posible reconocimiento de la deuda de Francisco de Figueroa, el amigo de Cervantes, con Bembo.

No obstante, hay que tener en cuenta que Cervantes condena explícitamente la apropiación de composiciones enteras en verso, por lo que es posible que fuera más indulgente con respecto a la prosa, tal vez debido a que otorgara una mayor dificultad a la composición métrica, o, simplemente, al hecho de que insertar en las propias obras fragmentos ajenos en prosa, sin indicar la procedencia, era entonces una práctica habitual. A este respecto, cabe recordar que Lope de Vega, en algunas de las obras que publicó (como el *Isidro*, de 1599, o *El peregrino en su patria*, de 1604), incluyó citas de otros autores indicando su procedencia por medio de anotaciones en los márgenes, y que Cervantes, en el prólogo de la segunda parte del *Quijote*, se burló de esa práctica de Lope, por

considerarla una muestra de falsa erudición (Martín, 2006: 296-310), lo que indica que Cervantes no sentía la necesidad de citar las fuentes en las obras de entretenimiento. Asimismo, y a modo de simple ejemplo, el autor de la continuación apócrifa del *Guzmán de Alfarache*, que empleó el seudónimo de Mateo Luján de Sayavedra, incluyó en su obra largos fragmentos en prosa calcados de otras obras sin señalar su origen (Mañero, 2007: 18-25), lo cual constituía, según Bernadette Labourdique y Michel Cavillac (1969: 192), «une pratique littéraire communément admise». Aunque en las poéticas de la época se condenara de manera teórica (como hemos visto al comentar el *Cisne de Apolo*, de Luis Alfonso de Carvallo, quien reprobaba la apropiación de un exordio de otro autor), en la práctica existía cierta flexibilidad a la hora de incluir en las propias obras fragmentos ajenos en prosa, sin que los autores sintieran la misma obligación de citar sus fuentes que asumimos en la actualidad, pues se trataba de una práctica frecuente, seguramente propiciada por su cercanía con la imitación poco elaborada, así como por la ausencia de una clara consciencia social que la rechazara y de una legislación que la castigara.

En suma, y como indica Ángel García Galiano (1992: 454-465),

el principio de la *imitatio* constituyó la ley fundamental de la poética normativa mientras se creyó en el carácter ejemplar de la literatura clásica antigua. [...] Para la ejecución práctica de la imitación se establecieron catálogos de autores, recomendando, según el *genus*, uno o más modelos. [...] Lo que se debe rechazar, por supuesto, es la imitación servil y mantener frente a los modelos una crítica actitud que permita juzgarlos sin beatería, cosa que no siempre ocurrirá por lo que respecta a Marco Tulio. [...] Así pues, salvo los ciceronianos acérrimos, lo razonable y generalizado será pensar que, sin dejarse obsesionar por un único modelo, el poeta deberá combinar la imitación de los mejores –imitación compuesta– con la selección de aquellos que más se adecuen al propio temperamento. La recta imitación retórica deberá reunir tres condiciones precisas: espíritu crítico, variedad y calidad de los modelos y atención a las dotes personales del imitador.

A propósito de los tipos de imitación en el Renacimiento, Thomas Greene distingue cuatro formas según la postura del autor en relación a su(s) modelo(s), que van desde el seguimiento servil hasta el rechazo:

- 1) La imitación sacramental, que se produce cuando un autor sigue al pie de la letra a su modelo, mostrando hacia él una devoción casi religiosa. Esta forma de imitación puede llegar a confundirse con la copia fiel o el plagio ilegítimo.
- 2) La imitación ecléctica, equivalente a la *contaminatio*, una forma muy sencilla de imitación que consiste en imitar a varios autores.
- 3) La imitación heurística, que implica un procedimiento algo más complejo, ya que los textos evidencian los modelos de los que beben, pero adoptando a la vez una actitud de distanciamiento hacia los mismos. Se trata de una reescritura del texto original, ya que el poeta no se limita a usar el texto modelo, sino que aporta además algo suyo con el fin de poder superarlo.
- 4) La imitación dialéctica, que da lugar a la parodia, consiste en aunar la asimilación del texto modelo con su rechazo consciente, con la pretensión de provocar la risa (Greene, 1982: 38-46).

Así, el primer tipo de imitación propuesto por Greene, la imitación *sacramental*, se puede relacionar con los defensores del ciceronianismo, quienes mostraban su devoción por Cicerón y lo aconsejaban como el único modelo digno de imitación, mientras que el segundo tipo, la imitación *ecléctica*, era aconsejado por los anticiceronianos. No obstante, no están claros los límites entre esos dos tipos de imitación (*sacramental* y *ecléctica*) y la imitación *heurística*, ya que es perfectamente posible imaginar que quienes practiquen la imitación *ecléctica* persigan a la vez una imitación *heurística* que pretenda superar a sus modelos, e incluso que algún ferviente seguidor de Cicerón pretendiera sobrepasar a su maestro. En cuanto a la parodia, siempre se ha considerado una forma lícita de

imitación, ya que la burla que conlleva supone una elaboración creativa por parte de su autor.

Por eso, nos parece más pertinente concluir que, en la época clasicista, se distinguían dos tipos de imitaciones, que podían tener un único modelo o a varios: la imitación elaborada y la imitación servil. La primera era considerada como la forma natural de creación literaria, y la segunda (a la que se le denominaba con términos como *copia* o *hurto*) era denostada por los tratadistas de retóricas y poéticas. Por lo demás, se consideraba legítimo incluir en la propia obra versos o pequeños fragmentos de obras ajenas sin citar la procedencia (pues, si se citara, no habría nada que cuestionar), por lo que podríamos establecer tres estratos relacionados con las citas e imitaciones de obras ajenas:

1) Imitación elaborada de temas y/o estilos ajenos (ya sea de un autor o de varios): práctica considerada no solo legítima, sino la forma natural de creación literaria en la Antigüedad y en el Clasicismo.

2) Inclusión de versos o fragmentos cortos ajenos (ya sea de un autor o de varios) en la propia obra sin citar la procedencia: práctica considerada legítima en la Antigüedad y en el Clasicismo.

3) Imitación servil (*copia*, *hurto*), o reproducción literal de fragmentos largos o composiciones métricas extensas (ya sea de un autor o de varios) sin indicar la procedencia: práctica considerada éticamente ilegítima, pero que no era perseguida por la ley, en la Antigüedad y en el Clasicismo.

En la actualidad, la práctica 3 es denominada *plagio*, pero ese término aún no estaba consolidado en la España de los siglos XVI y XVII, por lo que se empleaban expresiones como *copia* o *hurto*. El término *plagio* deriva del término latino *plagium* ('secuestro'). El *plagiarius*, según la ley *Fabia de Plagiariis*, era el secuestrador de hijos o de esclavos ajenos, sentido que aún pervive en el español de América (Agúndez, 2005: 1-21). El término *plagiario* fue usado por primera vez en el sentido actual por Marcial en el siglo I antes de Cristo, cuando, en su *Epigrama LII*, acusó a otro autor de haberse

apropiado de sus libros. Marcial se valió de la metáfora previa de la «paternidad literaria» (según la cual los libros son como los hijos de sus autores) para comparar a un secuestrador de hijos ajenos con un ladrón de obras ajenas, y el vocablo acabaría por adquirir este segundo sentido. El término cayó en desuso durante la Antigüedad tardía y en la Edad Media, y fue Lorenzo Valla quien volvió a ponerlo en circulación a finales del siglo XV (Perromat, 2009: 475). En Francia, el adjetivo *plagiaire* aparece en 1584, el sustantivo *plagiat* en 1672 (en *Les Femmes savantes*, de Molière) y el verbo *plagier* en 1801 (Maurel-Indart, 1999: 12). En España, la acepción moderna del término *plagio* aparece por primera vez en el *Diccionario Castellano* (Madrid, 1788) del jesuita Esteban de Terreros, que lo define así: «plajio, hurto en materia de literatura» (Agúndez, 2005: 5-6). Como se ve, esa definición emparenta el término *plagio* con su anterior denominación de *hurto*.

Aunque las tres categorías propuestas puedan establecerse de manera teórica para definir los distintos tipos de prácticas relacionadas con la imitación, sus límites en la práctica no siempre resultan claros. Así, es difícil delimitar que se entiende por versos o fragmentos cortos ni que límites habrían de traspasar para que su inclusión en una obra dejara de ser legítima, lo que difumina los límites entre las prácticas 2 y 3. Y también podrían ser confusos los límites entre la práctica 1 y la 3, pues una imitación escasamente elaborada se acerca al hurto o plagio. Si Luis Vives, en una época en la que se defendía la imitación elaborada, ya prevenía contra los ciceronianos que llamaban imitación a la copia literal o casi literal de su modelo, pues en esos casos se intentaba pasar por imitación elaborada lo que en ocasiones no era más que una imitación servil, tras el rechazo de la misma imitación elaborada que se produjo en el Romanticismo se agudizarían la tendencia a identificar cualquier tipo de imitación con el simple plagio. No obstante, en el Clasicismo se mantuvo firme la distinción entre la imitación elaborada, permitida y aconsejada, y la imitación servil o plagio, que era la única de las prácticas señaladas que se consideraba ilegítima, aunque existía una gran flexibilidad con respecto a su uso, y especialmente en lo tocante a la inclusión en la propia obra de fragmentos largos

en prosa de otros autores sin citar la procedencia. El hecho de que las prácticas 1 y 2 se consideraran legítimas, así como la dificultad de establecer unos límites precisos entre la práctica 2 y la 3, pudo influir en la tolerancia que existía con respecto a esta última. Con el Romanticismo, la imitación elaborada (1) dejaría de considerarse legítima, lo que determinaría que hubiera mucha menos indulgencia con respecto a la imitación servil (3) y con los casos de imitación escasamente elaborada. No obstante, la práctica 2 seguiría manteniendo su legitimidad, convirtiéndose en la única aceptada en todas las épocas históricas, seguramente porque las obras de los mejores autores se consideran un patrimonio común, y citar fragmentos de las mismas supone un reconocimiento hacia ellos e implica un juego de complicidad con el lector.

Por otra parte, la continuación de obras ajenas también era un fenómeno corriente y admitido en la época clasicista. En obras pertenecientes a distintos tipos de géneros literarios (como los libros de caballerías, o las novelas picarescas), era frecuente que, al final de la obra, se prometiera una continuación de la misma, y no faltaban quienes invitaban a otros autores a proseguir su obra. Así, en su *Orlando furioso*, Ariosto incluyó unos versos animando a que otro autor lo continuara («...e del'India à Medor desse lo scettro, / forse altri canterà con miglior plectro»), y Lope de Vega, en *La hermosura de Angélica*, que constituía una continuación de la obra de Ariosto, recordaba esos mismos versos, animando también a otro autor a proseguir su labor: «...dejando casi otros tantos [cantos] a otro mejor ingenio que los prosiga, pues lucirá más corriendo tras mi ignorancia, que mi discurso humilde después de la celebrada tela del famoso Ariosto» (Vega, 2002: 614). Cervantes, burlándose de Lope de Vega, puso esos mismos versos al final de la primera parte de su *Quijote*: «Estos son los versos que se pudieron leer; los demás, por estar carcomida la letra, se entregaron a un académico para que por conjeturas los declarase. Tiénese noticia que lo ha hecho, a costa de muchas vigiliyas y mucho trabajo, y que tiene intención de sacallos a luz, con esperanza de la tercera salida de don Quijote: “*Forsi altro canterà con miglior plectio*”» (Cervantes, 1999: 318). Y Avellaneda,

como es sabido, aceptaría la invitación cervantina, prosiguiendo la historia de don Quijote.

Son muchos los ejemplos de continuaciones de obras de otros autores en la literatura española de la época. Así, hubo numerosas versiones de la *Celestina* de Fernando de Rojas (como la *Segunda comedia de Celestina*, publicada en 1534 por Feliciano de Silva; la *Tercera parte de la tragicomedia de Celestina*, editada por Gaspar Gómez en 1536; la *Tragicomedia de Lysandro y Roselia, llamada Elicia y por otro nombre quarta obra y tercera Celestina*, dada a luz por Sancho de Muñón en 1542, y *La hija de Celestina*, publicada en 1612 por Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo), o del *Amadís de Gaula* de Garci Rodríguez de Montalvo (como el *Florisando*, publicado en 1510 por Ruyz Páez de Ribera, o los *Lisuarte de Grecia* de Feliciano de Silva y de Juan Díaz), y también el *Lazarillo de Tormes* fue objeto de una continuación. Tanto Lope de Vega como Calderón escribieron un *Alcalde de Zalamea*, y Avellaneda, en el prólogo de su obra, para justificar su continuación de la obra de Cervantes, indica varios casos de continuaciones anteriores: «que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos. ¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las *Arcadias*, diferentes las han escrito. La *Diana* no es toda de una mano» (Fernández de Avellaneda, 2014: 8). Y, en efecto, algunos autores habían continuado la historia amorosa de Angélica descrita por Ariosto en el *Orlando furioso*, como Luis Barahona de Soto, autor en 1586 de *Las lágrimas de Angélica*, o Lope de Vega, que compuso *La hermosura de Angélica* en 1602; asimismo, la *Arcadia* de Sannazaro fue continuada por Lope de Vega en su obra *La Arcadia* de 1598, y la *Diana* de Jorge de Montemayor fue seguida por las de Alonso Pérez y Gaspar Gil Polo, ambas de 1564. Y Avellaneda se calla un precedente muy parecido al suyo, que es la segunda parte del *Guzmán de Alfarache* escrita por Mateo Luján de Sayavedra, seguramente, como indica Martín de Riquer (Fernández de Avellaneda, 1972: I, 10, nota 8), para que no se advirtiera que él también se había valido de un seudónimo.

Conviene recordar, a este respecto, que, en el prólogo de la segunda parte de su *Guzmán de Alfarache*, refiriéndose a Mateo Luján de Sayavedra, supuesto autor de la continuación apócrifa de su primera parte², Mateo Alemán escribió lo siguiente:

En cualquier manera que haya sido, me puso en obligación, pues arguye que haber tomado tan excesivo y excusado trabajo de seguir mis obras nació de haberlas estimado por buenas. En lo mismo le pago siguiéndolo. Sólo nos diferenciamos en haber él hecho segunda de mi primera y yo en *imitar* su segunda. Y lo haré a la tercera, si quisiere de mano hacer el envite, que se lo habré de querer por fuerza (Alemán, 2011: 224).

Es de advertir que Alemán emplea la expresión «seguir mis obras» para referirse a la continuación apócrifa; que vuelve a usar una expresión parecida al afirmar que él también va a continuar la obra de su rival («En lo mismo le pago siguiéndolo»), y que, finalmente, relaciona el sentido de esas expresiones con el término *imitar* («haber hecho él segunda de mi primera y yo en *imitar* su segunda»). Así pues, la continuación de obras ajenas también se relacionaba con el concepto de la imitación, el cual incluía tanto aquellas continuaciones que se consideraban legítimas (debido a que el propio autor de la obra continuada no pudiera proseguirla) como las que se juzgaban ilegítimas (cuando el autor de la obra continuada sí que podría haberla proseguido).

En efecto, se consideraba aceptable continuar las obras de otros autores cuando estos habían muerto o no podían proseguirlas, mientras que no estaba tan bien visto continuar la obra de un autor vivo, cuando él mismo podría haberlo hecho. Y este fue el caso de Mateo Alemán, quien, tras el enorme éxito obtenido con su *Guzmán de Alfarache*, hubo de vérselas con la continuación apócrifa de Mateo Luján de Sayavedra, el cual se adelantó a Alemán para aprovecharse de su éxito; o de Cervantes, quien seguramente no pensaba continuar la primera parte del *Quijote*, pero se animó a hacerlo cuando comprobó

² El propio Mateo Alemán dio a entender en su segunda parte del *Guzmán* que Mateo Luján de Sayavedra era en realidad Juan Martí (Martín, 2010: 132-140).

que Avellaneda había compuesto una continuación espuria. En cualquier caso, los autores que veían en vida cómo otro autor continuaba su obra no tenían ningún medio legal de combatirlo, puesto que no existía ninguna legislación que lo castigara, por lo que tenían que contentarse con escribir ellos mismos (como hicieron Alemán y Cervantes) las verdaderas segundas partes de sus obras, denunciando la usurpación de que habían sido objeto e imitando a sus propios imitadores como venganza (Martín, 2010).

Pues bien, habría que incluir los casos de continuaciones de obras ajenas entre las formas de imitación. Si tenemos en cuenta los tres apartados relacionados con la imitación establecidos anteriormente, la continuación de obras ajenas podría considerarse como una forma particular de la práctica 1 (imitación elaborada de temas y/o estilos de otro autor), en la cual la imitación no se limita a recoger el tema y el estilo de la obra imitada, sino también sus personajes. No se trata de una imitación servil de fragmentos largos ni de la composición entera (práctica 3), sino de un tipo de imitación elaborada, por cuanto los episodios que se cuentan son necesariamente diferentes a los de la obra que se prosigue (si bien pueden tener cierta relación con ellos); pero la imitación se extiende hasta el punto de que el continuador se apropia de los personajes del autor de la obra original, lo que puede causar un perjuicio moral o económico a este último. La determinación del carácter ético o ilegítimo de esta práctica se basa precisamente en el daño que se pueda causar al autor de la obra que se continúa. Mientras que en el tipo más general de imitación elaborada de otras obras (el que no constituye una continuación) no se causa un claro perjuicio económico o moral al autor de la obra imitada, en el caso de la prosecución de obras ajenas sí que se le puede perjudicar, por cuanto la invención de determinados personajes es algo que le pertenece, y la continuación de su historia podría haberle reportado beneficios morales o económicos. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII, con el surgimiento y la consolidación de los derechos de autor, los creadores no solo pasarían a tener derechos legales sobre sus obras, sino que se ampliaría el periodo de tiempo en el que los mantendrían, extendiéndose más allá de su muerte y pasando a sus descendientes.

Teniendo en cuenta los casos de continuaciones de obras ajenas, podemos incluirlos en la clasificación de los tipos de imitación, que reformulamos así:

1) Imitación elaborada de temas y/o estilos ajenos (ya sea de un autor o de varios): práctica considerada no solo legítima, sino la forma natural de creación literaria en la Antigüedad y en el Clasicismo.

2) Continuación de obras ajenas: práctica considerada legítima en la Antigüedad y en el Clasicismo siempre que el autor de la obra original no pudiera continuarla. En el caso contrario, se consideraba éticamente ilegítima, pero no estaba perseguida por la ley.

3) Inclusión de versos o fragmentos cortos ajenos (ya sea de un autor o de varios) en la propia obra sin citar la procedencia: práctica considerada legítima en la Antigüedad y en el Clasicismo.

4) Imitación servil (*copia*, *hurto*) o copia literal de fragmentos largos o composiciones métricas extensas (ya sea de un autor o de varios) sin indicar la procedencia: práctica considerada éticamente ilegítima, pero que no era perseguida por la ley, en la Antigüedad y en el Clasicismo.

2. Intertextualidad e hipertextualidad

La teoría literaria contemporánea ha rebautizado los antiguos términos que se usaban en la Antigüedad o en el Clasicismo para referirse a las formas de imitación, por lo que es preciso establecer una correlación entre las concepciones y las terminologías antigua y contemporánea.

Gérard Genette, en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1989), sostuvo que el objeto de la poética no debía ser el texto, sino la *transtextualidad* o transcendencia textual del texto, y propuso cinco tipos posibles de relaciones transtextuales:

- 1) la *intertextualidad*: relación de copresencia entre dos o más textos, que incluye la cita, el plagio o la alusión;

- 2) la *paratextualidad*: relación que el texto mantiene con su paratexto: título, prólogo, notas al pie, epílogos...;
- 3) la *metatextualidad*: relación de un texto con otro que habla de él, como ocurre en la crítica literaria;
- 4) la *hipertextualidad*: relación de un texto con otro anterior del que deriva –llamado hipotexto– por transformación simple o indirecta, y
- 5) la *architextualidad*: conjunto de categorías generales o trascendentes de las que depende todo discurso –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios...–.

Genette advierte que no se deben entender las cinco formas de transtextualidad como compartimentos estancos, pues a menudo se relacionan: «Por ejemplo, la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación (Virgilio imita a Homero, el *Guzmán* imita al *Lazarillo*), y, por tanto, de hipertextualidad; la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales [...]» (Genette, 1989: 17).

Pues bien, de entre las categorías establecidas por Genette, la *intertextualidad* y la *hipertextualidad* se relacionan estrechamente con el concepto clásico de la imitación. La intertextualidad, según Genette, incluye la *cita*, la *alusión* y el *plagio*, mientras que la hipertextualidad atañe a la imitación elaborada y a la continuación de otras obras.

Genette dedica *Palimpsestos* al estudio de la hipertextualidad (y de ahí su subtítulo, *La literatura en segundo grado*, que hace referencia a las obras que derivan de otras por *transformación*). La transformación que conduce de la *Odissea* al *Ulysses* de Joyce es una transformación *simple* y *directa*. La transformación que conduce de la *Odissea* a la *Eneida* es más *compleja* e *indirecta*: Virgilio cuenta una historia completamente distinta (las aventuras de Eneas, y no las de Ulises), aunque inspirándose en el tipo genérico, formal y temático, establecido por Homero. Dice Genette que «Joyce cuenta la historia de Ulises de manera distinta a Homero, Virgilio cuenta la historia de Eneas a la manera de Homero» (Genette, 1989: 16). Y Genette

añade lo siguiente: «Llamo, pues, hipertexto a todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos en adelante *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*» (Genette, 1989: 17).

Genette establece el siguiente cuadro de las prácticas hipertextuales:

| Régimen / Relación | Lúdico | Satírico | Serio |
|-------------------------------|--|---|---|
| Transformación (simple) | PARODIA <i>(Chapelain décoiffé, de Nicolas Boileau)</i> | TRAVESTIMIENTO <i>(Virgile travesti, de Paul Scarron)</i> | TRANSPOSICIÓN <i>(Doctor Fausto, de Thomas Mann)</i> |
| Imitación (transf. indirecta) | PASTICHE <i>(L’Affaire Lemoine, de Marcel Proust)</i> | IMITACIÓN SATÍRICA [<i>charge</i>] <i>(A la manière de...)³</i> | IMITACIÓN SERIA [<i>forgerie, apócrifo</i>] <i>(La Continuación de Homero, de Quinto de Esmirna)</i> |

Y Genette dedica el resto de su obra a comentar cada una de esas seis prácticas, que explicamos de manera sucinta. Según Genette, la *parodia* es una forma lúdica de transformación simple, la cual suele realizarse, especialmente, sobre textos breves y conocidos, pues todos los enunciados cortos se prestan a ser parodiados, y, entre ellos, los títulos de las obras: *Apocalipsis Mao* (hipotexto: *Apocalipsis now*, película de Francis Ford Coppola). Todo

³ Paul Reboux y Charles Muller, *A la manière de...* (a partir de 1907): se trata de una colección de fragmentos humorísticos por medio de los cuales los autores se burlan de los tics de estilo encontrados en la obra de autores no sólo modernos, sino también clásicos y antiguos.

aquel que enuncia un enunciado breve, dice Genette, no puede esperar sino que le contradigan con otro enunciado también breve pero de significado contrario.

El *travestimiento*, forma satírica de transformación simple, era desconocido en la época clásica y en la Edad Media, y se originó en el Barroco con la *Eneide travestita* (1633) de Giambattista Lalli —que todavía es una paráfrasis casi seria de la *Eneida* de Virgilio— y tuvo su continuación con el *Virgile travesti* (1648-1652) de Paul Scarron, que es una parodia de la *Eneida*. El travestimiento satírico-burlesco reescribe un texto noble, conservando su argumento, pero imponiéndolo un estilo muy diferente. Así, los hexámetros latinos de la *Eneida* (cuyo equivalente francés sería el alejandrino) son transformados en octosílabos burlescos; el estilo elevado de la *Eneida* se convierte en un estilo coloquial o vulgar; los detalles temáticos virgilianos se sustituyen por motivos temáticos vulgares y modernos [...]

El *pastiche* y la *imitación satírica*, formas lúdica y satírica de imitación, resultan en ocasiones, según Genette, difíciles de distinguir. Si el travestimiento es un ejercicio de versión, el *pastiche* es para Genette un ejercicio de *traducción inversa*:

consistiría idealmente en partir de un texto escrito en estilo familiar para traducirlo en un estilo “extranjero”, es decir, más lejano. Me refiero con “idealmente” a la simetría de los géneros, y nada impide que ocurra así, es decir, que el imitador disponga en efecto de un texto redactado en principio, por él o por otro, en un estilo familiar, que traduciría después a un estilo diferente. De hecho, este no suele ser el caso: lo más frecuente es que el autor del *pastiche* disponga de un simple argumento, dicho de otra forma, de un “tema”, inventado o tomado de otros, que redacta directamente en el estilo de su modelo, siendo la etapa del texto original teóricamente facultativa [...], pues un buen imitador es capaz de practicar el estilo de su modelo sin tener de antemano el más mínimo tema que tratar (Genette, 1989: 99-100).

La *imitación seria*, o *forgerie*, consiste en la continuación o prolongación de una obra previamente existente. Cabe distinguir entre la *continuación* propiamente dicha, que es la prosecución de una obra ajena, de la *prolongación (suite)*, que consiste en continuar una obra propia. Mientras que esta última práctica no levanta ninguna sospecha, la continuación de una obra ajena puede considerarse éticamente reprochable si el mismo autor de la obra que se prosigue aún estaba en condiciones de hacerlo (por ejemplo, cuando el *Guzmán* de Mateo Alemán o la primera parte del *Quijote* de Cervantes fueron objeto de continuación por parte de Mateo Luján de Sayavedra y Alonso Fernández de Avellaneda, y Alemán y Cervantes escribieron en respuesta las «verdaderas» segundas partes); pero en el Clasicismo no se consideraba inmoral si el autor ya había muerto o no podía continuar su obra.

Y, con respecto a la *transposición*, Genette escribe lo siguiente:

La transformación seria, o transposición, es sin ninguna duda la más importante de todas las prácticas hipertextuales, aunque sólo sea [...] por la importancia histórica y la calidad estética de algunas de las obras que se incluyen en ella. También lo es por la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza. La transposición [...] puede investirse en obras de vastas dimensiones, como *Fausto* o *Ulysse*, cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual, y esta productividad misma está ligada a la diversidad de los procedimientos transformacionales que emplea (Genette, 1989: 262).

Y Genette distingue entre «las transposiciones puramente formales, que sólo afectan al sentido accidentalmente o por una consecuencia perversa y no buscada, como la traducción (que es una transposición lingüística), y «las transformaciones abiertas y deliberadamente temáticas, en las que la transformación del sentido forma parte explícitamente, y oficialmente, del propósito» (Genette, 1989: 263). Dentro de la transposición, por lo tanto, se incluye una variada gama de manifestaciones, que van desde las que efectúan una transformación formal sin cambio semántico, pasando por las

transformaciones formales que implican un eventual cambio semántico, hasta las transformaciones semánticas intencionales.

Teniendo en cuenta las categorías de Genette, podríamos completar así el esquema antes propuesto de los tipos de imitación en la Antigüedad y en el Clasicismo, añadiendo en cada apartado la terminología actual:

1) Imitación elaborada de temas y/o estilos ajenos (ya sea de un autor o de varios): práctica considerada no solo legítima, sino la forma natural de creación literaria en la Antigüedad y en el Clasicismo. En la actualidad se considera ética y literariamente ilegítima (con la excepción de las formas paródicas de imitación), por cuanto se supone que atenta contra la originalidad creativa, y puede llegar a ser castigada en los tribunales si la imitación se considera escasamente elaborada y afecta a partes sustanciales de la obra imitada. Se relaciona con algunas de las formas de HIPERTEXTUALIDAD (sobre todo con la *transposición*).

2) Continuación de obras ajenas: práctica considerada legítima en la Antigüedad y en el Clasicismo siempre que el autor de la obra original no pudiera continuarla. En el caso contrario, se consideraba éticamente ilegítima, pero no estaba perseguida por la ley. En la actualidad se considera ilegítima y puede ser sancionada por la ley si el autor de la obra original no da su consentimiento, y se relaciona con una forma particular de HIPERTEXTUALIDAD (la *continuación*).

3) Inclusión de versos o fragmentos cortos ajenos (ya sea de un autor o de varios) en la propia obra sin citar la procedencia: práctica considerada legítima en la Antigüedad y en el Clasicismo. En la actualidad también se considera legítima y se denomina INTERTEXTUALIDAD.

4) Imitación servil (*copia, hurto*) o copia literal de fragmentos largos o composiciones métricas extensas (ya sea de un autor o de varios) sin indicar la procedencia: práctica considerada éticamente ilegítima, pero que no era perseguida por la ley, en la Antigüedad y en el Clasicismo. En la actualidad también se considera ilegítima desde los puntos de vista ético, literario y jurídico, y puede ser

castigada judicialmente. Se denomina PLAGIO (considerado por Genette como una forma de INTERTEXTUALIDAD, que podríamos considerar «intertextualidad ilegítima»).

La práctica 1 (imitación elaborada de temas y/o estilos ajenos) se relaciona con algunas de las formas de hipertextualidad, y especialmente con la *transposición*. Esta nueva denominación de «hipertextualidad» para referirse a lo que anteriormente se llamaba «imitación elaborada» supone un intento de crear una denominación desprovista de las connotaciones negativas que adquirió el término *imitación* a partir del Romanticismo. El hecho de que Genette denomine «hipertextualidad» a la antigua imitación elaborada no solo supone la creación de un nuevo término carente de evocaciones peyorativas, sino también la aceptación de esa práctica como algo distinto al plagio (que queda limitado, para Genette, a la intertextualidad). La práctica 2 (continuación de obras ajenas) tiene que ver con otra de las formas de hipertextualidad, que Genette denomina «continuación» (incluida en la «imitación seria»). La práctica 3 (inclusión de versos o fragmentos cortos ajenos en la propia obra sin citar la procedencia) presenta límites difusos con la imitación servil (4), lo que la relacionaba indirectamente con el concepto de *imitación*. Y el hecho de que este término fuera denostado a partir del Romanticismo, determinó que, para referirse a la práctica 3, y para refrendar su legitimidad, surgiera y se afanzara otro término desprovisto de connotaciones negativas, como el de *intertextualidad*.

Y en cuanto a la práctica 4 (el plagio), es considerada por Genette, junto a la cita y la alusión, como una forma de intertextualidad. Para distinguir las formas de intertextualidad que siempre se han considerado legítimas (esto es, la cita y la alusión) de la que se ha considerado ilegítima (el plagio), podríamos referirnos a esta última como «intertextualidad ilegítima» (Perromat, 2008: 1).

La inclusión del plagio por parte de Genette entre las formas de intertextualidad lo reduce a una práctica consistente en incluir citas extensas y no marcadas de otros textos, sin considerar que pueda producirse plagio cuando hay una relación de hipertextualidad entre dos textos. Es decir, el plagio se produciría únicamente, según

Genette, cuando se copian literalmente de otras obras largos fragmentos o composiciones métricas extensas sin citar la procedencia, esto es, presentándolos como propios. Sin embargo, otros autores (Maurel-Indart, 1999; Perromat, 2007, 2010), y especialmente los que enfocan el plagio desde el ámbito jurídico (Agúndez, 2005; Castán, 2009), consideran que podría hablarse de plagio no solo cuando existe una copia literal de un texto, sino también cuando se reproducen de forma sustancial las ideas, los motivos, los argumentos, las situaciones narrativas o los personajes de otras obras. Es decir, que los casos de imitación escasamente elaborada (incluidos en la práctica 1) tienden a contemplarse como plagio. De hecho, la definición que ofrece el DRAE del término *plagiar* («Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias») no especifica que el plagio se produzca cuando hay una copia literal de otra obra, sino cuando se copian partes «sustanciales» de la misma. Y esa misma definición indica que ha habido una ampliación de los casos susceptibles de ser considerados como plagio, el cual ya no se limita al calco literal de otras obras.

En el Clasicismo, los límites entre la imitación elaborada, por escasa que lo fuera, y la imitación servil o plagio eran teóricamente definibles, pues en este último caso había una copia literal de otro texto que no se produce en el primero. No obstante, y como lamentara Luis Vives, existía cierta tendencia a hacer pasar por imitación elaborada los casos de imitación servil, en los que se componían obras a base de mezclas de calcos literales de otras obras, y era frecuente que los autores incluyeran largos fragmentos en prosa de otros textos sin citar la procedencia. La valoración positiva de la imitación elaborada determinaba que hubiera cierta permisividad hacia los casos de imitación servil, y especialmente en los de imitación servil parcial (es decir, cuando se incluían algunos fragmentos largos de otro autor en la propia obra, pero esta no estaba constituida en su totalidad por préstamos ajenos).

En la actualidad, sin embargo, la misma imitación elaborada se considera reprobable, y eso ha ocasionado una disminución de la tolerancia hacia todos los tipos de imitación, de manera que no solo se considera inadmisibles la copia literal de otros textos sin citar la

procedencia, sino que también tienden a considerarse como plagio los casos de imitación escasamente elaborada. A partir sobre todo de la segunda mitad del siglo XVIII se fueron estableciendo los «derechos de autor», y en los distintos países europeos surgieron las primeras leyes de propiedad intelectual, que otorgaron a los autores la posibilidad de recurrir a los tribunales en el caso de que se sintieran plagiados, solicitando la restauración de sus derechos. Como explica Antonio Agúndez Fernández (2005: 18-21), la actual Ley de Propiedad Intelectual que existe en España, instaurada en 1987 y refundida en 1996, contempla un doble aspecto, personal y patrimonial: «De una parte, protege el vínculo espiritual entre la obra y el creador, dando a este el derecho de publicarla o no publicarla, defender su paternidad intelectual, perseguir el plagio, etc. De otra parte, protege su interés económico, concediéndole la exclusiva producción de la obra y con ella el monopolio del provecho económico que puede resultar de su publicación» (Agúndez, 2005: 29). Asimismo, los juristas se han esforzado en delimitar el concepto de plagio, que, a juicio de Agúndez Fernández, podría definirse así:

plagio es copia de obra literaria ajena, en sentido amplio comprendiendo también la artística y la científica, sea parcial sea total, en lo sustancial de su texto conforme a coincidencias básicas y fundamentales y la exclusión de las accesorias, añadidas, superpuestas y de modificaciones no trascendentales; apropiándose quien la realiza de la titularidad de autor al sustituir el nombre del que la creó por el de la persona usurpadora que, con este fraude, ocasiona al verdadero autor perjuicios tanto morales como patrimoniales (Agúndez, 2005: 52).

Es de advertir que, al igual que se aprecia en la definición del término *plagiar* que ofrece el DRAE, Agúndez no considera imprescindible, para que haya plagio, que se produzca una copia literal de otra obra (práctica 4, imitación servil), sino que basta con que un autor copie a otro en «lo sustancial» de su texto, entendiendo como tal las coincidencias básicas y fundamentales entre ambas

obras (es decir, las que tienen que ver con aspectos temáticos y estructurales básicos, excluyéndose las que afectan a aspectos secundarios de las mismas). Y esa imitación de lo sustancial se inscribe en la práctica 1, especialmente cuando la imitación resulta poco elaborada. Desde este punto de vista, el ámbito de lo que puede considerarse como plagio ya no se circunscribiría, contrariamente a lo que sostiene Genette, a la práctica 4 (imitación servil o copia literal), sino que se ampliaría hasta ocupar determinadas parcelas de la práctica 1 (imitación elaborada).

Esta tendencia a incluir en el ámbito del plagio los casos de imitación poco elaborada no deja de plantear problemas, pues habría que establecer en cada caso si la imitación está lo suficientemente trabajada como para que solo se considere una práctica reprochable, o si lo está tan escasamente que pueda identificarse con el plagio, y esa decisión depende de la valoración subjetiva que realicen los distintos estratos sociales o los tribunales de justicia, pudiendo haber estimaciones distintas o contradictorias.

En cualquier caso, si nunca ha habido dudas sobre la ilegitimidad de la copia literal de otros textos con la finalidad de presentarlos como propios, el rechazo postromántico de la imitación ha determinado la tendencia a ampliar el ámbito de las obras susceptibles de ser consideradas como plagio, pues en dicho ámbito ya no solo se incluyen las copias literales de otras obras, sino también los casos en los que se considera que ha habido una «copia sustancial», aunque no sea literal, de una obra ajena. Y en cuanto a los casos de imitación más elaborada, aun no siendo susceptibles de ser considerados como plagio ni de ser penados jurídicamente, se han visto también culturalmente deslegitimados.

Esta tendencia a considerar como plagio algunas parcelas de lo que en la Antigüedad y en el Clasicismo se denominaba «imitación elaborada», así como a desvalorar las restantes parcelas que componen dicho ámbito, está claramente influida por la concepción peyorativa sobre la imitación que se impuso tras el Romanticismo, de manera que, en la actualidad, no solo se condena ética, social y jurídicamente lo que siempre se ha reprobado (es decir, la copia literal y fraudulenta de largos fragmentos de la obra de otro autor),

sino que se propende a sancionar o censurar el uso de un método de composición artística y literaria basado en la imitación que, con anterioridad al siglo XVIII, no solo se consideraba válido, sino que era tenido por la forma natural de creación.

Las convenciones literarias han cambiado notablemente a partir del Romanticismo, pues, si con anterioridad a esa época se daba por supuesto que los autores literarios se valdrían de la imitación elaborada para crear sus obras, en la actualidad se espera justamente lo contrario. Por eso, si hoy en día alguien se sirviera de la imitación elaborada sin advertir de ello a los destinatarios de su obra, se opondría a las convenciones literarias de su época, y, si su imitación fuera descubierta, su actitud podría considerarse como un engaño éticamente reprochable. De igual modo que el plagio no reconocido persigue la apropiación de la obra de otro autor al presentarla como propia, lo que conlleva un fraude a los destinatarios, la imitación elaborada, si no es presentada como tal, puede entenderse en la actualidad como una adjudicación ilegítima de lo ajeno. A lo largo de la historia no han faltado autores o movimientos que han defendido el plagio como forma de creación, y, como afirma Kevin Perromat (2008: 13), «una poética que reivindica el plagio escapa de inmediato a cualquier sospecha de autoría ilegítima o de motivación no-artística», por lo que queda fuera del plagio entendido como engaño. De igual forma, tampoco podría considerarse fraudulento que determinado autor o movimiento optaran por recuperar la imitación elaborada de forma reivindicativa y reconocida. Lo que en la actualidad se considera ilegítimo es hacer uso del plagio o de la imitación elaborada sin reconocerlo, de tal manera que se presente como propia y autónoma una obra que no lo es. Pero ambas prácticas son claramente distinguibles. Hay que tener muy en cuenta que la valoración negativa de la imitación elaborada es relativamente reciente, y que ha sido la forma preponderante de creación durante la mayor parte de la historia de la cultura occidental, dando lugar a algunas de las obras más estimadas de nuestro patrimonio artístico y cultural. Incluso cabría la posibilidad de que la situación revertera con el tiempo, y se produjera una nueva valoración de la imitación elaborada como forma digna, y quizás inevitable («Nihil novum sub

sole») de creación. Mientras que la imitación servil y no reconocida siempre se ha considerado una práctica reprobable, la imitación elaborada ha sido valorada positiva o negativamente en distintos momentos de la historia, pero, con independencia de esa valoración, una y otra son muy diferentes, pues la primera apenas conlleva ningún tipo de creación, y la segunda ha dado lugar a un gran número de obras artísticas y literarias tan meritorias como admiradas.

En suma, la concepción peyorativa sobre la imitación que se instauró en el Romanticismo ha determinado la aparición de algunos nuevos términos en la teoría literaria contemporánea. Así, la *imitación elaborada*, que era considerada la forma natural de creación literaria con anterioridad al Romanticismo, así como la continuación de obras ajenas, han pasado a relacionarse con la *hipertextualidad*; la inclusión de versos o fragmentos de otros autores en la propia obra se consideraba legítima o ilegítima en el Clasicismo dependiendo de la extensión del fragmento recogido: si este era corto, se consideraba aceptable, y no recibía una denominación específica, y, si era largo, se consideraba reprobable, y se denominaba *hurto* o *plagio*. Ambas prácticas se han relacionado con el concepto moderno de *intertextualidad*, de suerte que cabe distinguir entre una intertextualidad «legítima», cuando se incluyen en la propia obra fragmentos cortos de otro texto, y de una intertextualidad «ilegítima» o plagio, consistente en copiar literalmente largos fragmentos de otro autor con ánimo de apropiarse de los mismos. Asimismo, la concepción peyorativa que hoy impera sobre la imitación ha desembocado en los intentos de asimilar al plagio algunas formas de imitación elaborada.

Referencias bibliográficas

- Agúndez Fernández, Antonio (2005): *Estudio jurídico del plagio literario*, Granada, Editorial Comares.
- Alemán, Mateo (2011): *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, en *La novela picaresca española*, ed. de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, pp. 221-339.

- Alves dos Santos, Cidália (2012): *Imitación e intertextualidad en los siglos XVI y XVII: «Os Lusíadas» de Camões en las epopeyas cultas en castellano y en los poemas mayores de Góngora*, Tesis Doctoral realizada en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad de Valladolid, recuperado el 24 de septiembre de 2015 de <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/2618>
- Anónimo (1991): *Rhetorica ad Herennium*, trad., int. y notas de Juan Francisco Alcina, Barcelona, Bosch.
- Aristóteles y Horacio (2003): *Artes Poéticas*, en Aníbal González, ed., Madrid, Visor.
- Cabrera de Córdoba, Luis (1948): *De Historia, para entenderla y escribirla*, en Santiago Montero Díaz, ed., Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Carvalho, Luis Alfonso de (1600): *Cisne de Apolo*, Medina del Campo.
- Castán, Antonio (2009): *El plagio y otros estudios sobre derecho de autor*, Madrid, Reus.
- Cervantes, Miguel de (1999): *Obras completas*, en Florencio Sevilla, ed., Madrid, Cátedra.
- Cueva, Juan de la (1924): «Ejemplar Poético», en Juan de la Cueva, *El infamador, Los siete infantes de Lara y el Ejemplar Poético*, en Francisco A. de Icaza, ed., Madrid, Ediciones de la Lectura, pp.185-246.
- Fernández de Avellaneda, Alonso (1972): *Don Quijote de la Mancha*, ed. de M. de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 3 vols.
- (2014): *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, Real Academia Española-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
- Fox Morcillo, Sebastián (1994): «Sobre la imitación», en Victoria Pineda (1994), pp. 177-237.
- Fumaroli, Marc (1980): *L'Âge de l'éloquence*, Genève, Droz.
- García Galiano, Ángel (1992): *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Publicaciones de la Universidad de Deusto-Edition Reichenberger.
- Genette, Gérard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.

- Greene, Thomas M. (1982): *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*, New Haven and London, Yale University Press.
- Guillén, Claudio (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*, Barcelona, Crítica.
- Kristeva, Julia (1969): «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239, pp. 438-465.
- Labourdique, Bernadette y Michel Cavillac (1969): «Quelques sources du *Guzmán* apocryphe de Mateo Luján», *Bulletin Hispanique*, 71, pp. 191-217.
- Mañero Lozano, David (2007): «Introducción» a Mateo Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache*, edición de David Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, pp. 9-97.
- Martín Jiménez, Alfonso (1997): *Retórica y Literatura en el Siglo XVI: El Brocense*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- (2006): «El manuscrito de la primera parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega», *Etiópicas. Revista de Letras renacentistas*, 2, pp. 1-77, recuperado el 24 de septiembre de 2015 de <http://goo.gl/7KEStr>; <http://goo.gl/FbHGC7>
- (2010): «*Guzmanes*» y «*Quijote*»: dos casos similares de continuaciones apócrifas, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Maurel-Indart, Hélène (1999): *Du plagiat*, París, Presses Universitaires de France.
- Mckeeon, Richard P. (2000): «El concepto de imitación en la antigüedad», en Javier García Rodríguez, comp., *Neor aristotélicos de Chicago*, Madrid, Arco/Libros, pp. 67-110.
- Perromat Augustín, Kevin (2007): «Algunas consideraciones para el estudio del plagio literario en la literatura hispánica», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 37, recuperado el 24 de septiembre de 2015 de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/coplagio.html>
- (2008): «Poéticas combinatorias, (re)producción fragmentaria y plagio», intervención en el Séminaire Amérique Latine du Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes

- Ibériques Contemporains (Université de la Sorbonne, Paris IV), dirigido por Milagros Ezquerro y Eduardo Ramos-Izquierdo. *Actas del SAL 2007-2008*, recuperado el 24 de septiembre de 2015 de <http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/sal3/perromat.pdf>
- (2009): «Avatares del crimen hiperliterario», en Michèle Ramond, Eduardo Ramos-Izquierdo y Julien Roger, eds., *Hommage a Milagros Ezquerro. Théorie et fiction*, Paris/México, Rilma2, ADEHL, pp. 471-482, recuperado el 14 de abril de 2012 de <http://www.ch.lautre.net/CRIMIC/IMG/pdf/09EEHommageWEBbaja.pdf#page=472>
- (2010): *El plagio en las literaturas hispánicas: Historia, Teoría y Práctica*, tesis doctoral presentada el 13 de noviembre de 2010 en la Université de la Sorbonne, recuperado el 24 de septiembre de 2015 de http://www.e-sorbonne.fr/sites/www.e-sorbonne.fr/files/theses/These_LePlagiat_KevinPERROMAT.pdf
- Pineda, Victoria (1994): *La imitación como arte literario en el siglo XVI español*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- Séneca (2007): *Ad Lucilium Epistulae Morales*, recuperado el 24 de septiembre de 2015 de <http://www.intratext.com/IXT/LAT0230/P2C.HTM>
- Sevilla Arroyo, Florencio y Antonio Rey Hazas (1996): «Introducción» a Miguel de Cervantes, *La Galatea*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid, Alianza Editorial, pp. I-LII.
- Unamuno, Miguel de (1981): *La vida literaria*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Vega, Lope de (2002): *La hermosura de Angélica*, en Lope de Vega, *Obras completas. Poesía, I: La Dragontea*. Isidro. *Fiestas de Denia. La hermosura de Angélica*, Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro, pp. 609-970.