

BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA, POETA PETRARQUISTA

Bienvenido MORROS MESTRES*

RESUMEN.— En este trabajo se analiza a Bartolomé Leonardo de Argensola como poeta petrarquista. El autor aragonés alude a una nueva disciplina que no acaba de entender porque él no ha experimentado el tipo de amor, bastante sensual, que la inspira. Se refiere a los sonetos que poetas tan eminentes como Lope de Vega y Quevedo escribían a principios del siglo XVII. Es una moda que en dosis muy pequeñas acabó siguiendo unos años después de haber renegado de ella.

ABSTRACT.— Bartolomé Leonardo de Argensola as a Petrarchist poet is analysed in this work. The Aragonese author refers to a new discipline which he does not understand altogether because he has not experienced the type of, rather sensual, love that inspires it. He refers to sonnets that such eminent poets as Lope de Vega and Quevedo wrote at the start of the 18th century. It is a fashion which, in very small doses, he ended up following a few years after rejecting it.

Los poemas de Bartolomé y los de su hermano Lupercio los publicó el sobrino del uno e hijo del otro, Gabriel Leonardo de Albión, póstumamente en Madrid el año 1634. El editor de los dos poetas aragoneses, en carta que incluye al principio del volumen y que dirige a Felipe IV, dice de sus familiares que nunca ellos tuvieron la intención de imprimir sus obras porque se habían dado “a este género de letras con otro

* Universidad Autónoma de Barcelona.

fin más que de ejercitar el ingenio”.¹ La afirmación quizá podría valer para su padre pero no tanto para su tío, porque nos consta que el segundo, a pesar de haber rechazado la posibilidad de editar sus poemas en Venecia y en Sevilla, había abrazado la idea, ya muy al final de su vida, de imprimirlos con las anotaciones de su joven amigo Martín Miguel Navarro. Si estuvo tentado de ponerla en práctica fue sin duda porque había visto que Garcilaso volvía a editarse con el comentario de Tamayo (1622) y que Góngora también se empezaba a publicar con abundantes notas, las que necesitaban poemas como el *Polifemo* y las *Soledades* (1628 y 1630). Sin embargo, el aragonés no llevó a cabo ese proyecto, ni tan siquiera sabemos si lo llegó a empezar, por los numerosos ataques de gota que sufrió antes de morir, y también por esa insatisfacción tan suya que hacía que nunca diera por bueno lo que había escrito.

El sobrino decidió dar a la imprenta ciento noventa poemas de su tío en unas versiones que debemos suponer que fueron las definitivas. Para ordenarlos siguió fundamentalmente un criterio temático. Incluyó primero los poemas amorosos, después los poemas satíricos mezclados con los morales y los de ocasión, y dejó para el último lugar las traducciones de Horacio y Marcial. De los tres grupos el que más nos interesa es el de los poemas amorosos, para comprobar si en su composición tuvo o no en cuenta la obra de Petrarca, que a esas alturas del XVII no ejercía ya la misma influencia que en el siglo anterior.

En una de sus epístolas más famosas, en la que responde a otra que le había escrito el príncipe de Esquilache, Bartolomé niega haber seguido la moda del aretino, porque los conceptos metafísicos que emplean los autores que han decidido cultivarla no los llega a entender, pues están inspirados por una sensualidad que le ha sido ajena. Al llamar a esa moda “nueva disciplina” podría estar refiriéndose a poetas que, como Lope de Vega y Quevedo, la han adoptado en sus sonetos:

De cuando en cuando hará la tibicina
Euterpe en verso alguna travesura,
mas no según la nueva disciplina;
digo de los que cantan la hermosura
o el rigor de sus ninfas en sonetos;
que la región del aire no es tan pura.
Aquellos metafísicos concetos,

¹ Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (1950-1951: 1, 25). Todas las citas de los textos de los dos hermanos y del prólogo del hijo y sobrino están extraídas de esta edición crítica de José Manuel Blecua.

¿cómo podrá alcanzallos quien tropieza
entre los que al sentido están sujetos?
Yo te confieso que cuando uno empieza
celos, glorias, desdenes y esperanzas,
que se me desvanece la cabeza.
Dirasme luego: “Tú no las alcanzas
porque nunca estuviste enamorado,
ni sujeto a accidentes y mudanzas”.
Sea como ello fuere; de mi estado
yo daré cuenta a Dios; basta que agora
yo no alcanzo su estilo levantado.
Antes pidiera a Clío la sonora
trompa, con que los héroes eterniza,
y celebrara a España vencedora,
que imitar el furor que petrarquiza; (vv. 61-79)

Pero cuando pone en boca de su interlocutor el razonamiento de que esos conceptos no los entiende porque nunca se ha enamorado, tampoco lo termina de confirmar al decir que si lo ha estado o no es cosa de la que solo piensa dar cuenta a Dios y a nadie más. Como veremos enseguida, también compuso unos sonetos según esa nueva disciplina que tantos mareos le había producido. Lo que nunca podremos saber es si los concibió como meros ejercicios poéticos o se los inspiraron mujeres por las que sintió un amor que como canónigo no podía admitir ni tolerar.

El volumen de las *Rimas* lo abre una preciosa canción a la primavera cuya estrofa inicial está inspirada en los primeros versos de una oda que Horacio escribió al mismo tema. La gran diferencia entre los dos poemas es que el latino no deja de ser una reflexión sobre la caducidad de los placeres de la vida, mientras que el español es una especie de *initium narrationis* de una historia de amor que tiene una mínima continuidad en los poemas siguientes. Lo más llamativo de esa canción de apertura es que adopta la forma de una canción petrarquista, y no emplea las liras en ninguna de sus modalidades, para un poema que en principio es imitación de una oda. La canción dedica la cuarta estrofa a describir el brote de los diferentes tipos de rosas, tras asegurar en los dos últimos versos de la estrofa anterior que el sol las dora y la aurora las tiñe de rojo (vv. 41-42). Para esos versos, el aragonés tuvo en cuenta la famosa elegía de Ausonio, que en la Alta Edad Media se había atribuido a Virgilio, sobre el nacimiento de las rosas y su tremenda fugacidad. Si la imagen del sol que las tiñe y la de la aurora que les confiere la púrpura podía haberlas tomado de otro lugar sobre el tema, la mención

de los distintos tipos de rosa, unas con las hojas más abiertas y otras más cerradas, la sacó de los versos de Ausonio. De ellos también tomó en consideración el uso de la primera persona del verbo *ver*, pero, si en el caso latino servía para describir el jardín en que el poeta descubrió las rosas, en el español lo hacía para introducir la referencia a una ninfa de la que la voz que dice *yo* se acaba enamorando.

En este tiempo pues, que Amor adorna
 en medio su abundancia floreciente,
 vi para quien la adorna y la renueva:
 vi una ninfa [...]. (vv. 60-63)

Tras exaltar su belleza, que presenta como “la misma idea de la mente de Júpiter salida” (vv. 71-72), Bartolomé reconoce haber sucumbido tan rápidamente a sus encantos que incluso tardó en darse cuenta de que se había enamorado:

Prendiome (no lo niego) su belleza,
 mas fue con tal presteza,
 o mi descuido tal, que preso andaba
 antes que yo cayese en que lo estaba. (vv. 95-98)

La elección de la primavera como el tiempo en que el poeta cae rendido al amor es bastante habitual en la lírica medieval, pero en esta canción puede haber una influencia del primer triunfo de Petrarca, el que el aretino dedica a narrar cómo se enamoró de Laura un seis de abril, cuando una jovencita, no Cupido, se le acercó para inocularle en las venas el veneno del amor. Para justificar la facilidad con que Amor lo cautivó, Petrarca había explicado, en el tercer soneto de su *Canzoniere*, que el ataque le sobrevino cuando no se lo esperaba, al estar rezando por la muerte de Jesucristo un Viernes Santo en la iglesia de Santa Ana de Aviñón.

Tempo non mi pareo da far riparo
 contra colpi d'Amor; però m'andai
 secur, senza sospetto [...]. (III, vv. 5-7)²

En los dos poetas resulta clave para su enamoramiento el factor sorpresa. Más allá de las resonancias clásicas (Horacio y Ausonio), la canción con que Bartolomé

² Petrarca (1996a: 17). A partir de ahora todas las citas de los versos del *Canzoniere* de Petrarca corresponden a esta edición.

abre su libro de poemas puede interpretarse como un triunfo de Amor en el que el poeta cuenta cuándo y cómo se enamoró de una dama a la que después dará diferentes nombres (Filis, Cintia, Laura, etcétera). Si Petrarca, tanto en el *Canzoniere* como en los *Trionfi*, sitúa su sometimiento a Amor en primavera es porque también quiere dar a entender que ese trágico suceso tuvo lugar en la etapa de su vida, la adolescencia, que se relacionaba con dicha estación.

Los estudiosos de nuestro poeta podrían dudar de que el aragonés hubiera leído los *Trionfi*, pero voy a aportar un dato más que vendría a corroborar mi hipótesis. En unas décimas que incluye en el octavo lugar se dirige a Silvia para decirle que su desdén le acaba dando la muerte como el áspid que permanece oculta entre las flores esperando a su víctima:

Como áspid entre las flores,
nos da la muerte escondida,
para que asalte la vida, (vv. 55-59)

La imagen procede de Virgilio, quien la usa en la tercera de sus bucólicas para prevenir a los jóvenes que se dedican a recoger flores y fresas de los peligros que pueden llegar a correr: “Qui legitis flores et humi nascentia fraga, / frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba” (vv. 93-94); pero el autor que la hizo famosa y la aplicó al amor que llega inesperadamente fue Petrarca en el tercero de sus triunfos de Amor: “So come sta tra’ fiori ascoso l’angue” (v. 157).³ En la lírica castellana ya la habían usado algunos poetas de la época de los Reyes Católicos, como demostró Francisco Rico en un trabajo pionero, pero en el Barroco no fue tan habitual. Buscando en el *CORDE* solo la he documentado, antes de 1631, en una comedia de Antonio Mira de Amescua, *El arpa de David*, donde la emplea el protagonista al recibir unas flores de Bersabé:

Basta. (¡Qué amor.
Como áspid, viene entre flores!)⁴

³ Petrarca (1996b: 168).

⁴ Cito por la edición crítica a cargo de Claude Anibal, reproducida en Internet (<http://www.trinity.edu/org/comedia/mira/arpdav.html>).

No es que en el *CORDE* esté recogida toda la literatura española, pero sí una cantidad de textos lo suficientemente significativa para permitirnos afirmar que Bartolomé pudo tomar la imagen directamente de Petrarca.⁵

Como ya había notado Fucilla en un trabajo bastante antiguo, el soneto octavo de los treinta que el aragonés llegó a componer de tema amoroso es una adaptación del segundo soneto que Petrarca introdujo en su *Canzoniere*.⁶ La relación entre ambos sonetos se hace muy evidente por la imagen a la que los dos autores recurrieron para indicar la dureza de los corazones de los amantes, contra los que las flechas de Cupido se desmochaban. Bartolomé utilizó el mismo verbo que Petrarca, *despuntar*, que en castellano no fue demasiado habitual con ese sentido, para indicar que al final rindió la resistencia de su amada: “que convirtió en halagos los desdenes / donde Amor despuntó tantas saetas” (vv. 3-4). El aretino, en cambio, lo había empleado para decir que su corazón había sido invulnerable a las flechas de Cupido hasta el día en que vio a Laura: “quando ’l colpo mortal là giù discese / ove solea spuntarsi ogni saetta” (vv. 7-8). Solo Cervantes pone en boca de Sancho ese verbo para subrayar la liviandad de Altisidora, cuyo corazón lo considera tan poco duro que las flechas de Cupido se tornan más agudas:

He oído decir también que en la vergüenza y recato de las doncellas se despuntan y embotan las amorosas saetas, pero en esta Altisidora más parece que se aguzan que despuntan.⁷

Antes también lo había usado Fernando de Herrera en la elegía IV de *Algunas obras* cuando se refería al nuevo amor en que había caído teniendo aún las ropas mojadadas del anterior. Era entonces cuando aseguraba que Cupido rompió todas las flechas que guardaba en su carcaj al intentar penetrar el duro corazón de la amada:

Duro jaspé cercó su tierno pecho,
do Amor despunta con trabajo vano
las flechas todas del carcaj deshecho. (vv. 172-174)⁸

⁵ El aretino volvió a emplear en el *Canzoniere* la misma imagen, pero para definir no el amor sino la vida: “Questa vita terrena è quasi un prato, / che ’l serpente tra ’ fiori et l’erba giace” (XCIX, vv. 5-6).

⁶ Véase Fucilla (1952: 209).

⁷ Cervantes (2004: I, 289).

⁸ Herrera (1992: 200).

De no existir otras coincidencias con el segundo soneto de Petrarca podríamos pensar en una posible influencia de Fernando de Herrera o del *Quijote*, pero al encontrar otros motivos e imágenes derivadas de los versos italianos no hay ninguna duda de que nuestro poeta los leyó directamente.

Pero para componer ese soneto el aragonés también tuvo en cuenta otros aspectos del de Petrarca. Si decidió otorgar a la diosa Ocasión el papel que en su modelo tenía Cupido fue porque había reparado en que en él el dios había sabido buscar el momento oportuno para infligir el daño a quien hasta entonces se le había resistido:

Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un di ben mille offese,
celatamente Amor l'arco riprese,
come huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta. (II, vv. 1-4)

En una primera versión del soneto no quiso dar a Ocasión tanto protagonismo y decidió repartirlo con Amor, al asegurar que a él no lo rindió aquella sino este: “Rindíome Amor de asalto repentino” (v. 9). Para conferir al poema una mayor cohesión y unidad se presentó también a sí mismo rendido por la Ocasión: “Rendísteme de asalto repentino”. Los dos autores describen la acción de los dioses que intervienen como un asalto inesperado sobre sus víctimas, pero, mientras que en el español las víctimas son dos, en el italiano solo es una. El aragonés ha dejado claro que Cupido, valiéndose de Ocasión, ha atacado por igual al poeta y a su amada, y por eso recuerda al final las famosas palabras que Suetonio pone en boca de Julio César después de su fulgurante victoria sobre Farnaces II del Ponto en la batalla de Zela. Para la insólita situación en que Amor también asalta a la dama, Bartolomé se habrá inspirado sin duda en una composición de Petrarca que ya había imitado en la canción a la primavera. Es un soneto en que el aretino narra por segunda vez su enamoramiento de Laura, a quien también menciona porque Cupido no se ha atrevido a ensañarse con ella como se ha ensañado con él:

però al mio parer non li fu honore
ferir me de saetta in quello stato,
a voi armata non mostrar pur l'arco. (III, 12-14)

El aragonés ha invertido la situación de ese soneto para reproducir una nueva e insólita en la tradición lírica anterior: en su caso, Cupido, a través de Ocasión, ha tomado su arco para lanzar sus flechas contra él y su amada. Incluso que lo haya hecho

“con fraude” y “a traición” es una clara adaptación de la artimaña de lanzar el ataque el día y la hora en que su víctima no podía preverlo: un Viernes Santo a la hora en que Jesús murió en la Cruz. El aragonés justifica su rendición por una treta urdida por Amor, pero no le hace falta explicarla porque está pensando en la que empleó el mismo dios para derrotar al poeta aretino. Si al final reproduce las palabras que pronunció Julio César ante el Senado para resumir la facilidad y rapidez con que venció al rey del Bósforo es porque ha leído en su modelo que Cupido derrotó al poeta de la misma manera al sorprenderlo sin las armas con las que otras veces lo había repelido: “Trovommi Amor del tutto disarmato” (v. 9).

En unas décimas que incluye un poco antes que este soneto, Bartolomé ofrece una nueva versión de su encuentro con Amor para introducir algunos cambios con respecto a las dos que había dado antes. Asegura que esta vez Cupido no lo ha sorprendido sin armas, sino que para derrotarlo ha debido emplearse a fondo. A pesar de esa variación, parece que sigue teniendo en mente los dos sonetos iniciales de Petrarca, porque presenta su rendición ante Amor como una venganza del dios por haberse burlado de él en una época de su vida en que le fue esquivo:

Burleme (yo lo confieso)
 de tus cadenas, Amor,
 mas no merecí el rigor
 que padezco en ellas preso.
 A mi exceso (si fue exceso)
 excede el de tu venganza,
 [...]
 Si te ha ofendido la historia
 de mi desdenosa edad
 (demás que su libertad
 fue materia de tu gloria),
 nunca es mayor la vitoria
 que el esfuerzo del vencido;
 y tú sabes que lo he sido,
 no desarmado ni huyendo,
 pues me hallaste resistiendo
 valiente y apercebido. (vv. 1-20)

En el segundo de sus sonetos el aretino insistía en que Amor había retomado su arco contra él para vengarse en un solo día de las mil ofensas que anteriormente le había infligido al repeler todos sus ataques:

Per fare una leggiadra sua vendetta,
et punire in un dì ben mille offese, (vv. 1-2)

En esta ocasión, al ser asaltado cuando no se lo esperaba, ni ha podido armarse ni tampoco huir a un lugar en el que ponerse a salvo:

Però, turbata nel primiero assalto,
no ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme,
overo al poggio fatigoso et alto
ritrarmi accortamente da lo strazio (vv. 6-13)

Es así como el amante de Laura narra su primera derrota ante Cupido, al que volverá a enfrentarse todas las veces que regrese al lugar en que verá de nuevo a su amada. Una de esas veces el poeta toma las precauciones necesarias para no dejarse sorprender por el dios, que lo acometerá en forma de mujer.

Persequendomi Amor al luogo usato,
ristretto in guisa d'uom ch'aspetta guerra,
che si provvede, e i pasi intorno serra,
de' miei antichi pensier' mi stava armado. (vv. 1-4)

Si Petrarca en uno sus sonetos prólogo, como ya hemos podido comprobar, había reconocido que cuando vio por primera vez a Laura no tuvo tiempo de refugiarse en la roca de su razón para oponer algún tipo de resistencia a Amor, Bartolomé en otro de los suyos da a entender que él se ha sometido a Cupido, no por la fuerza de sus instintos o por la belleza física de la amada, sino contando con la colaboración de la razón:

Visto has, Amor, que no el rebelde brío
de afecto natural, ni la violencia
de belleza exterior a tu obediencia
redujo al libre pensamiento mío;
hasta que con más noble poderío
la razón allanó mi resistencia,
y por su autoridad, y en su presencia,
juró tu servidumbre mi albedrío. (vv. 1-8)

Para otro de sus sonetos el poeta aragonés tuvo tan en cuenta uno de Petrarca que sin el modelo que lo inspiró no se acaban de entender sus versos. Si en este caso

no se practica la intertextualidad difícilmente podremos hallar un mínimo sentido al soneto de Bartolomé. Leámoslo primero para poder interpretarlo a la luz del texto que su autor ha decidido imitar:

Amor (que en mi profundo pensamiento
 sus nobles fuerzas aprestadas tiene)
 tal vez armado hasta los ojos viene,
 de donde a los de Cintia lo presento.
 Mas ella, opuesta al raro atrevimiento,
 para que en lo futuro se refrene,
 aquella risa, aquel favor detiene,
 con que suele aliviar el sufrimiento.
 Huye a su centro el dulce dueño mío,
 temeroso y cortés; que no hay sujeto
 que contra sus desdenes muestre brío.
 Yo deste rayo, no por el efeto
 que en los mortales hace, me desvío,
 mas porque sirve a celestial preceto.

Otis H. Green ya señaló que la fuente de este soneto era el CXL del *Canzoniere* de Petrarca, pero no hizo más que constatar la relación entre ambos poemas, que una lectura superficial ya revela que es evidente:⁹

Amor, che nel pensier mio vive et regna
 e'l suo seggio maggior nel mio cor tene,
 talor armato ne la fronte vène:
 ivi si loca, et ivi pon sua insegna.
 Quella ch'amare et sofferir ne'nsegna
 e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,
 ragion, vergogna et reverenza affrene,
 di nostro ardir fra se stessa si sdegna.
 Onde Amor paventoso fugge al core,
 lasciando ogni sua impresa, et piange, et trema;
 ivi s'asconde, et non appar più fore.
 Che poss'io far, temendo il mio signore,
 se non star seco infin a l'ora extrema?
 che bel fin fa chi ben amando more.

⁹ Véase Green (1928: 98).

El aretino asegura que Cupido se ha apoderado de su corazón y que se ha trasladado a su frente o rostro para ponerse de manifiesto ante Laura. Viene a decir que no puede reprimir su deseo, de naturaleza carnal, al exteriorizarlo a través de su rostro cuando tiene delante de sí a la amada. Esa es el arma que utiliza Amor para luchar contra Laura: es la forma que tiene de darse a conocer para lograr conmovérla. Sin embargo, la amada reacciona intentando enseñar al poeta y al mismo Cupido que el que ama debe saber refrenar su deseo y no dejar que llegue al rostro. Ante semejante lección, Amor abandona la cara del amante para regresar a su corazón, de donde ya no se atreve a moverse. En esa situación, el poeta decide mantenerlo en su corazón hasta la muerte, pero sin volverlo a exteriorizar; gracias a ese tipo de amor, el que le ha enseñado la amada, alcanzará una bonita recompensa.

El aragonés empieza su soneto de la misma manera que el poeta a quien imita. Al igual que este, tiene a Amor preparado para darlo a conocer a través de sus ojos a los de Cintia. Si bien no menciona para nada su corazón, quiere decir que Amor ha subido a los ojos para exteriorizarse ante la amada. Es el modo en que le hace saber que la desea. A diferencia de Laura, Cintia no ofrece ninguna lección de Amor, sino que se limita a dejar de reír y de expresar su agrado, gestos con los que la amada podía aliviar el sufrimiento del amante; al negárselos ahora muestra su desacuerdo con la osadía de haber exteriorizado su deseo. El verso 9 de nuestro soneto no se entendería sin el de su modelo. El “dueño” al que alude el aragonés es el Amor, que se había apoderado de su pensamiento y que, por miedo a la dama ante la que se ha querido poner de manifiesto, deja los ojos y regresa al corazón. Por esta razón lo llama “temeroso y cortés” (v. 10): le tiene miedo a Cintia y con ella se muestra comedido al retirarse ante sus desdenes, contra los que de nada le han valido sus fuerzas. Hasta aquí el soneto español sigue punto por punto el italiano, pero en el segundo terceto se aparta de su modelo.

Yo deste rayo, no por el efeto
que en los mortales hace, me desvíó,
mas porque sirve a celestial preceto.

En sus últimos versos, Petrarca afirma no saber qué hacer porque, dado el miedo que Amor ha cogido a Laura, ya nunca más podrá hacérselo saber. Aun así, no lo abandona y se impone seguir amándola en silencio, aprendiendo a refrenar su deseo y la esperanza de ser correspondido. El aragonés, por su parte, se refiere a un rayo del que asegura que se aparta por servir este “a celestial preceto”. Ese rayo del que no

quiere participar por fuerza ha de salir de los ojos de Cintia, ante los que él ha hecho presente su amor (“de donde a los de Cintia lo presento”). Son precisamente esos ojos a los que ha temido Cupido porque le inspiran un tipo de amor que nada tiene que ver con el suyo. Nuestro poeta parece estar asegurando que, al igual que Petrarca, va a seguir siendo fiel a Amor, a quien no piensa expulsar de “su centro”, y que por esa fidelidad al Amor que siente, de naturaleza carnal, deberá apartarse del rayo que pretende insuflarle un amor muy diferente, el divino o celestial. El más joven de los Argensola ha ido más lejos que Petrarca al atribuir a su amada un amor que es incompatible con el de su amante. El aretino, en cambio, había decidido continuar con Amor, a pesar de que su amada le había prohibido u ordenado que nunca más lo volviera a exteriorizar. En ese soneto en ningún momento insinúa que Laura sea partidaria de un amor celestial. El aragonés parece darlo por supuesto.

En la poesía española solo otro autor había imitado este soneto de Petrarca. Lo había hecho Boscán en el libro primero de sus *Obras*, publicadas en 1543. Es curioso que el soneto en cuestión no le inspirara al barcelonés otro poema del mismo género sino unas coplas compuestas al uso castellano. Boscán reparte esa imitación entre dos composiciones diferentes, la xv y la xvi, de modo que una la empieza traduciendo el primer verso del soneto y la otra la acaba adaptando el último.

Amor, que'n mi pensamiento
rige, manda, suelta y prende,

que'l que quien bien amando muere
muy honrada fin alcanza.

El poeta catalán, al igual que hace Petrarca, identifica el amor que siente por su dama con un apetito carnal que se erige en señor de su corazón y que, tras haberlo tiranizado, no logra expulsar de él.¹⁰ Pero en ningún momento relaciona ese apetito con la necesidad de exteriorizarlo a través del rostro para conmovir a su amada, como tampoco alude para nada al miedo que el propio apetito tiene a la dama, que ha reprochado al poeta no haber sabido controlarlo y refrenarlo. Bartolomé podía haber leído estas coplas castellanas, pero parece muy obvio que no las tuvo en cuenta para componer su soneto.

¹⁰ Véase Morros (2008: 116-117).

En otro de sus sonetos, Bartolomé llega también a exteriorizar su amor en presencia de la dama, a pesar de no tener la osadía de hacerlo con palabras, porque la mirada de ella, seguramente de desprecio, lo ha debido de disuadir:

Hago, Fili, en el alma, estando ausente,
 para hablarte animosas prevenciones,
 Y tú con un mirar las descompones;
 yo enmudezco turbado y obediente.
 Mas es mi turbación tan elocuente
 (efeto destas fieles turbaciones),
 que aquella voz que huyó de mis razones
 persüade en los ojos y en la frente.
 Claro está que, si sientes ablandarte
 para poner a mi verdad en duda,
 ni te queda licencia ni derecho.
 Para esto Amor de ornato las desnuda:
 que introducir piedad, Fili, en tu pecho
 no puede ser jurisdicción del arte.

Para Fucilla el tema del soneto es el mismo que otro de Petrarca, concretamente el CLXX:

Più volte già dal bel semblante humano
 ò preso ardir co le mie fide scorte
 d'assalir con parole honeste accorte
 la mia nemica in atto humile e piano.
 Fanno poi gli occhi suoi mio penser vano
 perch'ogni mia fortuna, ogni mia sorte,
 mio ben, mio male, et mia vita, et mia morte,
 quei che solo il pò far, l'à posto in mano.
 Ond'io non poté' mai formar parola
 ch'altro che da me stesso fosse intesa:
 cosi m'à fatto Amor tremante et fioco.
 Et veggi' or ben che caritate accesa
 lega la lingua altrui, gli spirti invola:
 chi pò dir como'egli arde, è 'n picciol foco.

Entre los dos sonetos hay una diferencia básica. El aretino toma la decisión de hablar a Laura después de verla con un semblante benigno, pero la aborta al mirarla a los ojos. En el soneto anterior había notado un rayo de piedad en su entrecejo altivo que lo había animado, pero aun así también termina por no decirle nada. El aragonés, por

su parte, se ha preparado en ausencia de su dama las palabras que pensaba declararle, pero, cuando la tiene delante, al recibir una mirada que lo desconcierta, no le sale ninguna. Si bien enmudece, llega a ser víctima de tanta turbación que ni sus ojos ni su frente pueden ocultarla. En ese punto ha acabado mencionando la misma parte del cuerpo, la frente, en que Petrarca había exteriorizado sus sentimientos para dárselos a conocer a Laura (CXL, v. 3). No es hasta los tercetos cuando introduce la referencia a un posible cambio de actitud de su dama, que interpreta no como algo sincero, sino como una postura aparente para contradecir y cuestionar la convicción que tiene el poeta de que en su corazón no anida ni un átomo de piedad. Por eso piensa que si hay algún modo de introducirlo en él es con palabras desprovistas de cualquier ornato retórico. Acaba afirmando que no podría conseguirse a través del artificio. En cualquier caso, como ha sido incapaz de articular palabra alguna, no habrá podido ablandar a Fili.

Para el terceto final Bartolomé se ha podido inspirar en el primero del soneto que Petrarca incluye inmediatamente después del que ha sido considerado como modelo del aragonés. En ese nuevo soneto, el CLXXI, el aretino asegura que no se quejará para evitar de ese modo duplicar su dolor o martirio, pero también por no poder con su ingenio resquebrajar lo más mínimo el diamante que Laura tiene por corazón:

Nulla posso levar io per mi'ngegno
Del bel diamante, ond'ell'à il cor sí duro. (vv. 9-10)

De igual modo, nuestro poeta considera como empresa casi imposible la de conmover el duro corazón de Fili con el artificio de la retórica. Es quizá también por eso por lo que él ha optado por callar, para dejar que hablen sus ojos y su frente con el lenguaje mudo de los gestos. Como en la famosa canción de Boscán en que el amante sustituye las palabras por el silencio:

Si os quiero hablar, faltando va mi habla,
mas por mí os habla el demudarme luego,
y el estaros delante y no miraros.
Mi grande desacuerdo y mal sosiego,
y el no hacer lo que conviene, os habla;
y más que todo os habla el no amaros. (CIV, vv. 31-36)

En uno de los sonetos de amor que sitúa hacia el final de esa sección, el poeta aragonés teme que la elocuencia pueda deformar, cuando decida comunicarlos a su

amada, unos sentimientos que ha guardado simples para ella. Para explicar esas deformaciones del arte pone dos ejemplos en que la propia naturaleza las sufre por meras ilusiones visuales. El primero es el de la paloma que cuando vuela a contraluz del sol nos parece no blanca sino purpúrea. El segundo es el del remo que, al moverse ya dentro del agua, desde la superficie da la sensación de que se ha curvado. Por eso concluye que el ornato es un peligro y que si quiere persuadir a su amada deberá hacerlo exponiéndole sus sentimientos desprovistos de cualquier tipo de ornato:

Ha llegado mi fe a tan raro extremo,
 Fili, que cuando aspiro a descubrilla,
 porque la guardo para ti sencilla,
 el lustre infiel de la elocuencia temo.
 Purpúrea se nos muestra en lo supremo
 del aire a varia luz la palomilla,
 y cuando el mar sus ímpetus humilla,
 en el agua aparece corvo el remo.
 Pues si la misma claridad añade
 tal fraude a la ilusión, que por un rato
 la vista humana de las formas duda,
 ¿obligareme al peligroso ornato?
 ¿Qué mayor bien que la verdad desnuda,
 si con su desnudez te persuade?

Fucilla adujo un soneto de Leonardo y otro de Bartolomé como claras imitaciones de otro de Petrarca, y, tras reproducir los tres, concluyó que la del hermano mayor era una versión mucho más libre del poema italiano. Los tres poetas dirigen sus sonetos a un río en concreto para describir la acción de sus aguas por algún motivo relacionado con sus respectivas amadas. En el soneto CCVIII, Petrarca apela al río Ródano, seguramente por haber navegado sobre sus aguas para volver a la ciudad de Laura. Tras abandonar el curso de su corriente, se lo imagina bañando los pies de su amada en algún punto de su recorrido antes de llegar al mar. Considera que su alma es tan rápida como el agua del río, y que las dos pronto estarán con Laura, mientras que su cuerpo, mucho más lento, tardará aún en verla:

Rapido fiume che d'alpestra vena
 rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi,
 notte et dí meco disioso scendi
 ov'Amor me, te sol Natura mena,
 vattene innanzi: il tuo corso non frena

né stanchezza né sonno; et pria che rendi
 suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
 l'erba più verde, et l'aria più serena.
 Ivi è quel nostro vivo et dolce sole,
 ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca:
 forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole.
 Basciale 'l piede, o la man bella et bianca;
 dille, e 'l basciar sie 'nvece di parole:
 Lo spirito è pronto, ma la carne è stanca.

Leonardo, por su parte, dedica su soneto al río Ebro, al que cree capaz de cambiar el curso de sus aguas para dirigirlas no hacia oriente, como sería lo normal, sino hacia el lugar de donde proceden. Si le pide tal cosa es porque ha dejado allí a la amada (su “sol resplandeciente”) y pretende hacerle llegar sus lamentos a través de sus aguas. En el segundo cuarteto reprocha al río que no lo haya obedecido, al llevar las aguas, y con ellas sus lamentos, al mar, pagando así el acostumbrado tributo. Habría deseado que ese tributo el Ebro lo hubiese pagado a Filis mandándole sus aguas y sus quejas. De ahí que lo llame “cruel”, pero al final lo disculpa porque asegura que su amada habría permanecido tan sorda a sus quejas como el mar: el resultado habría sido el mismo (la amada, al igual que el mar, no le habría hecho ningún caso). En el último verso se equipara al propio río al considerar que el mar tampoco agradece el tributo de las aguas con las que lo acrecienta:

Si de correr opuesto al claro oriente,
 Ebro, te precias con tus ondas frías,
 hazlas seguir a las querellas mías,
 que atrás queda mi sol resplandeciente.
 Con lágrimas aumento tu corriente,
 y de quien es la causa te desvías;
 cruel, ¿por qué tributo al mar envías
 de lo que doy a Filis inclemente?
 Pero con esto enseñas ser lo mismo
 llegar al sordo mar que a su presencia,
 y que no produjera otro fruto;
 pues no se echa de ver en el abismo
 de su crueldad mi llanto y mi paciencia,
 como en ese tampoco tu tributo.

Fucilla no reparó en que el soneto que imita Leonardo no es el CCVIII de Petrarca sino el CLXXX. En este otro soneto el aretino se dirige al río Po, sobre cuyas aguas

navega para alejarse de Aviñón y de Laura. Al igual que en el CCVIII, introduce una clara diferencia entre su cuerpo y su espíritu, porque el primero viaja hacia oriente, en la misma dirección que las aguas del río, mientras que el segundo vuela en la dirección contraria, remontando la fuerza de la corriente y del barco, de regreso hacia el lugar en el que ha dejado a su amada, un sol más bello y luminoso que el natural.

Po, ben puo' tu portartene la scorza
 di me con tue possenti et rapide onde,
 ma lo spirto ch'iv'entro si nasconde
 non cura né di tua né d'altrui forza;
 lo qual senz'alternar poggia con orza
 dritto per l'aure al suo desir seconde,
 battendo l'ali verso l'aurea fronde,
 l'acqua e 'l vento e la vela e i remi sforza.
 Re degli altri, superbo altero fiume,
 che 'ncontri 'l sol quando e' ne mena 'l giorno,
 e 'n ponente abbandoni un più bel lume,
 tu te ne vai col mio mortal sul corno;
 l'altro coverto d'amorose piume
 torna volando al suo dolce soggiorno.

Leonardo se ha limitado a sustituir el cuerpo por sus quejas porque uno y otras viajan en la dirección contraria al lugar en que han dejado a la amada. La diferencia estriba en que en un caso el poeta no se mueve del sitio en el que se lamenta y piensa en la amada, mientras que en el otro sí lo hace, al alejarse progresivamente de su dama.

Bartolomé, en cambio, sí consagró un soneto al río Tajo tomando como punto de partida el CCVIII de Petrarca. El aragonés ensalza sus aguas, a las que convierte en testigo de sus penas y a las que envidia, cuando su amada se baña en ellas, que le besen las plantas de los pies:

Tajo, productor del gran tesoro
 (si a la fama creemos), cuya arena
 de zafiros y perlas está llena,
 tus aguas néctar, tus arenas oro;
 tú, pues, acrecentado con mi lloro,
 serás testigo de mi amada pena:
 como sujeto a lo que Amor ordena,
 buscando vida, a quien me mata adoro.
 Cuando mi pastorcilla en tu ribera

busca las conchas que creciendo arrojas,
 y con su blanco pie tu orilla toca,
 El bien que gozas, agua lisonjera
 (que al fin lo has de besar, pues que lo mojas),
 lo usurpas al oficio de mi boca.

El pequeño de los Argensola se ha fijado especialmente en los tercetos del soneto de Petrarca para imaginarse a su amada mojándose los pies en algún punto del río Tajo, pero en lugar de utilizar sus aguas como mensajeras de la demora del poeta las convierte en usurpadoras de una actividad, la del beso, que parece que el amante no podrá llevar a cabo.

Otro poeta anterior al nuestro también había imitado esa composición de Petrarca. Se trata de Lope de Vega, quien entre los sonetos iniciales de sus *Rimas*, publicadas en Madrid en 1609, incluye uno que dedicó a la actriz Micaela Luján, a quien en sus versos llama *Lucinda*. En el soneto en cuestión, el dramaturgo madrileño explica que las arenas del Manzanares se han convertido en perlas porque en sus aguas se ha bañado Lucinda, y que, al derramar sus lágrimas en ellas, el poeta, al igual que el río, ha podido besar las plantas de sus pies:

De hoy más las crespas sienes de olorosa
 verbena y mirto coronarte puedes,
 juncoso Manzanares, pues excedes
 del Tajo la corriente caudalosa.
 Lucinda en ti baño su planta hermosa;
 bien es que su dorado nombre heredes,
 y que con perlas por arenas quedas,
 mereciendo besar su nieve y rosa.
 Y yo envidiar pudiera tu fortuna,
 mas he llorado en ti lágrimas tantas
 (tú, buen testigo de mi amargo lloro),
 que mezclada en tus aguas pudo alguna
 de Lucinda tocar las tiernas plantas,
 y convertirse en tus arenas de oro.¹¹

Lope de Vega no solo ha tomado del poeta italiano la imagen de las aguas del río besando los pies de la amada, sino que también ha buscado un nombre para él por haber-

¹¹ Lope de Vega (1983: 28).

se enriquecido tras haberlos tocado. Si el poeta italiano aclaraba que el Ródano debía su nombre a que sus aguas rodaban, nuestro dramaturgo precisa que el Manzanares ha de tomar el dorado nombre de *Lucinda* por haber convertido sus aguas en oro. Bartolomé también pudo haber leído el soneto de Lope, con el que no solo tiene en común el motivo que lo relaciona directamente con Petrarca, sino también otros que no figuraban en el aretino. Tanto el madrileño como el aragonés insisten en que los ríos a los que se dirigen arrastran perlas, y, si bien el segundo no aduce ninguna razón para este enriquecimiento, es evidente que este detalle pudo tomarlo del primero. Los dos poetas también utilizan los ríos como depositarios de sus penas y sus lágrimas, y para plasmar este uso escriben versos muy similares: “serás testigo de mi amada pena” y “buen testigo de mi amargo lloro”. Pero es que Lope, en su soneto, introduce un elemento nuevo que podría explicar la adaptación que hizo Lupercio del otro soneto de Petrarca. Nuestro dramaturgo también piensa que ha mezclado sus lágrimas con las aguas del río Manzanares al derramarlas sobre él, y que solo de ese modo ha podido besar los pies de su amada, los cuales, al bañarse en el río, han convertido en oro sus arenas. El mayor de los Argensola había entregado sus quejas al Ebro para hacerlas llegar a través de sus aguas a la amada, pero, al correr estas en la dirección contraria, a donde las acaba llevando el río es al mar. En Petrarca, las aguas del río por el que viajaba el poeta lo conducían lejos de donde estaba Laura, mientras que su espíritu volvía al lugar en que la había dejado.

En otro soneto que sitúa inmediatamente después del anterior, Lope de Vega vuelve a dirigirse al río Manzanares para maldecirlo con una serie de calamidades, de las que lo salva el baño de Lucinda en sus aguas. El poeta trata de ingrato al río, seguramente por atreverse a tocar el cuerpo de su amada, y por eso desea que sus orillas se conviertan en peñas, sus aguas en fuego y sus arenas en áspides. Sabe que lo que precisamente ofende a la amada es lo que evita que el Manzanares sufra los desastres naturales que el poeta ha previsto contra él. Al bañarse en sus aguas Lucinda obra el milagro de devolver al río todas las cosas que este tenía antes de tocarla y ultrajarla. Solo vale la pena recordar ahora el último terceto, en cuyos versos su autor introduce de nuevo el motivo del soneto de Petrarca:

que cuando en ti mi sol bañó sus plantas,
con ofenderla tú, dejó sagrados
lirios, orilla, arena, agua y riberas.¹²

¹² *Ibidem*, p. 49.

Pero no acaba aquí la recreación de ese motivo, porque en otro soneto, el XII, interpela al río Guadalquivir (el Betis), para rogarle que si Lucinda pone sus pies en sus aguas no cubra las huellas que pueda dejar en la arena al pisarla, porque dice que siempre las lee:

Que si pusiere en ti sus pies Lucinda,
no por besallos sus estampas cubras:
que estoy celoso, y voy leyendo en ellas.

En los tres sonetos Lope desarrolla la misma idea del amante celoso o envidioso de que las aguas de los diferentes ríos en los que se baña Lucinda lleguen a tocar y acariciar en forma de besos sus pies. Es una idea que no aparece en Petrarca, pero sí de alguna manera en el poema de Bartolomé, quien pudo haberla tomado de nuestro dramaturgo.

Por su parte, Francisco de Quevedo compuso un soneto en que se dirige al Tajo para pedirle que cuando se bañe su amada en sus aguas le represente no solo su figura, sino también las lágrimas que por ella ha llegado a derramar y con las que ha aumentado su caudal. En ningún momento introduce el motivo petrarquesco denominado común de las composiciones que acabamos de analizar, pero aporta el de las lágrimas con las que el amante hace crecer las aguas del río y con las que pretende dar a conocer su dolor a la amada:

Tú, rey de ríos, Tajo generoso,
que el movimiento y calidad hurtaste
al cuerpo de alabastro que bañaste,
gentil en proporción, gallardo, hermoso;
ora natural músico, ingenioso
seas entre las conchas que criaste,
ora el valle le ofrezcas do engendraste,
para su frente, el ramo victorioso;
ora, sueltas del hielo tus corrientes,
le des espejo, solo te suplico
que, cuando quiera en tí ver sus despojos,
junto con su hermosura representes
mi llanto con que creces y estás rico:
vean siquiera mis lágrimas sus ojos.¹³

¹³ Quevedo (1996: 368).

Más que en Bartolomé, Quevedo pudo haber influido en Lupercio, al sugerirle, lo mismo que Lope, el uso del río como posible mensajero de sus penas a la amada. El soneto lo tendría ya escrito entre los años 1627-1628, pues aparece en el *Cancionero antequerano*.

Bartolomé dedica un romance al río Ebro para describir en sus riberas a dos muchachas, Silvia y Celia, que las adornan y hacen florecer simplemente con sus miradas. Es posible que para la imagen de las dos mozas engalanando las orillas del Ebro haya tenido en cuenta la de la amada de Petrarca bañándose en la ribera izquierda del Ródano:

No debe a mayo las flores,
Ebro, esta vez tu ribera,
sino a la luz que despiden
los ojos de Silvia y Celia.
Salieron de la ciudad
por vestir de honor las huertas
que tus márgenes adornan
y en tu corriente se espejan. (vv. 1-8)

En otro soneto el poeta aragonés introduce el símil de su pensamiento de amor con el ave fénix. En los cuartetos explica que el ave escoge la palmera más alta y próxima al sol para construir en su cima el nido en que se abrasará para renacer de sus cenizas; una vez haya hecho el nido con ramas y con los ungüentos de bálsamo, mirra e incienso (“los sacros olores del Oriente”), batirá las alas para encender el fuego que lo restituirá a una nueva vida. En los tercetos identifica el pensamiento con el ave y la palmera en la que arde con las cualidades de la amada, pero al final también parece referirse a esta como el sol, a cuyas llamas el poeta entrega su pensamiento (“el gran depósito del alma”):

De antigua palma en la suprema altura,
con los sacros olores del Oriente,
para su parto y muerte juntamente,
hace la fénix nido y sepultura.
Mueve las alas para arder segura,
que el fuego a su esperanza está obediente;
y así sus llamas fieles más luciente
la restituyen a la edad futura.
Desta manera en la sagrada palma
de vuestro alto valor arder presume
mi pensamiento alegre entre sus ramas;

que vuestro ardor da vida al que consume;
y así no es temerario el que a sus llamas
entrega el gran depósito del alma.

Si bien el símil con el ave fénix es muy corriente en nuestra lírica, tanto medieval como renacentista, Bartolomé ha podido tener en cuenta la famosa canción en que Petrarca lo utiliza para aplicarlo de manera muy parecida.

Là onde il dí vèn fore,
vola un augel che sol senza consorte
di volontaria morte
rinasce, et tutto a viver si rinova.
Cosi sol si ritrova
lo mio voler, et cosi in su la cima
de' suoi alti pensieri al sol si volve,
et cosi si risolve,
et cosi torna al suo stato di prima:
arde, et more, et riprende i nervi suoi,
et vive poi con la fenice a prova.

El aretino hace equivaler el ave fénix con su deseo, la alta palmera con sus altos pensamientos y el sol con Laura. El aragonés parece partir de ese esquema al comparar las altas cualidades de la dama con la palmera en que se coloca el pensamiento que las ha elaborado. Al insinuar que su pensamiento se apoya en el “alto valor” de la amada, está reconociendo que las dos cosas, el pensamiento y su contenido, forman una unidad. Por eso aplica a *valor* el mismo adjetivo que había empleado Petrarca para *pensamiento*. El sentido del símil es el mismo en nuestro poeta y en el italiano. El amante expone su pensamiento o su deseo al sol, que lo provoca para vivificarlo después de consumirlo. Boscán fue el primer poeta que imitó la canción del aretino, pero al hacerlo simplificó bastante el símil, porque omitió cualquier referencia a la palmera en la que el ave construye su nido y pasó directamente a identificarlo con su corazón:

Un ave no conocida,
la cual fénix es llamada,
dicen que es cosa sabida
que, después de ser quemada,
torna luego a tomar vida.
Mi corazón afligido,
con sus males verdaderos,
se halla en este partido:

que después de consumido,
revive para quereros. (XIV, vv. 11-20)¹⁴

El barcelonés, al prescindir de las palmeras en que se sostenían los altos pensamientos del amante, no puede ser la fuente del soneto del menor de los Argensola. Mientras no se hallen otros textos que hayan imitado la canción de Petrarca deberemos suponer que el aretino es el modelo directo de nuestro poeta.

En unas décimas que incluye al principio de sus poemas, las mismas en que introduce la definición del amor como una serpiente escondida entre las flores, Bartolomé emplea una metáfora que creó Petrarca en uno de sus sonetos y que a partir de él fue bastante común. La metáfora en cuestión es la de las cejas de la amada, negras como el ébano, que Cupido usa a modo de arcos para herir a los hombres:

Silvia, dos arcos te ha dado
para tus cejas Cupido,
de ébano son (no bruñido,
dices tú, sino aserrado);

En el soneto CLVII, el aretino recuerda el día en que vio a Laura llorar, seguramente a causa de la muerte de algún pariente; en su memoria aparece grabada la imagen del rostro de la dama francesa, a cuyos ojos, junto a las cejas, atribuye tales encantos que con ellos tensa Amor su arco:

La testa òr fino, et calda neve il volto,
hebeno i cigli, et gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo; (vv. 9-11)

Podría pensarse que el aragonés compuso la décima teniendo en mente esos versos del poeta italiano, pero resulta que Góngora escribió unos muy similares en su romance a Hero y Leandro cuando hablaba del rostro de la protagonista:

de ébano quiere el Amor
que las cejas sean dos arcos,
y no de ébano bruñido,
sino recién aserrado; (vv. 117-120)¹⁵

¹⁴ Boscán (1999: 163-164).

¹⁵ Góngora (II: 234). El propio editor aduce los versos de Bartolomé pero no sugiere quién plagió a quién.

Es obvio que uno de los dos poetas españoles se basó en el otro, y es prácticamente imposible que los dos, de manera independiente, hayan elaborado unos versos tan parecidos, por no decir iguales, simplemente a partir de los de Petrarca. El romance de Góngora suele datarse en 1610, y las décimas de Bartolomé no sabemos de cuándo son, pero podemos suponerlas, sin temor a equivocarnos, posteriores. El poeta cordobés hace un retrato de la dama más completo que el aragonés, quien se limitó a tomar de su compatriota las partes del rostro de Hero que mejor se adecuaban al de Silvia.

Es posible que cuando Bartolomé escribió la epístola al príncipe de Esquilache, ya sea en 1606 o en 1610, no hubiera aún cultivado los sonetos de acuerdo con la nueva disciplina que a finales del XVI o principios del XVII tendía a petrarquizar los sentimientos de amor. De los treinta sonetos que su sobrino eligió para que figuraran en la sección de la poesía amorosa más sería solo cinco dependen directamente de otros de Petrarca, y el resto carecen de una vinculación clara con el poeta italiano. No parece que al nuestro se lo inspirara una mujer real, porque en sus versos no hay una coherencia que permita suponer que los pensó para expresar una historia de amor que hubiera vivido en secreto. En ellos el tipo de amor que da a conocer no es único, sino que oscila entre uno sensual y carnal y otro de índole mucho más platónica. Tampoco elige un nombre concreto para designar a la amada, sino que emplea una gama de nombres muy diversa, casi todos de origen literario, entre los que se halla, por supuesto, el de Laura. Da la impresión de que cede a la tentación de seguir una moda poética que, a pesar de condenarla, cultiva por ejercitar su ingenio. Nunca sabremos si estuvo o no enamorado, pero los pocos sonetos de amor que llega a componer no parecen inspirados por una dama de carne y hueso.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- BOSCÁN, Juan (1999), *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid, Cátedra.
- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Alfaguara.
- FUCILLA, Joseph G. (1952), "Petrarquismo en la poesía de los Argensola", *Hispanic Review*, 20, pp. 200-211.
- GÓNGORA, Luis de (1998), *Romances*, ed. de Antonio Carreira, 4 vols., Barcelona, Quaderns Crema.
- GREEN, Otis H. (1928), "Sources of two sonnets of Bartolomé Leonardo de Argensola", *Modern Language Notes*, XLIII, pp. 98-100.
- HERRERA, Fernando de (1992), *Poesías*, ed. de Victoriano Roncero, Madrid, Castalia.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé (1974), *Rimas*, 2 vols., ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.

- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio (1972), *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé (1950-1951), *Rimas*, 2 vols., ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, IFC.
- MORROS MESTRES, Bienvenido (2008), “Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de Boscán”, *Revista de Filología Española*, 88, pp. 89-123.
- PETRARCA, Francesco (1996a), *Canzoniere*, ed. de Marco Santagata, Milán, Mondadori.
- (1996b), *Tronfi. Rime*, ed. de Vicinno Pacca y Laura Paolino, Milán, Mondadori.
- QUEVEDO, Francisco de (1996), *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (*CORDE*) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>> [fecha de consulta: 4/10/2009].
- RICO, Francisco (1978), “De Garcilaso y otros petrarquismos”, *Revue de Littérature Comparée*, LII, pp. 325-338.
- (1987), “A fianco de Garcilaso: poesia italiana e poesia spagnola nel primo Cinquecento”, *Studi Petrarqueschi*, IV, pp. 229-236.
- VEGA, Lope de (1983), *Obras poéticas*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.