

AR GEM (014)

119

**ARGENSOLA**

# ARGENSOLA

REVISTA DE CIENCIAS SOCIALES  
DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS  
ALTOARAGONESES



**NÚM. 119**

**HUESCA, 2009**

*Edita:* INSTITUTO DE ESTUDIOS ALTOARAGONESES

*Dirección:* M<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo

*Consejo de Redacción:* Fernando Alvira Banzo, José María Azpíroz Pascual, Domingo J. Buesa Conde, Teresa Cardesa García, Carlos Garcés Manau, Jesús Inglada Atarés, Ana Isabel Lapeña Paúl, Pilar Moreno Rodríguez, José María Nasarre López, Bizén d'o Río Martínez y Alberto Sabio Alcutén

*Diseño de la portada:* Vicente Badenes

*Preimpresión:* Ebro Composición, S. L.

*Corrección:* Ana Bescós

*Coordinación editorial:* Teresa Sas

ISSN: 0518-4088

*Depósito legal:* HU-378/99

*Imprime:* Línea 2015, S. L.

Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)  
Parque, 10 - 22002 HUESCA - Tel 974 29 41 20 - Fax 974 29 41 22  
[www.iea.es](http://www.iea.es) / [iea@iea.es](mailto:iea@iea.es)

## SUMARIO

### PRESENTACIÓN

<i>Más Argensola que nunca</i> , por M <sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO .....	9
DOS SOLES DE POESÍA. 450 AÑOS. LUPERCIO Y BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA (HUESCA Y BARBASTRO, 18, 19 Y 20 DE NOVIEMBRE DE 2009)	
<i>Introducción</i> , por Aurora EGIDO y José Enrique LAPLANA .....	13
<i>“Dos soles de poesía”</i> : <i>Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola</i> , por Aurora EGIDO .....	15
<i>Sátiras y discursos de los Argensola</i> , por Lía SCHWARTZ .....	41
<i>El Diálogo de Mercurio y la Virtud</i> , de León Bautista Alberti, traducido por Bartolomé Leonardo de Argensola, en su contexto humanístico, por Guillermo SERÉS .....	63
<i>Las tragedias de Lupercio Leonardo: el teatro desde cerca</i> , por Luigi GIULIANI .....	93
<i>Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta petrarquista</i> , por Bienvenido MORROS MESTRES .....	107
<i>Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta satírico</i> , por María D’AGOSTINO .....	133
<i>Una epístola inédita de Bartolomé Leonardo de Argensola</i> , por Alberto BLECUA .....	157
<i>Las corrientes poéticas en tiempos de los Argensola y la poesía aragonesa</i> , por Antonio PÉREZ LASHERAS .....	167
<i>Los Argensola en Italia</i> , por María Teresa CACHO .....	187
<i>Los Argensola y la historia</i> , por Gregorio COLÁS .....	211
<i>Bartolomé Leonardo de Argensola y su relación del torneo de Zaragoza de 1630</i> , por Sandra M <sup>a</sup> PEÑASCO GONZÁLEZ .....	233
<i>Recepción y transmisión de la obra literaria de los hermanos Argensola (siglos XVIII y XIX)</i> , por Isabel PÉREZ CUENCA .....	265



## **PRESENTACIÓN**





## MÁS ARGENSOLA QUE NUNCA

No es para menos. En noviembre de 2009 ha dado inicio la celebración del 450º aniversario del nacimiento de Lupericio Leonardo de Argensola, y con tal motivo el Instituto de Estudios Altoaragoneses está desarrollando una serie de actividades de diversa índole para favorecer el conocimiento y la divulgación de este autor y de su hermano Bartolomé, cuyos talentos literarios fueron ponderados por las mejores plumas de su época.

Comenzaron los actos del centenario con las jornadas Dos Soles de Poesía, celebradas del 18 al 20 de noviembre en Huesca y en Barbastro bajo la dirección de Aurora Egido y la coordinación de José Enrique Laplana. En ellas participaron investigadores tanto españoles como extranjeros que aportaron nuevos conocimientos sobre la vida y la obra literaria —y, en menor medida, histórica— de los famosos hermanos barbastrenses.

La revista *Argensola*, que en los últimos años se ha caracterizado por dedicar buena parte de sus páginas a la investigación sobre alguna figura relevante del ámbito altoaragonés, se llena de satisfacción y orgullo al consagrar la totalidad del número 119 a la publicación de las actas del citado evento.

Con este número monográfico se pretende rendir homenaje a los Argensola y también a los fundadores del entonces Instituto de Estudios Oscenses, que, en su sesión de diciembre de 1949, decidieron por unanimidad bautizar la única revista, y órgano de expresión del centro, con el apellido de los dos hermanos. Bajo este alto patrocinio han transcurrido casi sesenta años de historia para *Argensola* y para los estudios de ciencias sociales sobre el Alto Aragón.

M<sup>a</sup> Celia Fontana Calvo  
Directora de la revista *Argensola*



**DOS SOLES DE POESÍA. 450 AÑOS.  
LUPERCIO Y BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA  
(HUESCA Y BARBASTRO, 18, 19 Y 20 DE NOVIEMBRE DE 2009)**

Aurora Egido y José Enrique Laplana  
Editores





## INTRODUCCIÓN

Como advierte M<sup>a</sup> Celia Fontana en su presentación, tal vez no haya lugar más idóneo para la publicación de estas actas que un número monográfico de la revista *Argensola* del Instituto de Estudios Altoaragoneses, pues, en este caso, era inevitable aprovechar, como diría Gracián, la circunstancia especial de tan notoria coincidencia. Barbastro y Huesca, ciudades hermanadas en la trayectoria vital de Lupercio y Bartolomé, acogieron, entre el 18 y el 20 de noviembre de 2009, el fruto de unos trabajos que, volcados ahora en el molde impreso, representan el resultado tangible de una conmemoración que tiene sentido cuando revierte en la investigación, más allá de los efímeros actos institucionales.

En ese aspecto, las presentes actas forman parte del ambicioso programa de publicaciones y actos académicos y divulgativos organizados por el Instituto de Estudios Altoaragoneses y el Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón durante el año 2009. Es imprescindible mencionar la edición de las *Tragedias* de Lupercio Leonardo llevada a cabo por Luigi Giuliani y la antología de poemas de Lupercio y Bartolomé preparada por M<sup>a</sup> Ángeles Errazu, sin olvidar los testamentos que edita y estudia Jesús Gascón en *El legado de los Argensola*, tres libros que han visto la luz en el seno de la colección “Larumbe”, auspiciada por Prensas Universitarias de Zaragoza, IEA, IET y Gobierno de Aragón. Estas publicaciones abren un camino en la renovación de los estudios sobre los Argensola que pronto se ampliará, gracias a la Institución Fernando el Católico, con un estudio de Trevor J. Dadson sobre los problemas textuales de las *Rimas* de 1634, y con la edición, también en “Larumbe”, de los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo, a cargo de Lía Schwartz e Isabel Pérez Cuenca.

Las actas de las jornadas Dos Soles de Poesía se articulan en una serie de trabajos que pretenden ofrecer una mirada poliédrica sobre los temas, géneros y estilos cultivados por los hermanos Argensola, en su doble condición de poetas e historiadores, así como la proyección de su obra en los siglos posteriores. Para ello se ha contado con investigadores de probada trayectoria en el estudio específico de la obra de ambos hermanos y del contexto histórico y literario en el que esta se inserta. Nuestro agradecimiento debe, por tanto, dirigirse a quienes, desde las universidades de Nueva York, Salerno, La Coruña, Extremadura, Autónoma de Barcelona, CEU – San Pablo y Zaragoza, participaron en las Jornadas y ahora contribuyen con sus estudios a la configuración de este volumen. Agradecimiento extensible al profesor Jesús Gascón, que nos ilustró con una conferencia sobre la recepción de la obra histórica de los Argensola, y a los alumnos que acudieron desde Aragón y Cataluña a dichas Jornadas. Especial gratitud merece el Instituto de Estudios Altoaragoneses por su ejemplar y continuado esfuerzo en la organización de las actividades conmemorativas sobre Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola y por la publicación de estas actas.

Esperemos que, como decía Pedro de Valencia en la aprobación de la *Conquista de las islas Malucas* de Bartolomé Leonardo, el lector curioso tenga constancia “no solamente de la celebración de los hechos”, sino que alcance la utilidad y el gusto que sus páginas encierran.

Aurora Egido y José Enrique Laplana  
Editores

**“DOS SOLES DE POESÍA”:  
LUPERCIO Y BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA**

Aurora EGIDO\*

RESUMEN.— Partiendo del estudio de la publicación conjunta de la obra poética de los hermanos Argensola en las *Rimas* de 1634, que corroboró en la imprenta la inseparable unión de ambos en vida, obra y fama póstuma, se analiza la formación, las circunstancias biográficas y los principios humanísticos que constituyeron el cañamazo de su labor historiográfica y literaria. El repaso de la obra singular de cada uno de ellos permite vislumbrar el hondo calado que esta habría de tener en la literatura aragonesa posterior, representada simbólicamente en la visita del joven Baltasar Gracián al museo de Bartolomé Leonardo en Zaragoza. Se publica la *Oración latina* que la Academia de los Ociosos hizo a la muerte de Lupercio Leonardo de Argensola en Nápoles.

ABSTRACT.— Based on the study of the joint publication of the poetic works by the Argensola brothers in *Rimas*, 1634, which corroborated in the press the inseparable union of both in life, work and posthumous fame, the education, biographical circumstances and humanistic principles that constituted the canvas for their historiographic and literary work are analysed. The review of the singular work of each one of them helps envisage the great significance that this would have had in subsequent Aragonese literature, represented symbolically in the visit by the young Baltasar Gracián to the museum of Bartolomé Leonardo

---

\* Universidad de Zaragoza.

in Zaragoza. The *Oración latina* made by the Accademia degli Oziosi in Naples at Lupercio Leonardo de Argensola's death is published.

Serán testigos desto dos hermanos,  
dos luceros, dos soles de poesía  
a quien el cielo, con abiertas manos,  
dio cuanto ingenio y arte dar podía.

Miguel de Cervantes, *La Galatea*

La doble ascunción solar con la que Cervantes bautizó a los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola en el “Canto de Calíope” no fue arbitraria.<sup>1</sup> Pensemos que, más allá de su relación familiar y cuanto ella significó, por su prosapia, la vida en común de estos dos hermanos y sobre todo el hecho de que sus *Rimas* salieran conjuntamente en 1634 les facilitó un mismo destino en la recepción literaria.<sup>2</sup> En ese sentido, la presencia de ambos en la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián los consolidó dentro de un canon conceptual que conviene tener muy en cuenta a la hora de valorarlos.<sup>3</sup> Por otro lado, no debemos olvidar que el aristocratismo que caracterizó su razón vital y hasta su postura poética tenía su origen en la doble ascendencia de

<sup>1</sup> Este trabajo corresponde a la conferencia organizada por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en la UNED de Barbastro el 27 de noviembre de 2009, día en el que se inició la celebración del 450º aniversario del nacimiento de Lupercio Leonardo de Argensola. De ahí su carácter general y divulgativo. Se inserta en el proyecto HUM 2006-09749 del Ministerio de Ciencia y Tecnología, que dirigimos actualmente.

<sup>2</sup> Para una visión de conjunto, son fundamentales Otis H. GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, IFC, 1945; Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, y Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1974, por las que citaremos (Blecua había publicado previamente la edición de las *Rimas* de Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA en Zaragoza, 1950-1951, en dos volúmenes). También es digna de consideración la edición de *Algunas obras satíricas inéditas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, del conde de la Viñaza, Zaragoza, Hospital Provincial, 1887, y, del mismo, *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Tello, 1889, en dos volúmenes. Y véase Aurora EGIDO, “La literatura en Aragón. De los orígenes a finales del siglo XVIII”, en *Enciclopedia temática de Aragón*, 7, Zaragoza, Moncayo, 1988, cap. v, así como el *Bosquejo para una historia del teatro en Aragón*, Zaragoza, IFC, 1987. No deja de ser curioso el silencio que ha pesado sobre un tercer hermano, Pedro Leonardo de Argensola, nacido también en Barbastro y así mismo poeta, que fue maestro en las provincias de Aragón y de Castilla y que llegó a ser provincial de Indias. Hay unos dísticos suyos en la *Relación de las fiestas de San Jacinto* (1591).

<sup>3</sup> Aurora EGIDO, “Horacio y Gracián: ponderación crítica del *Beatus ille*”, en Martin BAXMEYER, Michaela PETERS y Ursel SCHAUB (eds.), *El sabio y el ocio. Zu Gelehrsamkeit und Musse in der spanischen Literatur und Kultur des Siglo de Oro. Festschrift für Christoph Strosetzki zum 60. Geburtstag*, Tübinga, Gunter Narr, 2009, pp. 19-38.



estos hermanos, que provenían, por línea paterna, de los Leonardo de Rávena, venidos a España en la época de los Reyes Católicos, y, por parte materna, de la nobleza catalana de los Argensola. Aparte cabe considerar también su ascendencia judeoconversa, pues nacieron en el seno de la familia señera de los Santángel, así como la vinculación de su abuelo con los Villahermosa y la de su padre con la emperatriz doña María, viuda de Maximiliano I y hermana de Felipe II, a la que este sirvió en Alemania; circunstancia, esta, que tantas puertas les abriría a lo largo de su vida.<sup>4</sup>

La susodicha alusión cervantina, que homologó tempranamente la figura de los Argensola a “dos soles de poesía”, no fue la única, pues su nombre brilló también en el *Quijote* y en el *Viaje del Parnaso*, así como en otras obras; entre ellas, las *Diversas rimas* (Madrid, 1591) de Vicente Espinel, *La hermosura de Angélica con otras diversas rimas* (Madrid, 1602) de Lope de Vega o la ya mencionada *Agudeza y El Criticón* de Baltasar Gracián.<sup>5</sup>

Cuando el hijo de Lupercio, Gabriel Leonardo de Albión, contraviniendo aparentemente la voluntad de su padre y de su tío, ya fallecidos, dio los versos de ambos a las prensas zaragozanas, iniciaba una andadura editorial que, pese a la necesidad evidente de deslindar la figura de cada uno de ellos, sigue teniendo el reclamo de una visión conjunta o cuando menos paralela de su obra. Pues, en efecto, hablar de los Argensola forma parte de una historia literaria común, que los sintió y siente adalides de un clasicismo español ejercitado contra viento y marea lejos de las corrientes poéticas al uso.

Gabriel Leonardo hablaba, al frente de esa edición, del pudor que suponía para él dar a la stampa unas obras que apenas si habían tenido otro horizonte que el de “ejercitar el ingenio”, con todo lo que suponía, desde el punto de vista editorial, hacer públicas “obras manuscritas que no se reciben de sus autores”.<sup>6</sup> Pues, en efecto, el

---

<sup>4</sup> Véase por extenso Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591*, ed., est. y notas de Gregorio Colás Latorre, Zaragoza, IFC, 1996.

<sup>5</sup> Aparte habría que considerar las referencias de Cristóbal de Mesa, Álvaro de Albión, Juan Francisco Andrés de Uztaroz y muchos otros que elogiaron la obra de los dos hermanos. En relación con los estudios sobre ambos, véase José SIMÓN DÍAZ, *BLH*, XIII, n.º 1757 y ss. para Bartolomé Leonardo, y 1895 y ss. para Lupercio. El conde de la Viñaza, en *Algunas obras satíricas inéditas*, cit., ya señaló las alabanzas que Pellicer, Saavedra Fajardo, Nicolás Antonio y otros hicieron de ambos.

<sup>6</sup> Manejamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional de España USOZ-2812, *Rimas de Lupercio, i del doctor Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1634. A la portada sigue un rico grabado en el que figura Lupercio como secretario y Bartolomé como capellán, ambos al servicio

celoso sobrino e hijo trataba de restituir “a la verdad de sus originales” unos versos que no habían recibido en algunos casos la última mano.

El enjundioso volumen de las *Rimas* de 1634, engalanado con su frontispicio y medio millar de páginas en octavo, se presentó con una clara proyección bifronte, tan aragonesa como nacional, patente en los preliminares y en la dedicatoria real.<sup>7</sup> Saltaba a la vista, sin embargo, el desigual volumen que las obras de Lupercio, con 146 páginas, representaban respecto a las de su hermano, con 352.<sup>8</sup> Aparte habría que considerar las diferencias notables que, pese a las semejanzas elocutivas y temáticas, representa la poesía de cada uno de ellos, habida cuenta del distinto peso que tienen en uno y otro la temática amorosa, la religiosa y las epístolas morales.

Al salir a la luz pública las *Rimas* se rompía la muralla de silencio que sus autores habían puesto en vida a su obra poética, impidiendo se imprimiera en su conjunto y aun instigando y procediendo en ocasiones a su desaparición. Se trataba de una postura muy vinculada a la tradición clásica horaciana y a unos resortes de circulación manuscrita alejados de la proyección que daba la imprenta. Además Lupercio, como tantos otros humanistas, consideró la poesía ocupación circunstancial, aunque —al igual que ocurre con las “obrecillas” que se le cayeron de la mano a fray Luis de León— no debemos tomar al pie de la letra semejantes afirmaciones. La propia tradición aragonesa, desde el *Cancionero* de Pedro Manuel de Urrea, ofrecía, por otro lado, antecedentes relativos al miedo de verse en estampa, corriendo de mano en mano y sin control alguno. Minimizar la obra propia, limarla y perfeccionarla cada día o hacerla desaparecer es una poética como otra cualquiera, con clara raigambre clásica y humanística, que conviene tratar con evidentes cautelas. Los Argensola no tuvieron ningún

---

de la emperatriz María. También se hace constar que el segundo era canónigo de la Santa Iglesia de Zaragoza. Los dos figuran igualmente como cronistas del Reino de Aragón. El editor, Gabriel Leonardo, dedicó el libro al rey Felipe IV de Castilla y III de Aragón, vale decir, a la más alta instancia y en su doble condición topográfica.

<sup>7</sup> Téngase en cuenta que, pese al pie de imprenta zaragozano, los preliminares van firmados en Madrid, salvo dos aprobaciones, la licencia y el privilegio de impresión. También lleva un soneto de Francisco de Sayas que lo vincula a Aragón, junto a otros testimonios a los que aludiremos. Como ocurre con algunas dedicatorias de Gracián, se trata de un libro que, al elevarse a la persona real, busca en ella la máxima protección.

<sup>8</sup> En el cómputo habría que descontar algunos poemas intercalados de otros autores, como ocurre con el príncipe de Esquilache (pp. 285-290), el padre Luis de la Cerda (p. 487) o fray Jerónimo de San José (p. 491). Cabría destacar igualmente la elegía que Francisco Diego de Sayas escribió a la muerte de Bartolomé y que ocupa las páginas 149-155. En realidad son como dos libros en uno, pues la poesía de cada hermano lleva incluso su propio índice de primeros versos, con declaración del tipo de estrofa.

empacho en publicar poemas en obras ajenas ni en difundir sus versos oralmente o por escrito y hasta improvisarlos cuando lo demandaba la ocasión. Recordemos que Bartolomé Leonardo fue un gran improvisador o poeta de repente, como se decía entonces. Pero además es obvio que el buen canónigo debió de tener in mente, como le ocurriera a Góngora en sus últimos años, la idea de que sus versos no desaparecieran con él. Aparte de que Martín Miguel Navarro, su comentarista, mostrara una misma línea de pervivencia que finalmente cristalizó en las *Rimas* de 1634, publicadas en Zaragoza y luego convertidas en el mejor regalo que cualquier poeta aragonés premiado recibía en los certámenes al uso.

El hecho de que Lupercio quemara en Nápoles algunos manuscritos, tal y como confesó a don Fernando de Ávila su propio hermano Bartolomé, puede que fuera producto de un rigor excesivo a la hora de juzgar lo que allí había escrito, pero ello no quita que haya permanecido de él un corpus suficiente que lo sitúa con dignidad cuantitativa y cualitativa en la historia de la poesía de su tiempo.<sup>9</sup> Lo cierto es que “los Horacios de España”, como los llamara Menéndez Pelayo, fueron reticentes a la escritura fácil, avalando siempre el ejercicio de la lima constante, que, a juicio de Lupercio, obligaba a borrar y volver a escribir lo escrito, evitando siempre las improvisaciones. Contención muy acorde con el sentido ocioso y circunstancial que tenía para ambos la poesía, vinculada, eso sí, a una *otium cum dignitate* o retiro digno, que, como el que el propio Lupercio recreó en los tercetos dedicados al *Aranjuez del alma* de fray Juan de Tolosa, se identificaba con la recreación de un paraíso cerrado lleno de cultura en el que el poeta se entregaba a una labor rigurosa y elaboradísima.

Sin entrar en las complejas cuestiones de crítica textual relacionadas con las *Rimas* de 1634, lo que sí nos interesa recalcar es la prédica horaciana con la que Gabriel Leonardo las sacó, haciendo constar en el prólogo el doble beneficio de las mismas, tratando de aportar un “nuevo gusto y una nueva utilidad” (p. 29) con ellas.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Para los poemas que se quedaron en España, Otis H. GREEN, *óp. cit.*, pp. 154 y ss. Y véase la introducción citada de José Manuel Bleuca a sus respectivas *Rimas*. La severidad de Lupercio frente a sus escritos fue mayor que la de Bartolomé, como ya viera Juan Francisco Andrés de Uztarroz, pues del primero conservamos menos obra, aparte, claro está, de que el segundo viviera más años.

<sup>10</sup> Sobre el par horaciano *delectare/prodesse* véase nuestro trabajo en prensa “El gusto de don Quijote y el placer del autor y de los lectores”, en *VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Universidad de Münster, del 30 de septiembre al 4 de octubre de 2009)*. Para las cuestiones de crítica textual relativas a los ejemplares de las *Rimas* habrá que esperar al estudio de Trevor Dadson que publicará próximamente la Institución Fernando el Católico.

De ese modo, el deleite y el provecho, unidos a la novedad, aparecían en el umbral de un libro que proclamaba “la candidez de ánimo de ambos hermanos”, incluso en lo satírico.<sup>11</sup>

Ya en la aprobación de Lorenzo van der Hammen, hijo del conocido pintor Juan van der Hammen, se resaltaba la utilidad de un libro que salía a contracorriente, mientras las aguas de la poesía española corrían por unos cauces gongorinos que también discurrían con fuerza por los predios aragoneses.<sup>12</sup> Pero en dicha aprobación se decía algo más que conviene tener en cuenta, pues la evidencia de que los Argensola eran “lustre” de Aragón no quitaba, a juicio del mencionado Lorenzo van der Hammen, que fueran honra de Castilla, tanto en su poesía como en su prosa, calificada además de esplendor de la lengua castellana por “lo erudito, lo puro, lo acendrado y perfecto que se halla en ella” (p. 4). En cuanto a Lope de Vega, que también aprobó la edición, su alabanza redundaba en esa misma idea, nacional y regional, que implicaban sus versos, pues, sin renunciar a lo aragonés, se alzaban a mayores empleos:

Fue discreto acuerdo imprimirlos juntos, porque pudiesen competir, aunque hermanos, pues no hallarán quien se opusiera a tanta erudición, gravedad y dulzura: antes parece que vinieron de Aragón a reformar en nuestros poetas la lengua castellana, que padece por novedad frasis horribles, con que más se confunde que se ilustra. (p. 6)

Así las cosas, Lope aprovechaba el momento para llevar las aguas a su molino y hacer con los Argensola aquello que Quevedo hiciera con las *Poesías* de fray Luis de León. Esto es, encarecerlas y esgrimir las como modelo de la auténtica poesía; terreno en el que el propio Lope situaba la suya, como quien levanta una bandera propia contra las huestes de don Luis de Góngora. A pesar de todo, su clasicismo permaneció incólume a través de los siglos, y en ocasiones fue esgrimido desde un uso partidista,

---

<sup>11</sup> Esa asunción de una hermandad que los hacía, respecto al estilo, “tan iguales como en la sangre” se repitió en las *Rimas* de Lupercio Leonardo, Madrid, Imprenta Real, 1804, pp. 9 y ss., en el prólogo, sin firma, del editor.

<sup>12</sup> Véase nuestro estudio *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, IFC, 1979. Sobre la recepción de la obra argensolista conviene tener en cuenta el estado de la cuestión que Isabel Pérez Cuenca ofrece infra (pp. 265-321). Ambos supusieron en ocasiones un santo y seña contra el culteranismo (caso de Lope), sobre todo en el siglo XVIII, a partir de Luzán. Su clasicismo fue alabado por casi todos sus coetáneos y se hizo patente con el correr de los siglos en las obras del conde de la Viñaza, Menéndez Pelayo y Fitmaurice-Kelly, entre otros.

tanto regional como nacional, con sesgos políticos y aun religiosos, como ocurrió en los años de la pasada posguerra.<sup>13</sup>

A su vez, el poeta José de Valdivielso, amigo de Lope, en otra aprobación al frente de las *Rimas*, rubricaba también el sentido del libro, puesto que Lupercio y Bartolomé eran “hermanos tan hermanos, que pudieran pleitear la hermandad y la colocación en el Zodiaco con los mellizos de Leda, por más uno, pues parece vivían *cor unum, et anima una*”. Claro que con la referencia mitológica y bíblica hacía algo más que sancionar la opinión de Lope, pues insistía en la pureza y elegancia de los dos poetas y “en lo conceptuoso de los pensamientos”, abundando en la dulzura de sus voces. Es evidente que todo ello redundaba en el predicado de una poesía que nada tenía que ver con la oscuridad y dificultad de los culteranos, sino con un modelo de llaneza expresiva y conceptual que era tan español como clásico.<sup>14</sup>

Los preliminares de las *Rimas* ofrecían además una nueva sanción del libro a cargo del poeta y cronista aragonés Francisco Diego de Sayas, que alababa también la publicación de la poesía de los Argensola, considerando que eran, como ya había presumido páginas antes Valdivielso, los nuevos hijos de Leda y Júpiter, Cástor y Pólux, unificando así la hermandad gloriosa en los frutos poéticos proporcionados por las *Rimas*, a la par que afirmaba:

Este volumen es de dos ardientes  
leones, o Leonardos, asistido  
sobre su fama superior valientes.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Véase, por caso, Joaquín AZNAR MOLINA, *Los Argensola*, Zaragoza, Artes Gráficas Berdejo, 1939, cuya dedicatoria los muestra como “honor de la Literatura aragonesa y gloria de España”. Y véase el capítulo IV, cuyos epígrafes destacan su catolicismo y su amor a la patria.

<sup>14</sup> En las *Rimas* hay otra aprobación del arcipreste de Zaragoza, Mateo Mirto de Vera (pp. 16-8), que sanciona también la edición de las obras de los dos hermanos, puesto que, a su juicio, “una es la cítara que suena lo acorde, lo igual de los ingenios, la consonancia de una y otra erudición unen las voces y hacen que se oya una misma armonía”. Los comparó también con los Geriones y alabó el estilo grave, sentencioso y puro, lleno de conceptos, sin afectación ni aparato. Vale decir, alejado del culteranismo al uso. A su vez, la carta del jesuita Gabriel Álvarez a Gabriel Leonardo que aparece en los preliminares destacaba, además de la erudición de los Argensola, su “raro ingenio, atinado juicio y particularísimo genio para la poesía española”, aventurando términos que luego serían patrimonio de Baltasar Gracián, como es evidente.

<sup>15</sup> El león, señal cesaraugustana, fue utilizado, dormido y con los ojos abiertos, en una de las empresas de Bartolomé Leonardo, como defendiéndose de ataques y calumnias de las que podría vengarse. Así aparece en la portada de la *Conquista de las islas Malucas*. En el cuadro que le hizo Gabán aparece situado bajo una empresa con una corona real entretejida con otra de espinas. Respecto a Lupercio, también jugó en sus poesías amorosas con su apellido: “león ardo”.

Lo cierto es que, como decía el jesuita Gabriel Álvarez en la carta recogida en los preliminares, Lupercio y Bartolomé eran ese “par sin par, de poetas españoles” que había sido “baldón del siglo pasado, envidia del suyo y emulación del venidero”. Razones de peso con las que había instado anteriormente a Gabriel Leonardo a que sacara a luz las poesías para beneficio de todos. De ese modo, los versos de estos dos escritores, nacidos en Barbastro —primero Lupercio en 1559 y luego Bartolomé en 1561— corrieron parejas como sus vidas, pese a que la del primero acabara en 1612 y la del segundo se prolongara hasta 1631. Ello permitió a quien había sido rector de Villahermosa convivir en ambientes poéticos nuevos que iban transformando los gustos, pero también consolidar una fama propia que, en cierto modo, superó a la de Lupercio. Recordemos que aquella fue avalada por los numerosos manuscritos que recogieron su obra junto a la de otros poetas barrocos de corte clasicista, como Arguijo o Medrano.<sup>16</sup> El sesgo satírico de Bartolomé Leonardo le permitió además agrandar el espectro de sus lectores. Claro que esa unión poética de los hermanos, también presente en todo lo referido a la historia, no se dio en otros campos como el teatral, aparte del gusto de Bartolomé por las comedias improvisadas al que nos referiremos luego, pues es bien conocido que fue Lupercio quien brilló con sus tragedias.<sup>17</sup>

La poesía de los Argensola perteneció a una generación gloriosa que comenzó a escribir en la década de los ochenta y de la que formaron parte Lope de Vega y Góngora. Vale decir, la constituida por un río que se bifurcó en dos corrientes opuestas y que generó batallas cruentas entre sus partidarios. En medio de ambas, el clasicismo de los poetas barbastrenses tuvo en Aragón sus propios seguidores, como es el caso de Martín Miguel Navarro y fray Jerónimo de San José, que se apartaron de las huestes culteranas para discurrir por cuenta propia, aunque los seguidores de Góngora fueran legión, al igual que ocurría en otros lugares de España e Hispanoamérica. Pero cabe recordar que el canon argensolista se mantuvo siempre vivo en tierras aragonesas, siendo los dos hermanos aragoneses, junto a Petrarca y Garcilaso, valores inamovibles y modelos a remedar en las justas poéticas y en las academias de su tiempo.

<sup>16</sup> Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, p. XLVIII. Para los manuscritos de este poeta en obras ajenas, véase José SIMÓN DÍAZ, *BLH*, XIII, nºs 224 y ss. y 1887 y ss.

<sup>17</sup> Otis H. GREEN, *óp. cit.*, pp. 26-27, recoge los elogios que Cervantes, Lope, Espinel y Agustín de Rojas vertieron sobre las tragedias. Aparte habría que recordar el memorial que en 1599 escribió al rey para que se suspendieran las representaciones teatrales al morir la infanta doña Catalina, hija de Felipe II.

Desde esa perspectiva, habría que matizar mucho cuanto se refiere a la impronta de Bartolomé Leonardo en la poesía aragonesa de su tiempo, sobre todo tras su vuelta a Zaragoza desde Nápoles en 1616, pues, al sobrevivir a su hermano, se impregnó de una temática y unos conceptos más acordes con la estética del momento, aunque permaneciera fiel a una elocución clasicista. En ese sentido es evidente que su influencia se extendió mucho más allá de autores como los ya mencionados fray Jerónimo de San José o Martín Miguel Navarro, que no se dejaron llevar por la estética gongorina. Una mirada atenta a la poesía del siglo XVII ofrece en Aragón constantes muestras de un sincretismo que, por otra parte, también existió en el resto de la Península y en el que se ve claramente la fusión de Góngora, Quevedo y Lope en temas, motivos, conceptos y lenguaje. Imitación compuesta que, por otro lado, se hizo más evidente en el teatro, particularmente en el caso de Calderón y de sus seguidores.

Por otro lado, la presencia de la obra de los Argensola en las prensas zaragozanas del siglo XVII no debe suscribirse únicamente a la aparición de las *Rimas* de 1634, pues también publicaron otras obras, algunas de ellas de carácter histórico, aparte de la *Relación del torneo* que Bartolomé Leonardo hizo en 1630 y a la que aludiremos más adelante.<sup>18</sup> De ahí la mirada poliédrica que exige el estudio de ambos, pues se corresponde con un humanismo en el que convivían todas las disciplinas.

El clasicismo de los Argensola, todo hay que decirlo, es parte de una formación que, en el caso de Lupercio, se vinculó primero a la Universidad de Huesca y luego a la de Zaragoza, donde el magisterio de Pedro Simón Abril le pondría en contacto con los clásicos grecolatinos. El hecho de que Bartolomé pasase después de Zaragoza a Salamanca agrandó, aún más si cabe, los referentes clásicos, al abrigo de unas escuelas en las que enseñaban fray Luis de León y el Brocense. Por otro lado, la posterior estancia napolitana agrandaría ese contacto al abrigo de una Italia en la que la literatura neolatina tuvo tantísimo arraigo. Lo cierto es que la sombra de Bartolomé Leonardo parecía alargar la de su hermano, si hacemos caso a lo que Cervantes dijo de

---

<sup>18</sup> Véase la *Declaración sumaria de la historia de Aragón para la inteligencia de su mapa* (1621), que publicó Lupercio Leonardo, rubricando la petición que en 1607 había hecho a los diputados del Reino para que se formase dicho mapa. Él fue quien persuadió además a Juan Bautista Labaña para que llevase a término esa empresa. También publicó Bartolomé en las prensas zaragozanas la *Regla de perfección traducida del latín al castellano* en 1628, y dos años más tarde, la *Primera parte de los Anales de Aragón*, que proseguía los de Jerónimo Zurita. Para todo ello, José JIMÉNEZ CATALÁN, *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, n<sup>os</sup> 205, 278, 294-295 y 338.



ambos en *La Galatea* sobre su “sancta envidia y competencia santa”, como si el menor tratara de emular al mayor.<sup>19</sup>

Aunque la proyección de los Argensola fuera más allá de lo estrictamente aragonés, lo cierto es que ese clasicismo que los encumbró históricamente no puede deslindarse de la tradición autóctona de carácter humanístico que sostuvieron y mantuvieron anteriormente en Aragón autores de la talla de Juan Sobrarias, Juan Verzosa, Antonio Serón, Juan Lorenzo Palmireno, Antonio Agustín o Pedro Simón Abril, entre otros. En ese sentido, conviene situar también la factura de las tragedias de Lupercio Leonardo, *Isabela* y *Alejandra*, así como la perdida *Filis*, en el ámbito de una Universidad como la de Zaragoza, en la que ese género se resucitó al costado de un humanismo vivo que sin duda influiría en esas y otras obras suyas y de su hermano.<sup>20</sup>

Unido a ello, su papel como historiadores y cronistas es fundamental para entender el conjunto de su obra, sobre todo porque se vinculó a una tradición iniciada desde presupuestos historiográficos modernos a partir de Jerónimo Zurita, cuya trayectoria sería luego secundada a distintos niveles por Blancas, Dormer, Andrés de Uztarroz y fray Jerónimo de San José, entre otros. Observador directo de la realidad, Lupercio fue un desmitificador de la historia, como lo fuera Zurita, pues no admitía que los sueños ni las fábulas viejas se mezclaran con ella, tratando de basarse en los documentos y trabajando siempre con rigor objetivo. En cierto sentido, bien podemos decir que Zurita fue a la historia lo que Cervantes en el *Quijote* a la novela de caballerías, al tratar de no confundir lo ficticio con lo verdadero.

Tampoco debemos olvidar cuanto supuso su testimonio en relación con las alteraciones de 1591 y la defensa de Antonio Pérez llevada a cabo por parte de ambos hermanos, redactando algunas de las cartas dirigidas a Felipe II por encargo de los dipu-

---

<sup>19</sup> Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, p. 1. La consideración del clasicismo de los Argensola venía de lejos y aparece en el conde de la Viñaza, óp. cit., pp. 9 y ss., quien habló no de imitación servil, sino de emulación, tal y como ya lo expresara Mayans en el siglo XVIII, al considerar que fueron émulos de Horacio; asunto que ampliaría más tarde, como es bien sabido, Marcelino Menéndez Pelayo en su obra *Horacio en España*.

<sup>20</sup> Para la valoración de esas tragedias, aparte la tesis de licenciatura inédita, leída en la Universidad de Zaragoza, bajo nuestra dirección, por Inés Ayala Sender, *Una aproximación a la obra dramática de Lupercio Leonardo de Argensola* (1983), es fundamental la recientísima edición de Luigi Giuliani Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias*, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET / Gobierno de Aragón (“Larumbe. Textos Aragoneses”, 63), 2009.



tados de Aragón.<sup>21</sup> Es tarea de los historiadores desenredar la madeja que tal circunstancia supuso no solo para los aragoneses en general, sino para los Leonardo en particular, por todo cuanto supone el bifrontismo de la fidelidad a los reyes y a las leyes.<sup>22</sup> Recordemos que Lupercio se colocó del lado del justicia de Aragón en 1591 y fue consejero del duque de Villahermosa y del conde de Aranda en relación con los cruentos sucesos, lo que afectaría tanto a él como a su hermano en su futuro de cronistas, muchas veces censurados. La historia de los Argensola, como la de los aragoneses del siglo XVII, se vio afectada por aquellos acontecimientos que obligaron a una continua labor reivindicativa respecto a su fidelidad al rey, así como a contrarrestar las crónicas castellanas en cuanto a la visión que en ellas se daba de Aragón. Pensemos en las obras de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, el obispo de Puebla, Palafox, y el propio Gracián. El asunto afectó también a la propia historiografía literaria, como se ve, por ejemplo, en la segunda versión de *Arte de ingenio*, pues la *Agudeza* graciana ofrecía un amplio abanico desplegado en numerosas muestras de literatura aragonesa, o, a otro nivel, el *Aganipe de los cisnes aragoneses* del susodicho Uztarroz, que vindicaba una historia literaria propia.

La fama de los Argensola no puede deslindarse, como ya apuntamos, de su situación privilegiada, tanto en la corte como en su tierra, donde ocuparon cargos de evidente prestigio, trabajando y codeándose con lo más granado, aparte su estancia napolitana, a la que aludiremos más adelante. Bastará recordar que Lupercio, además de secretario del duque de Villahermosa y luego de la emperatriz María, fue amigo, entre otros, del duque de Osuna y del de Lemos, que tanto le protegió. También fue gentilhombre de cámara del archiduque Alberto, hijo de la emperatriz María, al que acompañó en 1594 en su viaje a Lisboa. Su vida estuvo siempre en la órbita política

---

<sup>21</sup> Véase por extenso Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Información de los sucesos del Reino de Aragón en los años de 1590 y 1591*, ed. facs. con introd. de Xavier Gil Pujol, Zaragoza, Edicions de l'Astral / Justicia de Aragón, 1991. Lupercio aconsejó a Villahermosa y al conde de Aranda y se puso del lado del justicia de Aragón, como buen forista. Gil detalla la participación histórica de Lupercio en tales hechos, así como sus trabajos de historia (la traducción inacabada de los *Anales* de Tácito, la *Historia de la España Tarraconense* y otros como cronista a partir de 1599), llenos de objetividad (p. XXIX). Y véase pp. XII y ss., sobre el descontento de los aragoneses tras los hechos de 1591-1592. Fue un asunto que trascendió a lo literario, como prueba el *Marcos de Obregón* (1616) de Vicente Espinel.

<sup>22</sup> El mismo Xavier Gil Pujol, en la ed. cit. de Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Información de los sucesos del Reino de Aragón en los años de 1590 y 1591*, pp. XXIX y ss., ha señalado el difícil compromiso que suponía la lealtad al príncipe y a la patria junto a la fidelidad a los fueros aragoneses, así como su búsqueda de la objetividad en la historia. Y véase Lía SCHWARTZ, “Las alteraciones aragonesas y los Argensola”, en José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *Felipe II (1598-1998): Europa y la monarquía católica*, Madrid, Parteluz, 1999, vol. II, pp. 815-827.

de su tiempo, por más que se retirara ocasionalmente a su rincón de Monzalbarba en 1603 a la muerte de la mencionada emperatriz. Al abrigo de las esperanzas cortesanas, no resistió a la tentación de marchar a Nápoles como secretario de guerra del conde de Lemos, gozosa prebenda a la que habían aspirado Cervantes y Góngora, entre otros, y que produjo en estos un sonado descontento.<sup>23</sup>

Respecto a Bartolomé, aparte la mencionada protección de los Villahermosa, a los que sirvió como rector durante doce años —recomendado por don Fernando de Aragón—, y de su vinculación con la misma emperatriz María de Austria, de la que fue capellán, tuvo también el beneplácito del conde de Lemos, a cuya instancia escribió la *Conquista de las islas Malucas* (1609). Esas redes cortesanas le atrajeron evidentemente e incluso trabó amistad con el príncipe de Esquilache, aunque también mantuviera relación con Cervantes, Virués, Cristóbal de Mesa, Pedro de Valencia y otros escritores de su tiempo. A este respecto, es fundamental la proyección internacional implicada en la correspondencia que mantuvo con Justo Lipsio, con el que también se carteo su hermano. Téngase en cuenta que este era amigo de Andrés Scoto, que fue profesor de la Universidad de Zaragoza.<sup>24</sup> Ello les colocó en el ápice de mayor rango respecto a un humanismo que no solo se interesaba por cuestiones eruditas o mantenía una común devoción neoestoica, sino que se preocupaba por la marcha de Europa. Así lo confirma el epistolario de Bartolomé Leonardo con Lipsio, cuando el aragonés se quejaba de las guerras que la asolaban y que tanto afectaban al dinero que en ellas empleaban los españoles.<sup>25</sup> Por otro lado, la proyección internacional de Bartolomé se plasmaría posteriormente en las traducciones que se hicieron en el siglo XVIII al alemán, al francés, al inglés, y parcialmente al italiano, de la mencionada *Conquista de las islas Malucas*.<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> Otis H. GREEN, óp. cit., pp. 57 y 99-100, alude al círculo de amistades de Lupercio Leonardo, quien también se carteo con el padre Mariana. Para su vinculación con los Villahermosa, pp. 30 y ss.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>25</sup> Alejandro RAMÍREZ, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1606)*, Madrid, Castalia, 1966. Téngase en cuenta que Andrés Scoto, amigo de Lipsio, fue profesor de Lupercio Leonardo en la Universidad de Zaragoza. Y véase lo dicho por Gregorio Colás en la ed. cit. de Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591*, p. 12.

<sup>26</sup> José SIMÓN DÍAZ, *BLH*, XIII, nºs 1713 y 1714, para la ed. de 1891. Las traducciones, en 1753-1756 y 1742 respectivamente. También Otis H. GREEN, óp. cit., pp. 147 y ss. Fue obra escrita a impulsos del conde de Lemos, que consideró un triunfo suyo la reconquista de las islas de las Especias en 1606 por Pedro de Acuña. Véase ahora la ed. de Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Conquista de las islas Malucas*, pról. de Glòria Cano, Madrid, Miraguano, 1992. Como se señala en p. VII, la obra fue alabada por fray Jerónimo de San José en el *Genio de la*

El viaje conjunto a Nápoles en 1608 con el conde de Lemos les supondría cierto alejamiento de las letras españolas, aunque la fundación allí de la Academia de los Ociosos les permitiera recrear con nuevos perfiles, mucho más lúdicos, los momentos de la primera academia de Zaragoza en la que Lupercio marcara una perspectiva historicista que nunca desapareció del todo en otras academias aragonesas posteriores.<sup>27</sup> Recordemos que Bartolomé, todo un eclesiástico, se vistió de Proserpina para solaz de quienes contemplaron en tierras napolitanas una comedia improvisada de carácter festivo en el seno académico, aunque esa faceta parece debió de acompañarle en otras ocasiones, a juzgar por el humor que destilan algunas de sus poesías, particularmente las escritas en décimas. Cuando Lupercio murió en Nápoles, la Academia de los Ociosos hizo unas exequias en las que no faltaron poemas en latín y en italiano, además de una oración igualmente latina que se colocó en la puerta principal del salón en el que se celebraban sus sesiones.<sup>28</sup>

Aparte del lugar de honor que ocupan sus escritos de carácter histórico, es cierto que la cultura de ambos hermanos y su relación con otros escritores y eruditos de su tiempo, como vimos en el caso de Justo Lipsio, fue bastante amplia y cosmopolita, sobre todo si consideramos que Bartolomé se entrevistó en Roma con Galileo y mantuvo correspondencia con él en 1616. Gracias a sus relaciones personales y a su cultura, los Argensola trascendieron con mucho la fama de los escritores aragoneses anteriores y posteriores, si exceptuamos la que, andando el tiempo, adquiriría Baltasar Gracián. Uno y otro se instalaron dignamente en la historiografía literaria, como un par inamovible que adquirió lógicamente particular relieve en el siglo XVIII.

La calidad de la poesía de los Argensola fue indiscutible, incluso entre los seguidores aragoneses de don Luis de Góngora, y llegó a pesar de tal modo que, en buena

---

*historia*. Es interesante el prólogo de Lupercio en ese libro, donde apoya a Bartolomé frente a los ataques recibidos por este, siguiendo el dictado platónico: "Bueno es tener al lado un hermano".

<sup>27</sup> Téngase en cuenta además la vinculación de Lupercio a la Academia de Madrid (Otis H. GREEN, óp. cit., p. 47; y p. 93 para la de los Ociosos), en la que tuvo el sobrenombre de *el Bárbaro*, en atención a doña María Bárbara de Albión, su mujer. Sobre la primera academia de Zaragoza, nuestro trabajo "Las academias literarias aragonesas del siglo XVII", en Aurora EGIDO (coord.), *La literatura en Aragón, Zaragoza*, CAZAR, 1984.

<sup>28</sup> La insertamos infra (p. 40), según la transcripción que aparece en las *Rimas de Lupercio Leonardo de Argensola*, Madrid, Imprenta Real, 1804, i, p. 46, nota del editor, quien incluye una "Vida" sucinta del poeta y remite también, para la de su hermano, al *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* de Juan Antonio PELLICER, Madrid, Antonio de Sancha, 1778. En dicha biografía, p. 44, se dice que la Academia de los Ociosos probó que Virgilio fue el mayor y más perfecto poeta, aludiendo también a los versos que Lupercio quemó en Nápoles. Y véase infra, pp. 187 y ss.

parte, no parece sino que la influencia de su obra contribuyera a que el culteranismo aragonés se atenuara en relación con el cultivado en otros lugares de España y América. El éxito alcanzado por ambos en su tiempo y sin haber publicado en vida libro alguno de poesía, como ocurrió con Góngora, nos obliga además a recordar que la poesía corría de boca en boca y de manuscrito en manuscrito, pese a la invención de la imprenta.

Respecto a la finalidad de su obra, pensemos que sus versos no fueron para ellos mero deleite, sino el resultado de un trabajo que abría paso a la filosofía moral y que implicaba, además del principio de utilidad, una tarea ardua, de lima y esfuerzo constantes, marcada por la premisa horaciana: “Lean mucho, escriban poco, amen borrar mil veces cada palabra”. Bartolomé Leonardo invocaba también en una de sus epístolas la necesidad de reducir lo superfluo y de adelgazar el estilo “como quien forma de una lanza un huso”, lo que implicaba eliminar cualquier tipo de ganga para ofrecer en ella solo lo esencial.

El hecho de que ninguno de los dos pretendiera publicar su obra poética sin tan siquiera configurarla como libro, hace que esta se caracterice por la variedad de sus composiciones así como por lo circunstancial y puntual de las mismas. Tendencia que, por otra parte, gozó de una rica tradición italiana y española de *rime sparze*, que se agavillaban después bajo distintos epígrafes temáticos y métricos, alejados ya de cualquier pretensión cancioneril o unitaria de tradición petrarquista.

A este respecto, creemos que la tendencia de los poetas aragoneses desde mediados del siglo XVII a la hora de publicar sus obras bajo el título de *Rimas* o *Poesías varias* fue, en buena parte, un homenaje al libro de los Argensola, tal y como lo dio a la imprenta Gabriel Leonardo de Albión en 1634. Así lo prueban los títulos de Juan de Moncayo, José Navarro o Alberto Díez y Foncalda, entre otros. Claro que ninguno de ellos ni de los posteriores, como el conde del Villar o Tafalla y Negrete, presumió, al igual que lo hiciera Lupercio, de haber quemado parte de su obra o de negarse a publicarla. Aun así, el hecho de que Bartolomé entregara sus poemas a su sobrino Gabriel no deja de suponer, como señalamos, un horacianismo a ultranza que tiene mucho de poética, pero también de legado que no pretende desaparecer en realidad del todo.

Para ellos el ejercicio de poeta suponía, aparte de una postura moral ante la vida, un bagaje considerable de erudición clásica y humanística que trataron de imitar en sus poemas y traducciones, así como en la prosa. Su concepción científica de la poesía implicaba, al igual que en Cervantes, una visión universal de la misma que le llevaba a ocupar un lugar destacado en el arco de las humanidades.

Horacio fue en ellos sustancial, tanto en la temática como en la elocución, pero también Marcial, Persio y Juvenal en las sátiras, donde su obra alcanzó sin duda el mayor relieve. Por otro lado, el modelo de la poesía garcilasista y su tradición ulterior aparece constantemente en sus metros y temas, así como en el ámbito mitológico que envolvió su poesía. Aparte cabría considerar la huella de la emblemática de Alciato en su obra, tan importante, por otro lado, en el arte aragonés de su tiempo. No hay que olvidar además la tradición marcada por la epístola, que inaugurara Boscán en nuestras letras y que tanto cultivaron ambos hermanos, género en el que fueron auténticos maestros. Petrarca y el neoplatonismo de corte ficiniano estuvieron presentes en la poesía de Lupercio, contenida y medida en su vertiente amorosa, aunque no faltaran en ella concesiones al sensualismo de un Catulo. Todo quedaba entrevisto bajo el prisma de los clásicos y la renovación supuesta por la poesía italianizante, pero los Argensola también rindieron tributo a los versos octosilábicos de corte cancioneril, que cultivaron con evidente gracia, aparte la evolución en temas y motivos que marcaron su filiación a los nuevos gustos del Barroco, particularmente en el caso de Bartolomé Leonardo.

En Lupercio es evidente la ironía con la que atacaba en sus sátiras, poniendo freno a las pasiones o denunciando las miserias humanas. Un modo juicioso y prudente se deja ver en toda su poesía, incluida la religiosa y la festiva, siempre a la zaga de una circunstancia particular o especial, sobre todo en el plano de lo político. La poética del mayor de los Argensola cristalizó particularmente en la “Epístola a don Juan de Albión”, donde asentó las premisas de una poesía que nace de la soledad, el estudio y la lima, a la busca de un doble fin de deleite y provecho.<sup>29</sup> El poema debía surgir tras un costoso y largo proceso de depuración, e incluso “debajo techo humilde y pobres lares”, lejos del bullicio cortesano. De ahí además la necesidad de estilización en lo formal, pues todo es fruto de una labor constante, no exenta de humildes presunciones que fijaban los términos en los que surgía la invención:

Yo nunca supe en término preciso  
escribir cuatro versos concertados  
sin hacer, como otros, libros de improviso.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, p. 69.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 71. La carta lleva además denuncias contra los vicios y la proclamación de una dorada medianía. Otros poemas destilan un evidente desengaño así como la necesidad de desenmascarar la mentira y la hipocresía (pp. 88 y ss.). Y véanse los sonetos satíricos de pp. 106-108.

El *vir bonus dicendi peritus* de la retórica ciceroniana valía también para el poeta, cuya moral se proyectaba además en los temas y asuntos elegidos. Un “decir propio y puro”, lleno de agudas e ingeniosas sentencias, al que aludiría más tarde Francisco de Cascales, propiciaba en la unión de la sátira con la filosofía moral.<sup>31</sup> De ahí que ética y estética se unieran en la denuncia de los vicios, ya fuesen de obra o de palabra, y en el logro de una fama alcanzada con dignidad y esfuerzo.<sup>32</sup> No en vano la poesía de Lupericio estaba cargada de elementos neoestoicos relacionados con la finitud de la belleza y de la vida, así como con las cuestiones relativas a la fortuna y a la fama.<sup>33</sup> Ello nos hace ver hasta qué punto, y pese a todas las diferencias elocutivas con Quevedo y Lope, pero sobre todo con Góngora, Lupericio coincidió con ellos en la traza de asuntos y conceptos en los poemas filosóficos y en los satíricos o amorosos, abundando en los temas del engaño, la mudanza y las apariencias.

Como señaló Karl Alfred Blüher, la imitación de Horacio acarrió en la lírica renacentista una actitud estoica ante la vida que se identificaba con una sabiduría vital ecléctica de cuño clásico-romano, patente no solo en los Argensola, sino en poetas de la talla de fray Luis de León, Herrera, Francisco de la Torre o Juan de Arguijo, entre otros.<sup>34</sup> A este respecto, es evidente la influencia de Séneca en las tragedias de Lupericio, tan alabadas por Cervantes en el *Quijote*.<sup>35</sup>

En sus sátiras, el mayor de los Argensola trató de denunciar las lacras morales de su tiempo, particularmente las que crecían en el ambiente cortesano y palaciego. Y lo hizo con pluma acerada, aunque sin la mordiente de un Quevedo o de un Góngora. Por otra parte, ni el pesimismo absoluto ni la melancolía profunda parecen agostar los versos de

---

<sup>31</sup> Antonio PÉREZ LASHERAS, *Fustigat mores: hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, PUZ, 1994, p. 9. Y véase pp. 198-199, sobre la diferencia entre la sátira gongorina y quevedesca y la de los Argensola, que nunca entraron en el terreno de la injuria y la difamación. Para el hombre virtuoso, Lupericio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, pp. 113 y ss.

<sup>32</sup> Tales presupuestos van unidos a la obsesión etimológica por la palabra precisa. Véase *ibidem*.

<sup>33</sup> Véase al respecto la introducción de José Manuel Bleuca a las *Rimas*, *ibidem*, pp. xxvi-xxvii. Este fue menos sarcástico y censorino que Horacio, pues estuvo preocupado por la sentenciosidad grave y moral.

<sup>34</sup> Karl Alfred BLÜHER, *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983, p. 302.

<sup>35</sup> Karl Alfred BLÜHER, *ibidem*, p. 325. El senecismo se apunta sobre todo en la *Alejandro*, dependiente de la versión de *Marianna* (1565) del traductor de Séneca al italiano Ludovico Dolce. La loa con la que Leonardo encabezó las tragedias se inspiró en el prólogo a la *Orbecche* (1541) de Giraldo Cinthio. Blüher muestra evidentes paralelismos entre el senecismo argensolista y *El trato de Argel* y *El cerco de Numancia* cervantinos.

Lupercio, que, por su formación humanística, trató de remontar las miserias humanas gracias al ejercicio de una *virtus* que se plasmaba de igual modo en lo vital y en lo literario. La abrumadora presencia de poemas publicados en los preliminares de libros ajenos, dirigidos a nobles o personas destacadas, nos habla del doble perfil de un Lupercio afecto al panegírico y a la sátira, a veces cruel, como la dedicada a una vieja (p. 206), aunque la situara siempre en el territorio de la abstracción personal, menos comprometida.

Los temas del amor y de la amistad configuran una filografía imbuida de argumentación filosófica, como ocurre con el tema platónico de la transformación de los amantes.<sup>36</sup> En Lupercio el amor aparece más como un concepto que como un sentimiento, pues la imitación de los modelos clásicos marca distancias evidentes respecto a la cuestión tratada en el terreno de las pasiones, que cobran siempre un alto grado de objetivación. De ahí que sea tal vez en los poemas octosilábicos donde haya más rescucios de vida, pues, en general, su poesía parece aferrarse no solo a los modelos, sino a la circunstancia particular o de carácter histórico que impulsa el poema. La ligereza de sus redondillas y también la de las décimas no deja de ser interesante al respecto, como prueba la que sigue:

Estoy, Filis, de tal suerte  
después que te he dado el alma  
que vivo penando en calma,  
temiendo solo el perderte;  
no me des, mi bien, la muerte  
con desdenes ni con celos,  
pues ya me cuestas desvelos  
soñándote entre mis brazos,  
mas con tan dulces abrazos  
los desvelos son consuelos.<sup>37</sup>

En Lupercio la gravedad no estaba reñida con la prudencia esperanzada de un Horacio o de un Fray Luis, que le instaban a la búsqueda de la soledad y el apartamiento, a la par que a la de la palabra certera y precisa. Ello le permitía la formulación exacta del concepto que quería expresar, ajustándolo estrechamente al ritmo del metro

---

<sup>36</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, p. 114, para la amistad. Y véase Guillermo SERÉS, *La transformación de los amantes*, Barcelona, Crítica, 1996.

<sup>37</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, pp. 228-229.

utilizado.<sup>38</sup> No en vano Gracián hablaba de su poesía y de la de su hermano como si saliera de dos laúdes acordes, que mostraban sobre todo sus mejores notas en los tercetos, donde, a su juicio, eran los mejores del mundo.

La unión de *verba* y *res* así como el acuerdo entre concepto y ritmo parecen ser una constante en sus versos. Por todo ello, convendría situar la obra de ambos en el anchísimo campo de la poesía conceptual a la que los dos pertenecen por derecho propio. Y, en ese sentido, ocupan un lugar dignísimo en ese ámbito que Luis Cernuda, al hilo de su lectura de los metafísicos ingleses, echaba de menos en nuestros lares.<sup>39</sup>

Pensemos sobre todo en aquellas composiciones que plantean cuestiones de tipo filosófico, como cuando Lupercio distingue entre amor y apetito. Capítulo aparte sería el de la poesía dedicada a temas de tipo científico, como su poema en alabanza del libro *Teoría y práctica de fortificación* (Madrid, 1598) de Cristóbal de Rojas, o aquellos que expresan un efecto óptico, cuando ve reflejada su imagen en el espejo de una dama ante el tocador.<sup>40</sup> En ese sentido, no deja de tener gracia su sátira (casi picassiana) “A una dama bizca”, donde prueba una maestría evidente a la hora de utilizar imágenes hiperbólicas que configuran un sentido geométrico y desmesurado del concepto, digno de mención:

Vista la redondez del hemisferio  
y que un gobierno solo no bastara,  
dividieron el cetro y la tiara,  
y en dos partes partieron el imperio.

Este partir, que no fue sin misterio,  
hermosísima bizca, nos declara  
la perfección que vemos en tu cara,  
ocupada en diverso ministerio;

---

<sup>38</sup> En las *Rimas de Lupercio Leonardo*, ed. cit. de 1804, pp. 9 y ss., el prologuista anónimo acertó precisamente no solo al encarecer en ambos hermanos la pureza y propiedad de su lenguaje, así como el “gusto y tino en la elección de las palabras” o la susodicha habilidad métrica, sino el empleo juicioso de tropos y figuras, que confería “un realce extraordinario al pensamiento más común”. Es interesante esa visión del ingenio que parecía brotar de una lectura de la *Agudeza* por parte del prologuista, al remarcar que Lupercio expresó conceptos nuevos y extraordinarios con las palabras necesarias, graves y proporcionadas.

<sup>39</sup> Sobre ello, véase el capítulo final, dedicado a Cernuda, en nuestro libro *El Barroco de los modernos: despuntes y pespuntes*, Valladolid, Universidad de Valladolid (Cátedra Miguel Delibes) 2009.

<sup>40</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, p. 123, sobre amor y apetito; p. 194, para el libro de Rojas; y p. 84 acerca del susodicho efecto óptico.



porque así como al mundo fue decente  
para tener los súbditos delante  
repartir las potencias y la gente,

así, señora, es bien que en un instante  
con el un ojo mires al poniente  
y con el otro mires al levante.<sup>41</sup>

Lupercio ocupó además muy pronto un capítulo relevante en la poesía descriptiva, que tanto desarrollo tendría a partir de las silvas de Góngora y otros poetas del Barroco, según reflejan los tercetos que dedicó a Aranjuez en el poema ya mencionado, lugar paradisíaco en el que la naturaleza se mezclaba con el arte.<sup>42</sup>

Capítulo aparte merecerían sus traducciones, en particular el *Epodon* de Horacio “*Beatus ille*”, y otros *Carmina*.<sup>43</sup> El ejercicio de la *translatio* no deja de ser además un diálogo con el pasado clásico, que se refuerza en las epístolas dirigidas a los amigos, dentro de unos parámetros de correspondencias eruditas y afectivas que llevan siempre el sello de la filosofía moral. En ellos no falta el lazo fraterno que se anuda en la carta a Bartolomé, cuando era rector de Villahermosa, y que Lupercio escribió desde el vientre de la ballena cortesana representada por Madrid:

¡Qué gozo me quitaste, dura ausencia,  
de las prendas del alma, dos hermanos  
a cuya edad desmiente la prudencia!

Lupercio cultivó la poesía circunstancial celebrativa, desmintiendo, siquiera parcialmente, su pretensión de no ser divulgado, siendo afín al *genethliacon* o poesía premonitoria y jubilosa a un nacimiento, y al epitalamio; vinculados, en ambos casos, a la nobleza o a la temática de carácter político.<sup>44</sup> Pensemos en el poema que trata de

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 228. Y véase la tremenda sátira contra la mujer víbora en p. 206, o el poema dedicado a la alcahueta en p. 108, dentro del tópico de la *vetula*, que tan bien ha estudiado Lía Schwartz.

<sup>42</sup> Sobre ello, nuestro estudio, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, cit. En ese poema, incluido en el libro ya mencionado Juan de TOLOSA, *Aranjuez del alma*, Zaragoza, 1589, Lupercio se refería a la mezcla de la Arcadia clásica con el arquetipo cristiano que ese lugar, construido “en la mitad de España” por Carlos V y luego mejorado por Felipe II, ofrecía, pues, entre los jardines, se había levantado una casa rematada con la figura de los evangelistas. Véase el poema en cuestión en Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, pp. 153 y ss.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 177 y ss.

<sup>44</sup> Véase *ibidem*, pp. 163 y ss., el epitalamio al marqués de Ossera; y pp. 170-171 y 183, con versos dedicados a las bodas de la infanta Catalina o al nacimiento del conde de Aranda.

la clemencia de Felipe II en 1592, tras las alteraciones de Aragón y la pérdida de los fueros, o en los versos dedicados a reliquias y mártires, con otros relacionados con certámenes sacros.<sup>45</sup>

A su vez, Bartolomé Leonardo, en lo personal de su estilo natural y correcto, sin la oscuridad ni el retorcimiento sintáctico de otros poetas de su tiempo, aparece siempre como modelo del esfuerzo por encontrar el adjetivo exacto y la imagen precisa, dentro de una claridad que trató de expresar el contenido sin afectación ni excesos cultos. Por su cronología, el esfuerzo resulta aún más significativo, ya que nunca salió al ruedo de las novedades culteranas que afectaron incluso a los contrincantes de Góngora, como Lope, Quevedo o Jáuregui; sobre todo si consideramos que, en su etapa final zaragozana, hasta las justas poéticas se hacían eco de la nueva poesía.

Fiel al genio e ingenio de los antiguos, la poesía de Bartolomé Leonardo, aunque presenta semejanzas respecto a la de su hermano en la voluntad de afiliarse a los clásicos y hacer fácil y asequible lo erudito y difícil, tiene sus propios relieves de fondo y forma.<sup>46</sup> Pensemos, por ejemplo, que, a pesar de todas sus ínfulas morales, la poesía de Bartolomé trató de superar en mayor grado que la de su hermano las pretensiones éticas, así como deleitar a los lectores con la cadencia y la armonía de sus versos. Se trataba de apurar hasta el máximo los resortes de *dulzura* que se habían ido prodigando a partir de Garcilaso. No olvidemos además que, en el testamento poético que legó a su sobrino Gabriel al dejarle la custodia de sus papeletas, le comunicaba su deseo de que le sirvieran para “su entretenimiento”, insistiendo en la “curiosidad y gusto” con los que las había escrito.

Sin dejarse llevar ni por la brevedad ática ni por el asianismo, su estilo contenido y medido parece adelantarse a no pocas de las pautas marcadas un siglo después por

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, pp. 66 y 168-169, 135 y ss., 145 y ss., y 150-152. Para el certamen religioso, pp. 217-219; y pp. 247 y ss. para el dedicado al cardenal Xavierre. No deja de ser curiosa también la reminiscencia caballerescas del romance “Por las montañas de Jaca”, dedicado a Lupercio Latrás, donde Lupercio mostró evidentes habilidades, también presentes, como decimos, en sus décimas. Sobre ese tema jacetano, véase ahora Antonio PÉREZ LASHERAS, *Sin poner los pies en Zaragoza (algo más sobre el Quijote y Aragón)*, Zaragoza, Rolde, 2009, pp. 163 y ss.

<sup>46</sup> José Manuel Blecua, en su introducción a Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, señaló cómo parece que, al igual que ocurriría con Góngora, el poeta aragonés fue recogiendo su obra a instancias de su amigo Martín Miguel Navarro, que iba a añadir anotaciones a cada poema. Ello parece deducirse de la gran cantidad de manuscritos en los que se difundió su poesía, como ya hemos dicho. No faltan, sin embargo, testimonios de su falta de ganas de imprimirla. La expectación que creó la posible publicación parece evidente (*ibidem*, p. xx). Blecua presupone que las versiones de las *Rimas* de 1634 se atuvieron a las últimas que dejó su autor.

el Neoclasicismo.<sup>47</sup> No olvidemos que, en ese aspecto, la *Poética* de Luzán, publicada en Zaragoza en 1737, cuando este volvió de Nápoles, suponía un hilo de continuidad con ese clasicismo que había permanecido vivo en Aragón durante los siglos XVI y XVII, sin menoscabo de otras corrientes opuestas más modernas. Lo que sí es cierto es que la facción de los clasicistas y el empeño de Martín Miguel Navarro en publicar la obra de los Argensola a la altura de 1634 eran todo un signo de alerta respecto a la necesidad de buscarlos como modelo de un tipo de poesía que no tenía mucho que ver con la vigente por esos años en Aragón y otros lugares de España y América.

Un justo medio vital y literario presidió la obra de Bartolomé Leonardo, que buscó siempre un lenguaje discreto y eficaz impregnado de un ideal humano lleno de filosofía moral. La dorada medianía y la alabanza de aldea se fundieron en su obra con otros temas neoestoicos y escépticos, propios de la poesía barroca, como el dedicado a una calavera, y otros de sesgo científico, caso del poema que escribió sobre el cometa.

Capítulo aparte sería el de la impronta que su figura tuvo en Aragón a partir de su regreso a Zaragoza en 1616 y que, como apuntamos, merecería una consideración especial, aunque es evidente que los dos hermanos se convirtieron tempranamente en clásicos de su tierra, al igual que Marcial y Prudencio. A su vez, la fuerza moral y política de sus figuras al participar en los hechos de Antonio Pérez, así como la continuación de los *Anales* de Zurita y la relación de la conquista de México, nos hablan, por otro lado, de un claro intento de situar la historia de Aragón en un contexto europeo y americano que trataba de revisar la historiografía al uso en Castilla.

La obra de Bartolomé, sabio en las disciplinas humanísticas, y que, como ocurriera con el mencionado jesuita, se mantuvo completamente al margen de cuanto significó la comedia nueva, nos lo muestra como un hombre celoso de su intimidad, que puso distancia en lo amoroso al trasladar sus sentimientos, aunque estos no estuvieran exentos de sensualidad y belleza. Paradoja que se da igualmente en otros muchos autores de su tiempo que pertenecieron a la clerecía, como fue el caso de Góngora o el de un Lope convertido en sacerdote al final de su vida.

Las sátiras de Bartolomé gozaron de una evidente fama, que se amplió con la riqueza de las traducciones que hizo de los clásicos, siempre al lado de un Horacio, o de

---

<sup>47</sup> En el mencionado prólogo a las *Rimas* de Lupericio Leonardo (1804), el anónimo prologuista asumía así la dicción de los dos hermanos: “pura, elegante y muy poética; sus epítetos muy propios y expresivos, su versificación llena, armoniosa y corriente con una facilidad extraordinaria, sus sentencias frecuentes sin afectación”.

un Virgilio en asuntos relacionados con la naturaleza.<sup>48</sup> Con los pies puestos en la realidad histórica de su tiempo, trazó en sus versos el desfile de figuras deformes y grotescas que componían sus vicios. Su clasicismo corrió parejas con el de ese humanismo tardío que proliferó luego en Quevedo, Tamayo de Vargas o González de Salas, y que fue acompañado de las traducciones de Séneca, Marcial y Persio. Los tercetos de Bartolomé a Fernando de Soria Galvarro hablan precisamente de dos corrientes estilísticas que cultivaron el aforismo: una que se apoyaba en Tácito, Plinio el Joven y Séneca, y otra que se cifraba en los modelos de Cicerón, Virgilio y Horacio.<sup>49</sup> Él se decantó por un equilibrio que no se cifraba en la “brevedad jaculatoria” excesiva, plasmada en las sentencias.

El conocimiento que tenía del latín y del griego le permitió acercarse a la cultura clásica con un conocimiento de causa que se echa de menos en sus coetáneos, a no ser que pensemos en Martín Miguel Navarro, que compuso versos en la lengua de Safo. Ello se acusó particularmente en el terreno de la sátira en prosa, con *Menipo litigante*, *Demócrito*, *Dédalo* y *Diálogo de Luciano entre Mercurio y la virtud*.<sup>50</sup> Bartolomé gustó también de la poesía descriptiva y de la de circunstancias, afín a lo religioso y, en este caso, algo más sentida en principio que la de su hermano.

Uno y otro representan la mejor vertiente de lo que Blecua calificó como “gusto neoclásico dentro del Barroco”. Aspecto que no debe olvidarse, más allá de la tradicional dicotomía que simplificó historiográficamente la lucha entre culteranos y conceptistas, pues afectó también a otros muchos poetas de su tiempo, como Arguijo, Caro o Medrano.<sup>51</sup> Todos ellos, incluso los cultos, fueron en realidad conceptistas, de ahí que Gracián los analizara sin distinciones en la *Agudeza*, aunque luego tuviera una evidente predilección por Góngora, el más citado en ella, como bien se sabe. No es por eso extraño que en la edición de las *Rimas* que hizo la Imprenta Real en 1804 se dijera de ambos hermanos: “hablan al entendimiento”.

<sup>48</sup> Para todo ello, en particular, Lía SCHWARTZ, “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un humanista aragonés”, *Calíope*, 8/2 (2002), pp. 51-74.

<sup>49</sup> Karl Alfred BLÜHER, *Séneca en España*, pp. 414-415, señala que Bartolomé, anterior a los mencionados Quevedo, Vargas y Salas en una generación, describió en esa epístola dos corrientes estilísticas opuestas marcadas por los autores citados, en relación con la corriente aforismática.

<sup>50</sup> Obras que pronto verán la luz de la mano de Lía Schwartz. Véase, de esta misma autora, “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo”, en Manuel GARCÍA MARTÍN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Universidad de Salamanca, 1993, pp. 75-93.

<sup>51</sup> Para ello, la introducción de Blecua a Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, p. XLVIII.

Bartolomé utilizó la forma poética de la canción, del soneto y, en particular, de las epístolas en tercetos, que serían predominantes en sus *Rimas*, aunque no faltara en ellas el ejercicio de la décima y de la redondilla, siempre presidido por la perfección estilística. Tanto él como su hermano dibujaron en el horizonte unos presupuestos de cultura humanística universal que incluso se trasluce en los poemas arraigados en la temática propiamente aragonesa o en la de carácter religioso.<sup>52</sup> A propósito de este último tipo de poesía, conviene señalar el catolicismo que se desprende de su obra, incluidos sus ataques contra la herejía, o el programa de conversión que subyace en la mencionada *Conquista de las islas Malucas*.

Los relieves de universalidad ya mencionados no estuvieron reñidos en los Argensola con una continuada atención respecto a la historia y a la política de su tierra. La intervención prudente de Lupercio y la adhesión de Bartolomé, al mediar cautelosamente ante Felipe II respecto a las consecuencias de los sucesos de 1590 y 1591, son un buen ejemplo de esa doble faz ya aludida, que no les impidió sin embargo obtener puestos de responsabilidad, tanto en la corte como fuera de ella.

Cuando en 1630 pasó por Zaragoza la hermana de Felipe II, ya reina de Hungría y de Bolonia, Bartolomé Leonardo fue el encargado de relatar los fastos ciudadanos. La ocasión le permitió dar testimonio de “la Grandeza de las Armas de Aragón, y el Valor de los Aragoneses” en unas lides caballerescas de larga tradición autóctona. Como “clérigo en Armas”, el canónigo zaragozano dio puntual detalle de la fiesta en el estilo prolijo de la *Conquista* y de las crónicas, haciendo la *Relación del torneo de acavallo con que la Imperial Çaragoça solemnizó la venida de la Serenísima Reyna de Ungría y de Bohemia Infanta de España*.<sup>53</sup>

Bartolomé Leonardo trazó además en esa relación la historia bélica de Cesa-raugusta y los términos del torneo en todas sus aristas, mostrando hasta qué punto no fue arbitrario el destino de Don Quijote cuando se encaminó al coso zaragozano, aunque no llegara a él nunca, como hemos mostrado en otra ocasión. De ese opúsculo

---

<sup>52</sup> El aragonismo de Bartolomé se redobló a su vuelta en 1616 a Zaragoza, donde además debió de dejar una impronta poética que convendría estudiar con más detalle, como señalamos, en el ámbito de las influencias en otros poetas, tanto culteranos como classicistas. Aparte sus obligaciones de cronista y otras obras, como la traducción de Simón Metafrastes, que tituló *Memorias de la gloriosa Isabel, infanta de Aragón y reina de Portugal, y vindicación de la tradición de ser su patria Zaragoza*, en torno a una figura señera en la historiografía aragonesa que restauró en su tradición Ángel San Vicente.

<sup>53</sup> Zaragoza, Juan de Lanaja, 1630. Y véanse, más adelante, pp. 233 y ss.

resalta la descripción del teatro ciudadano en el que la alegoría de Zaragoza se levantó por tramoya para dirigirse a la persona real. Y otro tanto ocurre con el desfile de los nobles caballeros, ricamente aderezados y con escudos de letras alusivas, pintadas en colores, que parecían cosa de tiempos remotos.

Bartolomé resucitaba con esa pieza descriptiva no solo la antigua tradición alegórica entremesil de la Aljafería, con motivo de las coronaciones de los reyes de Aragón, sino aquellas “invenciones” aragonesas que añorara Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su padre el maestre don Rodrigo*, probando que el mundo literario de la caballería andante todavía estaba vivo orillas del Ebro a la altura de 1630. En dicho panorama, no deja de ser curiosa además la alianza entre Aragón, Castilla y Alemania, representadas por personajes con tarjetones y motes a la vieja usanza. Testimonio, todo ello, de un gusto caballeresco *a lo humano*, que terminaba con un trono de la Religión Católica frente a las ventanas del rey, para dar prueba de una adhesión fiel de la ciudad en todos los planos.

El desfile de la nobleza aragonesa daba fe, en este caso, de una ostentación bélica que debió de ser del agrado de los participantes en aquel jubiloso torneo, seguido de una comedia a la que también asistieron los reyes. Bartolomé sobrepasó en este relato los límites de cronista, al servirse de una prosa panegírica llena de lujos retóricos, muy alejada del estilo grave y contenido de sus versos.

Por último, quisieramos aportar un dato desconocido y que ilumina, en buena parte, tanto la obra de los Argensola como la de Gracián. Y no me refiero únicamente a la aparición de ambos en la *Agudeza* y en *El Criticón*, sino a la evidencia que se apunta en la primera de esas obras sobre el conocimiento personal que el escritor belmontino tuvo de Bartolomé Leonardo. El encuentro entre ambos debió de ocurrir en Zaragoza, entre 1623 y 1627, antes de que Gracián se fuera a Gandía, e ilumina con nuevos destellos el anchísimo campo del horacianismo del que tanto los hermanos Argensola como el mismo jesuita formaron parte.<sup>54</sup> El hecho de que el jesuita aludiera al “museo” de Bartolomé Leonardo hace aún más interesante la cita graciana, por lo que implica de la existencia ya no solo de una biblioteca particular del entonces canónigo zaragozano, sino de un gusto que lo emparentaría con Lastanosa y otros muchos eruditos de su tiempo, como los mismos Villahermosa o los Aranda, que guardaban en sus casas o palacios todo tipo de antigüedades y testimonios artísticos.

---

<sup>54</sup> Sobre ello, nuestro trabajo “Horacio y Gracián: ponderación crítica del *Beatus ille*”, cit., p. 26.

Como ocurre con el patio renacentista de la casa Zaporta en Zaragoza, donde, por cierto, vivió Lupercio Leonardo con su esposa, la obra de los Argensola es un claro ejemplo de esa universalidad humanística en permanente contacto con Italia que no dejó por ello de ser fiel a sus raíces.

La celebración en 2009 de los 450 años del nacimiento de Lupercio, más allá de la natural devoción humana por los números redondos y los centenarios —incluso fraccionados por la ocasión—, puede y debe obligarnos a una nueva lectura y a una revisión crítica de la obra literaria e histórica de los Argensola, hecha con todo el rigor que merece y desde una perspectiva multidisciplinar acorde con la misma. Pero también nos invita a trasladar a nuestros días los valores de un humanismo en peligro que debemos rescatar y actualizar por todos los medios a nuestro alcance, sin que ello suponga ni muchísimo menos renunciar a cualquier proyección renovadora, educativa o artística que mejore nuestro presente y se proyecte hacia el futuro.

*Oración latina que la Academia de los Ociosos dedicó a la muerte  
de Lupercio Leonardo de Argensola en Nápoles*

Lupercio Leonardo Argensolae:  
Joannis Maximiliano Caesari a secretis  
filio:  
apud Mariam Augustam, Albertum,  
Ernestumque filios  
in eodem munere  
paternae fidei aemulatori:  
Petri Fernandi de Castro  
in neapolitano regno proregis  
scriniorum praefecto:  
mira in arduis maximisque negotiis  
obeundis dexteritate:  
animi candore, ingenii felicitate,  
universo scientiarum genere  
praeclarissimo,  
Academia Otiosorum, tanto orbata filio,  
monumentum doloris.



## SÁTIRAS Y DISCURSOS DE BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA

Lía SCHWARTZ\*

RESUMEN.— Bartolomé Leonardo de Argensola no llegó a publicar en vida sus sátiras en prosa ni en verso, con contadas excepciones, pero tenemos pruebas de su actividad poética aún en la última etapa de su vida en Zaragoza. Distinta fue su actitud frente a su obra historiográfica. Sin embargo, ello no implica necesariamente desinterés por su práctica artística. El rector de Villahermosa compuso un breve tratado sobre la sátira que revela sus inquietudes teóricas en lo que respecta a este género preferido. Escritor sofisticado y gran lector de sátiras clásicas, así como de las poéticas de Aristóteles y Horacio, Bartolomé Leonardo nos legó tres sátiras menipeas escritas en diálogo y según los cánones de la imitación compuesta en las que aprovecha fundamentalmente la obra de Luciano de Samosata. Sus *Dédalo*, *Menipo litigante* y *Demócrito*, que no se publicaron hasta finales del siglo XIX, se recuperan hoy históricamente con mayor precisión si se reconstruye su contexto neoestoico y se las relaciona con sus ideas sobre el género expuestas en el discurso mencionado. La admiración de Bartolomé por Justo Lipsio y por Erasmo explica que en su obra literaria reiterara una actitud semejante frente a la creación artística, que debía resultar de la conjunción de modelos clásicos, filología y doctrina.

ABSTRACT.— Bartolomé Leonardo de Argensola did not manage to publish his satires either in prose or in verse during his lifetime, with very few exceptions. But we do have proof of his poetic activity in the last stage of his life in Zaragoza.

---

\* The Graduate Center, The City University of New York.

His attitude referring to his historiographic work was very different. However, this does not necessarily mean a lack of interest in his artistic practice. The rector of Villahermosa composed a brief treatise on satire that reveals his theoretic concerns with respect to this preferred genre. A sophisticated writer and great reader of classical satires, as well as of the poetics by Aristotle and Horatio, Bartolomé Leonardo left us three Menippean satires written in dialogue and according to the canons of imitation by *contaminatio* where he basically takes advantage of the work of Lucian of Samosata. His *Dedalo*, *Menipo litigante* and *Demócrito*, which were not published until the end of the 19<sup>th</sup> century, are historically recovered today with greater precision if their neo-Stoic context is reconstructed and they are associated with his ideas on the genre, set out in the discourse mentioned above. Bartolomé's admiration of Justus Lipsius and Erasmus explains why, in his literary work, he reiterates a similar attitude with respect to the artistic creation, which must have resulted from the conjunction of classical models, philology and doctrine.

*A Christoph Strosetzki,  
por la publicación de su Festschrift*

poco a poco [...] ha cobrado la sátira tanta autoridad que por ser reprehensión de costumbres es la poesía que más provecho puede hacer en la república.

B. Leonardo de Argensola, *Del estilo propio de la sátira*, en *Obras sueltas*, pp. 296-297

Sabe también, ¡oh Hipócrates!, que la poca o ninguna esperanza que yo tengo de que los hombres se han de enmendar hace que no me entristezca.

B. Leonardo de Argensola, *Demócrito*, en *Obras sueltas*, p. 156

Las obras en verso que Bartolomé Leonardo de Argensola compuso a lo largo de su vida, como se sabe, permanecieron inéditas, con contadas excepciones, y así ocurrió también con los versos de Lupercio hasta 1634, cuando Gabriel Leonardo publicó las *Rimas de Lupercio y del doctor Bartolomé Leonardo de Argensola* en Zaragoza. No son estos casos únicos en la historia de la transmisión de la poesía de los Siglos de Oro, como también sabemos, pero sin duda importa preguntarse por las razones que pudieron haberlos llevado a tomar esta decisión. Como sabemos, Bartolomé no llegó a los extremos de Lupercio, quien, con un gesto de resonancias virgilianas, incluso quemó algunos poemas suyos porque no le parecían perfectos, según

relataba Andrés de Uztarroz. El rector de Villahermosa, en cambio, se resistió por bastante tiempo a publicarlos con la excusa de que debía “castigarlos” y enmendarlos. Bleuca cita un pasaje de una carta que Bartolomé envió a fray Jerónimo de San José en la que afirmaba que sus poemas, por ser *delicta iuventutis*, exigían revisión antes de ser enviados a la imprenta, pero no deja de dar los nombres de varios amigos y lectores que lo habían incitado a hacerlo y promete ocuparse en un futuro cercano. Por otra parte, contamos con algunos comentarios de Bartolomé sobre revisiones de su poesía en cartas dirigidas a Martín Miguel Navarro, además de a Jerónimo de San José, que dan prueba de su actividad poética en la última etapa de su vida en Zaragoza. No deja de ser revelador, asimismo, su deseo de que Martín Miguel Navarro anotara su poesía indicando fuentes o aclarando algunos pasajes, como el Brocense o Herrera habían hecho con la obra de Garcilaso. Bleuca cita un fragmento de la semblanza de Martín Miguel Navarro que compuso fray Jerónimo de San José en el que se menciona este dato: “[Bartolomé Leonardo] le fiaba [a Martín Miguel Navarro] no solo la censura de sus obras consultándole sobre ellas, pero le pidió muchas veces continuase los escolios y doctísimas notas que les había comenzado a hazer”.<sup>1</sup> Pero el mismo Bartolomé, en carta de 1629 a Martín Miguel Navarro, a propósito de la llegada a Roma del conde de Humanes, le da detalles sobre la visita que le había hecho este último, y no vacila en decirle que había alabado las letras de su joven amigo y corresponsal: “Acuérdome que le dije que Vm. honraba mis versos en anotaciones. Díjele esto porque es uno de los que más priesa me dan porque consienta que salgan a luz”.<sup>2</sup>

Bartolomé Leonardo tampoco parece haberse interesado por publicar sus sátiras menipeas, aunque insinuase en alguna ocasión que estaba dispuesto a corregir una escrita a propósito de acontecimientos históricos que lo impulsaron a componerla. Se refiere a su *Dédalo*, por supuesto, en el que plantea la cuestión de la huida de Antonio Pérez. Esta reticencia se manifiesta también en lo que atañe a algún discurso sobre el

---

<sup>1</sup> Cf. la introducción de José Manuel Bleuca a su edición de Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, pp. XVIII-XXII, y José Manuel BLECUA, “El lugar poético de Lupercio y la sátira de Bartolomé Leonardo”, en Francisco RICO (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1983, vol. III, t. 1, pp. 705-710. Véase además ahora la introducción de Ángeles Errazu Colás a su edición de *Poemas: selección de poesía de los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ilustraciones de Le Corbeau, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET / Gobierno de Aragón (“Larumbe chicos”, 10), 2009. Lleva por título “Los hermanos Argensola: la coherencia de una vida”.

<sup>2</sup> Cf. José Manuel Bleuca, en *Rimas*, ed. cit., p. xx, quien recuerda este pasaje de la carta.

género que más le interesó como escritor: la sátira en todas sus variantes. Me refiero al escrito publicado en 1887 y en 1889 por el conde de la Viñaza bajo el título *Del estilo propio de la sátira*, que va dirigido al conde de Lemos, sobre el que volveremos.<sup>3</sup>

Distinto fue el caso de su obra historiográfica, para la que remito al estudio fundamental de Gregorio Colás Latorre que precede a su edición de las *Alteraciones populares de Zaragoza, año 1591*.<sup>4</sup> Además de ocuparse por encargo del conde de Lemos, entonces presidente del Consejo de Indias, de un acontecimiento de la historia reciente, la relación de la conquista de las islas Molucas, publicada en 1609, Bartolomé recopiló una nueva edición de los fueros aragoneses, a pedido del Consistorio de los diputados, que apareció en 1624. En cuanto a las *Alteraciones*, obra que le encargó la Diputación en 1621, Colás Latorre se refirió detalladamente a los inevitables problemas ideológicos que surgieron a propósito de su redacción, ya que era difícil, si no imposible, conciliar las opiniones de los aragoneses con las de los extranjeros acerca de los sucesos de 1591 y 1592, es decir, decidir si el levantamiento en respuesta al caso de Antonio Pérez se había producido en defensa de los fueros o debía calificarse de rebelión contra el poder central y Felipe II, quien hasta logró modificar aquellos en las Cortes de Tarazona de 1592. Lo cierto es que, cuando Argensola presentó la primera parte de su obra, se le ordenó abandonar la tarea, la cual quedó, por tanto, inédita. Se repetía así lo sucedido con Lupercio, cuya obra también encargada por la Diputación para defender a Aragón, y concluida en 1604, fue censurada en varias secciones. Lupercio se negó a modificar el texto, que quedó inédito hasta 1808.<sup>5</sup>

El editor de las *Alteraciones* comenta asimismo el breve tratado enviado por Bartolomé a la Diputación para solicitar el cargo de cronista que lleva en el *Ensayo* de Gallardo el título *Discurso historial, año 1590, pidiendo el empleo de cronista del rei-*

---

<sup>3</sup> Véase *Algunas obras satíricas inéditas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, 1887, y *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñaza*, Madrid, 1889; el editor cita en la página 23 el “Catálogo de las obras inéditas de Bartolomé Leonardo”, compuesto por Andrés de Uztarroz.

<sup>4</sup> Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591*, ed., est. y notas de Gregorio Colás Latorre, Zaragoza, IFC, 1996.

<sup>5</sup> La versión de Lupercio llevaba el siguiente título: *Información de los sucesos del Reino de Aragón en los años de 1590 y 1591, en que se advierte los yerros de algunos autores*; cf. el estudio de Colás en la citada edición de las *Alteraciones*, p. 20, y la biografía del autor que publicó Otis H. GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, IFC, 1945.

no de Aragón, y en *Obras sueltas, Sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista*.<sup>6</sup> Es este un discurso teórico, diríamos hoy, sobre la idea de la historia que sustentaba su autor, basado en el gran número de tratados que se habían publicado sobre el tema en el siglo XVI, por lo cual no se puede esperar, según Colás, que fuera novedoso u original. Confirma, sí, la vocación historiográfica de ambos hermanos en el contexto aragonés, de quienes Blecua ya decía que valoraban más sus tareas de secretario o de rector y sus contribuciones historiográficas que su propia poesía.<sup>7</sup> Sobre esta vocación, propiciada desde los primeros estudios y atesorada en las prácticas de cronistas del Reino que ejercieron ambos hermanos, ya existe una considerable bibliografía. Más aún, sobre el concepto de historia y el atractivo que tuvo para los aragoneses de aquella época, poco puede añadirse hoy a las páginas que le dedicó Aurora Egido en el año 2000 a partir de la obra de Baltasar Gracián.<sup>8</sup> Colás afirmaba asimismo que la lectura de las *Alteraciones* permitiría conocer mejor al rector de Villahermosa en las diversas funciones que desempeñó como “servidor de la alta nobleza, capellán de la realeza, poeta, ensayista, historiador y funcionario”.<sup>9</sup> A mi modo de ver, también las relaciones que entablaron Lupercio y Bartolomé con sus protectores, el duque de Villahermosa, por ejemplo, o el conde de Lemos, nos permiten evaluar con mayor precisión algún silencio cauteloso de Bartolomé durante los últimos seis años del gobierno de Felipe II. Ciertamente su alejamiento temporario de Aragón y su residencia en Madrid y Valladolid al subir al trono Felipe III fueron consecuencia de sus responsabilidades como “servidores de la alta nobleza”. Por otra parte, esto explica sin duda la selección de Lupercio y de Bartolomé, “soles de poesía”, como acompañantes del conde de Lemos al ser designado virrey de Nápoles.<sup>10</sup> Es probable aun que los compromisos contraídos en sus nuevas funciones hubieran impedido que Bartolomé publicara una de sus sátiras menipeas,

<sup>6</sup> Véase Bartolomé J. GALLARDO, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Madrid, Rivadeneira, 1863-1889.

<sup>7</sup> Cf. la edición de José Manuel Blecua de las *Rimas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, Zaragoza, IFC, 1950, vol. I, p. XXVII: “los dos [hermanos] pensaban que sus estudios históricos y las tareas de secretario o rector eran de más trascendencia y seriedad”, opinión citada ya por Colás Latorre.

<sup>8</sup> Véase, de Aurora EGIDO, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 117-190, sobre el concepto de historia. Egido remite a una extensa bibliografía que incluye obras de preceptiva, desde la *Poética* de Aristóteles hasta los tratados renacentistas sobre su función moral y como “modelo político y educativo”.

<sup>9</sup> Cf. Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Alteraciones*, ed. cit., p. 12.

<sup>10</sup> Sobre las actividades de Bartolomé en Nápoles, véase Otis H. GREEN, “Bartolomé Leonardo de Argensola, secretario del conde de Lemos”, *Bulletin Hispanique*, 53 (1951), pp. 375-392.

*Dédalo*, por considerarla texto peligroso en una nueva coyuntura ideológica, perfilada ya a fines de 1592 y consolidada en las décadas posteriores.<sup>11</sup> Así lo indican, por cierto, los discursos oficiales de la monarquía absoluta durante el XVII, que Felipe II quiso imponer mucho antes del cambio de siglo para controlar totalmente los reinos periféricos. En sus *Alteraciones*, Bartolomé describe e interpreta el régimen político aragonés y la necesidad de defender y mantener las libertades codificadas en los fueros para impedir el despotismo, es decir, la transformación del monarca en auténtico tirano.<sup>12</sup> Con todo, la realidad laboral, diríamos hoy, exigía adaptarse a las nuevas configuraciones políticas.

Ahora bien, si el *Discurso historial* es obra de juventud de quien sería años más tarde un competente historiador, y por ello no puede exigírsele originalidad, diferente es el caso del breve tratado sobre la sátira, ya que este revela las inquietudes teóricas de un escritor sofisticado que había reflexionado sobre su práctica artística. Creo, por ello, que convendría reconsiderar el compromiso de Bartolomé con la literatura, con la recreación de ciertos géneros clásicos preferidos que había recepcionado con particular agudeza, sobre los que había reflexionado *qua* literato y que había imitado en sus sátiras en prosa y en verso.

#### UN DISCURSO SOBRE LOS ESTILOS DE LA SÁTIRA

No es aventurado afirmar, por tanto, que Bartolomé Leonardo de Argensola recreó el discurso satírico clásico con clara conciencia de los antecedentes del género en la Antigüedad y en las literaturas modernas de su época, refiriéndose y citando concretamente a Ariosto y a Ronsard. Sin duda Bartolomé conocía muy bien las poéticas de Aristóteles y de Horacio así como las preceptivas del XVI, por ejemplo los *Poetices libri septem* de Julio César Escalígero, a quien que no vaciló en criticar

<sup>11</sup> Véase, de Otis H. GREEN, "Notes on the Lucianesque dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola", *Hispanic Review*, III (1935), pp. 275-294, y, sobre las alteraciones mismas, el muy completo y excelente estudio introductorio de Jesús Gascón Pérez a su edición de sátiras anónimas y populares que circularon profusamente entonces: *La rebelión de las palabras: sátiras y oposición política en Aragón (1590-1626)*, Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA / Gobierno de Aragón ("Larumbe", 27), 2003.

<sup>12</sup> Parfraseo aquí la interpretación que ofrece Gregorio Colás de la defensa argensolina del "pactismo y el justiciazgo", rasgos fundamentales del constitucionalismo aragonés, en *Alteraciones*, ed. cit., pp. 34 y ss. Una visión de conjunto sobre Bartolomé y su defensa de Aragón es la que ofreció Otis H. GREEN, "Bartolomé Leonardo de Argensola y el Reino de Aragón", *Archivo de Filología Aragonesa*, 4 (1952), pp. 7-12.

por la postura teórica que había asumido, según se deduce de las clasificaciones propuestas en este conocido manual de 1561. Las disputas de Escalígero con Erasmo a propósito de la “latinidad” de Cicerón le eran también conocidas, así como la edición de 1574 de las poesías latinas de Escalígero, muy mediocres en todos los sentidos, y por ello el comentario irónico sobre las ínfulas de este tratadista que pretendía dictar sentencia como si fuera otro Aristarco de Samotracia, el director de la famosa biblioteca de Alejandría, que ya había mencionado Horacio en su *Poética* como modelo de crítico sagaz pero severo.<sup>13</sup>

Pregunto: ¿quién puede ser el Aristarco de nuestros tiempos como Julio César Escalígero? Pues véanse sus poesías y si guardó en ellas las censuras rígidas que él hizo de los príncipes de esta facultad.<sup>14</sup>

El pasaje que he citado figura en la sección final de esta misiva, breve poética focalizada en un género dilecto de Bartolomé. No lleva fecha en el único manuscrito que la transmitió, pero fue probablemente escrita en las primeras dos décadas del XVII, tal vez durante el virreinato de Lemos, que se extendió de 1610 a 1616, cuando la estancia de Bartolomé en Nápoles o unos pocos años antes.<sup>15</sup> En todo caso no puede ser posterior a 1622, cuando, poco tiempo después de haber caído en desgracia, muere Lemos. La encabeza la frase “El Rector de Villahermosa, Bartolomé Leonardo de Argensola, al conde de Lemos” y concluye con la acostumbrada despedida: “Guarde nuestro Señor a Vuestra Excelencia”. El contexto, real o ficcional, en que se inscribe aparece especificado. El conde de Lemos le habría informado sobre la recepción negativa que tuvieron en Italia unos sonetos satíricos por estar compuestos en estilo elevado, rechazo documentado con citas de las poéticas de Aristóteles y Horacio. Bartolomé interpreta estas opiniones desde su perspectiva de autor de sátiras, es decir, con perfecto conocimiento de causa. Según insiste Bartolomé, se pueden componer sátiras tanto en registro “cómico o pedestre” como en estilo elevado, por lo que deconstruye y rechaza todo argumento que confunda los orígenes o los precedentes del género con sus realizaciones posteriores. Aristóteles ya decía al definir la comedia

<sup>13</sup> Aristarco de Samotracia (217/215-145/143 a. C.) fue citado ya por Cicerón y por Horacio como ejemplo de crítico sagaz pero severo; véanse las cartas de Cicerón a Ático, *Att.* 1.14.3, y Horacio, *Ars poetica*, v. 450.

<sup>14</sup> Véase Iulii Caesaris SCALIGER, *Poeticæ libri septem*, Lyon, 1561 (reprod. facs., Stuttgart, 1964); las poesías se publicaron en Ginebra en 1574.

<sup>15</sup> Cf. el manuscrito 4141 de la Biblioteca Nacional de España.

que “con la diversidad de los tiempos se conforma”. Verdad es, continúa, que, “en cuanto a la sátira, que en sus principios se ejerció en yambos, él confiesa que se dijeron así de la voz griega *iambizein*, que quiere decir denostar; de manera que correspondía a las matracas de ahora. Mire, pues, V. E. qué buena estuviera la sátira reducida a las pullas y apodos y a las injurias descorteses de la matraca”.<sup>16</sup>

Evidentemente, Argensola no acepta que este género literario esté ligado a un estilo determinado, recordando que las *saturae* de Horacio, Persio y Juvenal, a las que cita en varias secciones, reprenden las costumbres en estilo serio o grave y, por ello, cumplen con otro precepto importante. Horacio recomendaba que la buena obra literaria desempeñara las funciones de deleitar y ser de provecho (*et delectare et prodesse*); de ahí que la *satura* romana no se hubiera limitado a ser invectiva o simple burla. Por el contrario, desde Lucilio, estas obras trataban la relación del hombre con la sociedad, cómo controlar las pasiones y cómo vivir corrigiendo *vitia* que lo alejaban de la moderación y la conquista del justo medio. Horacio, pues, recurrió a la filosofía moral para construir un modelo de vida recomendable que se dibujaba a partir de la crítica de su transgresión. En cuanto al estilo, Horacio se había propuesto escribir *bona carmina*, es decir, sátiras que tuvieran cierto valor estético. Bartolomé Leonardo apuesta por esta manera de componerlas y por ello rechaza plenamente la noción de que estas diatribas cultas sean identificadas con la invectiva o la sátira popular. Por otra parte, sin rechazar los principios de las poéticas y preceptivas al uso, declara que todo creador tiene derecho a modificar los preceptos transmitidos porque las leyes del discurso literario cambian con el tiempo.

Yo, señor, toda la vida he respetado estas leyes por ser justas y por la autoridad de sus autores; pero he procurado que este mi respeto no llegue a superstición, porque [...] algunas veces el buen escritor debe contravenir a la ley o subirse sobre ella.

---

<sup>16</sup> Según Aristóteles, *Poética*, 1448b 32-33, la comedia contaba entre sus antecedentes las invectivas compuestas en yambos: “la poesía se dividió según los caracteres particulares; [...] los más vulgares [imitaban] las de los hombres inferiores, empezando por componer invectivas, del mismo modo que los otros componían himnos y encomios [...] en los cuales, por lo apropiado que es, apareció también el verso yámbico —por eso todavía hoy se llama yámbico, porque en esta clase de versos se yambizaban mutuamente”; cf. *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, pp. 137-138. Me he referido a estas cuestiones en “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en Manuel GARCÍA MARTÍN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la AISO*, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 75-93.



Los estilos son históricos, diríamos hoy, y se van transformando a la par que se modifican las reglas poéticas, porque, afirma nuestro autor, estas no son rígidas sino moderadas y prudentes, como la ley de la *epiqueya*, que rige la práctica de las virtudes.<sup>17</sup>

El discurso de Bartolomé Leonardo nos presenta a un poeta-lector que conoce muy bien los materiales con los que trabaja. Como sabemos, los tratados de poética del XVI, el ya mencionado *Poetices libri septem* de Escalígero por ejemplo, perpetuaron el error que consistió en dar por sentado, o al menos suponer, que la *satura* romana derivaba de la forma dramática griega cuyos personajes eran sátiros, y que el nombre del género mismo, escrito con *i griega* en el Renacimiento, derivaba etimológicamente de esas criaturas mitológicas.<sup>18</sup> El primer humanista que describió el género como se entiende hoy fue Isaac Casaubon en su tratado de 1605 *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum*, que abarcaba el estudio de las obras dramáticas griegas en su primera parte y de la *satura* romana en la segunda.<sup>19</sup> En esta última parte (II, 3), Casaubon también rectificó la ortografía de la palabra *satura*, que deriva en verdad del adjetivo latino *satur* ‘harto, lleno’. En verdad las sátiras romanas y las de Luciano se caracterizan por haber desarrollado un estilo propio que recibía en griego el nombre de *spoudogéloion* o *spoudaiogéloion*, es decir, un estilo serio-cómico en el que la crítica de tipos humanos y actitudes reprensibles coexistía con discusiones políticas o de filosofía práctica a la manera de las diatribas cínicas de las que derivaba, y ello se hace aún más evidente en la variante de la *satura* meni-pea, escrita en prosa o prosimétrica, es decir, con citas de versos intercalados en el texto en prosa.

Lamentablemente, que yo sepa, no se han encontrado datos sobre los libros que poseía el rector de Villahermosa, pero Gregorio Colás, para apoyar su filiación tacitista y lipsiana, recuerda que entre los que estaban en la biblioteca de su amigo el

<sup>17</sup> La *epiqueya*, en griego, *epiíkeia* ‘equidad’, en el discurso jurídico definía una ley que no era estricta sino, aunque justa e imparcial, clemente. Bartolomé se refiere sin duda al sentido que tenía en *Topica*, 141a 16, de Aristóteles, texto que se estudiaba en la universidad. Plutarco también usa la palabra, con personificación: la *Clemencia*.

<sup>18</sup> Cf. *Poetices libri septem*, p. 43: “Satyri dicti sunt Bacchi comites et Tityri et Sileni [...]. Iccirco falluntur qui putant Satyram esse Latinam totam. A Graecis enim et encoata et perfecta primum, a Latinis deinde accepta, atque extra scenam exulta”.

<sup>19</sup> Cf. *Isaaci Casauboni de satyrica Graecorum poesi et Romanorum satira libri duo*, Parisiis, apud Ambrosium et Hieronymum Dorvart, MDCV; cf. la reproducción facsímil de la edición de 1605, que lleva un estudio introductorio de Peter E. Medina, Nueva York, Delmar, 1973.

canónigo Bartolomé Llorente figuraba precisamente una edición de Tácito anotada por Justo Lipsio y publicada por Plantino en Amberes en 1581: *Cornelii Taciti opera omnia cum notis Justi Lipsii*.<sup>20</sup> No me parece absurdo conjeturar, por tanto, que Bartolomé Leonardo hubiera tenido en su biblioteca, o leído en otro sitio, la obra de Casaubon que también debía de haber conocido Quevedo, y así lo propuse en dos artículos que publiqué sobre esta cuestión. En el siglo XVII, *De satyrica Graecorum poesi et Romanorum* había circulado entre los humanistas o aspirantes a eruditos. Lo confirma una obra de González de Salas, quien reitera esta caracterización de la sátira en sus “Praeludia” a la edición del *Satyricon* de Petronio de 1629.<sup>21</sup>

Lamentablemente, los editores actuales de no pocas sátiras áureas parecen desconocer este importante discurso de Bartolomé, además de no estar al tanto de la bibliografía que manejan los clasicistas, con lo que es frecuente ver reemplazar el concepto de género por los de “actitud satírica” o “postura mental”.<sup>22</sup> Parece desconocerse, pues, en nuestro ámbito, el estudio que en 1949 publicó el filólogo alemán Ulrich Knoche y que sigue siendo fundamental para reconstruir los rasgos esenciales de este género literario que ya un tratadista como Quintiliano había definido en términos contundentes: “Satura tota nostra est”.<sup>23</sup> Sin duda, hoy sabemos que podía relacionarse la sátira con cierto tipo de obras de crítica y burla de tipos humanos compuestas en Grecia desde el siglo VII antes de Cristo —los yambos de Arquíloco, por ejemplo—, pero su transformación en un género específico de convenciones propias, según Quintiliano, fue producto exclusivo del ingenio de sus predecesores romanos y, desde luego, nada que ver tenía con la comedia de sátiros. Knoche recordaba que ya Horacio mis-

<sup>20</sup> Véase Pascual GALINDO ROMEO, “La biblioteca del canónigo Bartolomé Llorente (1587-1592)”, *Zurita*, I (1933), pp. 63-78, cit. por Colás en *Alteraciones*, p. 34.

<sup>21</sup> He consultado en la BNE un ejemplar al que le falta la portada, pero en el catálogo aparece como fecha de publicación 1629. Sobre González de Salas, también de origen aragonés, véase su *Nueva idea de la tragedia antigua*, ed. y est. de Luis Sánchez Lailla, Kassel, Reichenberger, 2003.

<sup>22</sup> Para dar solo un ejemplo entre muchos otros, basta mencionar la edición de Celsa Carmen García-Valdés de Francisco de QUEVEDO, *Prosa festiva completa*, Madrid, Cátedra, 1993, en cuyo prólogo cita explícitamente a Northrop FRYE, *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1977, y a Matthew HODGART, *La sátira*, Madrid, Guadarrama, 1969, en traducción española; véase también Gilbert HIGHET, *The anatomy of satire*, Princeton UP, 1962. No es esta la única edición de la obra satírica de Quevedo en la que se incide en la misma opinión, aunque, como es bien sabido, según la perspectiva tradicional de los especialistas en clásicas, debe partirse del estudio fundamental de Ulrich KNOCHE, *Die römische Satire*, Gotinga, 1957, publicado en traducción inglesa en Estados Unidos: *Roman satire*, trad. de Edwin S. Ramage, Bloomington, Indiana UP, 1974.

<sup>23</sup> *Institutio oratoria*, 10.1.93.

mo había defendido esta opinión y se había referido a las leyes del género en sus sátiras “metasátiricas”, los *sermões* primero y cuarto del libro primero y el primero del libro segundo, así como en la segunda epístola del libro segundo.<sup>24</sup> Bartolomé, agudo lector de Horacio, las tendría también siempre presentes, y de hecho no dejó de incluir en algunas de sus sátiras y epístolas comentarios sobre el género que practicaba. Evidentemente, las teorías de Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* (1957), y las de Gilbert Highet en su *Anatomy of Satire* (1962) no son eficaces para entender el auge de la sátira neolatina o vernácula desde el Renacimiento, ya que eluden el tratamiento histórico de su desarrollo que está conectado con el del humanismo y la publicación de nuevas ediciones de los clásicos antiguos. En este contexto importa siempre recordar el dato que ofrecía Knoche sobre la tardía aparición del adjetivo *satiricus* en latín, solo fechable a partir del siglo III de nuestra era y usado exclusivamente para designar al poeta que escribía *saturae*, como ya decía san Isidoro: “satirici a quibus generaliter vitia carpuntur, ut Flaccus, Persius, Juvenalis vel alii”.<sup>25</sup>

#### IMITACIÓN DE MODELOS Y RECREACIÓN DE SU IMAGINARIO

Las sátiras de Bartolomé nos revelan un imaginario que deriva del universo de representación de la diatriba romana en verso y de la sátira menipea clásica y renacentista. Su recreación es consecuencia del trabajo mismo de la *imitatio* verbal, mecanismo esencial de la creación artística según Argensola, quien lo reitera frecuentemente; por ejemplo, en su sátira 43 (“¿Estos consejos das, Euterpe mía?”), donde recomienda practicar la imitación compuesta o *contaminatio*:

Y cuando entre más cultos escritores,  
transformado en abeja, en nuestro monte  
te pluguiere pacer sus varias flores,  
Píndaro, Lino, Orfeo, Anacreonte  
y los Homeros andarán contigo,  
que Arquíloco refiere y Jenofonte. (vv. 94-99)

<sup>24</sup> Cf. Horacio, *Saturae*, 1.4 y 2.1, y *Epistulae*, 2.2 58-60.

<sup>25</sup> Véase *Ethymologiae* u *Origines*, 8.7.7., en la edición bilingüe preparada por José Oroz Reta y Manuel Antonio Marcos Casquero, Madrid, La Editorial Católica, 1982-1983; se trata de una enciclopedia del conocimiento clásico compuesta ya en la era cristiana por san Isidoro de Sevilla (570-636).

O en otros versos que citaba Gracián en el discurso xxxii de su *Agudeza y arte de ingenio* a propósito de los juegos verbales, y recordó ya hace tiempo Aurora Egido. Son del cuarteto inicial de su soneto [90]:

Si aspiras al laurel, muelle poeta,  
la docta Antigüedad tienes escrita;  
la de Virgilio y la de Horacio imita;  
que el jugar del vocablo es triste seta.<sup>26</sup>

En las sátiras de Argensola, la imitación verbal genera su recreación de figuras y espacios de ese mundo clásico que el autor había hecho suyos en subsecuentes lecturas desde sus días de principiante en Huesca.<sup>27</sup> En Zaragoza, decía José Manuel Blecua, es muy probable que asistiera a los cursos que impartía Andrés Scoto y a los de Pedro Simón Abril, que había sido maestro de latín en la villa aragonesa de Uncastillo, y profesor y catedrático de la Universidad de Zaragoza. Sus manuales de gramática latina y griega y sus traducciones de comedias de Terencio, de la oración ciceroniana contra Verres (*In Verrem*), de la *República* de Platón, de textos de ética y filosofía natural, publicados muchos en Zaragoza entre 1566 y 1589, según Margherita Morreale habían circulado ampliamente en Aragón, favoreciendo a las imprentas zaragozanas, que podían vender impresiones locales de libros de texto, antes necesariamente importados del extranjero.<sup>28</sup> Bartolomé probablemente conocía estas u otras traducciones de textos filosóficos —la *República* de Platón, por ejemplo, muy presente en su sátira menipea titulada *Menipo litigante*, sobre la que volveremos—. De todos modos, el secretario de cartas latinas del conde de Lemos no necesitaba leer a los clásicos latinos en traducción. Traductor ocasional él mismo de poemas de Horacio —por ejemplo, de la sátira I, 9 (“Ibam forte via sacra”), de la oda I, 35 (“O diva te potens”) o de la III, 7 (“Quid fles, Asteria”)—, de epigramas de Marcial, de poemas de Catulo y

<sup>26</sup> Cf. *Rimas*, vol. I, soneto [90], vv. 1-4, p. 187, y Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, vol. II, p. 45. Sobre el interés por la poesía gongorina, léase el importante estudio de Aurora EGIDO, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, IFC, 1979, esp. p. 207.

<sup>27</sup> Para reconstruir el tipo de estudio de los clásicos dedicado a jóvenes alumnos que se practicaba en el siglo XVI en Aragón, véase ahora José ARLEGUI SUESCUN, *La Escuela de Gramática en la Facultad de Artes de la Universidad Sertoriana de Huesca (siglos XIV-XVII)*, Huesca, IEA (“Colección de Estudios Altoaragoneses”, 49), 2005.

<sup>28</sup> Para estos datos, me baso en el estudio de Margherita Morreale, *Pedro Simón Abril*, Madrid, CSIC, 1949; cf. pp. 19-41 y ss.

de otros textos, Bartolomé, como los pedagogos jesuitas, creía en la función propédeutica de los ejercicios de versión del latín o del griego al español, primer paso para compilar un *codex excerptorium*, en el que se copiaban citas de estos y otros textos que serían fuente de imitación verbal. De las treinta y cuatro citas de obras de Bartolomé que incluyó Baltasar Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, varias remiten a sus traducciones y, como ya señalé en un trabajo anterior sobre esta retórica del discurso barroco, todas celebran sus cualidades de poeta y la “profundidad y enseñanza” que encierran sus versos. De hecho, Gracián aplica al rector de Villahermosa el mismo elogio escogido para alabar a Horacio: ambos son “filósofos en verso”.<sup>29</sup>

De Zaragoza, como sabemos, pasó Leonardo a Salamanca, en cuya Universidad estudió Derecho Canónico de 1581 a 1584. Sin duda se añadieron a sus conocimientos de algunas obras filosóficas griegas que formaban parte del currículo académico de los jóvenes universitarios las enseñanzas que ofrecían, entre otros, los textos patrísticos y los de Platón, Aristóteles o Cicerón que trataban cuestiones de política.<sup>30</sup> De aquellas extensas lecturas queda la huella también en la selección de no pocos motivos y *topoi* recurrentes en sus sátiras en prosa y en verso sobre causídicos o abogados, tribunales y juicios, sus *vitia* y errores, conectados con el fenómeno de la proliferación de leyes, siempre criticado en los tratados *de regimine principum* como la *Educación del príncipe cristiano* de Erasmo o las *Políticas* de Justo Lipsio.<sup>31</sup> Argensola argumentaba en su *Menipo litigante* y en su *Dédalo* que la virtud de justicia había desaparecido de la tierra y así lo demostraba la subida al cielo de su símbolo mitológico, la diosa Astrea, convertida ya en constelación. Ello explicaría la corrupción rampante de la administración de justicia en Grecia y en Roma, y también en la España de Felipe II.<sup>32</sup> Por ello, cuando Menipo se queja de que los dioses “no acrediten su poder” para solucionar estos problemas, uno de los jueces del Hades,

<sup>29</sup> Vid. Lía SCHWARTZ, “Gracián y los cánones grecolatinos del siglo XVII”, en Aurora EGIDO, Fermín GIL ENCABO y José Enrique LAPLANA GIL (eds.), *Baltasar Gracián, IV centenario (1601-2001). Actas del I Congreso Internacional “Baltasar Gracián: pensamiento y erudición”*, Huesca / Zaragoza, IEA / IFC, 2004, pp. 105-133.

<sup>30</sup> Así, por ejemplo, la *República* de Platón, la *Política* de Aristóteles y *De re publica* de Cicerón.

<sup>31</sup> Véase ERASMO, *La educación del príncipe cristiano*, trad. esp. de Lorenzo Riber de la *Institutio principis Christiani* (1516), en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1956, y Justo LIPSIO, *Los seis libros de las políticas o doctrina civil de Justo Lipsio, que sirve para el gobierno del principado*, trad. de Bernardino de Mendoza (1604) de *Politicorum sive civilis doctrina libri sex, que ad principatum maxime spectant*, de 1589, ahora en la edición, con estudio preliminar y notas de Javier Peña Echeverría y Modesto Santos López, *Políticas*, Madrid, Tecnos, 1997.

<sup>32</sup> Véase su introducción a la edición citada de 1974 de las *Rimas*, pp. VII-XI.

Radamanto, le contesta: “¿Merecen por ventura vuestras costumbres otra correspondencia en los premios dellas?”. En efecto, según Radamanto, los hombres son los responsables por no practicar esta virtud, de modo que no se puede acusar a los dioses.

En *Menipo litigante*, pues, cuya fecha de redacción o corrección desconocemos, pero que Otis H. Green, creo que arbitrariamente, consideró obra de juventud, Bartolomé hace blanco de su crítica al tipo profesional del letrado o abogado, envuelto en disputas y litigios judiciales. Abogados interesados en ganar dinero existían sin duda en su época, como existen hoy, pero el reiterado ataque de que fueron objeto en obras morales y en la sátira renacentista marca una tendencia ideológica de las clases dominantes en la Europa del Antiguo Régimen. Me refiero al rechazo de la economía dineraria que se estaba imponiendo en los reinos del continente, y que contribuiría a la erosión del poder y de los privilegios de la nobleza. Vinculadas como estaban las prácticas del derecho a las actividades de la nueva economía, se consideraba a los representantes de las profesiones liberales, abogados o médicos, usurpadores del poder que no poseían por nacimiento pero que la posesión de dinero confería ya desde mediados del siglo XVI. Por ello es este un tipo de frecuente aparición en las sátiras de Quevedo, en el *Sueño de la muerte* y en *La hora de todos*, por ejemplo, y en su poesía, así como en la de Góngora y en la de otros autores renacentistas y barrocos, con las que sin duda entablan diálogo las sátiras de Argensola. Ahora bien, esta lectura ideológica de la figura del litigante se apoyaba asimismo en textos grecolatinos, en los que se criticaba la proliferación de leyes y de quienes las manipulaban para su beneficio perturbando la paz de la república. El Menipo argensolino, por ello, pone en boca de otro personaje, llamado Platón, la acusación referida:

que yo a los jurisconsultos abogados destierro y aun de todo el mundo fuera más razón desterrarlos. Porque aquella república será bienaventurada que careciere de abogados, de la manera que aquellos mares serán pacíficos que carecieren de piratas; y como naturalmente las fieras de Libia se aborrecen unas a otras, ansí por natural inclinación hacen estos guerra al sosiego de las gentes, y son dos cosas incompatibles, abogados y paz.<sup>33</sup>

Esta opinión del Platón ficcional remite a pasajes muy conocidos de la *República* (libros II, 376-385; III, 386 y ss., y X, 595 y ss.), en los que Platón trata la cuestión de la influencia negativa de la poesía sobre la educación de los jóvenes de su estado ideal, pre-

<sup>33</sup> Cf. *Menipo litigante*, en *Obras sueltas*, pp. 118-119.

cisamente porque creía que estimulaba y exaltaba lo irracional del individuo. Esa fue la causa de que recomendara el destierro de la poesía en su modelo de república, idea que Aristóteles rechazó, como es sabido, afirmando en su *Poética* en cambio que la poesía exaltaba pero también refinaba y purificaba las emociones sublimándolas y *purgándolas*.<sup>34</sup> De la recepción de la tragedia decía así que cumplía una función terapéutica con respecto a las emociones que resumió con el concepto de *katharsis*. En *Menipo litigante* Platón-personaje aclara que solo había recomendado desterrar la mala poesía con excepción de los himnos a los dioses y las alabanzas a los buenos, asimilando al mismo tiempo el modelo de los *malos poetas* al de los abogados. Así Argensola hace que Platón “corrija” su opinión proyectando el mandato de destierro a los abogados, porque consideraba que su presencia en la república sería fuente de conflictos surgidos del tratamiento de diversos problemas. Aquí están focalizados en la interpretación del testamento del bisabuelo de Menipo, Alitias, que Argensola explica utilizando fórmulas del discurso técnico del derecho para criticar la mala administración de la justicia civil.

En el *Dédalo*, en cambio, Argensola examina la ausencia de justicia en relación con el problema del tiranicidio, motivo que su adhesión al tacitismo le permitía ver desde nuevas perspectivas.<sup>35</sup> No se plantea, por supuesto, la necesidad de liberarse del tirano, Felipe II, pero el contexto hace posible la crítica de su comportamiento injusto en el ámbito de los tipos de gobierno que describía ya Aristóteles en su *Política*, y que incluían la tiranía. Así podía leerse desde Aragón la decisión del monarca de imponer el modelo de la monarquía absoluta en la Península Ibérica anulando las libertades que aseguraban sus fueros.

En las tres sátiras menipeas de Bartolomé Leonardo que nos han llegado se observan tácticas compositivas semejantes. La crítica de tipos y circunstancias del presente del escritor —la huida de Antonio Pérez o el enriquecimiento económico de los abogados— se organiza en torno a estructuras imaginarias características de la Antigüedad clásica: un viaje al Hades mitológico y literario, que transforma al protagonista en otro Teseo, otro Ulises y otro Eneas. Cuando el interlocutor de Menipo, Arsitias, le pregunta cómo se enteró del camino a seguir, la respuesta es la esperada: “¿Cómo? Por lo que de él nos dijeron Homero y sus imitadores”. La figura histórica de Antonio Pérez

---

<sup>34</sup> Cf. *Poética*, 1449b 28; en la ed. cit. de Valentín García Yebra, p. 525.

<sup>35</sup> Examiné ya el *Dédalo* en detalle en “Las alteraciones aragonesas y los Argensola”, en José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *Felipe II (1598-1998): Europa y la monarquía católica*, Madrid, Parteluz, 1999, vol. II, pp. 815-827.



también se inscribe en el imaginario clásico, al ser presentada *sub specie mythologica*, esta vez la literaria de Dédalo, sin que falte un comentario metaliterario de nuestro gran conocedor de la literatura clásica. Cuando el interlocutor de Dédalo, Polites, quiere consolar al padre que ha perdido a su hijo Ícaro, dice: “ten por cuenta que la fama no dejará de encomendar a la inmortalidad la grandeza de su ánimo divulgando la generosa causa de su caída”. La respuesta de Dédalo es la esperada en estas sátiras:

¡Oh Polites!, que en descuento desas gloria no habrá poetilla ni pedagogo retórico que no lo traiga de aquí adelante por ejemplo de los que con poca suficiencia (que lo compararán a sus alas de cera) emprendieren cosas grandes; y vendremos a ser Ícaro y yo uno de los lugares comunes de que usan en sus pláticas los ingenios ordinarios.

El rector de Villahermosa sin duda recordaría que en las antologías que se usaban en las escuelas, y, por cierto, también en los colegios de la Compañía, se incluía el pasaje correspondiente sobre Dédalo de las *Metamorfosis*.<sup>36</sup>

Argensola escoge, como hemos dicho, la técnica de la imitación compuesta para recrear el motivo de la herencia y del testador, tan característico de la sátira romana como de las sátiras de un autor dilecto, Luciano de Samosata.<sup>37</sup> En los *Diálogos de los muertos* se encuentran varias versiones de este *topos*, cuyos antecedentes proceden de la retórica, en particular de la oratoria forense y de la doctrina filosófica cínica, que está en el origen de la sátira menipea. Según los cínicos, el anhelo de enriquecimiento instantáneo ofrecía un ejemplo contundente de la vanidad de los deseos del hombre. Se explica así que Luciano recreara el *topos*, dada la filiación retórica y cínica de sus sátiras menipeas.<sup>38</sup>

En *Menipo litigante* Argensola combina o entrelaza el motivo de la herencia y el testamento con el del descenso al Hades, según aparecía descrito en los dos poemas épicos que hicieron famoso el motivo: la *Odisea*, canto XI, en el que se relata la expe-

---

<sup>36</sup> Véase por ejemplo el manual escolar titulado *Sylva / diversorum / autorum, qui ad usum / scholarum selecti sunt. / Divo Antonio Olyssipone excudebat Emanuel de Lyra Typog. / Cum facultate Inquisitorum, 1587*. Entre los fragmentos que debían leer los alumnos figura una serie de descripciones que aparecen en las *Metamorphoseos*, una de ellas, el vuelo de Dédalo e Ícaro, del libro octavo: “Ovidii descriptio volatus Daedali et Icarum ex libro 8 – fol. 78”.

<sup>37</sup> El motivo ya aparece desarrollado en *El Crotalón*; Quevedo lo imita también en una sección del *Discurso de todos los diablos*. Véase Lía SCHWARTZ, “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea”, cit., pp. 75-93.

<sup>38</sup> Para estas cuestiones de filiación de la obra de Luciano, véase Christopher ROBINSON, *Lucian and his influence in Europe*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1979.



riencia de Ulises en su *katábasis*, y la *Eneida*, canto VI, que narra el viaje de Eneas al Orco, ambos utilizados como fuentes de los tratados mitográficos que transmitieron las descripciones griegas del Hades y latinas del Orco más tradicionales. Con todo, la fuente principal de Bartolomé es el *Menipo o la necromancia* de Luciano, obra que conocía muy bien, así como el *Icaromenipo*, *El pescador o los resucitados*, el *Carón*, los *Diálogos de los muertos* y muchas otras sátiras de este autor, que ya habían sido modelos imitados por Erasmo en sus *Colloquia*.<sup>39</sup>

En *Menipo litigante*, da pie a la peregrinación del protagonista el caso de un Eros-trato también ficcional, que había decidido no hacer testamento, aun a sabiendas de que desheredaba así a sus hijos. Ello conduce a la confesión puesta en boca de Menipo:

Has de saber, Arsitás, que todas esas peregrinaciones mías de que tienes noticia, no tanto las hice por curiosidad filosófica, como todos creísteis, cuanto por la pobreza de mi estado y de mis hijos, que es madre de la industria y de la diligencia.

Como señalé en el caso de las palabras atribuidas a su personaje Platón, aquí Argensola modifica la razón del viaje al Hades que daba el Menipo lucianesco introduciendo el motivo del testamento. Cansado de los fraudes y robos de los causídicos que se ocuparon de la demanda puesta por quienes habían reclamado su hacienda, Menipo se dirige al Hades para buscar a su bisabuelo. Su objetivo es conseguir que Alitias refrende la autenticidad del documento testamentario o fideicomiso en el que constaba que el abuelo, el padre y Menipo mismo eran sus auténticos herederos. Se describe esta medida como imprescindible en vista de que los abogados que presentaron la demanda habían ido en contra de las leyes de la herencia, ofreciendo interpretaciones cuestionables, sacadas de “sus infinitos libros”, “descoyuntando verdades” y juzgando a su antojo. Pero, por otra parte, Menipo debe sufrir que los elegidos para

---

<sup>39</sup> Erasmo fue, en primer lugar, traductor de la obra de Luciano. La primera edición bilingüe apareció en 1506, y ya fue aumentada en 1514; a estas le sucedieron una serie de reimpressiones hasta 1533, es decir, tres años antes de su muerte. Su familiaridad con las obras del samosatense se hace evidente al observar el número de citas que se leen en sus *Adagia*. De traductor a autor de sus *Colloquia*, Erasmo siguió el modelo de Luciano, convencido de que sus textos eran valiosos para sus lectores no solo como fuente de entretenimiento, sino también de instrucción moral. Siguiendo a Luciano, Erasmo fustiga los mismos vicios y los tipos humanos que los personificaban: hipocresía, orgullo, superstición, charlatanería, ambición, avaricia, impudicia. Todos ellos aparecen criticados en sus sátiras originales o *Colloquia*. Argensola sin duda conocía sus traducciones del maestro y sus imitaciones, en las que puede haber aprendido a proyectar los caracteres clásicos en su circunstancia histórica; cf. R. Christopher ROBINSON, *óp. cit.*, pp. 165-197.

defenderle también lo despojen exigiendo el pago anticipado de sus gestiones y obligándole a vender las posesiones sobre las que se litigaba para poder remunerarles.

La imitación de las fuentes que practica Bartolomé alterna entre el tratamiento serio de sus modelos con el burlesco, basado, como era frecuente en los sermones de Horacio, en ironías sobre su verosimilitud. Otra técnica favorita se afianza en la toma de distancia del texto imitado, con lo que por ironía nuevamente se formula un comentario metasatírico o metaliterario. Menipo, por ejemplo, que asegura haber visto las *animae* o simulacros del “divino Platón” y de “su discípulo Aristóteles, que lo venía siguiendo”, declara que, “cuando referí a Luciano Samosateno este mi viaje, adrede le callé el haber visto a Platón (porque me lo rogó el mismo), por el odio grande que Luciano siempre tuvo a los filósofos”. Bartolomé se refiere indirectamente a otra sátira del samosatense, *Venta de filosofías*, y revela así su familiaridad con la obra de este autor, técnica reiterada en otros pasajes que la confirman, como los que remiten al concepto de providencia divina y al supuesto poder de los dioses del Olimpo.<sup>40</sup>

El objetivo central de toda sátira gira en torno a la crítica de costumbres, personificada en tipos humanos, generalmente de larga trayectoria literaria, que todo autor integra y adapta a su mundo social. Está asimismo condicionada por la posición ideológica de quien la inventa y compone. En su tercera menipea, titulada *Demócrito*, el médico Hipócrates aparece como personaje al que recurren los habitantes de Abdera para curar al filósofo, porque suponían que el estudio de la filosofía “lo tenía loco”. Bartolomé imagina que Hipócrates acepta visitar a Demócrito, con quien mantiene una larga conversación sobre los vicios de los hombres, e imagina asimismo la respuesta del filósofo. Sin embargo, el intercambio de ideas que propicia este encuentro convence a Hipócrates-personaje de lo opuesto. Por ello decide que los ciudadanos de Abdera habían cometido un grave error: no estaba loco Demócrito sino quienes lo rodeaban. A la pregunta de Hipócrates sobre sus escritos, Demócrito no vacila en afirmar que escribía “de la locura”, “cómo se engendra en los hombres y cómo se ha de curar, porque es la enfermedad más general y extendida en los mismos que piensan que carecen de ella” (pp. 140-141). La actitud del filósofo es francamente pesimista, ya que no cree que los seres humanos puedan mejorar o cambiar de hábitos. Frente a esta imposibilidad, Demócrito afirma que solo tiene sentido su conocida reacción: la risa.

---

<sup>40</sup> La última sátira de Quevedo, *La hora de todos*, también se construye en torno a estas cuestiones que Luciano trató en varias de las suyas —entre otras, *Zeus confundido* y *Zeus trágico*—; véase Francisco de QUEVEDO, *La hora de todos*, ed. de Lía Schwartz, Madrid, Castalia, 2009.

Ya en el conocido emblema 251 de Alciato, *In vitam humanam*, este *topos* aparecía representado con las figuras de los dos filósofos que cifraban opuestas reacciones: Demócrito y Heráclito. Si el primero reía de la necedad, la locura y la insensatez de los hombres, el segundo lloraba sin cesar por la misma causa. Pueden hallarse numerosas menciones de lo que era, en efecto, un lugar común en el pensamiento de la época. El mismo Argensola lo menciona a propósito de los vicios y males de la corte en su “Sátira del incógnito”:

Ahora, pues, oh diosa, di si ando  
 cuerdo en odiar la Corte, que apetece  
 de necios y de inútiles el bando.  
 No siempre mis mejillas humedece,  
 como a Heráclito el llanto, con que pueda  
 llorar cuanto en las cortes ver ofrece;  
 ni soy de condición tan poco aceda,  
 que siempre con Demócrito me ría  
 de ver los matachines desta rueda.<sup>41</sup>

Pero además le dedica un soneto, muy citado, que en el manuscrito 4141 ya aparece con anotaciones. Las fuentes sugeridas remiten a Séneca, en el libro I, capítulo 15, de su *De tranquillitate animi* y en su *De ira*, libro II, así como a los versos 28-35 de la sátira X de Juvenal. El epígrafe que lleva en este manuscrito dice: “A los retratos de aquellos dos filósofos Heráclito y Demócrito, de los cuales, aquel continuamente andaba llorando los males del mundo, y este, por el contrario, riéndose de ellos”.<sup>42</sup>

De los dos sabios son estos retratos,  
 Nuño, que con igual filosofía  
 lloraba el uno, el otro se reía  
 del vano error del mundo y de sus tratos.  
 Mirando el cuadro, pienso algunos ratos,  
 si hubiese de dejar mi medianía,  
 a cuál de los extremos seguiría  
 destes dos celebrados mentecatos.  
 Tú, que de gravedad eres amigo,  
 juzgarás que es mejor juntarse al coro

<sup>41</sup> Es la sátira en tercetos que lleva el número X en la edición citada de las *Rimas*, vol. II, p. 184, vv. 874-882.

<sup>42</sup> Cf., en la edición citada de Blecua de las *Rimas*, el soneto [104], “[A un cuadro en que estaban retratados Heráclito y Demócrito. A don Nuño de Mendoza]”, p. 207.

que a lágrimas provoca en la tragedia.  
 Pero yo, como sé que nunca el lloro  
 nos restituye el bien, ni el mal remedia,  
 con tu licencia, el de la risa sigo.

No hace falta demostrar que el contexto de este soneto es neoestoico. Los tratados morales de Séneca, *De ira* y *De tranquillitate animi*, circularon ampliamente en la Europa renacentista en las ediciones de Erasmo de principios del XVI y, ya en el siglo XVII, en la muy apreciada de Justo Lipsio. Pero estas obras de Séneca ejercieron también influencia indirectamente, como lo demuestran muchos tratados filosóficos de fuentes estoicas clásicas, y la literatura misma en latín o en lenguas vernáculas que examinó hace ya tiempo Blüher.<sup>43</sup> A partir del *topos* sobre el *vano error del mundo y de sus tratos* que Bartolomé cifró en este verso ya citado, construyó Quevedo su sátira *El mundo por de dentro*.<sup>44</sup> Gracián también lo hizo fundamental en *El Criticón* y en casi todas sus obras, para lo cual recomiendo la lectura de las publicaciones de Aurora Egido sobre el tema y su autor.<sup>45</sup> Este *error del mundo* revela que los seres humanos son incapaces de percibir la esencia de las cosas, perdidos como están en admirar su apariencia. Los escépticos afirmaron que el engaño era inevitable particularmente cuando a los ojos del cuerpo no se unía la capacidad de razonar de modo independiente. De allí que la antigua Stoa, y la nueva, cifrada en la obra de Séneca, criticara a los tontos y a los locos, oponiendo la figura del *sapiens* a la de los despreciados *stulti*. No es extraño, por tanto, que la galería de tipos denostados por el moralista, autor de sátiras, incluyera siempre en esos siglos a tontos y a dementes. Quevedo, por ejemplo, condena al infierno a toda una variedad de locos, que también son personajes de ficción en la obra de Cervantes y en las de los novelistas poscervantinos del siglo XVII.<sup>46</sup>

<sup>43</sup> Véase Karl Alfred BLÜHER, *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1969.

<sup>44</sup> Forma parte del conjunto de cinco sátiras *Sueños y discursos de verdades soñadas*, aunque no se trate técnicamente del relato de un sueño. *Mundo* salió publicado en 1627 en tres ediciones impresas en Barcelona, Zaragoza y Valencia. Quevedo lo concluyó en abril de 1612, según aparece en la dedicatoria al duque de Osuna; cf. la edición de Ignacio Arellano en Francisco de QUEVEDO, *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, t. I, vol. I, p. 357.

<sup>45</sup> Además del estudio ya citado, *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, véase, también de Aurora EGIDO, *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*, Universidad de Salamanca, 2001; *La rosa del silencio: estudios sobre Gracián*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, y el volumen, coordinado por Aurora EGIDO y María del Carmen MARÍN PINA, *Baltasar Gracián: estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, Zaragoza, IFC, 2001.

<sup>46</sup> Sobre la influencia directa o indirecta de Erasmo en la ficción de la época, véase Antonio VILANOVA, *Erasmo y Cervantes*, Barcelona, Lumen, 1989.

Una influencia indirecta de estas sátiras del Barroco, por tanto, fue la ejercida por *Moriae encomium* —*Stultitia laus*— o el *Elogio de la locura* de Erasmo, su conocido encomio paradójico.<sup>47</sup> La obra fue estructurada sobre el esquema de una declamación o composición laudatoria; por tanto, no es posible clasificarla como sátira *tout court*, ya que difiere radicalmente del modelo de las diatribas satíricas de Horacio, Persio o Juvenal o de la sátira menipea. Como encomio paradójico, el *Elogio* pertenece a un conjunto de subgéneros antiguos muy conocidos y recreados en Europa desde el siglo XVI, que gravitaban hacia la *satura* romana en sus dos variantes por ejercer la crítica del hombre y de sus vicios o excesos en tono generalmente cómico o en son de burla. Desde la perspectiva de *Moria* o *Stultitia*, que es quien se autoalaba desde el púlpito, la locura resulta de lo que Bartolomé llamaba “la demasia” de los seres humanos, que desean sin límite y actúan sin ley, porque se dejan guiar por la “opinión humana” que se desvía de “los principios de la esencia [de las cosas]”.<sup>48</sup> Al dejarse guiar por las falsas apariencias, sin preocuparse por hallar el verdadero sentido o significado del mundo, el hombre actúa olvidándose de la razón que lo distingue de los brutos animales, sin recurrir a lo que le dictaría su conciencia porque no discrimina cuáles son las virtudes y cuáles los vicios. Es esta pérdida de la voluntad lo que critica Bartolomé en toda su obra de contexto neostoico, pero en particular en su *Demócrito*.

No pueden dejar de mencionarse, además, otras fuentes importantes del *Demócrito* argensolino: las sátiras de Luciano *Venta de filosofías* —*Vitarum auctio*—, 13-14, y *Sobre los sacrificios*. *De sacrificiis* es un tratado burlesco estructurado como una diatriba cínica, de la que deriva, como se dijo, la sátira menipea. Luciano incorpora este *topos* para denunciar la ignorancia y la tontería del hombre con figuras retóricas y expresiones que parecen anticipar las de Argensola. Su Demócrito-personaje dice así que “solo del hombre me río”, y explica la causa:

Del hombre, porque lo veo lleno de locura y vacío de acciones justas, gobernándose puerilmente en todos sus consejos, tomando sobre sí trabajos inútiles, como si

---

<sup>47</sup> La primera edición de la *Moria*, como le gustaba llamarla a su autor, Erasmo (1469-1536), salió publicada en 1511. Escrita en Inglaterra en casa de su amigo Tomás Moro, con quien había traducido años antes algunas sátiras de Luciano, *Elogio de la locura* también se basa en los modelos del samosatense. Para las fuentes utilizadas por Erasmo, además de Luciano, véase Desiderius ERASMUS, *The praise of folly*, trad., introd. y est. de Clarence H. Miller, y, en trad. esp. actual, *Elogio de la locura*, Madrid, Alianza, 1992.

<sup>48</sup> Cf. el discurso del filósofo en su *Demócrito*, en *Obras sueltas*, pp. 145 y ss.

naciera sin ningunos. Verasle penetrar los senos y fines de la tierra para sacar oro y plata sin reposar jamás, ni en la última vejez de las ansias de adquirir.<sup>49</sup>

Bartolomé Leonardo recreó el imaginario de la sátira clásica volviendo a los textos de sus predecesores, posiblemente porque debió de sentirse unido a ellos por su coincidente admiración por el estoicismo, que se había ya convertido en la Antigüedad en contexto preferido de este género. Su formación y sus gustos literarios y filosóficos eran semejantes a los de Justo Lipsio, de cuya obra recibió probablemente el impulso que lo llevó a componer sátiras en todas sus variantes. Como es sabido, se han conservado una carta latina de Bartolomé a Lipsio y la respuesta de este a Argensola, y otras dos cartas intercambiadas entre Lupercio y Lipsio. Precisamente en la respuesta de Lipsio a Bartolomé se halla confirmación de su interés por el neoestoicismo que había reconocido ya el maestro:

En verdad que eres hermano de Lupercio, y hasta hermano gemelo. ¿No conspiras con él en afecto para conmigo? Dejo aparte tus alabanzas porque mi pudor debe rechazar las que pudo dictar tu aprecio. Sin embargo, ¿cómo no corresponder con mi afecto a tales ingenios? *Así lo hago, con tanta mayor lealtad cuanto que amo profundamente la Virtud y la Doctrina de que sois verdaderos discípulos, lo que alabo y apruebo con toda mi alma.* ¡Que España nos ofrezca muchas estirpes como la vuestra!<sup>50</sup>

Lo que hoy percibimos cuando leemos estas cartas es que estos y otros correspondientes españoles de Lipsio, aragoneses que incluían a los tres hermanos Leonardo, toledanos entre los que se contaba Scoto, y sevillanos, el más famoso de los cuales fue el humanista Arias Montano, admiraban a Lipsio, como a Erasmo, por haber sabido combinar la filología y el conocimiento de los clásicos con la doctrina. “Sapientia est virtus cum eruditione liberali coiuncta”, había dicho Erasmo. El mensaje fue recogido por los Argensola, y en particular por Bartolomé, que dedicó su vida al estudio y a la redacción de obras historiográficas y literarias que sin duda alternaron con sus actividades eclesiásticas pero en grados que no es sencillo hoy reconstruir.

<sup>49</sup> Ibídem, pp. 143-144.

<sup>50</sup> Véase Alejandro RAMÍREZ, *Epistolario de Justo Lipsio y los españoles (1577-1608)*, Madrid, Castalia, 1966. Cito la traducción de la carta 88, que es respuesta de Lipsio a Bartolomé, fechada el 18 de marzo de 1603, pp. 374-375; el original latino de la oración en cursiva dice: “facio, & tam ex fide, quam Virtutem & Doctrinam amo: cuius utriusque vos veros alumnos in animo laudo & agnosco” (p. 372).

**EL *DIÁLOGO DE MERCURIO Y LA VIRTUD*, DE LEÓN BAUTISTA ALBERTI,  
TRADUCIDO POR BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA,  
EN SU CONTEXTO HUMANÍSTICO**

Guillermo SERÉS\*

RESUMEN.— Argensola acomuna el diálogo *Virtud*, traducción del homónimo de León Bautista Alberti, con los otros tres de los que es autor (*Menipo litigante*, *Demócrito* y *Dédalo*), con los que forma un todo; es decir, no será una mera traducción o imitación servil, sino que, al dotarla de un nuevo contexto, flanqueada por los otros tres diálogos originales, le da un nuevo significado a la obra en sí y a la fuente albertiana. Por todo ello, Bartolomé Leonardo se muestra como un excelente cultivador de la sátira menipea, apoyada en dos de los modelos más conocidos de Luciano: el descenso al Hades del *Menipo*, en el homónimo *Menipo litigante*, y el vuelo del Icaromenipo en el *Dédalo*; pero con la particularidad de que, practicando la imitación compuesta (sin las *particelle* de los *collages* de Alberti), avvicina sus diálogos a las *Intercenales* de Alberti, que conoce bien, disponiendo el texto mediante contrastes funcionales entre la *pars construens* y la *destruens*. Argensola, así, recupera al mejor Luciano y al llamado *Lucianus Italicus*, Alberti, sin las moralinas de otros traductores, editores o continuadores españoles. Porque, recuerda, la sátira no es una mera “matraca”, sino una verdadera “philosophia”, que “castigat ridendo mores”, como diría

---

\* Universidad Autónoma de Barcelona.

Demócrito, aunque exige un “animus” estoico, que distinga el *logos* y el *pathos*, la verdad y la opinión.

ABSTRACT.— Argensola combines the *Virtud* dialogue, a translation by his homonym Leon Bautista Alberti, with another three that he is the author of (*Menipo litigante*, *Demócrito* and *Dédalo*), with which it forms a whole. In other words, it will not be a mere translation or servile imitation, but, on providing it with a new context, flanked by the other three original dialogues, it gives a new meaning to the work per se and to the Albertian source. Thus, Bartolomé Leonardo appears as an excellent cultivator of Menippean satire, based on the two better known models of Lucian: the descent to Hades of *Menipo*, in the homonym *Menipo litigante*, and the flight of the Icaromenippus in the *Dédalo*; but with the peculiarity that, by way of compound imitation (without the *particelle* of the Alberti’s *collages*), he establishes his dialogues in Alberti’s *Intercenales*, which he knows well, arranging the text by way of functional contrasts between the *pars construens* and the *destruens*. Argensola thus recovers the best Lucian and the so-called *Lucianus Italicus*, Alberti, without the false morality of other translators, publishers or Spanish continuers. Because, he recalls, satire is not a mere “nuisance”, but a real “philosophia”, which “castigat ridendo mores”, as Democritus would say, although it demands a stoic “animus”, which distinguishes the *logos* and the *pathos*, truth and opinion.

*In tristitia hilaris, in hilaritate tristis*  
(mote de Giordano Bruno)

## LA IMITACIÓN INTELECTUAL COMPUESTA

En un opúsculo teórico muy conocido, recreaba Bartolomé Leonardo el celebérrimo tópico clásico que compara al escritor con la abeja, que, libando diversas flores, elabora su propia miel,<sup>1</sup> y del que los humanistas se apropiaron en seguida, patrocina-

<sup>1</sup> Lucrecio (“Floriferis ut apes in saltibus omnia libant / omnia nos itidem depascimur aurea dicta”; *De rerum natura*, III, 11-12); Horacio (*Odas*, IV, 2, 27-32) confiesa proceder como ella para componer sus “operosa carmina”; Séneca (“Apes, ut aiunt, debemus imitari”; *Epístolas*, 84) formula, incluso, un procedimiento: conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas y tratar luego de dar a lo recogido un único sabor; lo completa con la imagen de la digestión de alimentos diversos, “ut unum quiddam fiat ex multis”; así debe proceder el espíritu: ocultando los nutrientes y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si el escritor ha sabido fundir en un solo tono las voces que ha escuchado: “Talem animum esse nostrum uolo: multae in illo artes, multa praecepta sint multarum actatum exempla, sed in unum conspirata”. Véase Lázaro Carreter (1981).



do por Petrarca, fiel a la noción de Séneca.<sup>2</sup> Bartolomé, en su caso, parte de una cita de las *Saturnales*, de Macrobio,<sup>3</sup> que en algunos pasajes sigue literalmente; también está muy cerca de Séneca, subrayando la colaboración entre los sentidos interiores, pero dando la primacía al entendimiento, que se apropia de las ideas “ajenas” y, de este modo, supera a la eficiente pero poco creativa memoria:

Los manjares que comemos todo el tiempo, que en su calidad perseveran enteros, nadan en el estómago, le son mala y pesada carga. Mas, cuando el calor los muda de lo que antes eran, entonces pasan a convertirse en fuerzas y sangre. Hagamos lo mismo en aquellas cosas con las cuales se sustentan los ingenios: que todas las que en ellos recogimos no suframos que se estén enteras, porque no sean ajenas, sino que se cuezan y pasen a otra digestión, porque de otra manera podrían ir a la memoria y no al entendimiento. Recojamos de todas las cosas algo, para hacer una sola de todas, así como un número se forma de muchas unidades. Desta manera escribirá bien y con autoridad, [...] imitando en este punto al diestro pintor que hace un retrato hermoso de un original feo, y, con todo, se le parece al retrato, sin discrepancia alguna, por oculta virtud del arte. (*Sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista*, pp. 274-275)

A continuación trae unos versos de Moretum sobre la mezcla de colores, incluidos en la *Appendix Vergiliana*, los cuales remachan la idea de la imitación compuesta,<sup>4</sup> que se puede aplicar a su entera e inteligente producción, en verso y en prosa. Esta imitación compuesta la aplicó, desde muy tempranas fechas, a Luciano y lo lucianesco, y bajo ese paraguas conceptual dio cabida tanto a la traducción de la *Virtus*, del llamado *Lucianus Italicus*, es decir, León Bautista Alberti (que aquí nos ocupa), como a la

<sup>2</sup> “Si fortasse inefficax experimento deprehenderis, Senecam culpabis” (*Familiares*, I, 8). Por supuesto, sería mejor que el escritor emulara a los gusanos que segregan seda de sus vísceras, creando con solo su ingenio los conceptos y el estilo; pero ello no está al alcance de cualquiera: “aut nulli [...] aut paucissimis datum est”.

<sup>3</sup> “Alimenta quae accipimus, quamdiu in sua qualitate perseverant et solida innant, male stomacho oneri sunt: at cum ex eo quod erant mutata sunt, tum demum in vires et sanguinem transeunt. Idem in his quibus aluntur ingenia praestemus, ut quaecumque hausimus non patiamur integra esse, ne aliena sint, sed in quandam digeriem concoquantur: alioquin in memoriam ire possunt, non in ingenium. Ex omnibus colligamus unde unum fiat ex omnibus, sicut unus numerus fit ex singulis. Hoc faciat noster animus” (*Saturnales*, I, 7-8); en el epígrafe 5 es donde se refiere a las abejas: “Apes enim quodammodo debemus imitari, quae vagantur et flores carpunt, deinde quicquid attulere disponunt ac per favos dividunt et sucum varium in unum saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant”.

<sup>4</sup> “Et laeva vestem saetosa sub inguina fulcit: / dextera pistillo primum fragrantia mollit / alia, tum pariter mixto terit omnia suco: / it manus in gyrum: paulatim singula vires / deperdunt proprias, color est e pluribus unus: / nec totus viridis, quia lactea frustra repugnant, / nec de lacte nitens, quia tot variatur ab herbis” (98-104). Pero no dice que estos siete versos los trae Macrobio en otro lugar (*Saturnales*, III, 18, 11), sino que apostilla que “este pensamiento es de Antonio Joviano, sobre el mismo lugar de Virgilio”.

estricta emulación del autor griego y de los humanistas que le imitaron (Erasmus o Lucianus Batavus, Rabelais o Lucien Français...),<sup>5</sup> a partir de unos tópicos centrales del humanismo, recogidos casi siempre por el citado Alberti o leídos en Cicerón, Horacio, Séneca, Marcial... e incluso Boecio.<sup>6</sup>

No es impensable que fuese otro humanista español, Pedro Simón Abril, quien introdujera a Bartolomé Leonardo en la lectura de Luciano, Andrés Scoto (1584), futuro editor de los *Adagia Graecorum*, u otros humanistas.<sup>7</sup> De aquellas lecturas y formación<sup>8</sup> derivan sus tres conocidos diálogos, *Menipo litigante*, *Demócrito* y *Dédalo*, que figuran en los noventa y cinco folios del manuscrito 6861 de la Biblioteca Nacional de España y que, desde los primeros artículos de Green, han sido muy estudiados. En su recopilación, el conde de la Viñaza incluye otro, el *Diálogo de Mercurio y la Virtud, de Luciano, traducido del griego*, pero en realidad el diálogo que traduce Argensola es la “intercenal” *Virtus*, de León Bautista Alberti,<sup>9</sup> que pasó por lucianesco al figurar, en tercer lugar, en la edición de Nicolò da Lonigo, *I dilettevoli dialoghi, le vere narrationi, le facete epistole di Luciano philosopho* (Nicolò di Zoppino, Venecia, 1525, reeditada en 1527, 1529, 1536, 1543, etcétera), basada, a su vez, en una obra latina escrita por un imitador de Luciano y que falsamente se atribuyó al satírico griego, presuponiendo un originario diálogo en esa lengua que nunca existió.<sup>10</sup> Y, a pesar de que a mediados del siglo XVI casi todo el *corpus Lucianeum* podía leerse en latín,<sup>11</sup> que conocía Bartolomé

<sup>5</sup> Véase el estado de la cuestión que trae Coroleu (1994). Vives (1959: 41) enumera hasta ocho traductores de Luciano en el Siglo de Oro.

<sup>6</sup> Este extremo lo ilustra muy bien Cuevas (1984).

<sup>7</sup> Como recuerda Zappala (1990: 192-193). Complétese con Morreale (1949: 57-59) y Vian (2002: 319-326).

<sup>8</sup> Green (1952: 32-47), Lorente (1990: 23).

<sup>9</sup> Como ya vio Green (1935: 275-276). En su *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, de 1778, Pellicer aún sostiene que el diálogo es de Luciano; tampoco el conde de la Viñaza (en Leonardo de Argensola, 1889a: 115) lo desmiente; sí Vives (1959: 137). También en Italia, en muchos testimonios el diálogo *Virtus* fue atribuido a Carlo Marsuppini o considerado anónimo; hay quien incluso lo atribuye al Aurispa; Cardini (2003: 103-106) ha señalado cuatro grupos de manuscritos, con otras tantas atribuciones; raras veces se atribuye a Alberti.

<sup>10</sup> De la traducción de Lonigo, que “non è altri che il più famoso, soprattutto come medico, Niccolò Leonicensi, vicentino” (Vescovo, 2000: 251), se ocupan el propio Vescovo (1999 y 2000) y Acocella (2007: 85-86). También se incluyó la obra de Alberti en la edición que de las obras de Luciano hicieron Erasmo y Moro (Rallo, 2006: 111-112). Además del de Alberti, entre las obras de Luciano Lonigo incluye otro diálogo ajeno, el *Philalithe*, de Mafeo Vegio.

<sup>11</sup> Zappala (1982: 26), Grigoriadu (2008: 327). Marsh (1998: 83), por su parte, se ocupa fundamentalmente de las recreaciones de la obra de Luciano en Italia; del diálogo *Virtus* insiste en su “enormous success [...] because it was believed to be a translation from Lucian”.

Leonardo, este tradujo desde la versión italiana de Lonigo el *Diálogo de Mercurio y la Virtud*,<sup>12</sup> como ilustra, entre muchos otros, este breve fragmento:

Fortuna, dea insolens, audax, temulenta, procax, maxima armatorum turba consepata atque stipata, properans ad nos iactabunda: “En —inquit— plebea, tune maioribus adventantibus non ultro cedis?”. (Alberti, *Virtus*)

Quella arrogante, temeraria, presumptuosa, imbriaica, impudente Fortuna, circumdata da gran turba de soldati, con uno altiero andare e gloriabunda sene viene verso me et dice: “¡Oh Dea plebeia! Tu non faristi honore alli gran Dei, quando tu li vedi venire?”. (Traducción de Lonigo)

Aquella arrogante, temeraria, presuntuosa, embriaga y disoluta Fortuna, rodeada de gran turba de soldados, con pasos soberbios y así pomposa llega para mí y me dice: “¡Oh diosa plebeya! ¿No harás tú desde lejos reverencia a los grandes dioses, cuando los ves venir?”. (Traducción de B. Leonardo de Argensola)

Fuese consciente del origen italiano, latino o griego, Argensola acomuna el diálogo *Virtud* con los otros tres, con los que forma un todo; o sea, no será una mera traducción o imitación servil, sino que, al dotarla de un nuevo contexto, flanqueada por los otros tres diálogos originales, le da un nuevo significado a la obra en sí y a la fuente albertiana.

#### ALGUNAS TRADUCCIONES DE LUCIANO

No era infrecuente su proceder, pero con muchos matices, pues asumir enteramente las propuestas de Luciano, o de Alberti, implicaba justificarlos largamente, aduciendo argumentos morales; o, al contrario (como Reguera, véase abajo), quedarse con la corteza del relato. Así, Francisco de Herrera Maldonado incluye el diálogo pseudoluciano en su *Luciano español: diálogos morales, útiles por sus documentos*, en cuya introducción general a la versión aporta las razones, siempre morales,<sup>13</sup> que le han movido a traducir al de Samosata, que redactó

<sup>12</sup> Y ya lo intuyó Green (1935: 276).

<sup>13</sup> Como apuntó Erasmo, “Luciano nihil fere triviale solet proficisci”; pero, ya antes, entre los primeros humanistas italianos se valoró a Luciano por su ejemplaridad, como apunta, ca. 1440, Rinuccio Tessalo d’Arezzo al frente de su traducción del *Caron*, señalando a Luciano como “philosophus” y recomendando su obra a lectores que buscan “bonos mores” e instrucción para bien vivir (ápuđ Zappala, 1982: 27).

discursos tan bien dispuestos y doctrina tan provechosa para la reformatión de las costumbres, detestación de los vicios y mayor importancia del bien público, porque ninguno de los antiguos le igualó en la agudeza y picante, donairoso decir y provechoso reprehender.

No creo que la versión de Lonigo sea la fuente, porque la de Herrera tiende a la *amplificatio* e incluso altera pasajes enteros,<sup>14</sup> como el de Marco Antonio y Cicerón. *La Virtud diosa, diálogo famoso de Luciano*, ocupa los folios 242r-248v, con una introducción del propio Herrera:

Atribuyeron los antiguos a la diosa Fortuna la disposición de los sucesos humanos (gran locura), dando tanto poder a la inestabilidad con que la juzgaban, que creían que de su providencia dependía todo suceso, malo o bueno, adverso o próspero. Grandiosos templos consagraron a su memoria, donde con diferentes sacrificios procuraban agradarla para tenerla propicia. Notable es su pintura en los auctores [...], pues ninguno dejó de burlarse della en sus escritos [...], *pues no hay hado ni hay fortuna, sino solo la disposición de Dios* [...]. Dos Fortunas imaginaron, próspera y adversa [...], y una y otra tuvieron por enemigas declaradas de la Virtud [...]. ¡Qué de monarquías acabaron por viciosas costumbres, qué de repúblicas por elecciones injustas, dando al indigno y al soberbio lo que se debía al virtuoso y al humilde! De aquí nació estimarse en poco la virtud conocida y verse perseguida de soberbias locas, de felicidades desvanecidas [...]. “Quid est virtus nisi mendicamentum?”. Y es sin duda, pues cura de todo vicio. Contra todos escribe Luciano este diálogo, moralizando a la Virtud perseguida de la Fortuna, para que se vea a lo que se atreve la felicidad humana, la soberbia de los hombres, desde puestos altos, desde grados superiores [...]. Y siendo así, ¿quién fia en su fortuna? Estímese la virtud, ámese y búsqese, pues, como dice Tulio, “sola virtus in sua potestate est, omnia praeter eam subiecta sunt fortunae dominationi”. (*La Virtud diosa, diálogo famoso de Luciano*; la cursiva es mía)<sup>15</sup>

También Aguilar Villaquirán incluye en *Las obras de Luciano Samosatense* el diálogo *La diosa Virtud*, a sabiendas de que “no es de Luciano, mas está entre sus diálogos”;<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Grigoriadu (2008: 333) va más allá al indicar que “la traducción es sumamente caprichosa y fantástica [...] notándose fácilmente la mano del sacerdote que convierte en sermones místico-ascéticos las concisas y precisas consideraciones de Luciano [...]; su trabajo constituye una traición al espíritu escéptico y satírico de Luciano”.

<sup>15</sup> Son palabras de la *Rhetorica ad Herennium*, IV, 24; el fragmento completo reza: “Omnes bene vivendi rationes in virtute sunt conlocandae, propterea quod sola virtus in sua potestate est, omnia praeterea subiecta sunt sub fortunae dominationem” (“todas las formas de vivir bien se han de basar en la virtud, porque solo la virtud se somete a su propio gobierno, todo lo demás está sometido al dominio de la fortuna”).

<sup>16</sup> Vives (1953: 31), Zappala (1982 y 1990: 53-55 y 143-147). En general, Menéndez Pelayo (1953), Tovar (1949), Robinson (1979) y Grigoriadu (2003).

pero su versión, y especialmente su interpretación global, difiere lo suficiente de la de Herrera, como lo prueban estas palabras:

*Impía es la persona de Luciano* —yo lo confieso—, pero en su libro se hallará, con gran perfección, elocuencia, donaire, gracia, variedad de cosas, mucha y grande ciencia, maciza doctrina, prontitud y facilidad. Riéndose, reprehende los vicios de otros; en apodar y morder es agro y pungente; agudamente juega de los vocablos, es sin frenillo para decir lisas las verdades y, con eso, sabe mezclar burlas con veras [...]. No sé yo comedia ni sátira que pueda compararse con estos diálogos, ora reparemos en el gusto, ora en el provecho. Pues si es lícito o no, por causa de algún solo vicio, dejar de gozar tantos dotes y virtudes, yo lo dejo al juicio de otros y —si entre tanto vale mi parecer— no lo tengo por acertado, si no es que también digan que porque Catón o Cicerón o Tucídides o Platón u otro autor de aquellos que, con buenos ejemplos y doctrina, pueden ayudar a la vida humana, no ha de ser leído no más de porque es gentil y apartado de nuestra religión cristiana. (*Las obras de Luciano Samosatense*, ff. iv<sup>b</sup>-v<sup>a</sup>; la cursiva es mía)

La impiedad, en efecto, no imposibilita su lectura, pero sí parece exigir a estos dos traductores un comentario previo, una suerte de *explanatio ad ignaros lectores*, o de *accessus ad auctorem*, que justifique la traducción del irreverente Luciano.

Lo mismo le ocurre al traductor, y único continuador en el Siglo de Oro,<sup>17</sup> de las también lucianescas *Historias verdaderas*, Francisco de la Reguera, que desde el prólogo se apresura a indicarnos que empezó simplemente a leer las *Historias* para “reparar el ánimo”, pero, “engañado del hechizo de la mentira”, se aficionó tanto que el libro se le hizo corto y, para alargar la diversión, decidió traducir la obra y continuarla. Considera las *Historias verdaderas* como una especie de burla “de las invenciones fantásticas de historiadores y poetas antiguos”, y las compara con el *Quijote* de Cervantes, escritor que, según él, quiso “fisgar y burlar de los libros de caballería de *Amadís de Gaula*”. Para rematar, recuerda que Luciano “no escribió más de dos libros de sus *Historias verdaderas*”; el tercero “es obra de don Francisco de la Reguera”.<sup>18</sup> O sea, que emuló a Luciano, sí, pero lo hizo tan superficialmente que se limitó a añadir una sarta de aventuras fantásticas rayanas en el disparate, situadas en la isla de los

<sup>17</sup> Zappala (1990: 221). Francisco de la Reguera (¿1599-1674?) trasladó las *Historias verdaderas* desde las *Opera omnia* (1538), recogidas por Micilo; Grigoriadu (2006) da las características del manuscrito de la BNE y otros detalles muy pertinentes.

<sup>18</sup> El *Libro tercero de las “Historias verdaderas”* ocupa los folios 42r-58v del citado manuscrito, desde “Al través dio la nave entre las peñas” hasta “las revivirás gustosas”.

Bienaventurados, por donde desfilan Diógenes, Demócrito, Radamanto, Sócrates, Platón, Penélope, Lucrecia, Aspasia, Aquiles, el propio Luciano y otros personajes característicos de sus diálogos.<sup>19</sup>

#### BARTOLOMÉ LEONARDO Y SU ALBERTI LUCIANESCO

A diferencia de los tres anteriores, Argensola nos presenta su versión del Alberti lucianesco exenta de introducción, ya “cocida” y “pasada a otra digestión”, para que pueda ir “al entendimiento” y no a la memoria, como él mismo recordaba arriba. Vale decir: se apropia del diálogo, no lo imita servilmente ni lo trae como un pretexto para moralizar, como Herrera o Villaquirán, ni para fantasear inanesmente, como Reguera, sino que lo prohija y asume en su integridad intelectual y moral, como hicieron los humanistas,<sup>20</sup> Alberti a la cabeza, que vieron en él un “philosophus”, un maestro de moral que “castigat ridendo mores”.<sup>21</sup> Lo “cuece” y lo hace “hijo de su entendimiento”, como diría Cervantes (parafraseando a Ovidio o Plinio)<sup>22</sup> y le quiere devolver la autoridad que le quitaron quienes confundieron sátira con “matraca”, o sea, con la mera burla:

¡Buena estuviera la sátira reducida a las pullas y apodos y a las injurias descortes de la matraca! Este fue su principio, y poco a poco, de la manera que un río nace pequeño, pero, en alejándose, “vires adquiret eundo” [*Eneida*, IV, 175], ha cobrado la sátira tanta autoridad, que por ser reprensión de costumbres es la poesía que más pro-

<sup>19</sup> Aquella retahíla de personajes virtuosos, incluido Radamanto, con la abundancia de placeres, se obnubilan e, inermes, comparecen ante la diosa Fortuna, que publica un edicto en el que promete compensar a todos los grandes ingenios (filósofos, poetas y oradores) de todas las edades y a todos los que se pudo llamar *insignes* y *famosos* invitándoles a vivir en su propia corte. Al principio todos desconfían, pero, una vez convencidos, pronto se dirigen a la isla de Fortuna, que les da la bienvenida y les reparte oficios, prebendas y riquezas. Antes de cerrarse la narración, Diógenes conduce al propio Luciano a presencia de la emperatriz Fortuna, habiéndole informado previamente de la existencia del vecino reino del Hado, “poderosísimo príncipe sobre todos los vivientes”, que, con algunos tratados y capitulaciones, ha concertado ya su boda con Fortuna. Grigoriadu (2006: 192) dice tener casi lista una edición crítica de la obra.

<sup>20</sup> Schwartz (1993: 76) utiliza inteligentemente el concepto de *modelo*, y lo contrapone a *fuentes*, para referirse a la “sátira áurea”, caracterizada por “una marcada intertextualidad, es decir, por estar construida con fragmentos de discurso que imitan fuentes provenientes de diferentes obras del canon clásico de la *satura*, o de sátiras neolatinas o romances, contemporáneas al texto o del pasado inmediato”.

<sup>21</sup> Cf. Robinson (1979), Mattioli (1980: 74-100) y la introducción de Bacchelli y D’Ascia a la edición de las *Intercenales*, pp. XXIII-XXIX, esp. pp. LI-LXXVI.

<sup>22</sup> Ovidio, *Tristia*, I, 105-122 y 161-162; III, 73-74; etcétera; Plinio, *Naturalis historia*, XXV, x, 84-85.

vecho puede hacer en la república [...]. Todos los preceptos que a estos propósitos se traen son hijos de la autoridad, porque los observamos en los escritos de los autores sabios. (*Del estilo propio de la sátira*, pp. 296-297)<sup>23</sup>

El proceder de Bartolomé Leonardo, en lo referente a este extremo, no fue inusual, pues la inclusión del diálogo de Alberti entre los de Luciano fue la norma durante siglos, como hemos visto arriba y remachaba la dedicatoria del traductor italiano, destacando el objetivo, prioritariamente deleitable,<sup>24</sup> de su lectura:

me parso cosa convenevole dal florido et decantato studio delli greci, Luciano philosopho dignissimo alla memoria de li genti reccare, acciò che per me in parte s'ammendi i noiosi pensieri et le fatiche humane, et con nuovi ragionamenti gli animi, da varii fastidi et dolori occupati, rallegrare se possino, il che altramente fare non si può, se non con la lettione del nostro Luciano, il quale oltre ad ogni altro scrittore e piu piacevole et ridicolo, et quello che con i suoi delettevoli dialogi, con le vere narrationi, et argute epistole, a te, lettore, a grado et in piacere te sia. Et certamente tal degno auttore da huomini valorosi, da gioveni leggiadri, da donne gentili, da vecchi annosi, et parimenti da teneri fanciulli, può essere letto et studiato. Legge adunque, o lettore mio, tal opera novamente in luce venuta, perche estimo che tal diletto et piacere ritroverai, che quasi puoco o nulla di noia teco restare potrà. [...] Volendo hormai lasciare da parte il nostro longo favellare, pregoti candido mio lettore che con lieto volto il nostro Luciano non mai bastevolmente lodato, ricevere ti piaccia, percio che accuratamente leggendolo, sentirai l'animo tuo (come he detto di sopra) di maggior allegrezza, virtù et supere totalmente carico et pieno. Vale. (Dedicatoria de Zoppino)

Tampoco se preocupó demasiado Alberti de desmentir la falsa autoría, máxime porque la confusión era con el gran Luciano, cuya impronta en su obra es muy abundante: basta recordar la *Musca*; el *Canis*; las “intercenales” *Scriptor*, *Religio*, *Patientia*, *Oraculum*, etcétera; el mismo *Momo* o *Momus sive de principe*, o la descripción de la *Calumnia* en el *De pictura*.<sup>25</sup> Por si eso no bastara, es conocida la tendencia de

<sup>23</sup> Schwartz (1993: 91) subraya que Argensola “separa analógicamente la sátira popular de la literaria, reforzando con el proverbio virgiliano (*Eneida*, IV, 175) la trayectoria ascendente del género, que ilustra con ejemplos de Horacio, Persio, Juvenal, Ariosto y Ronsard”.

<sup>24</sup> Como divertida pretende ser la antología de Luciano, pues allí están el *Timón*, el *Parásito*, el *Carón*, el *Icaromenipo*, los *Diálogos de los muertos*, los *Diálogos de las cortesanas*, etcétera. Baste ver Garin (1975: 141-142) y Rinaldi (2002: 112-113).

<sup>25</sup> Véanse Mattioli (1980: 74-100) y la introducción de Bacchelli y D'Ascia a la edición de las *Intercenales*, pp. LI-LXXVI.

Alberti al apócrifo, al anónimo, al pseudoanónimo e incluso al falso, como la provocación que supone el exordio de la *Philodoxeos fabula*, a la que hizo pasar como comedia latina auténtica firmada por un tal Lepidus; una comedia, por cierto, que posiblemente conoció Fernando de Rojas.<sup>26</sup>

Es la posición extrema a la que lleva su escritura, cuyo lema podría ser “nihil dictum quin prius dictum”: ya en los *Profugiorum ab aerumna libri* había presentado una poética del mosaico para su *Momo*, que estaría compuesto por teselas de textos ajenos, de “cose litterarie usurpate da tanti e in tanti loro scritti adoperate e disseminate”.<sup>27</sup> No se trata, sin embargo, de una poética del clasicismo o de la imitación, en la medida en que los materiales no son enteramente nuevos e íntegros, sino que ya han sido utilizados, divididos “in più particelle” por otros mil escritores; materiales, en suma, ya degradados y de segunda mano, que autorizan solamente una literatura de recomposición, casi combinatoria (“assortirle e poi acopiarle insieme con qualche varietà dagli altri”).<sup>28</sup> Una literatura no ya de segundo, sino de tercer grado, pero de la que Alberti defiende su uniformidad o aparente homogeneidad, sin “niuna grave fessura, niuna deforme vacuità” entre los fragmentos, con todas las teselas “coattate e insite e ammarginate insieme”.<sup>29</sup> El mosaico resultante enmascara el clasicismo, como una suerte de pastiche,<sup>30</sup> o como un *collage* amplificado, cuyo resultado es una forma que no pertenece a ninguna forma, un género que es más bien una mezcla de géneros; un género franco, fuera de los confines de la gran tradición humanística, pero que la asume plenamente.

En muchas ocasiones imita Alberti a Luciano,<sup>31</sup> ya los diálogos, ya el llamado Olimpo lucianesco, ya los ataques a las falsedades con que se disfraza la búsqueda de la verdad, ya la primacía de la opinión (véase abajo). Nunca, con todo, había llegado

<sup>26</sup> Véase Serés (2000: LXXXVIII-XC).

<sup>27</sup> *Profugiorum ab aerumna libri III*, en *Opere volgari*, II, p. 161.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>30</sup> Cf. Klein (1980).

<sup>31</sup> Apunta certeramente Acocella (2007: 100) que se parece a Luciano, “con la differenza che la posizione di Luciano, pur sotto i vari pseudonimi, è sempre riconoscibile come quella dello scettico, del moralista satirico, del retore, dell’abile avvocato che si autodifende, mentre Alberti con nomi diversi esprime e personifica i molteplici tratti, contrastanti e non sempre sereni, della propria personalità”. Para su recepción en España, Coroleu (1994) y, muy especialmente, Egido (2000: 53-64).



a la impostura lucianesca tan clamorosamente como en el diálogo *Virtus dea*, incluido entre sus *Intercenales*, que ilustran perfectamente la condena del “servum pecus” de los imitadores formulada por Horacio y Séneca (como veíamos arriba) y retomada por Petrarca. Baste leer el sustancioso proemio que las precede:

Empecé a recoger nuestras intercenales en una serie de libritos para que se pudiesen leer más cómodamente en medio de la alegría del banquete. [...] Con estos escritos propongo una terapia para las enfermedades del alma, basada en el humorismo y la comicidad. Quisiera que de todas mis intercenales resultase claro mi objetivo: que los lectores me consideren un escritor brillante y encuentren en nuestra obra argumentos para aligerar las graves preocupaciones y ansiedades. Por lo tanto, este primer libro invita a familiarizarse desde la adolescencia con las vicisitudes de la fortuna. [...] Es preciso no alejarse nunca de la virtud, reconociendo, con todo, que la moralidad está siempre sujeta a la variedad de los casos de fortuna. Es necesario vivir con la convicción de que el afán cultural y la probidad moral pueden facilitar el curso de la vida. Si los hados son superiores a nuestras fuerzas de hombres mortales, es necesario reaccionar soportando con paciencia y tolerancia cuanto nos impone la necesidad. En cualquier circunstancia, sin embargo, debemos ser conscientes de que lo que aporta felicidad o infelicidad no tiene sus raíces en la realidad misma, sino en la idea engañosa que de ella nos hagamos.<sup>32</sup>

Si algo caracteriza el pensamiento de Alberti es la última frase, que resume la tesis estoica, explícitamente ciceroniana: “Est igitur causa omnis in opinione, nec vero aegritudinis solum, sed etiam reliquarum omnium perturbationum” (“La causa de todos los trastornos del ánimo —y no solo de la aflicción— es, por lo tanto, una idea engañosa; *Tusculanae disputationes*, III, IX, 24).<sup>33</sup> Porque por *opinio* (la *doxa* platónica)

---

<sup>32</sup> “Cepi nostras intercenales redigere in parvos libellos, quo inter cenas et Pacula commodius possent perlegi. [...] Ego vero his meis scriptis genus levandi morbos animi affero, quod per risum atque hilaritatem suscipiatur. Ac meis quidem omnibus intercenalibus id potissimum a me videri quesitum cupio, ut qui legerint nos cum facetos fuisse sentiant, tum sibi ad graves curas animi levandas argumenta apud nos non inepta inveniant. Eam ob rem hic primus liber intercenalium admonet, uti ab ineunte etate quibusque casibus fortune sit assuefaciendum. [...] A virtute tamen uspiam esse discedendum, verum ita vivendum, ut vite quidem cursum bonis artibus et simplici virtute reddi commodiorem putemus; at vero, si fato nostras mortalium vires superent, patientia et tolerantia, quoad ipsa necessitas postulet, esse nobis providendum; in omnique vita ita de rebus ipsis admodo censendum, ut nihil felicitatem aut infelicitatem afferre existimemus, quod ipsum non ab opinione nostra profectum sit”. Cito por la edición de Bacchelli y D’Ascia, pp. 4-5; la traducción es mía.

<sup>33</sup> Transcribo y traduzco el párrafo 24 completo: “Est igitur causa omnis in opinione, nec vero aegritudinis solum, sed etiam reliquarum omnium perturbationum, quae sunt genere quattuor, partibus plures. Nam cum omnis perturbatio sit animi motus vel rationis expertus vel rationem aspernans vel rationi non oboediens, isque motus aut

debemos entender, en el contexto ciceroniano, la idea engañosa (errónea, equivocada, falsa) que nos hacemos de las cosas, condicionada, como está, nuestra percepción por las pasiones o afectos, pues el *logos* y el *pathos* comparten, alternativa o simultáneamente, la misma sede, el alma.<sup>34</sup>

De las *Intercenales*, así, se desprende una defensa del *animus* autónomo, superior a todas las coerciones materiales y sociales, que dará sus mejores frutos a finales del siglo XVI y comienzos del XVII: la doctrina política y la sensibilidad moral que, precisamente, asumirá Bartolomé Leonardo. Porque objetivo prioritario de sus diálogos será discernir aquella opinión (o sea, la “idea engañosa”) de la Verdad y de la Virtud. Porque es “la virtù, madre della felicità, [que], tiene fra’ mortali luogo di Dio”, como afirma Alberti en las *Sentenze pitagoriche*.<sup>35</sup> De modo que el hombre virtuoso será el capaz de reconocer cómo la *opinio*, la *doxa*, mediatiza la percepción del mundo de una parte importante de los interlocutores de los diálogos; ciega parcialmente a la verdad; obtura el entendimiento (tan importante en Bartolomé, como vimos arriba), porque impide razonar objetivamente; nos ofrece una idea de la realidad, la historia o la moral muchas veces sesgada o deformada.

---

boni aut mali opinione citetur bifariam, quattuor perturbationes aequaliter distributae sunt. Nam duae sunt ex opinione boni; quarum altera, voluptas gestiens, id est praeter modum elata laetitia, opinione praesentis magni alicuius boni altera, cupiditas, quae recte vel libido dici potest, quae est immoderata adpetitio opinati magni boni rationi non obtemperans” (“La causa de todos los trastornos del ánimo —y no solo de la aflicción— es, por lo tanto, una idea engañosa. Las pasiones se dividen en cuatro especies fundamentales y en varias subespecies. Cada una de estas es un movimiento del alma, irracional o contra la razón o que no la obedece, y este movimiento puede tener dos orígenes distintos: una idea equivocada del bien o una idea equivocada del mal. Por lo tanto, tenemos cuatro pasiones simétricamente distribuidas. Dos provienen de la idea del bien: una es el placer desaforado, o alegría sin medida, que deriva de la idea del gran bien presente; la otra, que es el deseo, desmesurado y rebelde a la razón, deriva de un gran bien imaginado’). El párrafo 25 concluye la descripción con las otras dos pasiones: el temor, que deriva de la amenaza de un mal imaginado, y el dolor, de un mal real. Lo cierra afirmando que “his autem perturbationibus, quas in vitam hominum stultitia quasi quasdam Furias inmittit atque incitat, omnibus viribus atque opibus repugnandum est, si volumus hoc, quod datum est vitae, tranquille placideque traducere” (‘estos son los desórdenes que la estupidez suscita e incita contra la existencia humana como si fuesen Furias; pero nosotros debemos hacerles frente con todas nuestras fuerzas y todos nuestros medios, si queremos pasar tranquilos y serenos por esta breve vida que se nos ha concedido’).

<sup>34</sup> “El *pathos* no es distinto del *logos*; es esencialmente el mismo órgano del alma el que desea o se arrepiente, se aíra o teme. De hecho, el deseo, la ira, el temor y otras emociones parecidas son opiniones (*doxai*) y juicios erróneos, que no provienen de una facultad del alma específica, sino que son movimientos, afectos, pasiones e instintos del *hegemonikon* en su conjunto” (*SVF*, III, 459; ápuđ Pohlenz, 1967: 289-290).

<sup>35</sup> En *Opere volgari*, II, p. 300. Véase Ponte (1995-1996).

## LAS PARTES CONSTRUENS Y DESTRUENS EN ALBERTI Y ARGENSOLA

Desde la perspectiva de aquel *animus* estoico hemos de acercarnos a los grandes temas que se debaten en los respectivos diálogos. Teniendo en cuenta el determinante papel de la *opinio*, aquellos temas reciben un tratamiento específico en Alberti, y en Argensola, que se podría denominar *contraste funcional*. Me refiero a que los protagonistas de los diálogos e “intercenales” o entremeses (Verdad, Virtud, Justicia...) y sus respectivos antagonistas (Opinión, Amor propio, Fortuna, Razón de Estado...) suelen trocar, eventualmente, sus papeles habituales. Porque si, por una parte, la apelación a la paciencia y tolerancia recorre la mayor parte de la prosa albertiana,<sup>36</sup> resultan ser virtudes que funcionan como una suerte de contrapunto del ingenio (“vis ingenii”) y del “humorismo y comicidad” (“risum atque hilaritatem”).<sup>37</sup> Es el mismo mecanismo de los diálogos de Argensola: suelen representarlo, como en *Virtus*, personajes emblemáticos, dioses olímpicos o personificaciones morales.<sup>38</sup> Un contraste, como arriba anunciaba, en que la *pars construens* se enlaza con la *pars destruens*, de modo que las páginas de moralidad constructiva y las páginas cargadas de amargura e ironía se iluminan y completan recíprocamente, como indicaba el traductor del *Momo* (en 1553), Agustín de Almazán (“los cuatro libros del *Momo* debajo de poesía juglar tratan alta filosofía moral”), para lo cual Alberti echaba mano de un “mofador exento y libre”. Al modo de Luciano, se cumple la función satírica,<sup>39</sup> el desplazamiento del didacticismo serio por su ineficacia y por su falta de comicidad; supone usar la literatura como la otra cara de la filosofía: la que persigue y muestra la verdad útil, la moral. Así, las “intercenales” de Alberti y los diálogos de Argensola buscan y exponen la verdad, pero, como no puede presentarse desnuda, debe convertirse en historietas y fábulas

---

<sup>36</sup> “Ferte fortiter; hoc est quo Deum anteceditis; ille extra patientiam malorum est, vos supra patientiam” (‘soportad con firmeza: en esto sois superiores a la misma divinidad. Ella, de hecho, es extraña a soportar pacientemente los males; vosotros transcendéis esta misma paciencia’); lo retoma en el *Momus* (p. 19): “sin vero certari iuvat, o inconsulte Iuppiter, qua te et iratum et armatum deorum principem superent, homunculis non ademisti patientiam” (‘si quieres competir, ¡oh precipitado y poco prudente Júpiter!, has dejado a los hombres una cualidad gracias a la cual son superiores a ti, que estás armado y eres príncipe de los dioses: la paciencia’).

<sup>37</sup> Sobre el significado del humor de Alberti, Cardini (1993).

<sup>38</sup> “Alberti sembra affascinato dalla mitologia classica come vasto teatro delle forze naturali e umane (potenze dell’anima, ‘temperamenti’...) che determinano l’accadere sociale e politico [...]. Nel *Momus*, la *respublica deorum* è uno specchio, in positivo e in negativo, degli ‘umori’ psicologici e politici operanti nella *respublica terrena*” (introd. de Bacchelli y D’Ascia a las *Intercenales*, pp. LXXI-LXXIII).

<sup>39</sup> Valdés (2006) describe estupendamente las variedades de la sátira del Siglo de Oro español.

para conseguir el efecto provechoso, con una intención satírica central: la diversión y el humor para el aprendizaje moral.<sup>40</sup>

Asimismo, y a diferencia del traductor italiano Lonigo, que se aferra a lo deleitable, Argensola, insistiendo en dicho contraste, quiere trasladar el aspecto más grave del proemio de Alberti a sus propios diálogos “intercenales”, seguramente movido por el estoico pesimismo con que habitualmente Alberti lamenta la extrema futilidad de la misión de la Virtud en la tierra. Así, en el *Demócrito*, recuerda, con su *pars construens*, el descrédito de la virtud:

DEMÓCRITO Verás allí mendigando infinitos ingenios y sus estudios acobardados, y las virtudes morales y naturales desamparadas y aun aborrecidas. [...] ¿No quieres que se me rasguen los pulmones de risa viendo que todos esos premios que reparten entre sus amigos y vernáculos se los dan a título de sus virtudes y méritos, siendo en la verdad el mismo vicio y desvalor? De manera que roban a la virtud aquello mismo que le dan, y veo que la alaban y vocean que es justo abrigarla, y la pobreta se está helando sin que la ampare nadie. (Bartolomé, *Demócrito*, p. 151)

También la *pars destruens* del *Momo* de Alberti es análoga a la del *Demócrito* de Argensola, que está lejos de la consideración de la sátira como “matraca” y encara los principales temas tópicos, motivos y preocupaciones que embargaron a varias generaciones de humanistas. Su “desconcertado humor”, su “amarga” risa democritea se explicaban “naturalmente”, científicamente, como sabía Huarte.<sup>41</sup> Pero, un poco antes, el médico navarro se ha referido a la actitud del filósofo en términos que, además, recuerdan mucho el *Elogio de la locura* de Erasmo u otras obras similares:

---

<sup>40</sup> En la línea del “parlero” que define López de Villalobos (1950: 450 a): “el estímulo o aguijón que les está picando [a los parleros] dentro del corazón es una locura mezclada con sotileza de ingenio [...], unas veces vence la locura y otras vence el agudeza [...], porque locos y locuazos viene de locuaces, que en lengua latina quiere decir parleros. El humor que hace este desconcierto es melancólico, hecho por adustión de sangre colérica dentro en las venas. [...] Y así, se ve que los grandes parleros, por la mayor parte, hablan cosas de que ellos están quejosos y enojados, y de cosas de miedos y de sospechas y de cosas en que quieren ganar honra, y dicen mal de los que gobiernan y précianse de lo que hablan, y tienen por punto de honra que ellos solos hablen y que todos los otros escuchen”.

<sup>41</sup> Según Huarte de San Juan (1989: 369-370), porque “los hombres de grande entendimiento son muy risueños por ser faltos de imaginativa, como se lee de aquel gran Demócrito, y de otros muchos que yo he visto y notado. Luego por la risa conoceremos si es entendimiento o imaginativa la que tienen los hombres”.

En este argumento [constatar por las obras la enfermedad humana] se fundó aquel gran filósofo Demócrito abderita cuando le probó a Hipócrates que el hombre dende que nace hasta que se muere no es otra cosa más que una perpetua enfermedad según las obras racionales; y así le dijo: “Totus homo ex nativitate morbus est: dum educatur, inutilis est et alienum auxilium implorat; dum crescit, protervus...”. (Huarte de San Juan, 1989: 174)

El texto pertenece a la carta duodécima, “Hippocrates Philopaeneni gaudium”, y en ella alaba al abderita al mismo tiempo que rechaza la acusación de locura de sus contemporáneos.<sup>42</sup> Conforme ahonda en la enfermedad, se acerca, a sabiendas o no, al concepto central de la *Moria* erasmiana.<sup>43</sup>

Estas mismas cartas son la fuente de Argensola, como ya vio Green, que las combina con Luciano y Alberti. Este, especialmente, le enseñó cómo la Verdad, que se aparece a Hipócrates en sueños las vísperas de su entrevista con Demócrito,<sup>44</sup> adquiere un rango de personaje central en el diálogo homónimo de Bartolomé Leonardo de Argensola. Como en las *Intercenales* de Alberti, contrapone su discurso al de la Opinión:

DAMAGETO [...] “Mañana te hallaré con Demócrito”. Y queriendo ya partir, “suplícote, le dije, señora, que me digas quién eres y con qué nombre quieres ser llamada”. “Yo soy, dijo ella, la Verdad, y esa otra que llega agora (y pareció de improviso otra mujer, no fea, pero de aspecto atrevido y lleno de solicitud) se llama Opinión y habita entre los abderitas”. Yo recordé en

<sup>42</sup> “Non insaniam, sed quandam excellentem menti sanitatem vir ille declaret, dum neque liberorum, neque uxoris... sed et diu et noctu seipsum consistit, et privatim vitam degit, plerumque in antris et solitudinibus, aut sub arborum umbris, aut in mollibus herbis, aut apud frequentia aquarum fluentia” (Pseudo Hipócrates, *Epistulae*, p. 570). En Serés (1997) analicé las fuentes de que se sirvió Cervantes para la figura de Vidriera, remedo parcial de Demócrito: las pseudoepístolas que se cruzaron los abderitas e Hipócrates; son las mismas que tuvieron en cuenta Huarte de San Juan (1989: 175-176, 208-209 y 369-370) y, por supuesto, Bartolomé Leonardo de Argensola.

<sup>43</sup> “De la cual sentencia [la humanidad enferma] se admiró Hipócrates [...]. Y tornándolo a visitar (gustando de su sabiduría) dice que le preguntó la razón y causa de su continua risa (viéndole reír y burlar de todos los hombres del mundo) [...]. Y, así, procedió muy a larga contando los varios apetitos de los hombres y las locuras que hacen y dicen por razón de estar enfermos. Y concluyendo, le dijo que este mundo no era más que una casa de locos, cuya vida era una comedia graciosa representada para hacer reír a los hombres; y que esta era la causa de que se reía tanto. Lo cual oído por Hipócrates, dijo públicamente a los abderitas: ‘Non insanit Democritus, sed super omnia sapit et nos sapientiores efficit’” (Huarte de San Juan, 1989: 175-176). Véase también Rallo (2006).

<sup>44</sup> En la obra dialogan Damageto, gobernador de Abdera, e Hipócrates sobre la salud mental de Demócrito: el médico de Cos concluye, después de una entrevista con el sabio abderita, que no está loco, sino que es el más inteligente; al contrario, los locos son los demás habitantes de la isla y el resto de la humanidad en su conjunto.

esto, y como no desprecio los sueños cuando guardan alguna orden, porque entonces tienen algo de vaticinio, púseme a interpretar este y hallé que el desaparecérseme Esculapio significaba no tener Demócrito necesidad de medicinas y que la verdad estaba en él y la opinión en sus ciudadanos. (*Demócrito*, p. 136)

La Verdad está con Demócrito,<sup>45</sup> que se ríe (su *pars destruens*), precisamente, de los ciudadanos de Abdera, del hombre en general, que se deja llevar “sobre las alas de la opinión”:

- DAMÓCRITO [...] porque lo veo [al hombre] lleno de locura y vacío de acciones justas, gobernándose puerilmente en todos sus consejos, tomando sobre sí trabajos inútiles. [...] Desprecian lo conocido, desean lo oculto, porque aman lo que ignoran en el mismo grado que ignoran lo que aman. Todo esto, ¿no es digno de risa? Pues los que son llevados sobre las alas de la opinión se llaman príncipes. [...] Y finalmente, ¿quién se acomoda a la sencillez de la naturaleza? Ninguno. [...] Ríome igualmente cuando veo sus buenas dichas y cuando veo sus desdichas; [...] así las dichas y desdichas de los mortales, la buena o mala calidad la cobran de la opinión humana que las pondera, y no de los principios de su esencia, que son muy diferentes.
- DAMAGETO Todo eso, Demócrito, es como tú lo dices; tanto, que de ninguna manera se puede tan bien declarar la miseria de los mortales. (*Demócrito*, pp. 143-145)

Dejarse arrastrar por la opinión que pondera, y no por la esencia, es el principal error. Por ello Demócrito se dirige al médico Hipócrates, como Alberti a su amigo médico Paolo Toscanelli, en el proemio a las *Intercenales*, cotejando sus recetas y medicinas, su lucidez:

Tú, querido Paolo, como hacen los demás médicos para curar los cuerpos de los enfermos, recetas medicinas amargas; tanto, que provocan el vómito; yo, con estos escritos míos, busco el modo de curar las enfermedades del ánimo, pero mediante la risa y la hilaridad.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Y la prudencia, como recuerda Egido (1998: 89).

<sup>46</sup> “Tu quidem, ut ceteri physici, Paule mi suavissime, amaras, et quae usque nauseam moveant, aegrotis corporibus medicinas exhibes; ego vero his meis scriptis genus lavandi morbos animi affero, quod per risum atque hilaritatem suscipiatur” (p. 3).

El paralelismo oximórico del contraste, de las *partes construens* y *destruens* (*curae/risus, morbi/hilaritas*), se aplica a los principales temas (la locura del mundo, el sueño, la justicia, la razón de Estado, etcétera) que recogerá Argensola en sus diálogos.<sup>47</sup>

#### LA VIRTUD, LA FORTUNA Y LA JUSTICIA

Aunque sea una traducción de Alberti, el diálogo *Virtud* se acompasa, como decía, con los diálogos originales de Bartolomé, porque todos giran alrededor de unas nociones centrales de la tradición humanística: el ya citado doblete compuesto por Verdad y la Opinión y los que conforman la Virtud y el Vicio, la Fortuna y la Prudencia, la Justicia (Astrea), que ha huido del mundo, donde impera la injusticia, y afines. Dichas oposiciones se dejan rastrear, una y otra vez, en las *Intercenales* de Alberti, cuya técnica consiente alternar argumentos y registros: las piezas que se articulan como diálogos tienden a reagruparse en torno a solo dos interlocutores: el “prudente” y el “pasional”, el “frío” y el “caliente”, el “racional” y el “irracional”; en suma, el *sapiens* y el *stultus*.<sup>48</sup> Son, de nuevo, aquellos contrastes funcionales, indiferentes al estatus de los interlocutores, que suelen ser personajes emblemáticos (los más frecuentes), personificaciones morales o dioses olímpicos, porque

he comprendido que los autores antiguos, cuando filosofaban, habitualmente designaban con el nombre de una divinidad a aquellas facultades y fuerzas del alma que nos inducen a comportarnos de un modo u otro.<sup>49</sup>

Cuando no, se sirve de personajes colectivos: el *stultus* puede ser, en concreto, un gentío de composición muy diversa pero que actúa como una unidad (las “intercenales”

<sup>47</sup> Schwartz (1990) y Azaustre (e. p.). Aplicado a la novelística contemporánea, véase el estupendo estudio de Close (2006).

<sup>48</sup> “La controversia si ha considerando le parole chiave, così frequenti nel riferirsi alle virtù ai vizi, alle doti dello spirito. A loro volta esse si contrappongono. Da un lato troviamo *ratio, humanitas, consilium, ingenium, virtus, veritas, pietas, spes, prudentia, doctrina, officium, studium, sapientia, industria, perspicacia, modestia, benivolentia, iucunditas, patientia, tranquillitas, libertas, ocium, opera, artes*; dall’altro *fortuna, immanitas, furor, opinio, impietas, durities, iracundia, invidia, fraus, ambitio, calumnia, insania, dementia, iniuria, cupiditas, libido, ignominia, contumacia, pervicacia, insolentia, suspitio, superbia, erumna, paupertas*”. Ponte (1995-1996: 46), que al pie indica que “*necessitas* ha un significato più complesso”.

<sup>49</sup> “Nam veteres quidem scriptores ita philosophari solitos admadverti, ut deroum nominibus eas animi vires intelligi voluerint, quibus in hanc aut in alteram institutorum partem agimur” (*Momus*, p. 6).

*Oraculum, Vaticinium, Cynicus y Corolle*). Siempre central, con todo, es el conflicto entre Virtud y Fortuna, al que se vincula la conducta muchas veces irracional de los hombres que ceden a las propias pasiones, de modo que la locura domina en el mundo;<sup>50</sup> añádanse la condena de la *opinio* (véase arriba) y de los excesos; la preferencia por la posesión de riquezas; la tiranía y la demagogia. Análogamente, “la sátira de Argensola se organiza, en el plano semántico, en oposiciones binarias, características del género, de Horacio a Luciano: el sabio frente al vulgo, la vida retirada frente a la corte, los cuerdos frente a los locos, el dominio de los afectos frente a la desmesura del deseo, que revelan perspectivas ideológicas estoicas”.<sup>51</sup>

El papel antagónico de la Opinión y el Amor propio en el diálogo *Virtud* lo representa la Fortuna, pues allí se expone la vana espera de la Virtud, maltratada por aquella diosa, su principal rival y enemiga, y desterrada de los Campos Elíseos —con la ropa desgarrada y sucia de barro—, delante de la puerta del Olimpo. Se dirige en vano a Mercurio como único interlocutor posible, quien, en su calidad de portero, la invita, finalmente, a irse, ya que los dioses están distraídos y entretenidos con frivolidades, porque incluso el poder de Júpiter depende de la benevolencia de la Fortuna, que también ha conseguido que los amigos que la defendían tengan que abandonarla, perdiendo así la estimación que le guardaban los hombres cuando “estaba en paz en los Campos Elisios, bien acomodada con mis [...] doctos y excelentes varones”:

VIRTUD [...] Ya tú ves cuán destrozada vengo y llena de lodo; sabe que la causa dello ha sido la presunción y poca verdad de la Fortuna. Yo me estaba en paz en los Campos Elisios, bien acomodada con mis viejos Platón, Sócrates, Demóstenes, Cicerón, Arquímedes, Policreto, Praxíteles y otros doctos y excelentes varones que, viviendo, me reverenciaron sobre todas las cosas y hicieron de mí la debida estimación. Y estando con todos estos y con otras insignes personas que venían a mí a saludarme, llega hacia nosotros aquella arrogante, temeraria, presuntuosa, embriaga y disoluta Fortuna, rodeada de gran turba de soldados con pasos soberbios; y así pomposa, llega para mí y me dice: “¡Oh diosa plebeya! ¿No harás tú desde lejos reverencia a los grandes dioses, cuando los ves venir?”. Sentí vivamente estas palabras y así, algo turbada, le respondí: “No podrías tú jamás hacer, ¡oh gran diosa!, que yo sea plebeya, y en caso que yo haya de ceder a los mayores, no se estenderá tu poder tanto que yo me humille

<sup>50</sup> Cf. *Cynicus, Corolle* y, en parte, *Somnium*; véase Ponte (1995-1996: 44-45).

<sup>51</sup> Schwartz (1993: 80).



a ti”. [...] Comenzó en esto aquel gran filósofo Platón a tratar del conveniente oficio con que se había de reverenciar a las personas de los dioses; mas ella, enfadada, “quita allá”, le dijo, “esos tus disparates, que no está bien a los siervos meterse en defender las causas y diferencias de los dioses”. Quiso también Cicerón decir algunas buenas razones para persuadir lo mismo que Platón, pero salió de aquella compañía de gente armada Marco Antonio, que parecía un valeroso gladiador, y, alzando el brazo en alto, plantó un mojicón en la cara a Marco Tulio, el cual y todos aquellos amigos míos, amedrentados de esto, volvieron las espaldas y dieron a huir. Porque ya tú ves que ni Policleto con el pincel ni Fidias con su escoplo ni Arquímedes con el cuadrante, ni todos los demás sin armas se podían defender contra aquellos hombres atrevidos y armados y prácticos en la guerra y acostumbrados a hacer homicidios. Por esta ocasión, hallándome yo, mezquina, abandonada de todos, aquellos hombres feroces cargaron sobre mí con mojicones y coces, y me despojaron de mis vestiduras y me arrojaron en el lodo, y dejándome de esta manera, se fueron riendo tan ufanos, que parece triunfaban de mí y de todas mis cosas. Pero yo, acoceada y acosada de aquella manera, cuando pude volver un poco en mí determiné de subir acá arriba para quejarme al potentísimo y rectísimo Júpiter. He subido, como ves, y, sea Dios alabado, ya ha un mes entero que estoy esperando que alguno me introduzca allá dentro, y no he dejado de rogar a cuantos van y vienen que me negocien una breve audiencia, y siempre me dan alguna nueva excusa por repuesta. Dícneme algunas veces que los dioses están ocupados cómo las calabazas florezcan en tiempo conveniente y otras que están trazando que todas las mariposas nazcan con las alas bien pintadas [...]. Por tanto, ¡oh Mercurio!, pues eres tú el principal mensajero de los dioses, yo te ruego y te suplico, no una vez sino muchas, que quieras abrazar esta mi causa justísima y honestísima; yo te hago cabeza y patrón della. Suplícote que la aceptes; en ti solo está puesta mi esperanza; no me desprecies, porque, si me ven tan ignominiosamente despreciada de vosotros los dioses, los hombres me perderán el respeto y aun al colegio de los dioses será poco honor consentir que estos hombrecillos, aunque yo fuese la más infame de las deidades, me estimen tan poco, que hagan de mí la mofa que te he contado. (*Diálogo de Mercurio y la Virtud*, p. 116)

En este diálogo, como en el *Menipo*, se niega la providencia de Júpiter, que ni siquiera garantiza una solemne *consolatio* ética a la injusticia de la Fortuna, y se muestran las debilidades de los dioses paganos, que, lejos de defenderla, ni siquiera reciben a la Virtud, ocupados en sus triviales quehaceres. La alusión a la impotencia de Júpiter deriva del diálogo de Luciano *Zeus confundido*, que había sido traducido

por Poggio Bracciolini, colega de Alberti en la curia papal, en la década de 1440. También concuerda con uno de los motivos del diálogo *Menipo litigante*,<sup>52</sup> donde se queja a los dioses paganos del desamparo en que quedan los mortales, personalizándolos en Radamanto:

MENIPO [...] ¿Por qué vosotros, los dioses, consentís que solo los que proceden por tan abominables medios alcancen su intento, y no salga jamás la prosperidad de sus casas, y los buenos sean desvalidos y desdichados? ¿Es buen modo ese de acreditar vuestro poder: dar ocasión para que los hombres desamen a la virtud y se burlen della y la tengan por invención ridícula? [...] ¡Oh lástima de los humanos, que solamente abrazan la inocencia para poseer con ella a la fortuna, convirtiendo el objeto en instrumento! (*Menipo litigante*, p. 124)

Son preguntas relacionadas con el *De providentia*, como señaló muy acertadamente Lía Schwart,<sup>53</sup> recordando que el filósofo hispano defiende la causa de los dioses, precisamente por lo dicho por Menipo: los humanos “abrazan la inocencia” para instrumentalizarla y alcanzar la fortuna; si no lo logran, culpan a los dioses. Por lo mismo responde Radamanto afeándoles que achaquen todos sus males a la Providencia:

RADAMANTO Demás, que si vosotros estimásedes las cosas de la vida mortal no en más de cómo ellas son, y no les atribuyédes deidad, no de los sucesos dellas sacaríedes argumento contra la virtud; pero como las adoráis y juntamente medís los juicios divinos en vuestra opinión cada vez que veis perseguido algún justo o que en las lites prevalece la causa injusta, culpáis la

---

<sup>52</sup> El diálogo tiene lugar entre dos personajes, Arsitas y el litigante Menipo: aquel le pregunta por qué defiende el caso de Eróstrato, que desheredó a sus hijos; este explica entonces por qué dio ese consejo a Eróstrato, y para ello le narra su propia experiencia. El relato del caso de Menipo se erige, así, en el núcleo del diálogo: cuenta cómo la herencia de su bisabuelo le fue arrebatada a él también por leguleyos y que, desesperado por su indefensión, bajó al infierno en busca de su bisabuelo Atilio, para fijar por escrito lo que había querido decir en su testamento. Lo encuentra, confirma sus palabras y se dirige al tribunal de Radamanto para sellar la declaración y llevársela a la tierra. Radamanto pronostica su fracaso, pues, aunque su abuelo mismo compareciera en el mundo, los abogados tergiversarían sus palabras; así fue: Menipo perdió la causa. La moraleja ratifica su consejo inicial de que, para que Eróstrato desherede a sus hijos, es mejor desheredar a los hijos y dar el dinero a los abogados antes de que estos se lo quiten, con sufrimiento añadido, en un pleito por el cobro de la herencia.

<sup>53</sup> Schwartz (2006: 440), que abunda al indicar que el subtítulo, precisamente, del diálogo es “Quare aliqua incommoda bonis viris accident, cum providentia sit”.

divina Providencia. [...] Esta respuesta te bastará por ahora, y así deja esta cuestión, porque solo Júpiter la sabe en su verdadera fuente, y tú, no porque no la alcances, dejes de respetar sus preceptos. (*Menipo litigante*, pp. 124-125)

*Virtus*, con todo, es fundamentalmente una batalla alegórica entre virtudes y vicios, entre las armas y las letras (los sabios vencidos por el guerrero Marco Antonio), una modalidad literaria que se remonta a la *Psicomaquia* de Prudencio y, después de numerosas imitaciones medievales, entre las que destaca el *Anticlaudianus* de Alano de Lille, ya en el siglo xv habría alcanzado una representación “heroica” y monumental; la fuente más probable del diálogo de Virtud y Mercurio es posible que sea el libro primero de *Las bodas de Mercurio y Filología*, de Marciano Capella. Con todo, el alto género moral fue alterado en la forma y en los contenidos, convirtiéndose en un grotesco “triumfo de la Fortuna”. Pero no es poco lucianesco reforzar la tendencia a la creación de personificaciones alegóricas; basta ver las protagonistas homónimas de las respectivas *Intercenales*.<sup>54</sup> Por otra parte, la descripción paródica del más allá hace posible un singular enlace entre la tradición “elevada” de la visión, y consecuente revelación de verdades metafísicas y religiosas, y la “mediana” (o, más bien, “baja”) de la invención fantástica, que funciona como pretexto para mostrar la “locura” de los hombres,<sup>55</sup> que enlaza perfectamente con la tradición lucianesca.<sup>56</sup> De hecho, “la recreación lúdica o paródica de motivos mitológicos o filosóficos era ya característica de la sátira menipea en la Antigüedad [...] las traducciones de Luciano que circularon profusamente [...] habían impuesto una visión secular de la mitología clásica”.<sup>57</sup>

---

<sup>54</sup> De la citada *Virtus* (con su antagonista *Fortuna*) y de *Patientia* (que dialoga con *Necessitas*); en *Pictura*, las cuatro filiaciones de vicios y virtudes (*Invidia*, *Calumnia*, *Indignatio*, *Inimicitia* y *Miseria*; *Ambitio*, *Contentio*, *Iniuria*, *Vindicta* y *Calamitas*; *Modestia*, *Securitas animi*, *Cura virtutis*, *Laus* e *Immortalitas*; *Humanitas*, *Beneficentia*, *Benivolentia*, *Pax* y *Felicitas*). En *Discordia*: *Iustitia*, *Discordia*, *Termen*, *Voluptas* y *Honos*. En *Suspitio*: *Fama*, *Mnimia*, *Ratio* y *Veritas*. En *Corolle*: *Invidia* y *Laus*. En *Fama*: *Occasio*, *Divitiae*, *Potentia* y *Facinus*. En *Erumna*: *Fortuna*. En *Anuli*: *Consilium*, *Spes* y *Fiducia*.

<sup>55</sup> Klein (1980).

<sup>56</sup> Valdés (2008: 137-140) ilustra y documenta cómo “Luciano, como Séneca, hace dialogar en sus sátiras a personajes históricos y mitológicos [...], personajes históricos de distintas épocas y oficios hablan con otros personajes ficticios, mitológicos, alegóricos o incluso con animales. Menipo, Diógenes, Escipión [...] entre sí o también con personajes mitológicos o alegóricos” (pp. 137-138).

<sup>57</sup> Schwartz (2006: 434).

La historia de Virtud se adecua o combina, en Alberti y Argensola, con otras historias paralelas como la de la Verdad y la de Justicia o Astrea.<sup>58</sup> El alejamiento de la tierra, su suplantación o postergación las acomunan; también su ausencia: la de la Verdad deja al mundo sumido en las apariencias, la falsedad, el engaño a los ojos; la de la Justicia se asume con pesimismo y comporta la preponderancia de gobiernos ineficaces y la infelicidad o desgracia de los gobernados.<sup>59</sup> En el arranque de la “intercenal” *Discordia* y en una posición elevada, Mercurio pregunta a Argos si la ha encontrado; ni siquiera los habitantes de la *Roma triumphans* se acuerdan de ella:

- MERCURIO [...] ¿Has encontrado a la diosa Justicia? Te había ordenado, de parte de Júpiter, que nos informases de su paradero.
- ARGOS La he buscado por todas partes, investigando, mirando por todas partes, preguntando a cada paso e interrogando a cuantos he encontrado. Finalmente, he llegado a la magnífica ciudad que ves a los pies de estas colinas, creyendo que la Justicia querría residir en un lugar particularmente rico y prestigioso; pero ni siquiera su sombra he visto. Al contrario: lo cierto es que ningún mortal se ha atrevido a decir que la ha visto, salvo algunos viejos delirantes de la región en que vivía Evandro [...]: la Justicia solía encontrarse en su grande y antiquísima ciudad, hoy abandonada y en ruinas.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Del mito de Astrea la versión más conocida es la de Ovidio: “victa iacet pietas, et virgo caede madentis / ultima caelestrum terras Astrea reliquit” (*Metamorfosis*, I, 149-150); pero también es conocida la versión de Juvenal: “multa Pudicitiae ueteris uestigia forsan / aut aliqua exstiterint et sub Ioue, sed Ioue nondum / barbato, nondum Gracis iurare paratis / per caput alterius, cum furem nemo timeret / caulibus ac pomis et apero uiueret horto. / Paulatim deinde ad superos Astraea recessit / hac comite, atque duae pariter fugere sopores” (*Sátiras*, VI, 14-20, esp. 19-20). Emparejada con la Verdad aparecerá también en *El alguacil endemoniado*: “—¿Y cómo que no hay justicia! ¿Pues no has sabido lo de Astrea, que es la Justicia, cuando huyendo de la tierra se subió al cielo? Pues por si no lo sabes te lo quiero contar. Vinieron la Verdad y la Justicia a la tierra; la una no halló comodidad por desnuda, ni la otra por rigurosa. Anduvieron mucho tiempo así, hasta que la Verdad, de puro necesitada, asentó con un mudo. La Justicia, desacomodada, anduvo por la tierra rogando a todos, y viendo que no hacían caso della y que le usurpaban su nombre para honrar tiranías, determinó volverse huyendo al cielo. Saliose de las grandes ciudades y cortés, y fuese a las aldeas de villanos, donde por algunos días, escondida en su pobreza, fue hospedada de la Simplicidad, hasta que envió contra ella requisitorias la Malicia. Huyó entonces de todo punto y fue de casa en casa pidiendo que la recogiesen. Preguntaban todos quién era, y ella, que no sabe mentir, decía que la Justicia; respondíanle todos: ‘¿Justicia y por mi casa? Vaya por otra’. Y así no estuvo en ninguna. Subiose al cielo y apenas dejó acá pisadas” (Quevedo, 1991: 162-163).

<sup>59</sup> En Serés (1998: 336-337) traigo algunos paralelos.

<sup>60</sup> “MERCURIUS. [...] Deamne, quam Iovis verbis edixi ut compertam dares, Iustitiam adinvenisti? ARGOS. Nulla a me uspiam gens, dum deam ipsam perquiro indagando, pervestigando, sciscitando percunctandoque, pretermissa est. Postremo hanc sub his montibus, quam vides, pulcherrimam urbem adivi, quod eam arbitrar

La referencia virgiliana a Evandro (*Eneida*, VIII, 96-100) es particularmente irónica, pues Roma fue la cuna de todos los *iura*. En el diálogo *Dédalo*,<sup>61</sup> Bartolomé nos presenta al padre de Ícaro volando. Esta vez, a diferencia de la obra de Alberti, aunque con idéntico punto de vista, Dédalo encuentra a Astrea:

DÉDALO [...] Allí, pues, con vista tan poderosa que pudiera sostener los rayos del sol, vi (pero más resplandeciente que él) a la verdadera Justicia. [...] “Esta diosa, me dijeron, es Astrea, la que vosotros desterrasteis con toda su familia; no se ha querido alejar más de los hombres por acudirles más presto, abriéndoles la puerta, porque, aunque ellos la desterraron, no por eso deja de atender a su enmienda. [...] Díjele que, pues era tan grande su poder, por qué no lo ejercitaba desde allí contra los que la habían desterrado. “¿No te parece, respondió ella, que lo ejercito a toda furia, pues los dejo perseverar en sus errores? ¿Qué mayor justicia tengo de hacer en ellos que dejarlos vivir sin justicia? [...] Ese es el mayor castigo a la malicia humana: bien veo yo que ocupan mis sillas aquellos dos tiranos que me desterraron: es villano el uno y noble el otro; ambos cubiertos con mis vestiduras y adornados con nuestras insignias. (*Dédalo*, pp. 184-185)

El tirano “villano” es el amor propio; el “que se precia de noble del mismo linaje osa llamarse razón de estado”; tal como la definía Botero en 1589, “el estado es un dominio establecido sobre los pueblos y razón de estado es el conocimiento de los medios para fundar, conservar y ampliar tal dominio”.<sup>62</sup> En realidad, planteaba el antiguo conflicto suscitado entre la virtud y la praxis política, porque su esencia

---

lautissimis et ornatisissimis sedibus delectari. At dea nusquam minus. Quin vero ne mortalium quidem homo uspiam est, qui se illam vidisse audeat affirmare, preterquam quod apud Evandri sedes Pauli admodum deliri senes [...]: sua quidam sane ampla ete pervetusta, sed admodum diruta atque deserta in urbe, Iustitiam ipsam diversari solitam comminiscuntur”.

<sup>61</sup> Como en el *Menipo*, inserta en su interior un relato muy lucianesco: el vuelo de Dédalo, que recuerda el *Icaromenipo* de Luciano. Dédalo inicia abruptamente el diálogo, explicando a Polites su fuga de Creta, perseguido por los ministros del fisco del rey Minos. Pero Polites le propone disputar sobre su inocencia; es una disputa que sirve para que Dédalo exponga las acusaciones contra el monarca Minos, recordando que este no tenía interés en hacer justicia, pues le encarceló años sin que fuera juzgado. Dédalo se exculpa e inculpa a Minos de haber facilitado los amores ilícitos de Pasifae que engendraron el Minotauro. Ante una nueva objeción de Polites, Dédalo descubre la verdadera causa de su persecución y, con ella, el núcleo temático del diálogo: la imposición de la razón de Estado (que debe subordinarse a la Providencia divina) y la ilustración de los principios básicos del gobierno de un tirano.

<sup>62</sup> Botero (1962: 91).

radicaba en si era o no lícito contravenir la moral y la justicia, Astrea, para lograr los fines políticos adecuados a los intereses del Estado. En su nombre se cometen tropelías innúmeras, como denuncia Dédalo:

DÉDALO [...] la que llaman razón de estado, y por otro nombre buen gobierno, es una policía soberbia que suele atropellar altivamente estas trabazones proporcionales y santas de la justicia y las fieles correspondencias della [...]. Si con propiedad hemos de hablar, justicia libre no la hay en la tierra [...]. Para los reyes, la verdadera justicia es lo mismo que los vestidos viles para los mecánicos, y la razón de estado viene a ser aquel otro vestido reservado y precioso, y deste usan en sus negocios como en honor de alguna deidad. Pero esto desean que se haga tan encubierto, que parezca a los ojos de quien lo mira que solamente corre la justicia escrita, no movida de otro soplo sino del suyo mismo, de su pureza y sencillez; mas el que lo especula con más atención luego descubre la violencia del movedor encubierto. Yo fui tan gran maestro desta ciencia, que descubrí presto el manantial de mi daño, y supe hurtarme a los golpes de él, aunque todo lo que yo entonces sabía no era nada comparado con lo que después aprendí en mejor escuela. (*Dédalo*, pp. 167-169)

Las “trabazones” o reglas de la justicia son obstáculos insignificantes para la “razón de estado”, cuyo objetivo, es, según un Dédalo antimaquiavélico, “reformar la ley de Dios y poner tacha en su sabiduría y en su providencia” (p. 171). Pero a esta debe subordinarse, y no desafiarla,<sup>63</sup> como tampoco lo hace Bartolomé, que plantea, así, uno de los dilemas políticos que informará este pensamiento en el siglo XVII:

DÉDALO Yo, para mí, por certísimo tengo que no hay razón de estado amiga de la virtud si excede los límites en que se incluye la justicia natural, y esta es la que Dios conoce por hija suya, y así queda él obligado al resguardo de todos los daños que a los mortales se les siguieren (si esto puede ser), de administrar con fiel ejercicio los preceptos de esta su purísima justicia. (*Dédalo*, p. 171)

Con todo, no es estrictamente providencialista, pues cree Dédalo que el príncipe debería preocuparse, prioritariamente, del *ius naturale*:

---

<sup>63</sup> Sobre el providencialismo de Bartolomé, el estupendo trabajo de Cuevas (1984).

- POLITES      Todavía pienso que ningún súbdito tiene derecho para huir de su legítimo príncipe, aunque no le guarde justicia, pues tal cual fuere, se lo dio el cielo por superior.
- DÉDALO      ¿Cuándo será, Polites, el día que yo te vea reír de esas finezas fantásticas? Sabe que, en dejando un príncipe de hacer justicia, lo deja de ser; demás, que a nadie en la tierra se le dio poder ni jurisdicción sobre la ley natural que obliga a cada uno a su defensa. Antes el poder de los reyes se debe emplear (y para eso se les dio) en la conservación del derecho natural, y tanto son ellos injustos cuanto se desvían deste fin. (*Dédalo*, p. 176)

Presenta curiosas concomitancias con la intercenal *Cynicus*, donde el protagonista juzga a ciertos gobernantes y administradores de justicia inicuos:

- CÍNICO      [...] Aprendieron a ser prepotentes protegiéndose completamente con el escudo de la ley [...]. En el ejercicio de las magistraturas ciudadanas y en la administración de justicia robaron a las viudas, a los huérfanos y a cualquier ciudadano indefenso. Como hombres políticos, no defendieron la libertad, sino que siguieron los peores instintos; les odiaron todos los ciudadanos que se mostraban atacados en las instituciones libres,<sup>64</sup>

que tiene su contrapartida en el cínico Demócrito:

- DEMÓCRITO [...] ¿Qué te diré de los jueces? Pensar que entre aquellos doseles y adornos soberbios de los tronos [...] tienen entrada la causa de la viuda ni la de los huérfanos, ni que se encamina su justicia ni que son allí de consideración lágrimas [...]. Verás en esto desquiciada la justicia y parece que está asentada, porque todo esto puede la violencia vestida con la túnica de la suavidad.

A la vista de estos textos y otros muchos que podrían aducirse, Bartolomé Leonardo se muestra como un excelente cultivador de la sátira menipea, apoyada en dos de los modelos más conocidos de Luciano: el descenso al Hades del *Menipo*, en el homónimo *Menipo litigante*, y el vuelo del Icaromenipo en el *Dédalo*; pero con la

---

<sup>64</sup> “CYNICUS. [...] Et didicere in inferenda iniuria id agere, ut legibus ipsi tutissimi sint [...]. Domesticus in magistratu considerando dicendoque iure pupillos, viduas imbecillioresque quosque cives expilarunt. In officio gerendo non libértatem tutati, sed pro intoleranda libidine Omnia suo arbitrio gessere; cives cunctos, qui libertatis cupidi videbantur, odere”.

particularidad de que, practicando la imitación compuesta (sin las *particelle* de los *collages* de Alberti), avvicina sus diálogos a las *Intercenales* de Alberti, que conoce bien, disponiendo el texto mediante contrastes funcionales entre la *pars construens* y la *destruens*. Ya nos lo indicaba el principal de aquellos contrastes, el que se plantea entre la Verdad y la Opinión y que vimos en el iluminador prólogo a las *Intercenales*, o en *Discordia* y *Cynicus*, por no hablar del *Momo*.<sup>65</sup> Baste recordar también los cargos públicos y los jurisconsultos del *Demócrito*, satíricamente cercanos a los del *Cynicus* y a los del *Momo*, que también aparecen en las intercenales *Corolle* y *Nebule*: en ambas se nos ofrece un punto de vista elevado; o sea, *visiones* desde arriba. De Alberti es la “intercenal” *Virtud*, pero también leería las citadas, especialmente *Discordia*, donde se plantea la huida de la Justicia del mundo, de la que ni en Roma, madre del derecho, se deja rastrear su huella.

Argensola recupera al mejor Luciano y al llamado *Lucianus Italicus*, Alberti, sin las moralinas de otros traductores, editores o continuadores españoles. Porque, recuerda, la sátira no es una mera “matraca”, sino una verdadera “philosophia”, que “castigat ridendo mores”, como diría Demócrito, aunque exige un “animus” estoico, que distinga el *logos* y el *pathos*, la verdad y la opinión.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOCELLA, Mariantonietta (2007), “Appunti sulla presenza di Luciano nelle *Intercenales*”, en Roberto CARDINI y Mariangela REGOLIOSI (eds.), *Alberti e la tradizione. Per lo “smontaggio” dei “mosaici” albertiani*, 2 vols., Prato, Centro di Studi sul Classicismo, vol. 1, pp. 81-139.
- AGUILAR VILLAQUIRÁN, Juan de (trad.), *Las obras de Luciano Samosatense*, Santander, ms. 55 de la Biblioteca Menéndez Pelayo.
- ALBERTI, León Bautista (1890), *Opera inedita et pauca separatim impressa*, ed. de H. Mancini, Florencia, Sansoni.
- (1942), *Momus*, Bolonia, Nicola Zanichelli.
- (1960), *Opere vulgari*, ed. de C. Grayson, 2 vols., Bari, Laterza.
- (2003), *Intercenales*, ed. de Franco Bacchelli y Luca D’Ascia, Bolonia, Pendragon.
- AZAUSTRE, Antonio (e. p.), *Luciano de Samosata y la prosa española de los Siglos de Oro*.
- BOTERO, Giovanni (1962), *La razón de estado y otros escritos*, trad. y ed. de Luciana de Stefano, sel. y est. prel. de Manuel García-Pelayo, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

<sup>65</sup> Cf. Cardini (1990: 36-40).



- BUCK, A. (1968), “Democritus ridens et Heraclitus flens”, en *Die humanistische Tradition in der Romania*, Berlín / Zúrich, G. B. Homburg, pp. 101-116.
- CARDINI, Roberto (1990), *Mosaici. Il “nemico” dell’Alberti*, Roma, Bulzoni.
- (1993), “Alberti o della nascita del humorismo moderno”, *Schede Umanistiche*, I, pp. 31-85.
- (2003), “Le *Intercenales* di Leon Battista Alberti. Preliminari all’edizione critica”, *Antichi e Moderni*, I, pp. 98-142.
- CLOSE, Anthony (1990), “Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, pp. 493-524.
- (2006), “La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro”, en Ignacio ARELLANO y Victoriano RONCERO (eds.), *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Renacimiento, pp. 113-142.
- COROLEU, Alexandre (1994), “El *Momus* de Leon Battista Alberti: una contribución al estudio de la fortuna de Luciano en España”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, VII, pp. 177-183.
- CUEVAS, Cristóbal (1984), “Boecio, fuente de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en *Homenaje al profesor Francisco Induráin*, Madrid, Editora Nacional, pp. 183-207.
- EGIDO, Aurora (1998), “Heráclito y Demócrito. Imágenes de la mezcla tragicómica”, en Cristoph STROSETZKI (ed.), *Teatro español del Siglo de Oro: teoría y práctica*, Fráncfort / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, pp. 68-101.
- (2000), “La historia del momo y la ventana en el pecho”, en *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián*, Madrid, Castalia, pp. 48-90.
- EZPELETA, Fermín (1993), “Los diálogos lucianescos de Bartolomé Leonardo de Argensola y la tradición del género dialogal clásico”, en José M<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE y Joaquín PASCUAL BAREA (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 2 vols., Teruel / Cádiz, IET / Universidad de Cádiz, vol. I, pp. 441-449.
- GARCÍA GÓMEZ, Ángel M. (1984), *The legend of the laughing philosopher and its presence in Spanish Literature (1500-1700)*, Universidad de Córdoba.
- GARIN, Eugenio (1975), “Studi su Leon Battista Alberti”, en *Rinascite e Rivoluzioni*, Bari, Laterza, pp. 137-154.
- GRAFTON, Anthony (2009), “A Humanist crosses Boundaries. Alberti on ‘Historia’ and ‘Historia’”, en *Worlds made by words*, Cambridge / Londres, Harvard UP, pp. 35-55.
- GREEN, Otis H. (1935), “Notes on the lucianesque dialogues of Bartolomé Leonardo de Argensola”, *Hispanic Review*, III, pp. 275-294.
- (1952), “Bartolomé Leonardo de Argensola y el Reino de Aragón”, *Archivo de Filología Aragonesa*, IV, pp. 7-112.
- GRIGORIADU, Teodora (2003), “Situación actual de Luciano de Samosata en las bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII-XVII)”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, XIII, pp. 239-272.

- GRIGORIADU, Teodora (2006), “Francisco de la Reguera: un traductor más y único continuador de Luciano de Samosata en el Siglo de Oro”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos*, XVI, pp. 181-193.
- (2008), “La traducción castellana de Juan de Aguilar Villaquirán en su contexto de versiones del *corpus Lucianeum: Las obras de Luciano Samosatense...*”, en Ana VIAN y Consolación BARANDA (eds.), *Letras humanas y conflictos del saber: la filología como instrumento a través de las edades*, Madrid, UCM, pp. 325-344.
- HERRERA MALDONADO, Francisco de (trad.) (1621), *Luciano español: diálogos morales, útiles por sus documentos*, Madrid, viuda de Cosme Delgado.
- HIPÓCRATES (1990), *Pseudepigraphic writings*, ed. de Wesley D. Smith, Leiden / Nueva York / Colonia, Brill.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989), *Examen de ingenios*, ed. de Guillermo Serés, Madrid, Cátedra.
- KLEIN, Robert (1980), “El tema del loco y la ironía humanista”, en *La forma y lo inteligible*, Madrid, Taurus, pp. 393-408.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1981), “Imitación compuesta y diseño retórico en la *Oda a Juan de Grial*”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *Fray Luis de León. Actas de la I Academia Literaria Renacentista (Salamanca, 10-12 de diciembre de 1979)*, Universidad de Salamanca, pp. 193-224.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Bartolomé (1889a), *Menipo litigante, Demócrito, Dédalo, Diálogo de Mercurio y la Virtud*, en Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (1889), vol. II, pp. 107-188.
- (1889b), *De cómo se remediarán los vicios de la corte y que no acuda a ella tanta gente inútil*, en Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (1889), vol. II, pp. 241-253.
- (1889c), *Del estilo propio de la sátira*, epístola al conde de Lemos, en Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (1889), vol. II, pp. 295-301.
- (1889d), *Sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista*, en Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (1889), vol. II, pp. 255-277.
- (1974), *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe.
- (e. p.), *Dédalo. Demócrito. Menipo litigante. Carta sobre el estilo de la sátira*, ed. de Lía Schwartz, en colaboración con Isabel Pérez Cuenca.
- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé (1889), *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñaza*, 2 vols., Madrid, M. Tello.
- LÓPEZ DE VILLALOBOS, Francisco (1950), “Tractado de las tres grandes, conviene a saber: de la gran parlería, de la gran porfía y de la gran risa”, en *Los problemas de Villalobos*, en *Curiosidades bibliográficas*, Madrid, Atlas (“BAAEE”, xxxvi), pp. 449-455.
- LORENTE USÁN, Francisca (1990), *Bartolomé Leonardo de Argensola, literato e historiador*, tesis doctoral inédita, Universidad de Zaragoza.
- MARINA SÁEZ, Rosa M<sup>a</sup>, Pedro PEIRÉ SANTAS, Juan Carlos PUEO DOMÍNGUEZ y Estela PUYUELO ORTIZ (2002), *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga & Fierro.
- MARSH, David (1998), *Lucian and the Latins. Humor and Humanism in the Early Renaissance*, Ann Arbor, Michigan UP.

- MATTIOLI, Emilio (1980), *Luciano e l'Umanesimo*, Nápoles, Istituto Italiano per gli Studi Storici.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1953), *Biblioteca de traductores españoles*, vol. IV, Madrid, CSIC.
- MICYLLUS, Jacobus (1538), *Luciani Samosatensi opera, quae quidem extant omnia*, Fráncfort, Christianus.
- MORREALE, Margherita (1949), *Pedro Simón Abril*, Madrid, CSIC.
- NIDER, Valentina, y Clizia CARMINATI (eds.) (2007), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Trento, Università degli Studi.
- PELLICER Y SAFORCADA, Juan Antonio (1778), *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha.
- POHLENZ, Max (1967), *La stoa: storia di un movimento spirituale [1948-1949]*, pres. de V. E. Alfieri, 2 vols., Florencia, La Nuova Italia.
- PONTE, Giovanni (1995-1996), “La visione morale di Leon Battista Alberti e i chiaroscuri delle sue *Intercenali*”, *Interpres*, xv, pp. 37-55.
- PSEUDO HIPÓCRATES (1564), *Epistulae [1545]*, Lyon, trad. de Juan Cornario.
- QUEVEDO, Francisco de (1991), *El alguacil endemoniado*, en *Sueños y discursos*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Cátedra, pp. 134-169.
- RALLO, Asunción (2006), “La sátira lucianesca. El *Cróton* entre los lucianistas italianos y la sátira erasmista”, en Carlos VAILLO y Ramón VALDÉS (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 105-127.
- REGUERA, Francisco de la (trad. y cont.), *Las historias verdaderas de Luciano*, ms. 17729 de la BNE.
- RINALDI, Rinaldo (2002), “Parodia come allegoria. Il *Momus* e la parodia classica”, en “*Melancholia christiana*”. *Studi sulle fonti di Leon Battista Alberti*, Florencia, Leo S. Olschki, pp. 111-140.
- ROBINSON, Charles (1979), *Lucian and his influence in Europe*, Chapell Hill, University of North Carolina Press.
- SCHWARTZ, Lía (1990), “Golden Age Satire: transformations of genre”, *Modern Language Notes*, clv, pp. 260-287.
- (1993), “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en Manuel GARCÍA MARTÍN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la AISO*, Universidad de Salamanca, vol. 1, pp. 75-93.
- (2000), “La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédalo* de Argensola y en los *Sueños* de Quevedo”, en Augustin REDONDO (ed.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 33-48.
- (2002), “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un humanista aragonés”, *Caliope*, viii, pp. 51-73.
- (2006), “Fábula mitológica y sátira: *Menipo litigante* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en Melchora ROMANOS et álíi (coords.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 431- 442.

- SERÉS, Guillermo (1997), “Comentario retórico de *El licenciado Vidriera*”, en Manuel CRESPILO y José LARA GARRIDO (eds.), *Comentario de textos literarios*, anejo IX de *Analecta Malacitana*, pp. 109-125.
- (1998), “‘A mis soledades voy...’: fuentes y motivos principales”, *Anuario Lope de Vega*, IV, pp. 329-339.
- (2000), “La obra y los autores. De la ‘comedia’ a la ‘tragicomedia’”, en Fernando de ROJAS (y “antiguo autor”), *La Celestina*, ed. de Francisco Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Íñigo Ruiz Arzálluz, est. prel. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, pp. LI-XCI.
- TOVAR, Antonio (1949), *Luciano*, Barcelona, Labor.
- VALDÉS, Ramón (2006), “Rasgos distintivos y *corpus* de la sátira menipea española en su Siglo de Oro”, en Carlos VAILLO y Ramón VALDÉS (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 179-207.
- (2008), “La historia en la sátira menipea: de Séneca y Luciano a Alfonso de Valdés y los modelos humanistas”, en Ana VIAN y Consolación BARANDA (eds.), *Letras humanas y conflictos del saber: la filología como instrumento a través de las edades*, Madrid, UCM, pp. 127-181.
- VESCOVO, Piermario (1999), “La Virtù e i parpaglioni. Dosso Dossi e lo pseudo Luciano (Leon Battista Alberti)”, *Lettere Italiane*, LI, pp. 417-433.
- (2000), “La Virtù dea nel volgarizzamento di Niccolò da Lonigo”, *Albertiana*, III, pp. 249-255.
- VIAN, Ana (2002), “El Scholástico de Cristóbal de Villalón. Un manifiesto por el humanismo en la hora de los especialistas”, *Boletín de la Real Academia Española*, LXXXII, pp. 309-351.
- VIVES COLL, Antonio (1959), *Luciano de Samosata en España (1500-1700)*, Valladolid, Sever-Cuesta.
- WIND, Edgard (1937), “The Christian Democritus”, *Bulletin of the Warburg Institute*, I, pp. 180-182.
- ZAPPALA, Michael O. (1982), “Luciano español”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXI, pp. 25-43.
- (1990), *Lucian of Samosata in the Two Hesperias*, Potomac, Scripta Humanistica.

## LAS TRAGEDIAS DE LUPERCIO LEONARDO: EL TEATRO DESDE CERCA

Luigi GIULIANI\*

RESUMEN.— Este artículo presenta los datos fundamentales sobre las dos tragedias que nos han llegado de Lupercio Leonardo de Argensola, a la luz de su reciente edición crítica. Así, se consideran someramente sus fuentes, su estructura y significado para colocarlas en el cruce de dos tradiciones literarias y teatrales: la tragedia italiana de derivación giraldiana y la praxis escénica incipiente del teatro español de corral. Se analiza especialmente el carácter primerizo de la *Alejandra* y la más conseguida *Isabela*, fuertemente influida por Tasso. Finalmente, se subraya cómo la centralidad de la *elocutio* en la escritura trágica de Argensola produjo dos textos interesantes desde el punto de vista poético, pero destinados —como las demás tragedias “filipinas”— a no tener una larga vida en las tablas.

ABSTRACT.— This article presents basic data about the two tragedies by Lupercio Leonardo de Argensola that have reached us, in the light of their recent critical edition. Their sources, structure and meaning are superficially considered, to place them at the junction between two literary and theatrical traditions: the Giraldian-derived Italian tragedy and incipient scenic praxis of Spanish courtyard theatre. The inexperienced character of *Alejandra* is analysed, as well as the more successful *Isabela*, strongly influenced by Tassus. Finally, it emphasises how the centrality of *elocutio* in the tragic writings of Argensola produced two interesting texts from the poetic viewpoint, which were destined —like all the other “Philippine” tragedies— to not last for a long time on the stage.

---

\* Universidad de Extremadura.

“Decidme, ¿no os acordáis que ha pocos años que se representaron en España tres tragedias que compuso un famoso poeta destes reinos, las cuales fueron tales, que admiraron, alegraron y suspendieron a todos cuantos las oyeron, así simples como prudentes, así del vulgo como de los escogidos, y dieron más dineros a los representantes ellas tres solas que treinta de las mejores que después acá se han hecho?”. “Sin duda que debe de decir vuestra merced por *La Isabela*, *La Filis* y *La Alejandra*”. “Por esas digo, y mirad si guardaban bien los preceptos del arte, y si por guardarlos dejaron de parecer lo que eran y de agradar a todo el mundo”.

Este diálogo, contenido en el capítulo 48 de la primera parte del *Quijote*, es el primer testimonio que poseemos de la existencia de las *Tragedias* de Lupercio Leonardo de Argensola. En él, Cervantes —en 1605, con cincuenta y ocho años de edad— volvía con el recuerdo a la década de 1580 para alabar —como haría más tarde en el prólogo de sus *Ocho comedias y entremeses*— el incipiente teatro español en que él entonces había querido representar un papel de protagonista.

Y con este diálogo empieza también la historia contradictoria y algo misteriosa de unos textos poco visibles, que circularon durante dos siglos únicamente en manuscritos y que se han publicado solo tres veces: una en el XVIII (en 1772, por López de Sedano),<sup>1</sup> otra en el XIX (en 1889, por el conde de la Viñaza),<sup>2</sup> y otra 120 años después, en el siglo XXI, en la edición crítica publicada en 2009 en la colección “Larumbe”.<sup>3</sup>

De las tres tragedias mencionadas por Cervantes solo dos nos han llegado: la *Alejandra* y la *Isabela*, mientras que de la *Filis* nada sabemos. Para los críticos del XVIII, que consideraban perdidas las tragedias, la cita cervantina demostraba que en sus orígenes el teatro español había conocido la perfección de la escritura trágica, perfección que se corrompería —según ellos— en el período barroco de la comedia nueva

<sup>1</sup> Juan José LÓPEZ DE SEDANO (ed.), *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772, vol. VI.

<sup>2</sup> Lupercio y Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñaza*, Madrid, M. Tello, 1889, vol. I.

<sup>3</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias*, ed. de Luigi Giuliani, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET / Gobierno de Aragón (“Larumbe. Textos Aragoneses”, 63), 2009. Para más detalles sobre las cuestiones que trato en este artículo, remito a mi estudio introductorio de la citada edición.

de Lope y Calderón.<sup>4</sup> No solo: las ya míticas *Isabela*, *Filis* y *Alejandra*, perdidas y perfectas, eran también anónimas: de hecho, en la mencionada cita del *Quijote* Cervantes consigna los títulos de las tragedias, pero no el nombre de su autor.

La situación dio un vuelco en 1772, cuando López de Sedano encontró y publicó dos manuscritos que contenían la *Alejandra* y la *Isabela* —atribuidas a Lupercio Leonardo de Argensola—. Sin embargo, aunque Cervantes había sostenido que las tragedias de Lupercio “guardaban los preceptos del arte”, la *Alejandra* y la *Isabela* no gustaron a la crítica neoclásica dieciochesca: ¿cómo pudo el gran Cervantes equivocarse tanto?, y ¿cómo pudo el gran Lupercio escribir tragedias tan descabelladas?<sup>5</sup>

Veamos, pues, de cerca, la *Alejandra* y la *Isabela*, dos piezas fundamentales para entender el desarrollo de la dramaturgia que precedió a la fórmula de la comedia nueva lopesca, dos de las mejores muestras de la floración de textos trágicos españoles de la década de 1580. Presentaré cada una de ellas para luego pasar a unas consideraciones generales sobre la producción trágica de Argensola.

Lupercio Leonardo debía de tener alrededor de veinte años cuando escribió la *Alejandra*. El entonces joven Argensola compuso esta fábula trágica en cuatro jornadas, ambientada en un pseudohistórico Egipto helenístico, una tragedia que posee una trama un tanto enrevesada.

En la ciudad de Menfis, el tirano Acoreo ha usurpado el trono. Su mujer, Alejandra, corteja a Lupercio, general del ejército del Reino, quien rechaza sus propuestas amorosas por estar secretamente enamorado de Sila, hija de Acoreo. Mientras tanto el joven Orodante, heredero legítimo del trono, prepara una conjura junto con otros cortesanos para derrocar al tirano: hacen creer al rey Acoreo que la reina Alejandra lo traiciona con Lupercio, para poder eliminar de esta manera al fiel general. En efecto, Acoreo cae en el engaño y hace ejecutar a los supuestos amantes. Los conjurados toman ahora el mando de las tropas, asaltan el palacio real y matan al tirano. Orodante —el heredero legítimo— recupera su trono y pretende casarse con Sila, la princesa amada por el ya difunto Lupercio. Esta rechaza al pretendiente, lo asesina y posteriormente se suicida.

<sup>4</sup> Agustín MONTIANO Y LUYANDO, *Discurso sobre las tragedias españolas*, Madrid, Joseph de Orga, 1750.

<sup>5</sup> “Lo stile è certamente fluido e armonioso, ma il piano, i caratteri, l’economia, ogni altra cosa insomma abbonda di gran difetti, e non meritavano punto gli esagerati encomj di Cervantes”. Paolo NAPOLI-SIGNORELLI, *Storia critica de’ teatri antichi e moderni*, Nápoles, Stamperia Simoniana, 1777, p. 267.

La trama, pues, está construida sobre dos acciones: una gira alrededor del intento de adulterio de la reina Alejandra con Lupercio; la otra consiste en la conjura de Orodante para recuperar el trono. El punto de unión de las dos acciones está en la figura del tirano Acoreo, el usurpador cegado por el poder que se deja engañar por sus cortesanos y llega a asesinar al inocente Lupercio y a la malintencionada Alejandra antes de sucumbir y morir él mismo a manos de los conjurados.

Estas dos acciones están en gran parte calcadas de las tramas de dos tragedias italianas: la *Orbecche* de Giovan Battista Giraldi Cintio, de 1543, y la *Marianna* de Ludovico Dolce, de 1565.<sup>6</sup> La primera, la *Orbecche*, es sin duda la más importante tragedia europea de la primera mitad del siglo XVI, y constituyó el modelo de la llamada *tragedia de venganza*: un rey usurpador es derribado por el heredero que quiere vengar la muerte de su padre; al final los dos —el tirano y el vengador— mueren. Es la tradición que en Inglaterra llevaría a *The Spanish tragedy* de Thomas Kyd, al *Ur-Hamlet* y luego al *Hamlet* de Shakespeare, al anónimo *The revenger's tragedy* y a otras obras del género. En cambio, la segunda, la *Marianna* de Dolce, que dramatiza la historia del rey Herodes, su mujer, Mariana, y el general Soemo, proporciona a Argensola el modelo para la trama del supuesto engaño de Alejandra con Lupercio. También la *Marianna* de Dolce tendría una progenie de textos importantes en el ámbito europeo desde Fenton a Hebbel y Voltaire.

Pero en el caso de la *Alejandra* Argensola no se limita a calcar las tramas de las dos tragedias italianas, sino que a menudo practica una imitación de los *verba* de sus modelos. Así, las citas literales o adaptadas de los textos de Giraldi y Dolce salpican la tragedia del aragonés, y se alternan con recuerdos directos de lecturas de pasajes de Séneca y también de otros textos clásicos no dramáticos: la lista de las *auctoritates* citadas comprende a Virgilio, Ovidio, Lucano, Horacio, Tibulo, Propercio. Junto a estas citas es fácil rastrear decenas de sentencias —los *loci communes* que constituyen los cimientos ideológicos de la escritura trágica clásica— que se remontan al Séneca de las *Epístolas*, y en general a la tradición estoica reflejada en las *flores sententiarum* medievales y renacentistas. Estamos, pues, ante una obra que por muchos aspectos quiere revelar su adhesión a los modelos italianos y clásicos, en un ejercicio de escritura trágica generalmente bien llevado y acorde con un principio general. Pero tam-

---

<sup>6</sup> El primero en detectar las fuentes dramáticas que sirvieron de modelo a Argensola fue J. P. Wickersham CRAWFORD, en “Notes on the tragedies of Lupercio Leonardo de Argensola”, *Romanic Review*, v (1914), pp. 31-41.



co se puede dejar de percibir en la *Alejandra* —a pesar de sus buenos resultados en muchas páginas— cierto sabor a ejercicio escolar, un intento bastante conseguido de probar la pluma por parte de un joven con una formación clásica importante y conocedor de los prestigiosos textos teatrales italianos leídos y apreciados en toda Europa.<sup>7</sup>

Si la *Alejandra*, pues, constituye una primera experimentación de escritura dramática, la segunda obra de Argensola —la *Isabela*, que el autor compuso seguramente en 1581— resulta ser sin duda superior a su trágica hermana. En ella asistimos a una parcial corrección de rumbo en la investigación trágica de nuestro autor, que se caracteriza por una mayor autonomía de las fuentes trágicas italianas, por la búsqueda de lo patético a través del lirismo del lenguaje, por una mayor soltura en la construcción de la fábula y, sobre todo, por su articulación alrededor de un héroe cristiano.

La escena se sitúa en la Zaragoza musulmana, antes de la reconquista de la ciudad. Por algunas referencias internas del texto sabemos que la acción dramática tiene lugar entre la batalla de Alcoraz y la muerte de Pedro I, es decir, entre 1096 y 1104. Sin embargo, aunque el contexto histórico y geográfico es real, los personajes y los hechos son ficcionales. La acción principal gira en torno al rey moro Alobasen, que está enamorado de la bellísima cristiana Isabela, y por ello se muestra benévolo con los cristianos de la ciudad. Sin embargo, Isabela ama secretamente a un caballero de la corte llamado Muley, quien ya ha decidido convertirse al cristianismo y cambiar su nombre por el de Lupercio, precisamente para poder casarse con la muchacha. También Audalla, el viejo consejero del rey, ama secretamente a Isabela, y, para eliminar a su rival, Muley/Lupercio, revela a Alboacén los amores del joven moro y la cristiana. El rey jura vengarse de Muley: ordena la expulsión de todos los cristianos de la ciudad y hace saber a Isabela que dejará de aplicar la orden de destierro si acepta sus pretensiones amorosas. Los cristianos, entre los que se incluyen los padres de Isabela, ruegan a la muchacha que acceda a sus deseos. Isabela se dirige a la corte para intentar convencer al rey y descubre que este ya ha decidido la condena a muerte de ella y de Muley/Lupercio. Isabela es entregada al viejo consejero Audalla para que la lleve a la cárcel, pero este le promete liberarla si ella acepta ser su amante. Isabela no cede y Audalla, despechado, le enseña los restos de unos parientes suyos que el tirano había mandado matar. Isabela

---

<sup>7</sup> Para una valoración general de esta tragedia, véase Rinaldo FROLDI, “La *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola”, en Christophe COUDERC y Benoît PELLISTRANDI (eds.): “*Por discreto y por amigo*”: *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez (“Collection de la Casa de Velázquez”, 88), 2005, pp. 253-260.

y Muley/Lupercio son ejecutados en la hoguera. Atados a un palo, espalda contra espalda, el recién convertido y la incorruptible y bella cristiana mueren como mártires: él, desmayado y quemado por las llamas; ella, por una flecha lanzada por un renegado que le entra por la boca mientras está invocando el nombre de Jesús.

Pero también en este caso —como en la *Alejandra*— hay una trama secundaria. La princesa Sila, hija del rey Alboacén, ama secretamente a Muley/Lupercio, y a su vez es amada por Adulce, el anterior rey moro de la ciudad, ahora exiliado en Valencia. Cuando Sila se entera de que han apresado a Muley, pide a Adulce que acuda a Zaragoza con un ejército para asaltar la cárcel y liberarlo. Adulce acepta en un primer momento salvar a su rival en el amor, pero posteriormente renuncia a ello y se suicida por el remordimiento. Asimismo, Sila, cuando recibe la noticia de las muertes de Muley y de Adulce, se suicida ahogándose en un lago.

Como se ve, también en la *Isabela* tenemos una trama con dos acciones: la primera nace del triángulo amoroso entre el rey Alboacén, Isabela y Muley/Lupercio, con la interferencia del lujurioso viejo Audalla, que tiene consecuencias políticas y religiosas sobre los cristianos de la ciudad, mientras que la segunda acción está constituida por el juego de amores, correspondidos y no, entre Isabela, Muley, Sila y Adulce. Existe evidentemente cierto parecido entre la articulación de la trama de las dos tragedias de Lupercio, pero en el caso de la *Isabela*, además de seguir los conocidos modelos trágicos italianos y latinos, la historia dramatizada por Argensola se inspira en una fuente no dramática: es el episodio de Olindo y Sofronia del segundo canto de la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso, poema narrativo que se publicó a principios de 1581. En él se narra que el rey de Jerusalén, Aladino, coloca una estatua de la Virgen en una mezquita y los cristianos de la ciudad la roban por la noche. Dado que es imposible encontrar al ladrón, Aladino ordena la ejecución masiva de todos los cristianos. Entonces se presenta al rey la joven y bella Sofronia, quien se autodenuncia para salvar a sus correligionarios. Aladino parece enamorarse de ella, pero, ante el rechazo de la cristiana, ordena que muera en la hoguera junto con su amante, Olindo. Los dos son atados espalda contra espalda, aunque al final se salvan por la intervención de la mujer-guerrero Clorinda.

La elección del episodio tassiano es crucial para comprender el sentido profundo de esta segunda escritura trágica argensoliana. En primer lugar, la ambientación histórica de la obra —ni demasiado alejada, ni demasiado cercana en el tiempo— sigue los planteamientos cronotópicos del ferrarés en la *Gerusalemme* (y nótese que la

acción de la *Isabela* es prácticamente contemporánea a la de la primera cruzada cantada en el poema italiano), y en el contexto “real” de la Zaragoza mora anterior a la Reconquista se mueven personajes ficcionales dentro de los límites de lo verosímil.

En segundo lugar, en la estela del poema tassiano la *Isabela* se presenta como un raro caso de tragedia cristiana, comparable en esto sobre todo con la producción de los tragediógrafos franceses protestantes y católicos de la época. La elección de la temática religiosa repercute en distintos niveles de la escritura de Argensola: le permite seguir con el dualismo giraldiano de los personajes (que ya había ensayado en la *Alejandra*), marcando la división entre víctimas y verdugos y desarrollándola aún más en una dimensión moral y didáctica que acentúa el carácter de tragedia *morata* de la obra, y amplía el repertorio de sus fuentes a la literatura hagiográfica, en especial la de los mártires, con el *Peristephanon* de Prudencio en primer plano.

En tercer lugar, el patetismo de la *Gerusalemme* se eleva a modelo expresivo que le permite superar la rigidez del lenguaje trágico de la *Alejandra*, con resultados interesantísimos tanto en el plano de la elocución (en particular, en la construcción de numerosos símiles de inspiración tassiana o incluso ariostesca y en la plasmación de monólogos intensos en su lirismo) como en la construcción del personaje de la protagonista, que es uno de los mayores aciertos de la tragedia. Para ello Argensola cruza los rasgos de varias figuras femeninas: Sofronia, la heroína tassiana serena y valiente, dotada de una irresistible sensualidad involuntaria y al mismo tiempo de un fuerte sentimiento religioso y de una ética casi ascética; Orbecche, la víctima inocente prisionera de las convenciones sociales (el vínculo de sangre) que la entregan a las manos de sus verdugos; Dido, evocada en varios pasajes de la tragedia y hasta en el nombre de la protagonista (*Isabel* es el anagrama casi perfecto de *Elisa*, el otro nombre de la reina cartaginense); Judit, que se ofrece a Alboacén/Holofernes para salvar a su pueblo y permite equiparar la situación de opresión del pueblo judío con la de los cristianos bajo la dominación árabe.

Si, como se ha observado,<sup>8</sup> los mecanismos dramáticos de los modelos senecistas italianos responden bien a un esquema causal culpa-castigo, bien a un proceso de sublimación de la virtud oprimida por el poder, entonces habrá que notar que en su conjunto la *Alejandra* y la *Isabela* parecen agotar la casuística de lo “tragediable” en el *Cinquecento* y dan la impresión de pertenecer a un único proyecto dramático,

---

<sup>8</sup> Marco ARIANI, “Introduzione”, en *Il teatro italiano. II. La tragedia del Cinquecento*, Turín, Einaudi, 1977, t. I, p. XIV.

coherente en su diseño, lúcido en su intención, con una voluntad de experimentar a partir de la tradición literaria, de la praxis escénica y de la reflexión teórica. A esta luz habrá que leer las declaraciones programáticas de los marcos metateatrales (prólogos y epílogos) de las dos tragedias, donde —una vez más, a través de la imitación de pasajes análogos de la *Orbecche* y la *Marianna*— Argensola ofrece una justificación a su quehacer dramático: la definición del contenido del género trágico, su historia, su finalidad, su forma, en lo que respecta tanto a las formulaciones aristotélicas como a las “transgresiones” de la misma por parte del aragonés.<sup>9</sup>

Hasta aquí, en esta —necesariamente— somera descripción y análisis de la *Alejandra* y la *Isabela*, he hablado de fuentes, de elocución, de estructuras dramáticas, de tradiciones literarias, dando tal vez la impresión de que el discurso sobre el Argensola tragediógrafo tenga que inscribirse en un horizonte exclusivamente literario. En realidad, las dos piezas de Lupercio se compusieron para ser representadas teniendo en cuenta la dimensión espectacular de los textos y la praxis escénica española que en aquellos años se estaba desarrollando en corrales y casas de comedias en un contexto de teatro comercial de “público abierto”. Argensola intentó conciliar dicha práctica con la tradición giraldeana que presentaba en su escritura notables innovaciones técnicas que apuntaban a la espectacularidad propia del teatro italiano de “público cerrado”: la división en cinco actos y en escenas; la instauración de un prólogo separado, con reflexiones teóricas sobre la poética de la obra; la reducción y posterior eliminación del papel del coro; el aumento del número de los personajes en el escenario con respecto al teatro de Séneca; la creación de una “estética del horror” que pasaba por la ostentación de detalles macabros y sangrientos, etcétera.

Las experimentaciones trágicas de autores como Argensola o Virués,<sup>10</sup> pues, debían confrontarse y adaptarse a un sistema de géneros y formas dramáticas ya establecidas que evolucionaban rápidamente en las tablas de los escenarios y que diferían

---

<sup>9</sup> Entre dichas transgresiones no se encuentra la ruptura de la unidad de lugar, supuestamente afirmada en el prólogo de la *Alejandra*, según Sánchez Laílla, quien por otra parte resume bien los principales postulados teóricos que se extraen de los textos sobre teatro de Lupercio y Bartolomé. Luis SÁNCHEZ LAÍLLA, “Los Argensola y el drama. Apuntes de reflexión literaria”, *Alazet*, 11 (1999), p. 108.

<sup>10</sup> Uso conscientemente el sintagma *experimentaciones trágicas* adhiriéndome a la visión de Frolidi sobre la naturaleza episódica de la floración trágica española entre los años de 1575 y 1585; para ello me remito a Rinaldo FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1973, 2ª ed., y “Experimentaciones trágicas en el siglo XVI español”, en *Actas del IX Congreso de la Sociedad Internacional de Hispanistas (Berlín, 18-23 de agosto de 1986)*, Fráncfort, Vervuert, vol. 1, pp. 457-468.

de la tragedia italiana por su articulación dramática (en cuatro jornadas y en cuadros), su tendencia a hibridar los géneros heredados (que cristalizaría en la fórmula de “lo trágico y lo cómico mezclado” del *arte nuevo*), la debilitación de la unidad de acción dramática por medio de la multiplicación de las tramas secundarias, su aparente autonomía de las teorías dramáticas, su tendencia a sustituir la acción narrada por la representada, la importancia que se atribuye al movimiento escénico, la progresiva agilización de los diálogos y reducción de los monólogos, y la gran riqueza y flexibilidad de su versificación.

La *Alejandra* y la *Isabela* de Argensola, pues, se colocan en el cruce de dos tradiciones dramáticas: una, la trágica senequista, ya asentada en la historia literaria y difundida en textos impresos, a la que se podía acceder sobre todo a través de la lectura; la otra, la de la naciente comedia española, que se iba forjando a partir de distintas prácticas escénicas, de la que cualquiera podía disfrutar por el precio de la entrada en un día de función.

Así, los dos textos no solo insisten en el impacto de los elementos visuales de la estética del horror (cabezas cortadas, cuerpos despedazados, sangre) que deberán resaltarse en la puesta en escena, sino que incluyen escenas “infernales” con efectos especiales (como, en la *Alejandra*, en el surgimiento del fantasma de Tolomeo de su tumba) y, sobre todo, alternan los largos monólogos narrativos de derivación clásica (la *rhesis* de los mensajeros, la narración de la muerte de Isabela, etcétera) con la representación directa de acontecimientos, como en el caso del asalto al palacio real de Acoreo, muy del gusto espectacular de géneros como las comedias de cerco que tendrán éxito en la incipiente comedia nueva.

Al mismo tiempo ambas tragedias presentan, como hemos visto, tramas en las que se superponen varios conflictos dramáticos que dibujan acciones primarias y secundarias poco equilibradas. La necesidad de hacer casar las distintas líneas de la acción y sus respectivas estructuras tripartitas de planteamiento-nudo-desenlace con la partición en cuatro jornadas impuesta por la praxis teatral de aquellos años hace que el clímax de cada tragedia resulte mal administrado y que se produzcan repeticiones y escenas sueltas que debilitan la cohesión “aristotélica” de las tramas. Es el caso de los episodios relacionados con dos personajes femeninos secundarios, Sila en la *Alejandra* y Aja en la *Isabela*, personajes destinados a suicidarse en el escenario con el fin de culminar (de manera poco verosímil) el círculo trágico de las muertes en el escenario.

Tenemos dos pruebas ciertas de que por lo menos la *Isabela* se representó en los escenarios. En el prólogo de la tragedia Argensola menciona al autor de comedias Tomás de Salcedo cuando hace decir al personaje alegórico de la Fama:

pues publicando yo que recitaba  
 Salcedo, no comedias amorosas,  
 nocturnas asechanzas de mancebos,  
 y libres liviandades de mozuelas  
 —cosas que son acetas en el vulgo—,  
 sino que de coturnos adornado,  
 en lugar de las burlas, contaría  
 miserables tragedias y subcesos,  
 desengaños de vicios —cosa fuerte  
 y dura de tragar a quien los sigue—,  
 vosotros, por no ser amigos desto,  
 venís a ver los trágicos lamentos,

Según sabemos por documentos de archivo publicados, la compañía de Mateo Salcedo se encontraba en Zaragoza el 11 de octubre de 1581, cuando el autor de comedias vallisoletano contrató ante notario a algunos actores y los aceptó

en su compañía para representar comedias y traxedias y todo lo demás que tocara a su ejercicio y arte de representar y música de aquí al día de carnestulencias del año de 1583 inclusive.<sup>11</sup>

No sabemos si cuando Argensola compuso la *Isabela* estaba pensando ya en la compañía de Salcedo para su representación (incluso podría tratarse de una obra escrita por encargo) o si el pasaje del prólogo que alude a él se añadió después de que el texto fuera comprado por su compañía. Lo cierto es que, por varias razones, esta parecía ser la ideal para representar obras como la *Isabela*. Mateo de Salcedo fue una figura singular y precursora en el mundo teatral español de la época anterior al asentamiento de las compañías reales en 1603.<sup>12</sup> En particular se mostró atento a las nuevas

<sup>11</sup> Ángel SAN VICENTE PINO, “El teatro en Zaragoza en tiempos de Lope de Vega”, en *Homenaje a Francisco Ynduráin*, Universidad de Zaragoza, 1972.

<sup>12</sup> Carmen SANZ AYÁN, “Recuperar la perspectiva: Mateo de Salcedo, un adelantado en la escena barroca (1572-1608)”, en *Edad de Oro*, XIV (1995), pp. 257-285.

tendencias de la escena, y bien habría podido seguir con interés el intento de los aspirantes a tragediógrafos españoles que, como Argensola, buscaban un público para un género elevado. Nótese que en el documento citado Salcedo hace constar explícitamente que en su repertorio figuran “comedias y traxedias”. Además, este vallisoletano fue uno de los pioneros en la introducción de actrices en las compañías, intuyendo la sensación que estas podían causar en los escenarios. De ahí el probable interés de un jefe de compañía como Salcedo por conseguir textos que asignaran un papel estelar a las mujeres. Es el caso de la *Isabela*, que reserva para las actrices 948 de los 2565 versos de la tragedia, el 37% del texto, casi el doble que en la *Alejandra*. He aquí, tal vez, una posible clave de lectura para explicar la floración de textos trágicos de corte italiano en aquella primera etapa del teatro comercial español: la tragedia italiana, con sus protagonistas femeninas (piénsese en los títulos: *Sofonisba*, *Orbecche*, *Marianna*, *Rosmunda*, *Didone*, *Cleopatra*, *Adriana*...), ofrecía grandes posibilidades de lucimiento para las actrices, precisamente en un momento en que las mujeres en las tablas empezaban a ser un atractivo irresistible para el público. Y al parecer la fórmula funcionó durante un tiempo, si nos fijamos en los títulos de las tragedias españolas de aquellos años: *La gran Semíramis*, *La infelice Marcela*, *Elisa Dido*, *La cruel Casandra*, por citar solo las de Virués.

La segunda prueba de que la *Isabela* se representó la constituye el manuscrito 14 629 de la Biblioteca Nacional de España, un espléndido manuscrito “de autor de comedias” que contiene una refundición parcial del texto, con muchas intervenciones de los actores, y que lleva como título *La tragedia de Lupercio e Isabela*. El análisis de este manuscrito nos reserva muchas sorpresas, porque nos da indicaciones sobre cómo los cómicos intervenían cortando y modificando el texto de Argensola para adaptarlo a las circunstancias de la representación (por ejemplo, a la falta de un número suficiente de actores) o a los gustos del público. En particular, bajo las tijeras de los cómicos desaparecían o se recortaban los monólogos demasiado extensos, los pasajes descriptivos que no hacían progresar la acción, las referencias cultas al mundo de la mitología y los largos símiles de inspiración tassiana. Pero el caso de intervención más interesante se encuentra en el tercer acto de la tragedia, cuando en el texto de Argensola un criado narra cómo los padres de *Isabela* son masacrados por los soldados del tirano. En la adaptación esa narración es sustituida por una escena en la que se representa la matanza ante los ojos de los espectadores con varios moros que entran en el escenario y acuchillan a los cristianos. En el fondo, el teatro moderno, según indicaba Bradner, empezó cuando los hombres de teatro (actores y dramaturgos) entendieron



que el público prefería ver a los personajes actuar en lugar de oír cómo se lamentaban sobre lo que ya había sucedido.<sup>13</sup>

Precisamente el estudio de las intervenciones de los actores en el manuscrito 14 629 de la BNE junto con las consideraciones desarrolladas más arriba sobre los buenos resultados alcanzados por Argensola en la versificación de la *Isabela*, frente a su torpeza en la gestión de la articulación dramática de las dos piezas, nos conducen a unas reflexiones finales que tal vez puedan sugerir una clave que explique el sustancial fracaso de las “experimentaciones trágicas” de la época filipina. Lupercio Leonardo de Argensola fue el más joven de los tragediógrafos de su tiempo (compárese su edad con la de Juan de la Cueva, que nació en 1543, o la de Cervantes, nacido en 1547), una generación de hombres de letras que en su madurez quisieron entrar en ese sistema simbiótico de escritores, actores y empresarios en que se basaba el fenómeno del naciente teatro comercial español de aquellos años. Su aproximación a la escritura de textos dramáticos se produjo, como no podía ser de otra manera, a través de la composición del verso, del ejercicio constante de la imitación en una perspectiva que privilegiaba la atención hacia la *elocutio*. Podríamos decir que, como poeta —y qué poeta!—, Lupercio Leonardo mira el texto *desde cerca*, elabora sus tragedias privilegiando el *ornatus* y continuamente —en cuanto lectores— nos invita a acercarnos a sus versos, a leerlos con los ojos de quien busca y reconoce las fuentes a través de la tradición, en un juego basado en la ostentación de las numerosas citas engastadas en el texto, que como se ha dicho arriba y como se puede ver en los comentarios al texto de la edición crítica, alcanzan en más de un pasaje una densidad muy notable. Al fin y al cabo, como le había enseñado su maestro Palmireno, también Aristóteles —un Aristóteles ambiguo y mal interpretado—<sup>14</sup> sostenía que la tragedia produce sus efectos solo en la lectura, y que la *opsis*, la representación, no es cosa que corresponda al poeta.<sup>15</sup> En cambio, lo que Argensola y sus contemporáneos no consiguieron fue enfocar los textos teatrales *desde lejos*, con la sabiduría práctica de los actores, porque la entera construcción textual, más que dirigirse a los lectores, debe estar al servicio de

<sup>13</sup> Leicester BRADNER, “The theme of *privanza* in Spanish and English drama, 1590-1625”, en A. David KOSEFF y José AMOR Y VÁZQUEZ (eds.), *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, p. 97.

<sup>14</sup> Marco DE MARINIS, “Aristotele teorico dello spettacolo”, en *Teoria e storia della messinscena nel teatro antico. Atti del Convegno Internazionale (Torino, 17-19 aprile 1989)*, Génova, Costa & Nola, 1991, pp. 9-23.

<sup>15</sup> Me refiero, claro está, al controvertido final del capítulo VI de la *Poética*, 1450b.



la representación y de los espectadores. No se trata aquí de resucitar las críticas neoclásicas posteriores a la mencionada edición de López de Sedano de 1772, sino de entender cómo las tensiones entre texto y representación, entre tradición literaria y exigencias escénicas (en última instancia, las tensiones que derivan de la propia esencia del teatro en cuanto evento espectacular), no se resolvieron hasta que un Lope o un Shakespeare supieron usar “prismas bifocales” que colocaban el objeto textual en su correcta perspectiva, armonizando la visión *desde cerca* con la *desde lejos*. Así, la *Isabela* y, en menor medida, la *Alejandra* ofrecen excepcionales muestras del gran poeta que fue Lupericio Leonardo de Argensola y quedan como monumentos de una época de experimentaciones en el horizonte de la gran tragedia europea de finales del XVI, testimonios de un teatro que en otros lares dio grandes frutos y que en España fue rápidamente olvidado debido al éxito de la comedia lopesca.



## 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 18<sup>th</sup> 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”.<sup>1</sup> 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,

---

<sup>1</sup> 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)<sup>2</sup>

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

---

<sup>2</sup> 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).<sup>3</sup> 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!)<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Petrarca (1996b: 168).

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup>

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*.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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)<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> 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).

<sup>6</sup> Véase Fucilla (1952: 209).

<sup>7</sup> Cervantes (2004: I, 289).

<sup>8</sup> 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 di 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:<sup>9</sup>

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.

---

<sup>9</sup> 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 desvío,  
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.<sup>10</sup> 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.

---

<sup>10</sup> 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 quedes,  
 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.<sup>11</sup>

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-

---

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> *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 ti ver sus despojos,  
junto con su hermosura representes  
mi llanto con que creces y estás rico:  
vean siquiera mis lágrimas sus ojos.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> 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)<sup>14</sup>

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)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Boscán (1999: 163-164).

<sup>15</sup> 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.



## BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA, POETA SATÍRICO

Maria D'AGOSTINO\*

RESUMEN.— Bartolomé Leonardo de Argensola fue considerado un gran poeta satírico ya por sus mismos contemporáneos. La crítica, también la más reciente, ha subrayado siempre su ininterrumpida “conversación” con los *antiqui auctores*, especialmente con Horacio y Juvenal, cuyas obras satíricas fueron especialmente admiradas e imitadas por el menor de los Argensola. Las reflexiones de Bartolomé Leonardo sobre la sátira se concentran, además, en la carta, dirigida al conde de Lemos, *Del estilo propio de la sátira*, donde al lado de los modelos clásicos indica, entre los modernos, como poeta satírico absoluto a Ludovico Ariosto. La referencia al inventor de la moderna sátira en verso es aún más significativa si se tiene en cuenta la evolución del modelo ariostesco en España después de las primeras generaciones de poetas italianizantes, un modelo que ya a finales del XVI se había convertido en un arte para minorías y que en el XVII había desaparecido.

Este artículo, a través del análisis de las estructuras dialógicas de muchas de las epístolas satíricas de Bartolomé Leonardo de Argensola, demuestra que el modelo ariostesco sigue vigente en la estructuración de los tercetos del rector de Villahermosa, hasta el punto de que en la epístola dirigida al príncipe de Esquilache, que lo había provocado de forma jocosa precisamente sobre la sátira, el poeta inserta algunos versos del autor del *Furioso* procedentes de la tercera de sus *Satire*, ciñéndose más que nunca a ese modelo.

---

\* Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Nápoles.

ABSTRACT.— Bartolomé Leonardo de Argensola was considered a great satirical poet already by his contemporaries. Scholarship, even in recent times, has always highlighted his constant dialogue with the *antiqui auctores*, especially with Horace and Juvenal, whose satires were admired and imitated by Bartolomé. Furthermore, Bartolomé Leonardo's considerations on satire, as a genre, are expressed in the letter he wrote to the Count of Lemos *Del estilo propio de la sátira*. In this important letter, Argensola refers, together with his ancient models, to Ludovico Ariosto as his absolute model among the modern poets. This reference to the inventor of the modern satirical poem is even more significant when one considers the evolution that aristosque model had in Spain, where, after the first generations of Italianate poets, it became an art form dealt with by few already at the end of the 16<sup>th</sup> century, and disappeared in the 17<sup>th</sup>.

Through the analysis of the dialogical structure of many among Bartolomé Leonardo's satirical epistles, this article demonstrates that the aristosque model constantly recurs in the structure of Argensola's tercets. In the epistle he wrote to the Prince of Esquilache, who had jokingly provoked him especially on the satirical genre, Bartolomé Leonardo even inserted some verses by Ariosto that are taken by the third of his *Satire*, adhering more than ever to his model.

El corpus de la poesía satírica de Bartolomé Leonardo de Argensola suma, como se sabe, composiciones en tercetos, sonetos y algún texto en arte menor.<sup>1</sup> Sería casi imposible dar cuenta de manera pormenorizada de las opiniones de cuantos dedicaron consideraciones a este corpus.<sup>2</sup> Solo me limitaré a recordar que, después de los estudios de José Manuel Bleuca en que se dibujaban a grandes líneas las principales características de tal producción, apuntando, especialmente, a su clasicismo,<sup>3</sup> en años más recientes ha sido Lía Schwartz la que se ha dedicado a profundizar sobre cómo el género de la sátira “le permitió experimentar con voces diversas para forjarse la ima-

<sup>1</sup> Se trata de los textos 43-104 de Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed., introd. y notas de José Manuel Bleuca, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

<sup>2</sup> Bartolomé fue considerado un gran poeta satírico ya por sus mismos contemporáneos, como lo atestigua un pasaje de *El diablo cojuelo* en el que se le llama *divino Juvenal aragonés*. Véase Luis VÉLEZ DE GUEVARA, *El diablo cojuelo*, ed. de Ramón Valdés Gázquez, Barcelona, Crítica, 1999, p. 109. Respecto a la fortuna de la poesía, no solo satírica, del menor de los Argensola a lo largo de los siglos puede verse el exhaustivo artículo de Isabel Pérez Cuenca en este mismo volumen (pp. 265-321).

<sup>3</sup> José Manuel BLEUCA, “Introducción” a Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. cit., vol. I, pp. XXXII-XLIII; ídem, “La carta poética en Aragón en la Edad de Oro”, en José María ENGUITA (ed.), *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, IFC, 1993, pp. 9-29.

gen del poeta clasicista que quiso ser”<sup>4</sup> a través de una ininterrumpida conversación con los “difuntos”, esto es, con los *antiqui auctores*, en cuya lectura se formaron las mentalidades barrocas.

El interés y la profundidad de las observaciones de Bartolomé Leonardo sobre la sátira, “que por ser reprehensión de las costumbres es la poesía que más provecho puede hacer en la república”, se deducen de la lectura de la carta al conde de Lemos *Del estilo propio de la sátira*, de donde procede la cita,<sup>5</sup> y de las múltiples reflexiones metapoéticas que el rector de Villahermosa insertó en sus composiciones. En muchos lugares de su amplia producción en verso Argensola deja claro cuál es su canon de autores, los *antiqui*.<sup>6</sup> Dentro de los poetas satíricos sigue, como es de esperar, a Horacio,<sup>7</sup> pero, sobre todo, como escribe en la *Epístola a un caballero estudiante*, admira e indica como modelo a Juvenal, compartiendo así la opinión de muchos poetas e intelectuales contemporáneos:

Pero cuando a escribir sátiras llegues,  
a ningún irritado cartapacio,  
sino al cauto Juvenal, te entregues;  
porque nadie a los gustos de palacio  
tomó el pulso jamás con tanto acierto

---

<sup>4</sup> Lía SCHWARTZ, “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un poeta aragonés”, *Calíope*, VIII (2002), pp. 51-73; la cita, en p. 69. De la misma autora véase también “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en Manuel GARCÍA MARTÍN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la AISO*, Universidad de Salamanca, 1993, vol. I, pp. 75-93, y “La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédalo* de Argensola y en los *Sueños* de Quevedo”, en Augustin REDONDO (ed.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 33-48.

<sup>5</sup> El texto de la carta puede consultarse en *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, ordenadas e ilustradas por el conde de la Viñaza*, 2 vols., Madrid, M. Tello, 1889, vol. I, pp. 295-305. Sobre la carta al conde de Lemos véase, al menos, las consideraciones de José Manuel Bleuca en Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. cit., vol. I, pp. XXXIII-XXXIV; Lía SCHWARTZ, “Modelos clásicos...”, cit., pp. 91-92. Para las reflexiones de Bartolomé sobre la sátira presentes en sus mismas composiciones, los versos 142-150 del texto 162, *Epístola a Fernando de Soria Galvarro*, y los versos 76-90 del texto 165. La numeración de los textos es la que aparece en la edición citada de las *Rimas*, numeración a la que se remitirá de aquí en adelante.

<sup>6</sup> Véase, sobre todo, la sátira 43, “¿Estos consejos das, Euterpe mía?” (vv. 85-108), y la *Epístola a un caballero estudiante* (163), en Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. cit.

<sup>7</sup> Sobre el horacianismo de Bartolomé Leonardo de Argensola véase al menos Rosa María MARINA SÁEZ et alii, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Hierro, 2002.

(con permiso de nuestro insigne Horacio).  
 Esto en razón de sátiras te advierto;  
 aunque de las más agrias o más finas  
 habla como enemigo descubierto.  
 (163, vv. 175-183)

Sin embargo, hay que destacar que además de estos dos modelos de la poesía satírica latina, junto a los que frecuentemente y con objetivos poéticos distintos pone a Persio y Marcial,<sup>8</sup> Bartolomé Leonardo, en la carta al conde de Lemos, indica como poeta satírico absoluto, entre los modernos, a Ludovico Ariosto: “En Italia han escrito muchas sátiras y comedias; pero ninguno ha llegado en ellas a poderse ladear con el Ariosto”.<sup>9</sup>

La referencia al inventor de la moderna sátira en verso es aún más significativa si, a partir de la correspondencia entre Hurtado de Mendoza y Boscán publicada en 1543, se considera la evolución que el género sátira/epístola tuvo en España.

Como es sabido, las consecuencias de esta evolución llevaron a Claudio Guillén, en un ensayo canónico sobre la cuestión, a hablar de una “Italia satírica” y de una “España epistolar”.<sup>10</sup> Sería imposible reseñar ahora la abundante bibliografía sobre este asunto, que en años recientes se ha enriquecido con contribuciones imprescindibles dirigidas, por un lado, a aclarar el controvertido concepto de *sátira* en el Siglo de Oro y, por otro, a estudiar la variedad y la evolución del género de la *epístola* en verso.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Para la presencia de Marcial en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola me permito remitir a la bibliografía presente en Maria D'AGOSTINO, “De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo”: Bartolomé Leonardo de Argensola y el topos clásico de la ‘vieja sin dientes’ entre *imitatio* y *contaminatio*”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Santiago de Compostela, 7-11 de julio de 2008)*, e. p.

<sup>9</sup> *Obras sueltas*, cit., p. 300.

<sup>10</sup> Claudio GUILLÉN, “Sátira y poética en Garcilaso”, en *El primer Siglo de Oro: estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 15-48; las citas, en p. 46.

<sup>11</sup> Para la definición del concepto de ‘sátira’ en el *Siglo de Oro* véanse, por lo menos, los siguientes estudios: Luis ROSALES, “Algunas reflexiones sobre la poesía satírico-política bajo el reinado de los últimos austrias”, *Revista de Estudios Políticos*, 15-16 (1944), pp. 41-83; Teófanos EGIDO, *Sátiras políticas de la España moderna*, Madrid, Alianza, 1973; Mercedes ETREROS, *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, FUE, 1983; Kenneth SCHOLBERG, *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berna / Fráncfort / Las Vegas, Peter Lang, 1979; Lía SCHWARTZ, “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro*, 6 (1987), pp. 215-234; ídem, “The text of satire in the Renaissance”, en J. BESSIÈRE (ed.), *Actes du Symposium de l'Association Internationale de Littérature Comparée. XI<sup>ème</sup> Congrès International*, 2 vols., Nueva York, Peter Lang, 1989, vol. II, pp. 151-159; ídem, “Golden Age satire: Transformations of genre”, *Modern Language Notes*, 106 (1990), pp. 260-282; Claudio GUILLÉN, “Sátira y poética...”, cit.; Antonio PÉREZ LASHERAS, *Fustigat mores: hacia el concepto de sátira en el siglo XVII*,



Aunque quizás con un exceso de simplificación, es, sin embargo, posible afirmar que, mientras que en el modelo ariostesco, como subrayaba Cesare Segre, “l’evidente affinità tra *satirae* ed *epistolae* in Orazio [...] diventa identità”,<sup>12</sup> en España, después de 1543, acabará prevaleciendo la polaridad epistolar. Consecuencia de esto será la pérdida, en la epístola, de algunos de los elementos peculiares de la propuesta ariostesca: “la epístola horaciana española continuará teniendo una impronta familiar y los corresponsales conservarán, sí, un carácter personal pero la comunicación epistolar se presentará casi del todo desprovista de la ocasión, es decir, de la circunstancia histórica y geográfica que la motiva, con la consecuente pérdida del corte cronístico; el resultado terminará, por lo tanto, aplastándose sobre la única dimensión doctrinal a nivel argumentativo y desarrollándose sobre una sola unidad tonal, es decir, sin variedad de registros, a nivel estilístico”.<sup>13</sup>

---

Zaragoza, PUZ, 1994; ídem, *Más a lo moderno (sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, PUZ, 1995; ídem, “Aproximación al concepto de la sátira en el siglo XVII”, en Juan José ALONSO PERANDONES, Juan MATAS CABALLERO y José Manuel TRABADO CABADO (eds.), *La maravilla escrita: Torquemada y el Siglo de Oro*, Universidad de León, 2005, pp. 57-89; Begoña LÓPEZ BUENO, “Epístola y sátira en el Siglo de Oro”, en José María MAESTRE MAESTRE, Joaquín PASCUAL BAREA y Luis CHARLO BREA (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Fontán*, 5 vols., Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, III, vol. 4, pp. 1885-1898; Rodrigo CACHO CASAL, “La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51/2 (2003), pp. 465-491; ídem, “La poesía satírica en el Siglo de Oro: el modelo ariostesco”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 81 (2004), pp. 275-292; ídem, “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus*, 88 (2004), pp. 61-72; William WOODHOUSE, “Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro”, en A. David KOSOFF et alii (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 1986, pp. 749-753; Aurora EGIDO, “Linajes de burlas en el Siglo de Oro”, en Ignacio ARELLANO et alii (eds.), *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse / Pamplona, Griso / Lemso, 1996, pp. 19-50; Antonio GARGANO, “*Oltre Petrarca*. Presencia italiana en la poesía satírica y burlesca española del siglo XVI”, en Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), *El canon poético en el siglo XVI (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Universidad / Grupo PASO, 2008, pp. 349-380. Para la evolución del género de la epístola en verso son fundamentales los siguientes estudios: Claudio GUILLÉN, “Sátira y poética en Garcilaso”, cit.; Elias L. RIVERS, “La epístola en verso del Siglo de Oro”, *Draco*, 5-6 (1993-1994), pp. 13-31; Bartolomé POZUELO CALERO, “La oposición *sermo*/epístola en Horacio y los humanistas”, en José M<sup>a</sup> MAESTRE MAESTRE y Joaquín PASCUAL BAREA (coords.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 2 vols., Teruel / Cádiz, IET / Universidad de Cádiz, vol. II, pp. 837-850; Juan ALCINA y Francisco RICO, “La tradición de la epístola moral”, en A. FERNÁNDEZ DE ANDRADA, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, ed. de Dámaso Alonso, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006, pp. IX-XXX; Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), *La epístola (V Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Universidad / Grupo PASO, 2000; y el número monográfico de la revista *Canente*, III-IV (2002). Para la bibliografía sobre el desarrollo de la epístola en España véase también Antonio GARGANO, “*Oltre Petrarca...*”, cit., esp. n. 14.

<sup>12</sup> Cesare SEGRE, “Struttura dialogica delle Satire ariostesche”, en *Semiotica filologica: testo e modelli culturali*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 117-130; la cita, en p. 119.

<sup>13</sup> Antonio GARGANO, “*Oltre Petrarca...*”, cit., p. 368.

En un poeta como Bartolomé Leonardo, el “divino Juvenal aragonés”, la referencia a Ariosto, que no cita jamás a Juvenal, induce a preguntarse si en la producción satírica en verso del rector de Villahermosa, y me refiero naturalmente a los textos en tercetos, pueden hallarse elementos asimilables a la producción del autor del *Furioso*, aparte del ya canonizado uso de la forma métrica.<sup>14</sup> Antes de intentar contestar a esta pregunta me parece oportuno subrayar algunas cuestiones relativas a los *géneros*.

En la *princeps* de 1634, aparte del texto “¿Estos consejos das, Euterpe mía?”, rubricado como *sátira*, ninguna composición en tercetos lleva este marbete.<sup>15</sup> La mayoría están encabezadas por una rúbrica que contiene el nombre del destinatario y se les suele llamar *epístolas*; y, en efecto, de epístolas se trata. Sin embargo, a la hora de referirse a muchos de estos textos la crítica ha oscilado entre definiciones que van desde *sátiras*, *sátiras “asermonadas”* o *epístolas* —denominación usada también para referirse a la “Sátira del incógnito” y a “¿Estos consejos das, Euterpe mía?”—, pasando por *epístolas satíricas*, *sátiras a secas* y *actividad satírico epistolar*, hasta llegar a calificarlos de *epístolas morales*.<sup>16</sup> Estas oscilaciones en la definición del género para referirse a

<sup>14</sup> Para los rasgos peculiares de las sátiras ariostescas véase Cesare SEGRE, “Struttura dialogica...”, cit.; Pietro FLORIANI, *Il modello ariostesco. La satira classicista nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1988, esp. pp. 63-93; Corrado BOLOGNA, “Lettura delle Satire”, en *La macchina del “Furioso”. Lettura dell’“Orlando” e delle “Satire”*, Turín, Einaudi, 1987, pp. VII-IX; además de los numerosos estudios presentes en Claudia BERRA (ed.), *Fra satire e rime ariostesche (Gargano del Garda, 14-16 ottobre 1999)*, Milán, Cisalpina, 2000, y, más recientemente, la “Introduzione” de Alfredo D’ORTO a su edición de Ludovico ARIOSTO, *Satire*, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda, 2002, pp. IX-LVII, volumen que en las páginas LXX-LXXIV contiene una exhaustiva bibliografía sobre el tema (todas las citas de las *Satire* ariostescas se sacarán de esta edición).

<sup>15</sup> Véase Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. cit., 43. No aparece en la *princeps*, pero es seguramente de Bartolomé, la llamada “Sátira del incógnito”, publicada por el conde de la Viñaza en *Algunas obras satíricas inéditas de Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Impr. del Hospicio Provincial, p. 33, y luego por José Manuel Blecua en el apéndice a su edición citada de las *Rimas*, texto IX. Véase además Lía SCHWARTZ, “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces...”, cit., p. 66.

<sup>16</sup> Véanse, respectivamente, José Manuel BLECUA, “Introducción” a Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. cit., vol. I, p. XXVIII; ídem, “La carta poética en Aragón...”, cit.; Lía SCHWARTZ, “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces...”, cit., p. 67; ídem, “Modelos clásicos...”, cit., p. 77, n. 5; Pedro RUIZ PÉREZ, “La epístola entre dos modelos poéticos”, en *La epístola*, cit., pp. 313-372, esp. p. 318, y Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “La epístola moral en el Siglo de Oro”, íbidem, pp. 129-149. El último de los críticos citados se refiere, en concreto, solo a la epístola de Bartolomé Leonardo dirigida a don Francisco de Borja (44), que, según él, consagra la “gravedad doctrinal que el género [epistolar] iba adquiriendo en España” (p. 146). Es cierto que el carácter moral y filosófico de esta epístola prevalece sobre el satírico (que, en todo caso, siempre conlleva contenidos morales); sin embargo, el mismo Sánchez Robayna señala, refiriéndose a los versos 88-93 —en los que se parodia el tópico del menosprecio de la corte y la alabanza de la aldea—, que nos encontramos ante la “crítica y hasta

muchos de los textos de Bartolomé Leonardo de Argensola por parte de tan ilustres estudiosos se remontan, además, a los mismos compiladores de manuscritos del siglo XVII. Y esto hasta el punto de que en uno de estos manuscritos la epístola a Nuño de Mendoza y la dirigida a Francisco de Eraso, que han sido copiadas dos veces, están rubricadas ambas la primera vez como *carta* y la segunda vez como *sátira*.<sup>17</sup>

En efecto, si es cierto que, especialmente en la segunda mitad del siglo XVI, la epístola, la sátira y la elegía fueron, como es de sobra sabido, géneros colindantes debido a lo que Begoña López ha llamado “la implicación género-estrofa”,<sup>18</sup> también es cierto que en el momento en que Bartolomé escribía sus textos el género de la epístola había evolucionado hasta llegar a perder muchas de las características con las que se había canonizado a partir del triángulo Garcilaso – Boscán – Hurtado de Mendoza.<sup>19</sup>

Siguiendo la trayectoria del único elemento determinante y específico de la comunicación epistolar, o sea, el destinatario, es posible seguir la evolución del género poético en su lógica interna. Al principio la epístola había sido el medio de comunicación adecuado para lectores selectos de un círculo muy reducido, vinculados entre sí por relaciones amistosas y, sobre todo, estaba circunscrita al entorno del manuscrito, es decir, no destinada en principio a la impresión. Con el paso de las décadas el receptor inserto en la epístola tiende progresivamente al anonimato, o el texto se dirige a máscaras impersonalizadas y tópicas, los *Fabios*, que, “más que ocultar, transparentan el vacío existente en el lado determinante de la comunicación”.<sup>20</sup> La epístola se vuelve unidireccional,

---

la sátira de los tópicos horacianos” que se observan en la evolución del género, y añade: “¿es preciso recordar aquí la proximidad de la sátira (en verso), que ya se halla presente desde Horacio en la epístola?” (p. 141).

<sup>17</sup> Se trata, respectivamente, de las rúbricas de los folios 181r, 195v, 317r, 332v del manuscrito 2331 de la Hispanic Society of America.

<sup>18</sup> Begoña LÓPEZ BUENO, “La implicación género-estrofa en el sistema poético del siglo XVI”, *Edad de Oro*, XI (1992), pp. 99-111.

<sup>19</sup> Para el intercambio epistolar entre Diego Hurtado de Mendoza y Juan Boscán, véase, por lo menos, Arnold REICHENBERGER, “Boscán’s epístola a Mendoza”, *Hispanic Review*, XVII (1949), pp. 1-17; Elías L. RIVERS, “The horatian epistle and its introduction into Spanish literature”, *Hispanic Review*, XXII (1954), pp. 175-194; David H. DARST, *Juan Boscán*, Boston, Twayne, 1987, pp. 48-51; Victoria GALVÁN GONZÁLEZ, “La epístola poética en el Renacimiento: Diego Hurtado de Mendoza, un ejemplo”, *Boletín Millares Carlo*, XIV (1995), pp. 203-214; Bartolomé POZUELO CALERO, “De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula”, en *La epístola*, cit., pp. 60-99; José Ignacio Díez FERNÁNDEZ, “La diversidad epistolar en la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza”, *Canente*, cit., pp. 149-176.

<sup>20</sup> Pedro RUIZ PÉREZ, “La epístola...”, cit., p. 370.

sin posibilidad de respuesta y correspondencia, reduciéndose exclusivamente a un discurso didáctico, de enseñanza o moralización.<sup>21</sup> Bajo la denominación de *epístola* se publicó la *Epístola satírica y censoria*, de Quevedo cuyo título, sin embargo, corresponde parcialmente al patrón epistolar, puesto que “domina en todo momento en los versos dirigidos al Conde-Duque la dimensión satírica por encima de cualesquiera otros valores epistolares (y más aún, como sugiere Rico, lo *censorio*)”,<sup>22</sup> y *epístola* se consideran los tercetos gongorinos de 1609 que, según Sánchez Robayna, constituyen una pequeña revolución en la tradición epistolar horaciana, donde el destinatario es el propio poeta y la furia anticortesana de don Luis parece decirnos que “lo más importante en su poema son los contenidos de reflexión moral (y de burla satírica), el *beatus ille* en el contexto de la *aurea mediocritas*”. Elementos estos que “sustentan la estructura de la epístola moral [...], y de hecho los únicos [...] que Góngora respeta”.<sup>23</sup>

Nada más lejos de mi intención que hacer una descripción de la evolución del género de la *epístola* en verso a lo largo de los siglos, y menos de las implicaciones con otros géneros tan estrechamente vinculados a ella como la *sátira*; si me he permitido este breve repaso ha sido solo para volver a subrayar las dificultades que a veces los textos pueden plantear cuando se trata de atribuirles una *etiqueta de género* y cómo en el caso de Bartolomé Leonardo esta dificultad es una prueba de su irreductibilidad a uno o a otro.

Vuelvo, por lo tanto, a los textos en tercetos de Argensola y a la referencia a Ludovico Ariosto presente en la carta al conde de Lemos. Se trata de una referencia a la que, en mi opinión, hasta donde alcanzo, no se ha prestado la debida atención. Como ha sido subrayado por Segre, en el poeta de Ferrara “l’andamento epistolare delle *Satire* è un elemento di strutturazione” que el estudioso representa así: 1) enunciación de la pregunta o de la petición, si es Ariosto el que pregunta, o resumen de las preguntas del corresponsal, si es él quien ha sido interpelado; 2) exposición de los hechos, en el caso de que sea el autor quien pregunta, o respuesta sumaria a la pregunta, cuando es el interpelado; 3) justificaciones o consideraciones generales; 4) conclusiones, que pueden adoptar un enunciado directo.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Pedro RUIZ PÉREZ, “La epístola...”, cit., p. 370.

<sup>22</sup> Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “La epístola moral...”, cit., p. 146.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Cesare SEGRE, “Struttura dialogica...”, cit., p. 121. La traducción es mía.

Dentro de este esquema Segre ha evidenciado uno de los rasgos peculiares de las *Satire* ariostescas, es decir, su estructura dialógica. De hecho, la forma epistolar no significa solo, para el escritor ferrarés, “apostrofare [i destinatari] proemialmente. Significa ribadire, per simmetria al *tu* rivolto a parenti e amici, persone non solo reali e contemporanee, ma appartenenti alla cerchia di frequentazione e di conversazione, l’individualità esistenziale dell’*io* che parla”.<sup>25</sup> Las *Satire* son un diálogo continuo con los interlocutores, a los que el poeta atribuye objeciones, dudas, insinuaciones, otorgando al *tú* una función polivalente que puede tener como referentes a los destinatarios del texto, a los personajes evocados por el autor o a los que están presentes en escenas ficticias o fábulas ejemplares, pero también al mismo autor, al que el destinatario se dirige.<sup>26</sup>

Las aperturas narrativas adquieren notable importancia: apólogos o cuentos “que alternándose con las referencias a hechos y costumbres personales —por un lado— y a las generalizaciones morales —por otro— contribuyen a generar esa variedad de registros discursivos que es uno de los rasgos más peculiares de las *Satire*”.<sup>27</sup> En el nivel lingüístico y estilístico, conforme a la *inaequalitas* del género, se realiza una mimesis del léxico y del discurso *cotidianus* que está en el origen de la *varietas* de tonos y registros.<sup>28</sup>

Además, la tercera parte del esquema mencionado arriba, la de las *justificaciones* o *consideraciones generales*, que suele ser la más amplia, se enriquece con pasajes de argumentos o de tonos indicados por apóstrofes del poeta a los interpelados o de los interpelados e imaginarios objetores al poeta.<sup>29</sup>

Pues bien, en mi opinión, en muchas de las epístolas de Bartolomé Leonardo de Argensola es posible localizar estructuras análogas y análoga *varietas* de registros.

Comencemos por el primer elemento. El receptor del texto, que es siempre un conocido o un amigo del poeta, aparece nombrado en posición de íncipit o, en raros casos, dentro de los primeros diez versos de la composición, como es típico en las

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, esp. p. 120, y Antonio GARGANO, “*Oltre Petrarca...*”, cit., pp. 361-362.

<sup>27</sup> Antonio GARGANO, “*Oltre Petrarca...*”, cit., p. 362.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Véase Cesare SEGRE, “*Struttura dialogica...*”, cit., pp. 121-122.

epístolas; sin embargo, casi todos los textos en tercetos de nuestro poeta revelan en seguida un intento comunicativo muy marcado; en estos textos se utilizan a menudo formas propias del diálogo *in presentia* más que *in absentia* y que lo asemejan a la diatriba. Así, en la epístola a Nuño de Mendoza el contenido estrictamente comunicativo del texto se desvela con las primeras palabras del mismo —“Dícesme, Nuño”— a las que siguen una serie muy larga de “supuesto dices”, “escúchame”, “¿qué piensas?”, “mas dirás”, hasta llegar a escribir:

Mirando estoy que te santiguas desto,  
y que enojado quedas o risueño,  
llamándome filosofo molesto.  
Pues enfrena la risa o templa el ceño,  
y en mi defensa escúchame entre tanto  
que estas proposiciones desempeño.  
(45, vv. 38-41)

Como si su interlocutor estuviese allí mismo.<sup>30</sup>

En la epístola a don Fernando de Borja (44) el destinatario es apostrofado con un afectuoso “Fernando mío” en el verso 10, y el poeta se dirige a él en más ocasiones utilizando fórmulas como “escúchame” o atribuyéndole posibles objeciones como “no dirás” (v. 44). Lo mismo pasa en el texto dirigido al marqués de Cerralbo (48), en el que se encuentra “pero dime”, “mas pregunto”, “si tú lo dices” (vv. 286, 304 y 334). Junto con estos ejemplos, a los que se podrían añadir más, hay una serie de diálogos que no están vinculados al destinatario, sino que se atribuyen a personajes evocados por el poeta o presentes en los apólogos insertos en los textos; por lo tanto la comunicación ya no se realiza en la línea del *yo* emisor y del *tú* destinatario. Tomo otro ejemplo de la epístola a Nuño de Mendoza donde Bartolomé refiere, en un diálogo ficticio, cómo un cortesano no dudaría en corromper a sus hijos si, una vez llegados a la corte, siguiesen dedicándose a actividades virtuosas:

<sup>30</sup> Para un análisis de las estructuras dialógicas de la epístola a Nuño de Mendoza puede verse Maria D'AGOSTINO, “Forme del dialogo nella poesia satirica di Bartolomé Leonardo de Argensola”, *Annali del Suor Orsola Benincasa*, 2009, pp. 685-696. Sobre esta epístola véase también Jean SARRAILH, “Quelques remarques sur la III<sup>ème</sup> épître de Bartolomé de Argensola”, *Estudis Universitaris Catalans*, XXI, 1936, pp. 77-96; George CIROT, “L'épître de Bartolomé Leonardo de Argensola “Dícesme, Nuño”, *Bulletin Hispanique*, XL/1 (1938), pp. 48-60, y José Manuel BLECUA, “La carta poética en Aragón...”, cit., pp. 18-19.

Andad acá, señor, que es disparate  
 estar leyendo —dice un Ganimedes,  
 destos que andan perdidos a remate—.  
 Si habéis venido a estar entre paredes  
 y a no ser visto, claven esa puerta  
 y pongan campanilla, torno y redes.  
 (45, vv. 175-180)

En otros casos el *tú*, en su polivalente función, está dirigido a personajes evocados por el poeta, como por ejemplo en estos versos de la epístola a don Francisco de Eraso:<sup>31</sup>

¡Oh tú, de alguno de los doce pares  
 descendiente milésimo, que asientas  
 nobleza en lo que cuestan los manjares,  
 si con lo firme dellos te alimentas,  
 y no con la opinión, di, ¿por qué cosas  
 más graves se hacen tiro nuestras cuentas?  
 ¿Es mejor tu pavón por sus vistosas  
 plumas que mi perdiz, o por ser grato  
 a la altiva princesa de las diosas?  
 (46, vv. 127-135)

La ya mencionada epístola a don Fernando de Borja es la que tiene las estructuras dialógicas más complejas. Hay un primer nivel de la comunicación entre un *yo* y un *tú* que interesa a Bartolomé Leonardo y a su corresponsal, y a cuyas formas nos hemos referido anteriormente.

Si pasamos ahora a la parte central del texto, el rector de Villahermosa relata al virrey de Aragón su visita a la hacienda del conde de Lemos, que se había retirado de la corte. En esta parte de la composición, que es una analepsis (que contiene a su vez otra analepsis), la comunicación se realiza entre don Pedro de Castro y Argensola y en ella se alternan discursos en estilo indirecto introducidos por “dijo”, “díjele”, “díjónos”, que acaban con un “cuento vulgar” puesto en boca del conde cuya ejemplaridad

---

<sup>31</sup> Sobre las diferentes identidades del destinatario de esta epístola presentes en los testimonios manuscritos véanse las conclusiones de José Manuel Blecua en Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. cit., vol. I, pp. 116-117. No es clara la razón que le lleva, en “La carta poética en Aragón...”, cit., a mencionar a Nuño de Mendoza (p. 16), que no aparece citado en las rúbricas de los manuscritos relativas a este texto, aunque luego vuelve a identificar al destinatario con don Francisco de Eraso (p. 19).



admite Bartolomé y que, volviendo a dirigirse al “dulce Fernando”, le sirve para negarse a aceptar su propuesta de volver a la corte.<sup>32</sup>

Rosa María Marina Sáez, que se ha ocupado del horacianismo de Bartolomé Leonardo de Argensola, observa que algunas formas conversacionales acercan el estilo de la carta al del *sermo*, subrayando, sin embargo, al mismo tiempo que “en las *epístolas* de Horacio estos recursos no son tan frecuentes como en sus *Sátiras*”.<sup>33</sup>

Creo que la elevada frecuencia de la coexistencia de estos recursos en los textos argensolistas se debe a que Bartolomé en la estructuración de sus composiciones tiene menos en cuenta los modelos afines pero no coincidentes<sup>34</sup> de los *Sermones* y de las *Epistolae* horacianas que el cruce entre estas dos obras modélicas operado por Ariosto y que subyace a la mayoría de los textos de nuestro poeta.

En efecto en los tercetos de este hay más indicios de la supervivencia de la estructura del modelo ariostesco.<sup>35</sup> Como he apuntado, los destinatarios de los textos están siempre colocados en posición de íncipit, salvo en una ocasión, que se encuentra en el verso 10 (texto 44). Lo que me parece significativo es que en todos los casos el autor se dirige a sus corresponsales precisando sistemáticamente las razones por las que escribe. Quiero decir que las circunstancias a partir de las que los textos toman forma son siempre muy claras, y no tanto porque muchas veces las rúbricas lo expliciten, sino porque es el mismo Bartolomé Leonardo el que las acla-

---

<sup>32</sup> La compleja estructura de esta epístola ha llevado Sánchez Robayna a decir que “en el caso de este poema estamos en realidad —cosa insólita— ante dos epístolas: la de Bartolomé Leonardo y la del conde de Lemos”, véase Andrés SÁNCHEZ ROBAYNA, “La epístola moral...”, cit., p. 146. Sobre este texto véase también José Manuel BLECUA, “La carta poética en Aragón...”, cit., pp. 17-18.

<sup>33</sup> Rosa María MARINA SÁEZ y álii, *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, cit., p. 131.

<sup>34</sup> Véase Carmen CODOÑER, “La terminología de la crítica literaria en Horacio”, en Rosario CORTÉS TOVAR y José Carlos FERNÁNDEZ CORTE (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Universidad de Salamanca, pp. 65-89, esp. pp. 70-81.

<sup>35</sup> Sobre la difusión del modelo ariostesco en España y su evolución hasta el rápido abandono hay un interesante artículo de Rodrigo CACHO CASAL, “Poesía satírica en el Siglo de Oro...”, cit., cuyas conclusiones, sin embargo, por lo que se refiere a Bartolomé Leonardo de Argensola (pp. 289-290), no comparto del todo. El estudio habla de un “proceso de dignificación” del modelo horaciano-ariostesco al que nuestro poeta hubiese sometido la sátira, mientras que en mi opinión en mucha de la poesía en tercetos del menor de los Argensola el contenido moral, el personal e íntimo y el jocoso, característicos de las *Satire* ariostescas, siguen presentes. Agudas observaciones sobre la evolución del modelo ariostesco en España y sobre las cuestiones planteadas por Cacho Casal pueden verse en Mercedes BLANCO, “Fragmentos de un discurso satírico en Góngora”, en Carlos VAÍLLO y Ramón VALDÉS (eds.), *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-34, esp. pp. 12-17.



ra al principio de las composiciones. Como en los textos de Ariosto, el poeta, en el espacio de muy pocos versos, responde a la eventual pregunta que le ha sido dirigida o expresa su opinión sobre un argumento acerca del que ha sido consultado.<sup>36</sup> Así, en la epístola a Nuño de Mendoza, comunica en solo treinta y seis versos la intención de su amigo de llevar a sus hijos a la corte, junto con las motivaciones que lo empujan y su contrariedad ante esta decisión por considerarla “peligrosa”. Lo mismo pasa en la epístola al marqués de Cerralbo, donde en nueve versos explica que no ha podido responderle antes por haber estado enfermo. Igualmente en el texto dirigido a don Fernando de Borja: en el verso 40 el autor ya nos ha comunicado las razones de su escritura, es decir, la tentativa del virrey de Aragón de persuadirlo para que vuelva a la corte, su aprecio por las razones aducidas por don Fernando y la consideración de que, sin embargo, ya es tiempo de que él se dedique al ocio y cuide de su salud. Y esto después de haber introducido el texto con la descripción de la situación en la que se encuentra en el momento en que lo redacta. Todo el mundo ha ido a ver los toros y él puede aprovechar la “grata soledad” que le permite escribir con toda tranquilidad.<sup>37</sup>

Se podrían añadir más ejemplos, pero considero que estos son suficientes para demostrar que, de hecho, Argensola se libera de las primeras dos partes del esquema sintetizado por Segre en relación con los textos de Ariosto, es decir, *enunciación* y *exposición*, con la misma rapidez que caracteriza las *Satire* del poeta ferrarés.

Hay más: como en los textos de Ariosto, a las *enunciaciones* y *exposiciones*, siguen las *justificaciones* o *consideraciones generales*. Esta tercera parte está introducida invocando al destinatario de la composición, bien para invitarlo a “escuchar” u “oír” las razones de su primera sintética respuesta o de la opinión que acaba de expresar, bien atribuyendo al corresponsal objeciones a las que tiene que contestar. Las objeciones están introducidas por “no dirás”, “mas dirás”, “dirasme” y formas similares que ya hemos apuntado, lo cual permite al poeta introducir largas “digresiones” (44, v. 533) o “proposiciones” (45, v. 42), como las llama él mismo, variando temas y estilos. En efecto, Bartolomé Leonardo pasa de las anécdotas personales y cotidianas —como la dificultad de tragar píldoras amargas para mejorar su estado de salud, a las

---

<sup>36</sup> Sobre la frecuencia de este recurso en las *Satire* ariostescas véase Cesare SEGRE, “Struttura dialogica...”, cit., p. 122.

<sup>37</sup> Véanse, respectivamente, los incipits de los textos 45, 48 y 44.

que se refiere como “balas” que intenta endulzar con almíbar (48, vv. 10-39),<sup>38</sup> o la descripción de las cien gallinas que en su “rústico albergue” “de parto cacarean” no lejos de la cocina (46, vv. 316 y 344-345)— a temas más serios, como la corrupción y la vanidad de los cortesanos, la defensa de su libertad y autonomía o la dificultad de escribir versos, alternando estilos que van desde el cotidiano hasta el grave. Es en esta tercera parte de las composiciones en donde se insertan también los cuentos ejemplares, que son una de las características de las *Satire* ariostescas y de los que en los textos en tercetos de Bartolomé Leonardo de Argensola hay más ejemplos. Estas inserciones, como en el caso de los textos del poeta italiano (como ya se ha apuntado antes), incrementan aún más la *varietas* de tonos y registros estilísticos en esta sección de las composiciones.

En el caso de la epístola dirigida al príncipe de Esquilache el cuento ejemplar está introducido por estos versos:

Direte un cuento deste no diverso;  
léelo, pues que a ti el leerlo menos  
te costará que a mí ponerlo en verso.  
(50, vv. 121-123)

Terceto que es traducción literal, hasta donde alcanzo, desapercibida hasta ahora, de los versos 106-109 de la tercera *Satira* de Ludovico Ariosto:

A chi parrà così farò risposta  
con un essemplio: leggilo, che meno  
leggerlo a te, che a me scriverlo costa.<sup>39</sup>

La utilización directa de una fuente da como resultado el que un segmento textual pertenezca a dos textos distintos y conlleva la necesidad de profundizar en esta doble presencia en un intento de averiguar la relación que existe entre ellos.<sup>40</sup>

En el caso que nos ocupa creo que puede ser útil sintetizar los temas presentes en las dos composiciones y las circunstancias en las que se escribieron. El texto de

---

<sup>38</sup> Nótese, además, que en este mismo texto Bartolomé Leonardo, aun declarando que aspira a escribir algún día poesía “heroica”, define como “satírica [su] musa” (vv. 52-56).

<sup>39</sup> Ludovico ARIOSTO, *Satire*, ed. cit., p. 84.

<sup>40</sup> Véase por lo menos Cesare SEGRE, “Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia”, en *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi, 1984, pp. 103-118.

nuestro poeta, como es sabido, es la respuesta a don Francisco de Borja, que le había acusado de haberle enviado una “carta en seso”.<sup>41</sup> Prescindo en este momento del análisis detallado de la epístola del príncipe de Esquilache —que, sin embargo, me parece extremadamente interesante y merecedora de un estudio pormenorizado por las cuestiones de poética y de definición de *géneros* que plantea— y me limito a resumir el tema principal que en ella se trata.<sup>42</sup> Como don Francisco considera la “misiva” que ha recibido de Bartolomé Leonardo “sesuda”, hasta el punto de que “fuera muy posible” no entenderla, se propone, como apuntó Ruiz Pérez, “subvertir sus rasgos”, y por eso su respuesta, regida por un “estilo familiar” (49, v. 14) y animada por “una musa más alegre” (49, v. 2) que la del rector de Villahermosa, “a sátira encamina” (49, v. 13). La composición del príncipe “va de sátira” (49, v. 28) y manifiesta, frente a la elección de Argensola de no vivir en la corte, “una moralidad jocosa en la ironía antihoraciana” a través de la “sustitución de su *topos* característico por un menosprecio de la aldea, revestido con una cita del reiterado y celebrado verso de Serafino Aquilano: *por molto variar natura è bella*”,<sup>43</sup> aunque el mismo Esquilache no se sustrae de satirizar los vicios de cuantos en la corte viven. Lo que, en todo caso, es más relevante —teniendo en cuenta que por dos veces don Francisco se ha referido a su composición llamándola *sátira*— es que llegado al verso 102 escriba “vamos, sátira o carta, más despacio”, dibujando así, sin duda intencionadamente, una confusión de géneros relativa a su propio texto.<sup>44</sup>

Bartolomé Leonardo contesta al príncipe y se defiende de la acusación que le ha sido dirigida refiriéndose a su anterior texto como a una “prosa familiar” y diciendo que no piensa modificar su manera de escribir si don Francisco le contesta tan “documentalmente”. Estos son los versos:

Don Francisco, aunque llames carta en seso  
mi prosa familiar, y por severa  
la reprehendes, como grave exceso,

<sup>41</sup> Para el texto del príncipe de Esquilache, véase Bartolomé LEONARDO DE ARGESOLA, *Rimas*, ed. cit., 49.

<sup>42</sup> Interesantes observaciones acerca de las cuestiones de poética que la epístola plantea en Pedro RUIZ PÉREZ, “La epístola...”, cit., pp. 336-337. Sobre la obra poética del príncipe de Esquilache véase Javier JIMÉNEZ BELMONTE, *Las obras en verso del príncipe de Esquilache*, Londres, Tamesis, 2007, donde hay múltiples consideraciones sobre la relación entre Francisco de Borja y Bartolomé Leonardo de Argensola; en las páginas 129-137 se discuten también las hipótesis de datación del intercambio epistolar objeto del presente análisis y se extraen conclusiones que comparto.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 338.

no te pienso escribir de otra manera,  
 si me has de responder tan doctamente  
 como agora lo has hecho en tu postrera.  
 No escribió con estilo tan corriente  
 pluma latina o griega, ni tan presta  
 satirizó los vicios de su gente.  
 (50, vv. 1-9)

Admite, no obstante, que cuando le escribió no tenía: “la eutropélica parte bien dispuesta; / y así debí de huir con demasía / de las burlas que pide un gusto urbano / que de cuidados graves se desvía” (50, vv. 12-14).<sup>45</sup> El tema del texto es, por lo tanto, la escritura poética, y en concreto el estilo y los temas que tienen o pueden caracterizar las epístolas.

Aclarado el argumento principal de la composición de Bartolomé Leonardo, me parece oportuno verificar cuál es el tema del texto ariostesco. En la *Satira* III Ariosto se dirige a su primo Annibale Malaguzzi después de pasar al servicio del duque Alfonso d'Este. En el texto se insiste en la defensa de la “libertad” personal frente a la vida de la corte; sin embargo, el poeta declara que la nueva condición es preferible a todas las posibles alternativas que había tenido, considerando que salvaguarda su deseo de no alejarse de Ferrara y puede así quedarse cerca de su Alessandra y no interrumpir sus estudios. Ariosto confirma su decisión de no ir a Roma introduciendo el desilusionado recuerdo de sus relaciones personales con el papa León: la memoria de la turba de los que reivindicaban favores es motivo de inserción del “esempio” de la sequía (recuérdense los versos citados más arriba).

<sup>45</sup> A propósito de los primeros versos de la epístola de Bartolomé Leonardo escribe Ruiz Pérez: “Los primeros dos tercetos establecen los polos entre los que Leonardo sitúa su escritura epistolar [...]. De un lado, la ‘carta en seso’, severa y proclive al ‘grave exceso’; de otra parte, la irónica caracterización de ‘docto’ otorgada al proceder del corresponsal, que se analiza a continuación como encauzado en un ‘estilo corriente’, ‘presto’ (en sentido distinto al garcilasiano), regido por la eutropelia o humor satírico y acorde por todo ello al ‘gusto urbano’, que no cae derechamente en vulgar, pero sigue manteniendo para un humanista culto un tono peyorativo” (Pedro RUIZ PÉREZ, “La epístola...”, cit., p. 338). No creo que la caracterización de “docto” otorgada por Argensola a su corresponsal sea irónica sino en la medida en que la ironía subyace a buena parte del texto; por otra parte, no creo que “gusto urbano” suponga para un humanista culto un tono peyorativo. Una conversación urbana para un humanista es una conversación ligera, jocosa, de entretenimiento, pero sin matices negativos. Véase Giovanni PONTANO, *De sermone* (v, 2, 7): “urbanitas —quod distinguendum erat eloquentiae scriptoribus— partim in iocis versatur ac ridiculis urbe dignis coetuque civilium atque ingenuorum hominum, partim in factis ac moribus, quos cives retineant quique in urbe versati sint conversationibusque civilibus”. De los versos de Bartolomé solo podemos deducir que el tono de su anterior epístola debía de ser bastante serio y que él es consciente de ello.

El poeta, dice Ariosto, es como la urraca que, si bien querida por el pastor, entiende que no tiene méritos suficientes para acceder al pozo que con fatiga ha encontrado porque la preferencia la tienen los familiares de su dueño y otros animales, en razón de su importancia. La solitaria figura del poeta, al igual que la de la urraca, se opone al universo de los que piden y aspiran a la ganancia, convencido, además, de que cualquier ambición es vana, y así lo ejemplifica insertando en el texto un segundo cuento, muy famoso: el de los hombres que intentan capturar la luna subiendo a un alto monte que es imagen de la rueda de Fortuna, en cuya cima no hay paz. A esta insaciabilidad propia del hombre el autor opone un modelo de vida consciente de sus propios límites y el hecho de que el verdadero honor “è che uom da ben ti tenga / ciascuno, e che tu sia; che non essendo, / forza è che la bugia tosto si spenga”.<sup>46</sup>

Pues bien: aparentemente no se dan coincidencias temáticas entre las composiciones de Argensola y las de Ariosto. Sin embargo, puesto que la utilización literal de materiales procedentes de otros textos siempre es significativa, y dado que, especialmente en un poeta como el rector de Villahermosa, la utilización de las fuentes en ningún caso se debe al azar, me parece necesario profundizar en las razones de la presencia tan llamativa de los versos del ferrarés.<sup>47</sup>

Volvamos, por lo tanto, a la respuesta de nuestro poeta al príncipe de Esquilache. Entre los versos 16 y 30 Bartolomé Leonardo explica por qué había huido “de las burlas que pide un gusto urbano”. Recuerda cómo en el “compuesto humano” Prometeo puso las cuerdas de la risa, pero “si el alma no toca el instrumento / no harás nada”; ahora bien, es posible que, si por accidente, algo toca la parte donde la risa nace, el hombre ría “por precisa necesidad”, como puede suceder al que muere por cuchillo, “que da el espíritu con risa”. El poeta está afligido por una cruel melancolía y hace mucho que no ríe. En el verso 31 vuelve a dirigirse a su correspondiente con una pregunta:

¿O culpame quizá porque no canta,  
calzando zuecos cómicos primero,  
satíricos discursos mi garganta?  
(50, vv. 31-34)

<sup>46</sup> Ludovico ARIOSTO, *Satire*, ed. cit., III, vv. 259-261.

<sup>47</sup> Para las modalidades de utilización de las fuentes por parte de Bartolomé Leonardo véase Lía SCHWARTZ, “Modelos clásicos...”, cit.

Volveré sobre estos versos, en los que reside, en mi opinión, una de las claves del texto; digamos ahora que a la supuesta acusación de don Francisco, Bartolomé Leonardo contesta que está dedicándose en ese momento a otro estudio “mayor al de las musas”, esperando ser entendido por su amigo, al que vuelve a dirigirse para recordarle cuán ocupada está su vida y cuán complejo, “molesto”, es el ejercicio en que funda sus “excusas”, y para preguntarle:

¿Piensas tú que no hay más sino hacer presto  
cien tercetos muy fáciles y puros?  
No siempre al verso está el humor dispuesto.  
(50, vv. 40-42)

Él no posee el arpa que tenía el constructor de los muros de Troya,<sup>48</sup> no es ningún Apolo constantemente inspirado, y así confiesa que “meses y aun años pasan sin que haga / experiencia de mí; y un epigrama / apenas formo que me satisfaga”. Bartolomé aclara que en la vida no solo hay que hacer unos rápidos y simples tercetos que desarrollen “satíricos discursos”, sobre todo cuando no hay una disposición al humor, sino que aun cuando uno se dedique a la representación grotesca y cómica de defectos humanos risibles, como la de los epigramas, puede tardar años en sentirse satisfecho. En todo caso, satirizar —y, en general, escribir versos— es un trabajo duro para nuestro poeta. De hecho, confiesa su dificultad también en relación con la poesía amorosa:

Y aunque me lo mandase una madama  
más principal que Juno, y con desvío  
o con favores me despierta y llama,  
no sonará su nombre en versos míos,  
si voluntario Apolo no descende  
a infundirme el furor y sacros bríos.  
(50, vv. 49-54)

Sin la ayuda, además ni siquiera invocada sino voluntaria, del mismísimo Apolo, Bartolomé Leonardo no dedicaría ni un verso a una “madama”: aunque fuese, para-

---

<sup>48</sup> José Manuel Bleuca en su edición subraya que “según los mitos, fue Anfión, músico, quien construyó los muros de Tebas, pero no los de Troya” (Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, cit., vol. I, p. 160, n. 43). Sin embargo, no creo que se trate de un error del rector de Villahermosa, sino que en realidad se refiere al arpa de Apolo, al que además menciona en los versos siguientes y que, junto con Poseidón, construyó, efectivamente, por orden de Laomedonte, los muros de Troya.

dójicamente, “más principal que Juno”, esperaría inútilmente como el paralítico de la piscina de Betsaida. Puede que de vez en cuando Euterpe con su flauta colabore en la composición de alguna “travesura”, “mas no según la nueva disciplina” aclara en seguida nuestro poeta, y explica:

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,  
¿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.  
(50, vv. 61-69)

Cabe ahora preguntarse: ¿qué está haciendo el rector de Villahermosa en estos versos sino satirizar? Sus palabras apuntan como flechas a la poesía amorosa de su tiempo,<sup>49</sup> y, creo, a la Filis de los sonetos de su interlocutor;<sup>50</sup> y no le importa que don Francisco pueda rebatir: “Dirasme luego: ‘Tú no las alcanzas / porque nunca estuviste enamorado, / ni sujeto a accidentes y mudanzas’”. De su estado él debe dar cuenta a Dios; lo único que le interesa es no alcanzar el estilo “levantado” de los que imitan “el furor que petrarquiza; / y si estornuda Filis”, ver al amante que “en filósofo son la solemniza” (50, vv. 79-81).<sup>51</sup>

<sup>49</sup> Creo que con “nueva disciplina” Bartolomé Leonardo no se refiere al rechazo del modelo petrarquista, al que él también se ciñó en algunos de sus textos amorosos, sino a la evolución que ese modelo había sufrido después de Herrera y, sobre todo, estaba experimentando a principios del XVII con las novedades gongorinas, novedades que acabaron por alterar profundamente el código en sus múltiples niveles de articulación: lingüístico, formal, temático y estructural. Véase Antonio GARGANO, “Góngora y la tradición lírica petrarquista, entre variaciones y originalidad”, en Begoña LÓPEZ BUENO (dir.), *Góngora, 1609-1615. Actas del Simposio Internacional (Sevilla, 16-18 de noviembre de 2009)*, e. p., donde se recoge también la abundante bibliografía sobre el tema.

<sup>50</sup> Se trata de la mujer protagonista de una *tenzone* entre el príncipe de Esquilache y nuestro poeta. Don Francisco dirige al rector de Villahermosa un soneto-pregunta sobre la sinceridad de su Filis al que Bartolomé contesta por los mismos consonantes, respuesta a la que sigue otra del príncipe. Véase Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. cit., 188 y 189, y Javier JIMÉNEZ BELMONTE, *Las obras en verso del príncipe de Esquilache*, cit., pp. 129-130.

<sup>51</sup> Bartolomé Leonardo expresa aún más claramente sus opiniones sobre los excesos de las metáforas de la poesía amorosa de su tiempo en la ya mencionada *Epístola a un caballero estudiante* (163, vv. 79-135), donde

Después de esta breve y significativa digresión sobre la poesía amorosa, Bartolomé no abandona su arco; vuelve a concentrar sus versos en la escritura satírica dirigiéndose otra vez a Esquilache: “Pero tú no me mandas que levante / mi humilde pluma cerca de los cielos, / sino que reprehensión de vicios cante”. Y no como la publican los “libelos” sino como la “carta” que este le ha enviado, en la que no hay palabra “que no encubra mil anzuelos”. Precisamente por esto al rector no le conviene o, mejor dicho, no le convendría “tocar tales materias”, puesto que, reflexiona con amargura, es notorio

cuán pocos quieren que esta voz resuene.  
Y más cuando se sube a los extremos,  
y censura las públicas costumbres  
de los que por su oficio obedecemos.  
(50, vv. 90-93)

Sin embargo, la voz del poeta suena a partir de este momento hasta el último verso, y a pesar de reiterar las declaraciones de “silencio”. Por cierto, Bartolomé Leonardo declara que solo Júpiter puede herir en la cumbre —“suyo es el Olimpo, suyo el sacro templo”— pero en seguida añade:

Harto me aflijo yo cuando contemplo  
que la falta en nosotros de la enmienda  
resulta de la falta de su ejemplo.  
(50, vv. 97-99)

No quiere ser satírico, pero acaba de decir que se aflige porque el error en el pueblo se debe a la falta del ejemplo de los que gobiernan. Sin embargo, él no es el rey ni un juez, “ni por virtud ni por oficio”, y por lo tanto no él sino un “competente censor” es quien debe reprender a los gobernantes:

que carezca (si quiera) de aquel vicio  
que nota en ellos, y que no se aplaque  
con lo que a más de un juez vuelve propicio.  
(50, vv. 103-105)

---

además explica que, “aunque asevero mi opinión, protesto / que ni a la docta escuela petrarquista / ni a su autor venerable arguyo en esto” (vv. 124-126), sino a la “superflua erudición”, donde, en su opinión, “perece lo esencial de los amores” (vv. 133-135).



Muy elegante pero no muy encubierta manera, por parte de Bartolomé, de subrayar la corruptibilidad de los jueces, como en otros lugares de su corpus satírico;<sup>52</sup> no quiere escribir versos satíricos porque alguien podría poner contra él un achaque tal “que a sombra del celo de justicia / hierro privado de la vaina saque. / ¡Oh cuánto puede armada la malicia!” (50, vv. 106-109). Y así, criticando el poder judicial y la malicia de los hombres, sigue “firme” en su decisión de “callarse” y confiar en el rey y sus ministros:

El rey y sus ministros eminentes  
lo juzguen, cuando llegue a su noticia.  
Entre tanto, mi lengua tras los dientes  
encoger, y mis hombros, determino  
(gran modo de evitar inconvenientes).  
Y el vulgo dice bien, que es desatino  
el que tiene de vidrio su tejado  
estar apedreando el del vecino.  
(50, vv. 110-117)

Pero no se calla sino que añade:

Demás, que a cuyo cargo está el ganado,  
cualquier suceso próspero o adverso,  
por cuenta va también de su cuidado.  
Direte un cuento deste no diverso;  
léelo, pues que a ti el leerlo menos  
te costará que a mí ponerlo en verso.  
(50, vv. 118-123)

Y lo que cuenta Bartolomé Leonardo es la historia de unos supuestos buenos pastores, en realidad faltos de caridad, que un día se comieron una de las ovejas que tenían a su cuidado; mientras estaban celebrando su convite llegó un lobo que los había estado mirando muy atentamente y

Riendo dijo: “Bien, por vida mía.  
Si hubiera yo lo que vosotros hecho,

---

<sup>52</sup> Véanse especialmente los sonetos 54 y 60 de la citada edición de las *Rimas*, así como el diálogo *Menipo litigante*, en *Obras sueltas*, cit. Sobre las críticas de Bartolomé Leonardo de Argensola al sistema judicial de su época véase Lía SCHWARTZ, “Modelos clásicos...”, cit., e ídem, “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas...”, cit., pp. 62-65.

¡qué tumultos moviéradas, qué voces!  
 ¿Cuál es mejor, mi cueva o vuestro techo?".  
 (50, vv. 135-138)

Los pastores, descubiertos, mataron al pobre lobo, que al morir no permaneció callado:

Mas dijo: "Para el cielo no hay engaño.  
 Él y mi sangre a una darán gritos:  
 que no muero por celo de rebaño,  
 sino porque les dije sus delitos".  
 (50, vv. 145-148)

El rector de Villahermosa cierra su texto así, con las palabras del lobo. Creo que la fuente del cuento tiene que identificarse con un pasaje del libro de Ezequiel que contiene una invectiva contra los malos pastores,<sup>53</sup> es decir, en sentido figurado, en el Antiguo Testamento, los jefes de los pueblos y los reyes de Israel, que usan su poder no para el bien de la comunidad sino para satisfacer su propia ambición y su propio interés. La fábula ejemplifica muy bien lo que le puede pasar a quien desvela los delitos de aquellos "a cuyo cargo está el ganado": más que la renuncia del autor a censurar los vicios, esta es su denuncia contra el uso y el abuso del poder por parte de quien gobierna. Negándose a satirizar, el poeta no ha hecho otra cosa a lo largo de todo el texto.<sup>54</sup>

Vuelvo ahora al tema general de la composición y a las acusaciones que don Francisco había imputado al rector; recuérdense los versos 31-34:

¿O culpasme quizá porque no canta,  
 calzando zuecos cómicos primero,  
 satíricos discursos mi garganta?

<sup>53</sup> Ezequiel 34, esp. 1-10.

<sup>54</sup> De opinión distinta es Ruiz Pérez, según el cual Bartolomé Leonardo contesta a su amigo "sin inclinarse a la 'reprehensión de vicios', pues, aunque no renuncia a la moralidad, no se considera juez ni quiere exponerse a peligros. La imposición del carácter metapoético de la composición sobre lo familiar se manifiesta en el cierre de la epístola no con la habitual despedida, sino con la fábula que ejemplifica su voluntad de no convertirse en un censor satírico" (Pedro RUIZ PÉREZ, "La epístola...", cit., p. 339). Me parece haber dejado claro que su voz satírica no se calla a pesar de las declaraciones de silencio; me permito subrayar, además, que en ninguna epístola del rector de Villahermosa se encuentra la "habitual despedida" epistolar a la que el estudioso se refiere y cuyas huellas retóricas aparecen, sin embargo, como ha apuntado el mismo Ruiz Pérez, en los versos finales de la epístola del príncipe de Esquilache: "Vuestra respuesta espero antes que parta. / A Lupercio diréis que no le escribo; / que aunque de mí su amor jamás se aparta, / no corren los tercetos donde vivo" (49, vv. 149-151).

Bartolomé Leonardo no calzará nunca “zuecos cómicos” para sus discursos satíricos. Esto es algo que el rector aclara en muchos lugares metapoéticos de sus textos, además de la carta *Del estilo propio de la sátira*, donde deja muy claro que rehúsa las “pullas y apodos y las injurias descorteses de la matraca” y que el estilo de la sátira, como “en el Ariosto, [...] de cuando en cuando [...] vuela desasido de la humildad y cobra espíritus, y en las elocuciones se sale con atrevimientos trágicos”.<sup>55</sup> Creo que la razón por la que el poeta inserta los versos de Ariosto precisamente en este texto, en el que tiene que defenderse de las jocosas provocaciones del príncipe de Esquilache sobre la sátira, está en su voluntad de ceñirse al modelo poético de las *Satire* del ferrarés, y subrayar, por lo tanto, una continuidad. Recuérdese que Argensola se ha referido al texto de don Francisco llamándolo, sin vacilación, “carta” (v. 86), si bien se trata de una carta que de hecho es una sátira, puesto que canta la reprobación de vicios y en ella no hay palabra que “no encubra mil anzuelos” (v. 87). Una prueba además de que para el rector de Villahermosa, al igual que para Ariosto, el molde epistolar es un elemento de estructuración de la sátira.

Hemos apuntado arriba que aparentemente no hay correspondencia temática entre las dos composiciones; sin embargo, también en el texto de Ariosto el cuento introducido por los versos que aquí nos interesan es una ejemplificación de la relación entre el poeta y los que gobiernan. El autor del *Furioso* sabía muy bien que el pastor/papa hubiese dejado beber antes a sus familiares y a los animales más útiles y que la pobre urraca se habría quedado sin agua. Y, si cuando escribe la tercera *Satira*, Ariosto, aún desilusionado en el fondo, está tranquilo en Ferrara y con tiempo para dedicarse a sus estudios, en la cuarta, estrechamente vinculada a la anterior por desarrollar los mismos motivos, se encuentra en un estado de gran melancolía porque está lejos del *nido natio* y de Alessandra. El último editor de las *Satire* ariostescas habla, a propósito de estos

---

<sup>55</sup> Sobre el texto de la carta *Del estilo propio de la sátira*, véase la nota 5; la cita procede de la página 300. Rodrigo CACHO CASAL, “La poesía satírica en el Siglo de Oro...”, cit., p. 290, dice a propósito de estas líneas: “Como puede verse, el Ariosto que elogia al escritor español es el ‘desasido de la humildad’, el que se permite ‘atrevimientos trágicos’”. Ahora bien, en mi opinión, la razón por la que Bartolomé subraya que de vez en cuando también el poeta de Ferrara “vuela desasido de la humildad” reside precisamente en el carácter paradigmático que el menor de los Argensola atribuye al modelo ariostesco por lo que al género se refiere. No hay que olvidar que la carta en cuestión fue escrita por el rector de Villahermosa después de las críticas que algunos textos satíricos del conde de Lemos habían recibido por estar escritos en un estilo considerado demasiado grave para el género. El hecho de que Bartolomé Leonardo subraye la presencia de ‘atrevimientos trágicos’ en los versos ariostescos es una manera de animar a su ilustre corresponsal frente a las críticas que le habían sido dirigidas citando precisamente el modelo satírico moderno por excelencia, que tal vez se aleja del *sermo humilis*.

dos textos, de una “continuità” a la que corresponde un “ribaltamento”.<sup>56</sup> Entre las consecuencias que en la *Satira* cuarta le provoca al ferrarés el estado de angustia por ser *governatore* de Garfagnana está la dificultad para escribir versos. Confiesa a su interlocutor “che questo in tanto tempo è il primo motto / ch’io fo alle dee che guardano la pianta / de le cui fronde io fui già si ghiotto” (IV, vv. 13-15). Está tan amargado “che qui perduto ho il canto, il gioco, il riso” (IV, v. 111); le dice a Malaguccio que “né l’Ascra potria né de Libetro / l’amene valli, senza il cor sereno, / far da me uscir iocunda rima o metro” (IV, vv. 132-135), y añade: “Vedi or se Apollo, quando io ce lo invite, / vorrà venir, lasciando Delfo e Cinto / in queste grotte” (IV, vv. 166-168).

Pues bien, ¿cómo no pensar en Bartolomé Leonardo y en su melancolía, “que ha mucho que a reír no [le] provoca”; en su humor, a los versos “no dispuesto”; en la dificultad de escribirlos si Apolo, “voluntario”, no llega a inspirarlo? Al contestar al príncipe de Esquilache sobre la sátira, Argensola escribe la suya dirigiendo más que nunca su mirada hacia el moderno modelo del género, Ludovico Ariosto, el autor de sátiras al que “ninguno ha llegado [...] a poderse ladear”,<sup>57</sup> uno de los “cuatro o cinco modernos, admitidos, / no sin bastante causa [al] comercio” (43, vv. 107-108) con los *antiqui*, clásico entre los clásicos.

---

<sup>56</sup> Ludovico ARIOSTO, *Satire*, ed. cit., p. XXXV.

<sup>57</sup> *Del estilo propio de la sátira*, en *Obras sueltas*, cit., p. 300.

## UNA EPÍSTOLA INÉDITA DE BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA

Alberto BLECUA\*

RESUMEN.— El presente trabajo se centra en la edición y el estudio de una carta inédita de Bartolomé Leonardo de Argensola que contiene un soneto también inédito. La carta, de febrero de 1608, está dirigida a un noble aficionado a la poesía y deseoso de contar en su colección con un autógrafo del poeta aragonés, e incluye una explicación del propio Bartolomé de sus versos, de asunto amoroso y elaborados a partir de la fábula mitológica de los gigantes.

ABSTRACT.— This work focuses on the edition and study of an unpublished letter by Bartolomé Leonardo de Argensola, which contained a sonnet that was also unpublished. The letter, of February 1608, is addressed to a noble who was keen on poetry and who wished to have the Aragonese poet's autograph in his collection. It includes an explanation by Bartolomé himself of his verses, of an amorous nature and based on the mythological fable of giants.

Fueron los Argensola hermanos poco dados, y menos Bartolomé, a publicar sus poemas. Creo que sí querían que se difundieran en copias manuscritas para así negar los posibles yerros. Pero esto era un fenómeno normal entre los poetas de su tiempo. Casi ninguno publicó en vida, salvo Montemayor, Lope y algún otro menos conocido. Los demás pulieron, retocaron sus versos —Góngora es excepción— hasta su muerte.

---

\* Universidad Autónoma de Barcelona.

Quizá sea el caso de Quevedo el más notable, pues hasta cuatro redacciones se pueden rastrear en algunas de sus *silvas*. Los Argensola también pulieron, y mucho. En este homenaje a los Argensola me ocupó de una carta inédita con un soneto, también inédito, de Bartolomé.

Se trata de un bifolio de 25 x 17,5. El folio 2v está en blanco. Tiene cuatro dobleces horizontales de 5 a 7 líneas. No presenta sobrescrito con el nombre del destinatario, por lo que se introdujo en un sobre, lo más probable, y la llevó en mano, como se indica, don Juan de la Cueva. En la transcripción me limito a desarrollar las abreviaturas, a cambiar *u* por *v* cuando es consonante y a regularizar el uso de las mayúsculas, la acentuación y la puntuación. En el soneto he mantenido algunas mayúsculas significativas —el caso más claro es de *Fortuna* (v. 14), que Bartolomé escribió primero con minúscula y luego corrigió—. He mantenido la sangría francesa en honor al autor, así como las grafías *quando* y *qual*.

El texto de la carta, muy interesante, es el siguiente:

He tardado en responder a Vuestra Señoría por ocupaciones tan forçosas, que no estoy en obligación de pedirle perdón. Una dellas es la causa del Ducado de Villahermosa, la qual se ha sentenciado a favor de mi Señora Doña María de Aragón, primogénita del último Duque, contra Don Fernando de Aragón, su tío. Y como yo estava tan empeñado en el negocio, no ha sido posible faltarle en punto estos días, en los quales el Conde de Lemos también me honra con ocuparme. Pero yo sé que gustara más de que yo acudiera a lo que Vuestra Señoría me manda que a sus cosas. Digo, pues, Señor, que yo no esperé de vos que havía de conservar memoria de quien tan poco vale como yo, como tampoco espero que la he de merecer jamás. Dios se lo perdone a el Señor Marqués de Cerralvo, que no contentándose con la merced que me haze, inficiona a sus amigos con su pasión y no me resulta desto sino desdicha, que por tal juzgo el hallarme tan favorecido, que por fuerça he de quedar ingrato aunque procure bolver por mí. [f. 1v] Huviera luego hecho lo que Vuestra Señoría me manda si tuviera alguna copia de mis borriones, pero yo se los trato como ellos merezen, pues no los conservo quando por divertirme los fabrico. Aquí está Don Francisco de Eraso, que tiene la carta larga que le escriví en tercetos con otras boberías destas y me las ha prometido. En teniéndolas irán a Cuéllar, si ya Vuestra Señoría no llega antes a la Corte quando el Duque venga a jurar del Consejo de Estado, de que a Vuestra Señoría y al mismo Estado doy la norabuena. Pero porque no vaya esta sin algo de lo que Vuestra Señoría pide, pondré aquí un soneto que el otro día nació en materias que yo de todo punto ignoro (como otras muchas), pero particularmente las amorosas, y no nos está mal a los faldudos y de mi profesión ignorarlas y que se sepa que, quando alguna vez ponemos en ellas la pluma, hablamos sin esperiencia, que es sola la facultad en que se aviertan los conceptos y las razones. Es, pues, siguien-

do la metháphora de los Gigantes que hizieron guerra al Cielo poniendo montes sobre otros montes como la Tierra, su madre, lo ordenó. Fábula o historia, es bien sabida. Perdone Vuestra Señoría el comentarla, y aviseme del recivo desta, porque me pesaría que anduviese vagando. Darela al Señor Don Juan de la Cueva para que vaya cierta.

[f. 2r]

Amor, mis Pensamientos mueven guerra,  
pretensores del Cielo, semejantes  
a los que su materno origen antes  
ya en sepulcros o cárceles encierra.

Noble fervor, que en los indignos yerra,  
loablemente aspira en los constantes,  
ármelos tu favor, que aunque Gigantes,  
bien ves que no son hijos de la Tierra.

No será excusa justa ni oportuna,  
mostrando unos soberbios derrivados,  
poner exemplo al curso de la Suerte;

que para ti no hizieron ley los Hados,  
y tiemblan quando quieres tú oponerte  
a la resolución de la Fortuna.

Vuestra Señoría lo considere bien antes de condenarlos y Nuestro Señor guarde a Vuestra Señoría como deseo. En Madrid y hebrero 11 de 1608.

Bartolomé Leonardo  
de Argensola

Se conserva medio centenar de cartas de Bartolomé que reunió el conde de la Viñaza en su benemérita recopilación de *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, en el volumen segundo de los dos que publicó en la “Colección de Escritores Castellanos”, Madrid, Imprenta de Tello, 1889, y en el “Apéndice” de *Los cronistas de Aragón*, Madrid, 1904.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la VIÑAZA, *Los cronistas de Aragón*, Madrid, Impr. de los Hijos de M. G. Hernández, 1904 (apéndice VII, pp. 90-99). La segunda edición del mismo año no incluye este “Apéndice”. La primera edición se reprodujo en facsímil, con excelente introducción de Carmen Orcástegui y Guillermo Redondo, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1986.

Numerosas bondades reúne esta carta autógrafa, copia en limpio, desde luego, de un borrador.<sup>2</sup> La primera, sin duda, es la inclusión del soneto inédito. Pero hay otras sobre la personalidad y las relaciones de Bartolomé con la alta nobleza española o la fecha de la carta. Comienzo por esta última.

La epístola está escrita *en Madrid* (y no *de Madrid*) el 11 de *hebrero*<sup>3</sup> de 1608. Se sabe que andaba por Madrid en agosto de ese año en que nombran virrey de Nápoles al conde de Lemos, que en esas fechas solicita que concedan al poeta una prebenda de 3000 escudos, aunque solo le asignaron 300. Pero sí importa conocer esta petición de Lemos, porque así se comprende mejor la alusión de la carta a que “el conde Lemos también me honra en ocuparme”. Podría referirse al ofrecimiento de ser, como lo fue, su secretario personal en Nápoles, pero lo más probable es que con *ocuparme* se refiera al encargo de la redacción de la *Conquista de las islas Malucas*, que se publicó al año siguiente (Madrid, Alonso Martín, 1609), pero ya fue aprobada el 30 de diciembre de 1608.<sup>4</sup> La carta revela, sobre todo, la extraordinaria fama de la que gozaba Bartolomé en la corte. El noble que le escribe pidiéndole unos autógrafos por consejo del marqués de Cerralbo<sup>5</sup> es un antiguo conocido del poeta, y persona importante, porque pertenece al Consejo de Estado y vive en Cuéllar.<sup>6</sup> Con falsa o auténtica modestia Bartolomé se excusa del retraso de la contestación de la epístola por la inmediata resolución del pleito a favor de la duquesa de Villahermosa y la necesidad urgente de estar en todo momento vigilando el proceso. Pero casi con similares palabras

---

<sup>2</sup> Con su habitual generosidad, me pasó la epístola hace un par de años Luis Crespi de Valldaura, excelente librero y amigo ejemplar.

<sup>3</sup> En la época alternan *febrero* y *hebrero*. No es dialectalismo.

<sup>4</sup> La obra se publicó con celeridad asombrosa, pues la licencia y aprobación de Pedro de Cetina es del 30 de diciembre; la aprobación de Pedro de Valencia, del 14 de enero, y la licencia y privilegio real, del 24 de enero de 1609. Es obra extensa, por lo que Lemos, presidente del Consejo de Indias, debió de encargarle la obra en fecha muy cercana a los acontecimientos (1601-1606), una conquista de gran valor económico por las especias. Hay edición, con extenso prólogo y las partidas de bautismo de ambos hermanos y el testamento de Bartolomé, del padre Miguel Mir, Zaragoza, Impr. del Hospicio Provincial, 1891.

<sup>5</sup> Se trata de don Rodrigo Pacheco Osorio († 1640), que fue, entre otros cargos, virrey de Nueva España. Era yerno del duque de Albuquerque.

<sup>6</sup> Sin duda se trata de don Beltrán de la Cueva (1573-1612), sexto duque de Albuquerque, marqués de Cuéllar, que fue consejero de Estado. No he podido documentar la fecha de la toma de posesión, pero será la que da Bartolomé. Doy la referencia, como la anterior, de <http://grandesp.uk/historia/gzas/albuquerque.htm>. Una de sus hijas, Francisca de la Cueva, estaba casada, como se ha dicho, con el marqués de Cerralbo. No encuentro referencia a don Juan de la Cueva, que todo indica que era familia directa del duque.



1766 - 111  
 BARRASTA

He tardado en responder a V. S. por ocupaciones  
 tan frecuentes. En nuestros entrecorridos de pedir  
 legados, una de ellas es la causa del Duque  
 del Madris, la qual se la presentamos en favor  
 de mi S. D.ª Maria de Aragón primogénita del  
 V. S. Duque, contra D. Fr. de Aragón su hijo  
 y como yo os fava tan empeñado en el negocio, si  
 fides por lo fallar le cupiere estos dias, en los  
 quales el C. de lemos tambien me ocupa con  
 ocuparme, pero yo se que gustara mas de que yo  
 acudiera a lo que V. S. me manda. Después de estas  
 cosas pues. Yo me ofese de V. S. gloria  
 de conservar memoria de quinientos años vale  
 como yo, como tampoco espero. La de demerque  
 jamas, Dios se lo pague al V. S. Marques de  
 Carraluz. Yo no contentando se con la m.ª que me  
 sabe infundir a sus amigos con suspición y no  
 me resulta de lo sus desdicha. Yo por el su  
 go el hallarme tan favorecido. Yo por fuerza se de  
 quedar ingrato a un favorecido. Yo por fuerza

Hacia luego de lo que se me manda se cumiera al  
 guna copia de los mis borrones, pero yo lo he tra-  
 to como ellos merecen que no los confiamos quan-  
 do por diuertirme fabrico, aqui esta Donde  
 del Draft Q tiene la copia de los papeles en  
 Decretos y algunos otros Coberturas de los, y me las  
 deponeré, en temiendo lo gran que me figura  
 y no llegamos a la corte quando el Duq. Vengo  
 a Juan del f.º de España, de q. yo y algunos  
 estubo de la mano, pero por no darme a la  
 algo de lo que se pide puede aqui en f.º de  
 Q elotodia nacio enimerias Q y de todo punto  
 y no (como otras muchas) pero particularmente  
 la gran cosa, y no se puede a los faldados  
 y dem. prof. en ignorarlas y Q de q.  
 Q quanto algunas veces ponemos en ellas la pluma  
 sabemos sin experiencia Q es la facultad de  
 Q se cuenta los conceptos y tragos, el  
 que sigue la metáfora de los gigantes  
 Q la guerra al cielo poniendo montes  
 y otros montes como la tierra fumada.  
 lo ordeno, fabrica, y si lo es sobre sabida  
 perdere y el comentar lo y algunos de  
 veris de la guerra me refiero a Adonis se  
 vagando, y dar la de la guerra de la guerra  
 de la guerra de la guerra

Amor, mis Perfumientos en tu seno guerra  
 Preciosos del Cielo, semejantes  
 a los que, sumate un Origen antes,  
 ya, en Sepulcros o Carceles encierra -  
 Noble fervor, que en los Indignos germa,  
 locamente aspira en los Constantes,  
 Arme los tu favor, que aunque Gigantes,  
 bien ves, que no son Hijos de la Tierra -  
 No sea injusta, ni oportuna,  
 mostrando unos Seberbios derruidos,  
 poner exemplo al Curso de la Suerte;  
 que parati no digieren ley los Nados,  
 y Tremblas, quando quieres tu oponerte  
 a la resolución de la Fortuna.

VS lo confidese bien antes de condenarlo, y  
 N.º 8.º y 8.º como se es en Madrid y Lebrer  
 11 de 1608.

Bartolomé  
 de Argensola

también se excusa de no haber contestado a fray Jerónimo de San José el 5 de noviembre de 1609.<sup>7</sup> Y por carta del conde de Lemos, muy divertida, se sabe que Bartolomé contestaba poco.<sup>8</sup> No guarda el poeta ningún borrador —i. e., autógrafo— de sus poemas. No es fácil de creer este punto, porque se pasó toda su vida corrigiéndolos. No quería, sin embargo, que se divulgaran sin la última lima, ni siquiera que se divulgaran, como de manera explícita expone en la epístola, y por esa razón la envía a través de don Juan de la Cueva —“para que vaya cierta [‘segura’]”— y no de otro mensajero.<sup>9</sup> Y se comprende, puesto que se trata de un soneto amoroso poco ejemplar en la pluma de un *faldudo*. Es igual, porque los poetas secretos eran, como se ve por la carta, más famosos que los públicos. Un autógrafo de los Argensola era para un coleccionista de la época —y noble, para más señas— una pieza única. Gran tiempo ese en que los nobles amaban la poesía y, además, la componían.

De gran interés es la alusión a la epístola extensa en tercetos que envió *en Valladolid* a don Francisco de Eraso, conde de Humanes (“Hoy, Fabio, de la Corte me retiro”).<sup>10</sup> En un manuscrito se data en 1604 y en otro en 1606. Evidentemente, la fecha correcta es la primera.<sup>11</sup> Extraordinaria epístola, antecedente claro de la *Epístola moral*

<sup>7</sup> *Obras sueltas*, vol. II, pp. 315-316.

<sup>8</sup> En *Obras sueltas*, vol. II, p. 381. La carta, muy divertida, comienza: “¡Válgame Dios, Rector de Villapulcra [...]”.

<sup>9</sup> En carta a Jerónimo de San José, de 13 de julio de 1627, se lamenta de que se divulguen sus versos antes de la última —o penúltima— lima: “Tengo acabada una en tercetos, en que advierto a un caballero estudiante de Derecho de cómo ha de escribir toda poesía. No está copiada y por eso no la envío. Salió la misma los pasados antes de enmendada, y pésame, porque agora lo está y bien” (*Obras sueltas*, vol. II, p. 330).

<sup>10</sup> “Don Francisco de Eraso Carrillo y Pacheco, natural de Madrid, fue tercer conde de las villas de Humanes, gentilhombre de Cámara y primer caballero del Infante Cardenal don Fernando. Ingresó en la orden de Santiago en 24 de mayo de 1599. Felipe IV, en 1625, le concedió el título de Conde de Humanes y le nombró después su embajador en Roma. En 1629 escribía el Rector a Martín Miguel, entonces en Roma: ‘Ya habrá llegado a Roma el Conde de Humanes, a quien el Rey envía con Embajada extraordinaria. Entróseme la otra noche por el aposento; holgamos ambos sumamente [...]. Vuestra merced acuda a besarle las manos en mi nombre, y dígame que yo [no] le escribo hasta saber que ha llegado [...]. Acuérdomo que le dije que V. m. honraba mis versos con anotaciones. Díjele esto porque es uno de los que más priesa me dan porque consienta que salgan a luz. En efecto, señor, que este caballero [...] es don Francisco de Eraso, a quien los años pasados escribí aquella carta en tercetos’. Gallardo, *Ensayo*, III, c. 380”. Ápud *Rimas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. de José Manuel Blecuá, Zaragoza, IFC, 1951, vol. II, p. 119.

<sup>11</sup> Parece seguro que se trata de 1604, pues el 30 de octubre de ese año ambos hermanos estaban en Zaragoza y aledaños. La referencia procede de la epístola que Pedro Venegas de Saavedra dirige a su amigo don Álvaro de Guzmán y que se publicó póstuma en *Los remedios de amor* (Palermo, 1617): “Hasta ahora no an salido de Sevilla, i en ella solo los an visto D. Juan de Arguijo, D. Juan de Vera, Fernando de Soria, i D. Francisco Medrano.



a *Fabio* (ca. 1612) de Fernández de Andrada, y bastante más prolija. Bartolomé la apreciaba en extremo, porque la vuelve a mencionar en una epístola a Martín Miguel Navarro en 1629, ya mencionada en la nota 10. Y la corrigió en varias ocasiones. Azorín, con su exquisita perspicacia crítica, le dedicó unas páginas admirables.<sup>12</sup> Y también Dámaso Alonso.<sup>13</sup>

El soneto, desde luego, como quería Bartolomé, no se divulgó, porque ha permanecido inédito. Interesan algunas reflexiones del rector de Villahermosa sobre la composición del poema. Numerosas son las composiciones suyas que tratan de materia amorosa. A pesar de su cierta sensualidad, no parece muy probable que el *yo* poético se identifique con el de la persona real, respetable canónigo y moralista perseverante y eximio. En la carta explica bien cómo se gesta un poema que poco tiene que ver con la realidad del asunto.<sup>14</sup> La génesis es un *concepto* que se desarrolla en 14 versos y las *razones* o argumentaciones que lo vertebran. En este caso la comparación entre los elevados pensamientos del presunto enamorado —cualquiera— y el enfrentamiento con el Cielo de los hijos de la Tierra, que fueron muertos o cautivos. El duque de Albuquerque, plausiblemente el receptor de la carta, no debía de ser en exceso culto, porque Bartolomé, a pesar de que esta fábula o historia “es bien sabida”, no duda en explicarla. Es curiosa la disyuntiva, pues el rector de Villahermosa siempre se preocupó en delimitar, como hacían los libros escolares —los *progymnasmata*—, las fronteras de acuerdo con el grado de realidad entre ambos tipos de *narraciones*, las *históricas* o verdaderas y las *fabulosas* o inverosímiles. El tercer tipo, las *poéticas*, eran, como se decía entonces, las *verisímiles*. El *Quijote*, por ejemplo, y casi todo lo que hoy entendemos por literatura.

Poco puedo añadir a los juicios de Bartolomé sobre la génesis y disposición del soneto. La fuente conceptual es la fábula de los gigantes, como él indica. Hay,

---

A los Leonardos los enviaré a Çaragoça, donde ahora se hallan ambos ermanos, en teniendo persona que me los sepa copiar con la ortografía que vos i yo usamos; y les pediré, como a maestros que son, su parecer y censura” (ed. de Francisco Socas, Universidad de Málaga, 2007, p. 13).

<sup>12</sup> *Al margen de los clásicos* [1915], en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1947, vol. III, pp. 209-212.

<sup>13</sup> “El *Fabio* de la *Epístola moral*”, en *Dos españoles del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1960, pp. 203-239.

<sup>14</sup> Muy interesante es la referencia a la *inspiración* en carta a fray Jerónimo de San José de 30 de octubre de 1628: “También remitiré a V. P. algunos versos que, sin quererlo yo, se me han nacido en la mente. No es burla, y digo otra vez que sin quererlo yo, y aun alguna vez durmiendo, los he hallado recién nacidos” (*Obras sueltas*, vol. II, p. 334).

sin embargo, en el verso 10 (“mostrando unos soberbios derrivados”) una alusión bien conocida por sus contemporáneos —Cervantes, por ejemplo— al verso virgiliano “parcere subjectis et debelare superbos” (*Eneida*, VI, 235). En los Argensola, y en casi todos los escritores de su tiempo, el mundo clásico aflora en cualquier momento y ocasión.

## LAS CORRIENTES POÉTICAS EN TIEMPOS DE LOS ARGENSOLA Y LA POESÍA ARAGONESA

Antonio PÉREZ LASHERAS\*

RESUMEN.— El presente trabajo trata de analizar las distintas corrientes poéticas españolas de los siglos XVI y XVII (principalmente, de la centuria que va de mediados del quinientos a mediados del seiscientos) a partir de las publicaciones realizadas en las imprentas aragonesas del momento. Las conclusiones son evidentes y confirman los análisis llevados a cabo por José Manuel Blecua y Antonio Rodríguez-Moñino: frente a la perfecta adscripción de corrientes poéticas en la primera mitad del siglo XVI, a partir de 1550 se produce un sincretismo de tendencias, aunque con algunas particularidades (sustitución de las publicaciones de romances por villancicos a partir de 1650, peculiar jerarquización de los metros en la *dispositio* de los cancioneros, etcétera). El artículo simplemente describe las distintas colecciones poéticas surgidas en Aragón (mayoritariamente, a través de las prensas, pero también manuscritas) y destaca la insuficiencia metodológica de la historia literaria para presentar el fenómeno con un mínimo de rigor científico.

ABSTRACT.— This work attempts to analyse the different Spanish poetic currents of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries (mainly, of the hundred years that goes from the middle of the 1500s to the middle of the 1600s) based on the publications made in the Aragonese printers of the time. The conclusions are obvious and confirm the analyses conducted by José Manuel Blecua and Antonio Rodríguez-Moñino: compared with the perfect assignment of poetic currents during the first half of the

---

\* Universidad de Zaragoza.

16<sup>th</sup> century, from 1550 on, a syncretism of tendencies takes place, although with some peculiarities (replacement of the publication of ballads with *villancicos* as from 1650, a peculiar hierarchisation of the metres in the *dispositio* of the song books, etc.). The article simply describes the different poetic collections that came out of Aragon (mainly through the presses, but also hand-written) and it highlights the methodology insufficiency of literary history to present the phenomenon with minimal scientific rigour.

En primer lugar, y antes de comenzar con el tema que me propongo desarrollar en estas páginas, quiero expresar mi deseo de que este espléndido evento que ha reunido a tantos sabios en torno a la conmemoración de los 450 años del nacimiento de Lupericio Leonardo de Argensola sirva de excusa y de acicate para fomentar el estudio de la obra de los dos hermanos y de reivindicación del lugar que merecen en la historia de la literatura española, e incluso en la historiografía, pero también que nos ayude a realizar un análisis de un contexto más amplio: el del caldo de cultivo en el que se desarrolló su obra y el de las huellas que dejaron y que fueron continuadas por otros muchos: los antecedentes y los consecuentes. De dónde partieron y cuáles fueron sus influencias (las recibidas y las aportadas).

El título del presente trabajo puede inducir a engaño. Pretendo, simplemente, realizar un mínimo seguimiento de la poesía escrita en tiempo de los hermanos Argensola, y lo haré desde la perspectiva de lo publicado y conocido en Aragón. De manera que hablaré de la poesía española de los siglos XVI y XVII (especialmente, de 1550 a 1650, aunque ampliaré algo el margen temporal), e iré ejemplificando las distintas corrientes con la poesía que fue publicándose en Aragón. Espero que este curioso refrito resulte interesante.

Comenzaré mi intervención con un aserto, quizás demasiado rotundo pero que resume a la perfección la tesis que quiero exponer: la visión que la historia literaria nos ha legado de la poesía de los siglos XVI y XVII es bastante equívoca y distorsionada, por no decir que es falsa. Y lo remataré con dos ejemplos, uno de cada siglo: por un lado, la reducción de la poesía renacentista a la lírica de Garcilaso; por el otro, la tendencia a una visión bipolar entre Góngora y Quevedo en el Barroco. Ambas consideraciones no son sino una simplificación de un fenómeno mucho más complejo, en el que habitualmente, todos influyen en todos.

Comenzar, por ejemplo, el estudio con un primer tema, que podría denominarse “Garcilaso y la renovación de la lírica” es, sencillamente, faltar a la historia y a la



cronología, ya que, por una parte, existió un petrarquismo anterior al poeta toledano, aunque se expresara en otras lenguas (en catalán, en aragonés muy castellanizado ya o en latín, e incluso en castellano), pero resulta también que la fecha mágica de 1526, cuando se produce el reto lanzado por el embajador en Venecia, Andrea Navagero, a Boscán y Garcilaso para comenzar a componer a la “manera italiana”, es una fecha muy tardía como para comenzar el siglo. Habría que mencionar, una vez más, las vinculaciones de Aragón con Italia, la corte napolitana de Alfonso V el Magnánimo, los famosos cancioneros napolitanos (el de Stúñiga y el de Palacio) e incluso el cancionero navarro de Herberay, que son todo un verdadero catálogo de formas nuevas, si bien carentes de la nueva sensibilidad. Es decir, existía un creciente petrarquismo en el siglo xv, aunque, en ocasiones, más centrado en las consideradas obras mayores del toscano (en latín) que en el *Cancionere*, pero incluso este va cobrando una presencia cada más influyente en la lírica hispana (y no solo en castellano).

Además, habría que tener en cuenta la difusión de las obras. Es bien conocido que la imprenta proporcionó a la literatura una difusión que multiplicaba exponencialmente su capacidad de penetración y, por lo tanto, de influencia, pero también lo es que la literatura —la poesía en particular— tuvo durante ese periodo una difusión manuscrita considerable (en algún caso, como el de Góngora, la existencia de códices supera la de las tiradas medias en imprenta, e incluso una vez editada la obra se complementan ambas formas de difusión). En este sentido, convendría recordar, aunque sea a vuelapluma, un aspecto frecuentemente soslayado: la literatura empezó a ser difundida a través de la imprenta a finales del xv, y con mayor dedicación a principios del xvi, así que lo que consideramos literatura propia del siglo xv, como la poesía de cancionero, se divulgó en las primeras décadas del siguiente (caso, por ejemplo, del *Cancionero general*, 1511); la primera poesía editada fue poesía no renacentista, y hay que esperar muchos años del siglo xvi para encontrar muestras de la nueva manera de concebirla. En este sentido, la poesía de Garcilaso comenzó su difusión impresa a partir de 1543, junto a la de Boscán.

Ya Antonio Rodríguez-Moñino (en 1965) escribió sobre las distintas corrientes poéticas que confluyen en el siglo xvi;<sup>1</sup> básicamente, podríamos hablar de dos grandes tendencias: una propia de la concepción poética del siglo anterior (como el Romancero,

---

<sup>1</sup> Antonio RODRÍGUEZ-MOÑINO, *Contribución crítica y realidad de la poesía española de los siglos xvi y xvii*, pról. de Marcel Bataillon, Madrid, Castalia, 1965 (2ª ed., 1968).

la poesía de cancionero, los villancicos o la poesía amorosa en metros cortos de rai-gambre provenzal), y otra nacida en el nuevo siglo al amparo de la nueva concepción poética (el petrarquismo) y la filosofía que la sustenta (el neoplatonismo); y, entre ellas, una gran cantidad de versiones intermedias. No entender estas dos formas, diametralmente diferentes pero complementarias, supondrá no comprender la poesía surgida a partir de la segunda mitad de la centuria, cuando ambas corrientes confluyen de una manera natural.

Sin embargo, esta llamada de atención contra la visión bipolar y a favor de una mirada más plural se inició varios años antes. De manera más sencilla, el maestro de maestros José Manuel Blecua publicó dos trabajos que han marcado el devenir crítico posterior: “Corrientes poéticas en el siglo XVI” (en 1952) y “Mudarra y la poesía española del Renacimiento: una lección sencilla” (en 1972).<sup>2</sup> Con su habitual magisterio y con una claridad manifiesta, Blecua nos muestra una realidad múltiple y diversa, que ha sido adelgazada artificialmente por la historia literaria, en gran medida por centrarse en lo novedoso y eludir u obviar lo manifiesto, lo que corresponde a una estética manida, periclitada. Pero la realidad es otra, como vemos y podemos comprobar con la poesía publicada en Aragón.

Como rasgo predominante, notamos en esta poesía una perfecta asimilación de los metros cultos y populares, procedentes tanto de la tradición castellana como de la italiana, de forma que romances y coplas castellanas se combinan con sonetos y canciones petrarquistas, aunque este sincretismo —común a toda la lírica hispana— comenzará a observarse en las obras impresas a mediados del XVI.

Gran parte del repaso de la poesía de los siglos XVI y XVII que vamos a efectuar se verifica sobre las obras que salieron de los tórculos de las imprentas aragonesas, aunque tengamos en cuenta obras que permanecieron manuscritas y otras que aparecieron fuera de Aragón.<sup>3</sup> Hay que constatar que la edición a lo largo de los siglos XVI

---

<sup>2</sup> José Manuel BLECUA, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, *Ínsula*, LXXX (1952) (reimpr. en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-24), y “Mudarra y la poesía española del Renacimiento: una lección sencilla”, en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, I, pp. 173-179 (reimpr. en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos*, Madrid, Ariel, 1977, pp. 45-56).

<sup>3</sup> En lo concerniente a Aragón, vid. las siguientes tipobibliografías: Juan Manuel SÁNCHEZ, *Bibliografía aragonesa del siglo XVI*, Madrid, 1914 (2 vols.; hay ed. facs. a cargo de Leonardo Romero y Remedios Moralejo, Madrid, Arco/Libros, 1992), y *Bibliografía zaragozana del siglo XV*, Madrid, Alemana, 1908; Lucas de TORRE, “Adiciones y correcciones a la *Bibliografía aragonesa del siglo XVI* de D. Juan M. Sánchez”, *Revue Hispanique*, XLVI (1919),

y XVII en Aragón estuvo centrada principalmente en Zaragoza, donde gozó de una especial protección por parte del poder político, el eclesiástico y la Universidad. Huesca se incorpora a la imprenta en la década de 1570 con la contratación por parte de la Universidad Sertoriana del impresor Juan Pérez de Valdivielso, y también tuvieron imprenta ocasionalmente Híjar (especializada en caracteres hebreos, hasta 1496), Épila y el mismísimo monasterio de San Juan de la Peña, donde se imprimió una sola obra de su prior, don Francisco Blasco de Lanuza (*Patrocinio de ángeles y combate de demonios*, 1652); ninguna de estas tres imprentas tuvo trascendencia poética.

Aparte, hay algunos poetas aragoneses que publicaron fuera de Aragón, como Pedro Manuel Jiménez de Urrea (cuyo precioso *Cancionero* contó con dos ediciones, en Logroño, 1513, y Toledo, 1516), José de Pellicer o Jerónimo de Cáncer, estos últimos en el siglo XVII. Al mismo tiempo, las ediciones zaragozanas y oscenses de los grandes autores nacionales nos señalan las influencias más directas (Juan del Encina, Jorge de Montemayor, Lope de Vega, Góngora o Quevedo publicaron en Zaragoza, pero también hubo varias ediciones de colecciones de romances y de otros autores vinculados a Aragón, como Jerónimo de Arbolanche, Anastasio Pantaleón Ribera, Francisco López de Zárate, Jacinto Polo de Medina, el príncipe de Esquilache, Andrés Rey de Artieda, etcétera).

Un breve repaso por la imprenta aragonesa nos proporciona algunos datos sobre la poesía de la época, aunque no todos, porque lo propio era no publicar la poesía propia en vida. Sin embargo, sí nos da cuenta de la vida cultural y social del Reino. De los especiales trámites administrativos que había que realizar para la publicación en Aragón (más permisivos que en Castilla u otros reinos) podemos deducir que se repiten muchos nombres en los preliminares y paratextos propios de la edición (censuras y licencias, introducciones, dedicatorias o poemas laudatorios).

Al ser un territorio menor y menos poblado, las personas dedicadas a este tipo de trámites sobre el libro constituían un grupito muy reducido. Entre ellos podemos

---

pp. 400-515; Manuel JIMÉNEZ CATALÁN, *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1925, y *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVIII*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1929; Ricardo del ARCO, *La imprenta en Huesca: apuntes para su historia*, Madrid, 1911 (reimpr. en Huesca, 1984). Vid. también Félix LATASSA Y ORTÍN, *Bibliotecas antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico-biográfico por don Miguel Gómez Uriel*, Zaragoza, 1884-1886, 3 vols. (hay ed. electrónica en CD-Rom, a cargo de Manuel José Pedraza Gracia, José Ángel Sánchez Ibáñez y Luis Julve Larraz, Zaragoza, IFC / PUZ, 2001, y ed. moderna anotada, a cargo de Genaro Lamarca, de la *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses: 1641-1688*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, IberCaja, 2005).

observar una mayor connivencia, ya que unas veces vemos un nombre en la licencia y otras es su obra la censurada. Por otra parte, hay muchos nombres que se repiten en dedicatorias, introducciones o textos preliminares, como poemas laudatorios (casos del alférez Francisco de Segura, Diego Morlanes, Lupercio Leonardo de Argensola, o, en menor medida, su hermano Bartolomé, Baltasar Gracián y el omnipresente Juan Francisco Andrés de Uztarroz, entre otros).

El siglo XVI supuso para Aragón el contacto pleno con el Renacimiento italiano (por no mencionar, en el siglo XIV, al Gran Maestre de Jerusalén, Juan Fernández de Heredia, que desde la sede papal, Aviñón, y junto al padre del Renacimiento europeo, Francesco Petrarca, llevó a cabo una ingente obra historiográfica en aragonés,<sup>4</sup> o la ya mencionada corte alfonsina en Nápoles). El petrarquismo se va inmiscuyendo en las formas y en los contenidos de la poesía cancioneril, como demuestran la construcción de sonetos y la asimilación del concepto del amor neoplatónico en muchas composiciones de Juan de Villalpando (que escribió sonetos en metro de arte mayor castellano) o la extraordinaria novedad de la poesía en catalán de Auxiàs March. El *Cancionero de Stúñiga* o el *Cancionero de Palacio* (o el navarro de *Herberay*, donde destaca con luz propia un poeta aragonés, Pedro de Santa Fe) dan cuenta de la progresiva incorporación de temas y motivos petrarquistas, así como de una paulatina adecuación del aragonés al castellano. Esta tendencia cancioneril se mantiene en las primeras décadas del siglo XVI, como puede verse en el *Cancionero de Juan de Luzón* (Zaragoza, Jorge Coci, 1508), el *Báculo de nuestra peregrinación, en que se trata cómo se ha de unir nuestra voluntad con la divina*, de Íñigo Abarca de Bolea (1550), el *Vergel de amores* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551) o las ediciones de obras castellanas como los cancioneros de Juan del Enzina (1512 y 1516) o de Jorge de Montemayor (1560 y 1562).

Como característica principal de la poesía aragonesa del siglo XVI, debemos mencionar la escasa aparición de publicaciones que se ajusten al canon de la nueva poesía en castellano (la poesía italianizante o petrarquista). Existe, sí, un fuerte petrarquismo, pero expresado en las primeras décadas del siglo en latín. Se ha estudiado bastante el humanismo aragonés de esta centuria, pero nunca se ha tratado de buscar las causas por las que floreció de esta manera tan inusitada. Mencionar la tradición humanística que se estableció desde la corte de Alfonso V escrita en latín o la proliferación de

---

<sup>4</sup> Vid. una visión general de este interesantísimo personaje en Juan Manuel CACHO, *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, CAI ("Mariano de Pano y Ruata"), 1998.

*studia humanitatis* con que se poblaron hasta las localidades más pequeñas de Aragón no explica lo que considero supone cierto recelo de la escritura en castellano, como muestra Gonzalo García de Santa María cuando conmina a ayudar todos a la mayor gloria del castellano o español. Casos como los de Juan Verzosa o Juan Lorenzo Palmireno (o López de Moros, Domingo Andrés, Antonio Polo, Serón o el mismo Antonio Agustín), por citar a los más conocidos, deben tener otra explicación que determine por qué la tradición propia se escribe mayoritariamente en latín (primeros poemas modernos a los innumerables mártires de Zaragoza, la historia de los amantes de Teruel, imitaciones de Marcial como el primer autor epigramático “aragonés”, etcétera).

En lo que ahora nos afecta, la poesía en castellano que se compuso en los primeros años del siglo XVI en Aragón (igual que en el resto de España) apunta más a una continuación de temas y formas de la poesía cancioneril que a la renovación italianizante. Será este el caso de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, cuyo *Cancionero* merecería una buena edición crítica.<sup>5</sup> Este autor nos muestra la revisión de su obra en la segunda edición (Toledo, 1516), corrigiendo los aragonesismos que se incluían en la primera (Logroño, 1513), por no entenderse fuera de Aragón (palabras como *nadi* o *punchar*, por ejemplo, se cambian sistemáticamente).

También destaca la presencia de otro personaje bisagra entre dos mundos, el jacetano Fernando Basurto —que tan minuciosa y sistemáticamente ha estudiado el profesor Alberto del Río—, otro autor que vacila entre un mundo que se tambalea y otro que atisba, pero que no termina de comprender del todo. Basurto destaca sobre todo en sus piezas para las conmemoraciones festivas, como que escribió con motivo de la visita de la emperatriz a Zaragoza (*Descripción poética del martirio de santa Engracia*, 1533), en la que se mezcla lo teatral con lo poético, iniciando una tradición que será continuada a lo largo de su centuria y de la siguiente.<sup>6</sup>

Esta presencia en Aragón de autores que ven derrumbarse el mundo caballeresco continúa con Jerónimo Jiménez de Urrea, más conocido por ser quien acompañó a

---

<sup>5</sup> Próximamente aparecerá en la colección “Larumbe” una edición de esta obra a cargo de María Isabel Toro Gracia.

<sup>6</sup> Vid., de este autor, *Diálogo del cazador y del pescador*, ed. de Alberto del Río Nogueras, Huesca, IEA (“Larumbe”, 1), 1990. De Alberto del Río, *Teatro y entrada triunfal en la Zaragoza del Renacimiento (estudio de la Representación del martirio de santa Engracia de Fernando Basurto en su marco festivo)*, Zaragoza, Ayuntamiento, 1988.

Garcilaso en el momento de su muerte; traductor (mejor sería decir *adaptador*) de *El caballero deliberado*, de Olivier de la Marche, y del *Orlando* de Ariosto, fue el último escritor de un libro de caballerías, el *Clarisel de las Flores*, que se difundió de forma manuscrita y que contiene espigado entre sus páginas un precioso cancionero poético.

Hay que esperar a la segunda mitad de la centuria para encontrar algo original en la poesía española publicada en Aragón. Desde mi punto de vista, lo más novedoso es la aportación a la recuperación del romancero: primero en Zaragoza, con el romancero viejo, con la primera edición peninsular del mismo (poco después de que se editara en Amberes el *Cancionero de romances* de Martín Mucio): la *Primera parte de la Silva de romances* (Esteban de Nájera, 1550), su *Segunda parte* (del mismo año y en la misma imprenta, con una segunda edición de 1552) y la *Tercera* (en 1551), de la que se seguirán realizando ediciones a lo largo del siglo XVI y en el XVII (1604 y 1617).

Pero también a lo largo del XVI vemos cómo se van publicando romances, bien en pliegos sueltos, bien en cancioneros. En cuanto a la edición de romances en pliegos sueltos, debemos recordar que quizás la primera imprenta que comenzó esta práctica en España sea la zaragozana del alemán Jorge Coci, utilizando para ello papel sobrante de otras obras. Sin embargo, se irán escribiendo romances que ya no son viejos, pero tampoco son nuevos, a lo largo de toda la centuria. En Zaragoza se publicaron unos cuantos: *Coplas de tristes nuevas me han venido de gran dolor y pasión* (1550), *Romance imperial el qual trata de cómo el Emperador Carlos V hizo retirar al gran Turco Solymán con su poderoso ejército que traxo sobre la ciudad de Vienna en Austria 1532* (Zaragoza, Juan Millán, 1571), *Tres famosísimos romances de D. Juan de Austria* (Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez, 1571). Sabemos que en esta etapa que algunos han denominado *romancero medio* hay diversas obras que recogen las composiciones dedicadas a un tema determinado y las van uniendo completando los episodios carentes de versificación. Se publicaron en Zaragoza algunos de ellos: *Romancero nuevo historiado. Compuesto por el alférez Francisco de Segura* (Angelo Tavanno, 1605) o el *Romancero, e historia del muy valeroso caballero el Cid Ruy Díaz de Bivar, en lenguaje antiguo. Recopilado por Juan de Escobar* (Juan de Lanaja, 1618, 2ª ed.; 1ª, Alcalá, 1614).

La tendencia a recoger la poesía característica de la estética cancioneril, sumada a los romances, marca, con seguridad, un gusto en el público lector, y seguirá predo-

minando hasta muy avanzado el siglo: *Flor de romances y glosas, canciones y villancicos* (Zaragoza, Juan Soler, 1578).

Poco más tarde, con la incorporación de Huesca a la historia de la imprenta aparece allí la primera publicación que recoge el romancero nuevo: la *Flor de romances nuevos*, recopilada por Pedro de Moncayo, natural de Borja, como él mismo nos dice, en 1589 (de cuyas primera y segunda parte, se publicó una edición en Zaragoza en 1592, además de la sexta, por Lorenzo de Robles, en 1596). Tenemos incluso obras curiosas: la *Primera parte de romances nuevos, nunca salidos, compuesta por Hierónimo de Castaña, natural de Zaragoza* (1604), o la *Primera parte del Jardín de amadores, en el cual se contienen los mejores y más modernos romances que hasta ahora se han sacado, recopilados por Juan de Larumbe* (1611), y su segunda parte (1629). Con este último título, también hay otra, recopilada por Juan de la Puente en 1644. Finalmente, los *Romances varios de diversos autores [...] recogidos por el Licenciado Antonio Díez* fueron publicados por la viuda de Miguel de Luna en 1663. Se reeditaron en las prensas zaragozanas romanceros ya conocidos, como los *Romances de Germania de varios avtores, con su Vocabulario al cabo por la orden del a, b, c [...]*. *Compuesto por Iuan Hidalgo* (Juan de Larumbe, 1623, antes en Barcelona, 1609; con reediciones en Zaragoza, 1644 y 1654), la *Primavera, y Flor de los meiores romances, y Sátiras, que se han cantado en la Corte [...] por el Licenciado Pedro Arias Pérez* (Pedro Vergés, 1636 y 1639) o el *Romancero espiritual de Lope de Vega* (1622). Aún encontramos en la imprenta zaragozana algún otro romancero, como *Romances varios. De diversos Autores* (Pedro Lanaja, 1640 y 1643).

En todo caso, este gusto por el romancero prácticamente desaparece en Aragón en la mitad de la centuria del siglo xvii y será sustituido a partir de la década de los sesenta por la publicación de las letras de villancicos cantados en los principales templos del Reino (sobre todo en el Pilar, pero también en la Seo y en las catedrales de Calatayud, Tarazona o Jaca).

Podemos constatar una evidente propensión a la selección antológica, que se verá refrendada en Aragón con la publicación de varias obras de este carácter, en un momento en que, en el panorama poético español, son bastante infrecuentes: *Cancionero llamado Vergel de amores, recopilado de los más excelentes poetas Castellanos, assí antiguos como modernos* (1551), la segunda parte del *Cancionero general* (1552), el *Cancionero general de obras hasta ahora impresas. Así por el arte española como por la toscana* (1554) —que podría considerarse una recopilación verdaderamente



adelantada para su época—, hasta las *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (la famosa antología de Josef Alfay,<sup>7</sup> tras la que estuvo de seguro el conspicuo Baltasar Gracián), con su segunda edición corregida —y manipulada arteramente, las *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso* (1670), donde varias composiciones de autores locales son atribuidas a otros nacionales más conocidos, debido a una hábil estrategia editorial—, e incluso las obras del jesuita bilbilitano dedicadas a la agudeza y al ingenio, sobre todo en su segunda versión, *Agudeza y arte de ingenio* (Huesca, 1648), que incluye un auténtico florilegio de poemas en el que continúa la inclinación de Alfay y Gracián a combinar ingenios regionales y nacionales.<sup>8</sup>

Podemos confirmar el último tercio del siglo XVI como un momento crítico, ya que nos situamos en una época de plena actividad de quienes habrían de ser un auténtico referente en la poesía aragonesa desde los años ochenta del XVI hasta finales del XVII. Son años, especialmente los que van de 1580 a 1605, de un gran dinamismo literario, y serán fundamentales para comprender la renovación (casi podríamos decir *revolución*) en la literatura española: creación del romancero nuevo (con Lope de Vega, Góngora, el aragonés de origen Pedro Liñán de Rianza o el mismo Cervantes, que confiesa haber escrito “de romances cientos”, aunque conservemos muy pocos de autoría segura), innovación teatral de Lope, aparición de la novela moderna (en liza Mateo Alemán, Cervantes y quienquiera que sea el autor de *La pícara Justina*, entre otros autores).

Aragón, lógicamente, no fue ajeno a estas novedades, pero parece que se asimilaron muy lentamente, como si el ritmo fuera diferente. En poesía, en concreto, el peso estético lo llevarán quienes han llegado a ser ángeles tutelares de la poesía aragonesa. Me refiero, lógicamente, a los hermanos Leonardo de Argensola, Lupercio, Bartolomé e incluso su hermano Pedro, que participó en el famoso certamen poético dedicado a san Jacinto en 1595, en el que concurrió el mismo Cervantes. Es curioso que los barbastrenses sean propuestos por Lope como maestros del castellano, jugando así a lanzar puyas contra el gongorismo. Pero también por estos años

<sup>7</sup> *Poesías varias de grandes ingenios españoles, recogidas por José Alfay*, ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, IFC, 1946.

<sup>8</sup> Vid. Antonio PÉREZ LASHERAS, “Gracián y la recepción del canon poético”, en Begoña LÓPEZ BUENO (ed.), *El canon poético en el siglo XVII*, Universidad de Sevilla, e. p. Este trabajo corresponde a una intervención en noviembre de 2007 en los Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro del Grupo PASO.



publicó en Huesca fray Jaime de Torres su *Divina y varia poesía*, la cual incluye un poema laudatorio de Lupercio Leonardo de Argensola, que fue su discípulo en la Universidad de Huesca.<sup>9</sup>

Desde hace ya muchos años se ha consignado para la poesía aragonesa del Siglo de Oro el magisterio de los hermanos Leonardo de Argensola en una llamada *escuela de poesía clasicista*, poco amiga de las innovaciones barrocas, poco dada a lo que después se denominó *culteranismo* y amiga del equilibrio idiomático y el ornato expresivo. Este hecho es tan solo relativamente cierto, ya que el magisterio de los dos barbastrenses convivió con el de Góngora desde fechas muy tempranas del XVII, y después recibió también las influencias de Lope de Vega y de Quevedo. Hubo una poesía de corte argensolista, que siguieron sobre todo el carmelita Jerónimo de San José y el turiasonense Miguel Martín Navarro (que escribió poesías en diversas lenguas, incluido el griego), pero la mayor parte de la poesía aragonesa del seiscientos recibió una influencia múltiple, por ejemplo la constante de los Argensola.

Ya en 1977 (aunque publicada en 1979), Aurora Egido demostró en su tesis doctoral la influencia de Góngora en la mayor parte de la poesía aragonesa del Barroco,<sup>10</sup> lo que venía a contradecir la exclusión de esta poesía de la tendencia habitual en toda España. En todo caso, la poesía aragonesa del momento tiene unas características propias que sería necesario reconocer. Pero pocas veces se consigna que, al mismo tiempo que se registra esta escuela clasicista surgida en Aragón, se redactan los primeros escritos en defensa de una tradición propia. Como será el caso del *Discurso sobre la poesía aragonesa*, de Francisco Diego de Sayas Rabanera y Ortubia<sup>11</sup> (incluido en el mismo manuscrito que las poesías de Miguel Martín Navarro, del que dio noticia José Manuel Blecuá), hasta llegar a una pieza muy curiosa: el *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, de Juan Francisco Andrés de Uztarroz.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> Ricardo del ARCO, "El poeta fray Jaime de Torres, profesor de los Argensola", *Boletín de la Real Academia Española*, xxx (1950), pp. 369-388.

<sup>10</sup> Aurora EGIDO, *Poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, IFC, 1979.

<sup>11</sup> Francisco de SAYAS Y ORTUBIA, "Discurso sobre la poesía aragonesa", que se incluye, junto a las poesías de Miguel Martín Navarro, en el ms. 66.

<sup>12</sup> Francisco ANDRÉS DE UZTARROZ, *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*, Zaragoza, Tip. de Comas Hermanos, 1890 (antes se publicó en Ámsterdam, 1781).

Al hablar de la poesía aragonesa (y española) del siglo XVII no podemos olvidar la importancia que tuvieron las academias y las justas poéticas, muchas veces promovidas por las primeras junto con las instituciones ciudadanas del Reino (ayuntamientos, universidades, la Iglesia). No estaría pues completo el panorama poético aragonés del Siglo de Oro si no las mencionáramos, ya que se trata de uno de los episodios más ricos y relevantes, aunque falta todavía un estudio de conjunto que muestre en toda su amplitud estos eventos. Tanto las academias literarias como las justas y certámenes celebrados por los más variados motivos fueron una fuente casi inagotable de literatura, sobre todo de poesía, no siempre de la calidad exigida por tratarse de composiciones con pie forzado y tema obligado, pero aparecen en estos textos multitud de composiciones de gentes desconocidas, también de escritura femenina, que se van repitiendo de una en otra contienda. Tenemos muy escasa información sobre este fenómeno, pero comenzamos a conocerlo gracias a los estudios y ediciones de Aurora Egido.

En cuanto a las academias, hay que tener en cuenta la rivalidad existente entre la nobleza autóctona y la llamada “extranjera”, es decir, foránea o de otros reinos españoles. Esta rivalidad trajo consigo una competencia en rodearse de los mejores artistas, lo que se reflejó en un claro ejercicio de mecenazgo: dedicatorias de libros con la consiguiente ayuda a la edición, academias literarias, colaboración en las conmemoraciones festivas, etcétera.

Los certámenes, justas y demás eventos en que la poesía era componente indiscutible tuvieron un enorme protagonismo en la poesía aragonesa de estos siglos. Entre las que se publicaron tenemos las dedicadas a la canonización de san Jacinto (en la que participó, como queda dicho, Cervantes), de 1595; al traslado de las reliquias de san Orencio a Huesca, de 1612; a santa Teresa de Jesús, de 1615; al traslado de las reliquias de san Pedro Nonato, de 1618; a fray Luis Aliaga, de 1619; a la Inmaculada Concepción, de 1619; a la Cofradía de la Sangre de Cristo, de 1623; a la Virgen del Pilar, de 1629; a Nuestra Señora de Cogullada, de 1644, y a la memoria del príncipe Baltasar Carlos, de 1646, o la *Palestra austriaca*, convocada en Huesca para conmemorar las bodas de Felipe IV, en 1650. Entre las inéditas en su momento existen algunas manuscritas como la dedicada por la Universidad de Zaragoza al arzobispo Pedro de Apaolaza, de 1642 (editada por Aurora Egido). En ellas encontramos cientos de poetas, foráneos y locales, “profesionales” y ocasionales o aficionados. Varios cientos de poetas forzando su ingenio por mor de un llamamiento colectivo y con un tema obligado. Destacan medio centenar de mujeres que compondrían una buena antología y

entre ellas hay que mencionar Eugenia Buesso, a la que ha realizado un primer acercamiento la profesora María del Carmen Marín.<sup>13</sup>

Entre las academias podemos citar la primera celebrada en Zaragoza (1603), que se dedicó especialmente a la emblemática. Allí concurren Lupericio Leonardo de Argensola, Bartolomé Llorente o Gabriel Álvarez, bajo los auspicios de Justo Lipsio. En el verano de 1608, en Fréscano, se reunió otra academia literaria, dirigida por el conde de Guimerá, que presentó poemas en varias lenguas (latín, castellano y catalán, por la procedencia de su promotor y director), denominada *Academia Pítima contra la Ociosidad*.

Pasada la mitad del siglo XVII, el conde de Lemos, don Francisco Fernández de Castro, a la sazón virrey de Aragón, creó su propia academia, donde profesaron José Navarro, Alberto Díez y Foncalda, Juan de Moncayo o los hermanos Ibáñez de Aoiz, junto a Francisco de la Torre y Sevil, Juan Francisco Andrés de Uztarroz y Matías de Aguirre. Esta academia tuvo mucha importancia en el fomento de justas poéticas en Zaragoza y Huesca. El hijo del conde de Lemos, el marqués de Andrade, también tuvo su propia academia, en la que participaron Pantaleón Ribera, Jerónimo de Cáncer y Velasco o Gabriel del Corral. La academia del marqués de Osera, simultánea a las anteriores, aunque quizás anterior, tuvo entre sus contertulios a Juan de Moncayo, Juan Nadal y Juan Lorenzo Ibáñez de Aoiz. Constituye el grupo más decididamente gongorino y supone la consolidación del gongorismo en Aragón (que se inició en el cancionero manuscrito conservado en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, editado parcialmente por Bleuca, denominado *Cancionero de 1628*).<sup>14</sup> Es conocido incluso que Lupericio Leonardo de Argensola fundó en Nápoles una nueva academia, la Academia de los Ociosos, de la mano del virrey, el conde de Lemos.

La Academia de los Anhelantes es, sin duda, la más importante de las aragonesas y la más duradera, ya que pueden constatarse sus reuniones entre 1628 y 1653. La fundó Juan Francisco Andrés de Uztarroz y se preocupó por el fomento y el cultivo del estudio de la cultura aragonesa, especialmente de la poesía, haciendo de Marcial su exponente máximo en la Antigüedad. Colaboró en muchos acontecimientos culturales, como el certamen celebrado en 1634 en honor a santo Dominguito de Val o la *Palestra*

---

<sup>13</sup> María del Carmen MARÍN PINA, "Eugenia Buesso, cronista en verso de la entrada de Juan José de Austria en Zaragoza (1999): un texto recuperado", *Destiempos*, 4 (2009), pp. 60-81.

<sup>14</sup> *Cancionero de 1628*, ed. de José Manuel Bleuca, Madrid, CSIC, 1945.

*austriaca*, que tuvo lugar en Huesca. Entre sus miembros contó con Baltasar Gracián y el mecenas oscense Vincencio Juan de Lastanosa. Es posible que en esta academia se comentara la obra de Francisco Diego de Sayas Rabanera y Ortubia, autor del mencionado *Discurso sobre la poesía aragonesa*.<sup>15</sup>

Todavía podríamos citar más academias. En la del príncipe de Esquilache (1660-1668) destacó Vicente Sánchez, que incluye un vejamen celebrado en su seno en su *Lira poética*,<sup>16</sup> y también estuvo en ella Baltasar López de Gurrea. Tuvo su academia Huesca (con Justo de Torres, Jaime Ram o Martín Luna), que apoyó varios certámenes, Tarazona (de corte argensolista, de la mano de Martín Miguel Navarro) y Catalayud. E incluso hubo una pequeña academia en casa del impresor Pedro Lacaballería durante las Cortes celebradas en Monzón.

La poesía aragonesa del siglo XVII supone uno de los episodios más lustrosos de la pequeña historia cultural del Reino. A pesar de que existen varios estudios sobre este asunto, desde los iniciales de Ricardo del Arco,<sup>17</sup> José María Calvo<sup>18</sup> o José Manuel Blecua<sup>19</sup> hasta los más modernos de Aurora Egido<sup>20</sup> o las últimas ediciones de poetas concretos, realizadas por María Teresa Cacho (Jerónimo de San José),<sup>21</sup> Aurora Egido (Juan de Moncayo),<sup>22</sup> Jesús Duce (Vicente Sánchez),<sup>23</sup> Rus Solera (Jerónimo de

<sup>15</sup> Vid. Francisco ZARAGOZA AYARZA, “Francisco Diego de Sayas Rabanera y Ortubia, historiador de La Almunia de Doña Godina (1598-1678)”, *Rolde: Revista de Cultura Aragonesa*, 129 (2009), pp. 4-11, que procede de su obra *Francisco Diego de Sayas Rabanera y Ortubia, poeta e historiador de La Almunia de Doña Godina (1598-1678)*, Madrid, Ayuntamiento de La Almunia de Doña Godina, 2007 (en DVD), que no he podido consultar.

<sup>16</sup> Vicente SÁNCHEZ, *Lira poética*, ed. de Jesús Duce, 2 vols., Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA / Gobierno de Aragón (“Larumbe. Clásicos Aragoneses”, 23), 2003, vol. I, pp. 85-116.

<sup>17</sup> Ricardo del ARCO Y GARAY, *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lastanosa*, Madrid, Cuerpo Facultativo de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1934, y *La erudición española en el siglo XVII y el cronista de Aragón Andrés de Uztarroz*, Madrid, CSIC, 1950.

<sup>18</sup> José María CASTRO Y CALVO, *Justas poéticas aragonesas del siglo XVII*, Universidad de Zaragoza, 1937.

<sup>19</sup> José Manuel BLECUA, *Papeletas literarias en manuscritos aragoneses*, Zaragoza, Tip. La Académica, 1942.

<sup>20</sup> Aurora EGIDO (1979), “Los modelos en las justas aragonesas del siglo XVII”, *Revista de Filología Española*, LV (1978-1980), pp. 159-171; “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)”, en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Zaragoza, CAI, 1983.

<sup>21</sup> Fray Jerónimo de SAN JOSÉ, *Antología poética*, ed. de María Teresa Cacho, Borja, Centro de Estudios Borjanos / IFC, 1987.

<sup>22</sup> Juan de MONCAYO Y GURREA, *Rimas*, Madrid, Espasa-Calpe (“Clásicos Castellanos”, 209).

<sup>23</sup> Vicente SÁNCHEZ, óp. cit.

Cáncer),<sup>24</sup> Pablo Cuevas (Manuel de Salinas)<sup>25</sup> o los responsables de próximas ediciones —Teresa Paesa (Baltasar López de Gurrea), Almudena Vidorreta (José Navarro) o Rosario Juste (José Tafalla y Negrete)—, además de la pequeña antología del periodo realizada por Blecua hace treinta años.<sup>26</sup> Sin embargo, falta mucho por hacer: renovar las ediciones de la poesía de los hermanos Leonardo de Argensola (ahora sabemos que un tercero, Pedro, también escribió poesía en latín), dado que las realizadas por José Manuel Blecua (la última en “Clásicos Castellanos”, en los primeros setenta del siglo pasado)<sup>27</sup> merecerían una revisión, ya que han aparecido nuevos testimonios manuscritos y ha pasado casi medio siglo (esperemos que Luigi Giuliani la haga en breve); publicar la obra de poetas que sacaron sus obras en letras de molde, como Alberto Díez y Foncalda; editar las justas existentes; trabajar sobre autores concretos, como Juan Francisco Andrés de Uztarroz, o publicar a otros poetas inéditos de obra suelta, como Juan Nadal, o a poetas cuya obra se encuentra en cartapacios manuscritos, como Martín Miguel Navarro o Pedro de la Cerda.<sup>28</sup>

Uno de los rasgos comunes a esta poesía de finales del XVII y principios del XVIII es el cultivo de la descripción, como lo demuestra que se reedite en 1679 un texto como la obra de Miguel Dicastillo *Aula Dei* (1637),<sup>29</sup> en una tendencia —la descripción de jardines e incluso, en este caso, de edificios— que abrió para la literatura española moderna Lupercio Leonardo de Argensola con su *Descripción de Aranjuez*, en 1589,<sup>30</sup> que después se aprovechó de los mejores logros gongorinos del *Palacio de la*

<sup>24</sup> Jerónimo de CÁNCER Y VELASCO, *Obras varias*, ed. de Rus Solera López, Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA / Gobierno de Aragón (“Larumbe. Clásicos Aragoneses”, 38), 2005.

<sup>25</sup> Manuel de SALINAS, *Obra poética*, ed. de Pablo Cuevas Subías, Zaragoza / Huesca, PUZ / IEA / Gobierno de Aragón (“Larumbe. Clásicos Aragoneses”, 44), 2006.

<sup>26</sup> José Manuel BLECUA, *Poesía aragonesa del Barroco*, Zaragoza, Guara, 1980.

<sup>27</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, y Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecua, 2 vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1974.

<sup>28</sup> Víctor INFANTES, “Un poeta aragonés desconocido: don Pedro de la Cerda y Granada (siglo XVII)”, *Dicenda*, 1, pp. 159-168; José Manuel BLECUA, “Poesías de Miguel Martín Navarro”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 1 (1945). Ambos autores merecerían una buena edición. Del primero, el propio Víctor Infantes la realizará para la colección “Larumbe”.

<sup>29</sup> Este autor navarro se llamaba en realidad Miguel de Mencós y publicó su *Aula Dei* en 1637. Existe una edición facsímil realizada por Aurora Egido (Zaragoza, Libros Pórtico, 1978) y, con el título *Aula de Dios*, una edición con estudio en la misma ciudad y editorial.

<sup>30</sup> “Descripción de los jardines de Aranjuez”, de Lupercio Leonardo de Argensola, tercetos que principian “Hay un lugar en la mitad de España” (Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, óp. cit., pp. 153-160).

primavera (1609) y de las *Soledades*,<sup>31</sup> que continuó en Aragón con las *Selvas a las estaciones de todo el año*, atribuidas durante mucho tiempo a Gracián, especialmente de la *Selva al verano*, del licenciado Matías Ginovés (anterior a 1620),<sup>32</sup> y con el poema de Juan Bautista Felices de Cáceres “Vida del verano y descripción de la ribera de Zaragoza”, incluido en la obra miscelánea *Navidades de Zaragoza, repartidas en cuatro noches*, de Matías de Aguirre del Pozo.<sup>33</sup> También podríamos incluir en este apartado otros textos, como *Salvaje y eremita a san Juan Clímaco*, algunos poemas de Francisco de la Torre y Sevil en los que se identifica la pluma con el cincel o el pincel,<sup>34</sup> la descripción de los jardines de Lastanosa realizada por Andrés de Uztarroz y hasta las alabanzas del mismo Gracián a los mismos jardines de este mecenas oscense (aunque en prosa), o el *Romance a la procesión del Corpus*, de Ana Francisca Abarca de Bolea, en el que un rústico describe a un amigo la procesión del Corpus de Zaragoza con sus imágenes en aragonés del Somotano de Barbastro.<sup>35</sup> Esta tendencia, en su vertiente barroca, concluirá con la publicación de la *Descripción histórico-panegírica de la montaña y convento religiosísimo de Nuestra Señora de Monlora*, de fray Antonio de Hebrera y Esmir,<sup>36</sup> y con la canción que lleva el siguiente epígrafe: “Describe el jardín de Celia culto, aun cuando desaliñados los demás en invierno”, de José Tafalla y Negrete.<sup>37</sup>

El poema de Tafalla resulta curioso, dentro de esta tendencia, porque, como algunas otras cosas en su autor, nos está marcando el camino hacia otra manera de ver

<sup>31</sup> Luis de GÓNGORA, *Poesía selecta*, ed. de Antonio Pérez Lasheras y José María Micó, Madrid, Taurus, 1991.

<sup>32</sup> Vid. Antonio PÉREZ LASHERAS, “Silva y soledad (análisis comparativo de algunos pasajes de Ginovés y Góngora)”, *Revista de Filología Española*, LXVIII (1988), pp. 119-140.

<sup>33</sup> Matías de AGUIRRE Y SEBASTIÁN, *Navidad de Zaragoza, repartida en quatro noches [...] / compuesta por don Matías de Aguirre del Pozo y Felices*, Zaragoza, Juan de Ybar, 1654. Se atribuye la obra al padre del autor, muerto algunos años antes.

<sup>34</sup> Francisco de la TORRE Y SEVIL, *Entretenimiento de las musas en esta nueva baraxa de versos* (Zaragoza, 1654), ed. de Manuel Alvar, Universidad de Valencia, 1987.

<sup>35</sup> Ana Francisca ABARCA DE BOLEA, *Vigilia y octavario de San Juan Baptista* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1679), ed. de María de los Ángeles Campo Guiral, Huesca, IEA (“Larumbe”, 6), 1993, y *Obra en aragonés de Ana Francisca Abarca de Bolea*, Huesca, CFA, 1980.

<sup>36</sup> Fray Antonio de HEBRERA, *Descripción histórico-panegírica de la montaña y convento religiosísimo de N[uestra] Señora de Monlora [...] / escrita por [...] Fr. Joseph Antonio de Hebrera*, Zaragoza, Domingo Gascón, 1700.

<sup>37</sup> El título, como es habitual en estos años, correspondería al editor. Se trata de una canción real que principia “Al ceño del invierno proceloso” y consta de 73 versos (cuatro estancias de 15, más la última, la coda, de 13).

el mundo, hacia otra sensibilidad que se acerca a la que ha sido descrita para los novatores. Se trata de un *hortus conclusus*, un jardín cerrado, opuesto a la naturaleza abierta, y que representa, en última instancia, una nueva Arcadia. La aparición de la dueña al final da al poema un ambiguo matiz erótico, que adelanta las anacreónticas de Meléndez Valdés, por su tono de fingida inocencia.

La poesía descriptiva, en suma, supone, de alguna manera, el intento de recuperar el paraíso perdido por medio de la creación de una Arcadia particular —barroca, en soledad, lejos de la salvación universal—, que ya no es el reflejo de la naturaleza perfecta del Renacimiento, sino el triunfo de la intervención humana sobre ella; el *ars* que reforma la *natura*.

Habría que recordar otras obras no poéticas pero relacionadas con la poesía, como los tratados de poética, de los que el *Arte para componer en metro castellano*, de Jerónimo de Mondragón, es un ejemplo.

Quizás los rasgos más específicos de la poesía aragonesa de los Siglos de Oro sean, por una parte, la propensión a lo descriptivo, que ya hemos analizado someramente (en ella habría que incluir la literatura emblemática y la proliferación de jeroglíficos sobre todo en las justas y certámenes), y, por otra, la tendencia a lo sentencioso, que ha sido justificada por el propio carácter aragonés (Manuel Alvar, José Manuel Blecua).<sup>38</sup> Otro rasgo que podría mencionarse es la aparición constante de ciertos temas que tratan de dar cohesión grupal al núcleo aragonés: poemas dedicados a ciertos santos considerados como propios y a algunos hitos de las leyendas o de la historia aragonesas, la esperanza que el Reino tuvo en la figura del príncipe Baltasar Carlos y la posterior decepción tras su muerte, etcétera. El caso es que existe en la poesía aragonesa de los siglos XVI y XVII un gran cultivo de lo epigramático, del aforismo conceptuoso en el que se encierra una máxima “preñada”, como quería Gracián, de significado (aunque solo sea en apariencia). Esta característica ha sido explicada de muchas maneras: por la presencia constante de Marcial como ángel tutelar de la poesía aragonesa, como muestra de la manera de ser aragonesa... Lo que no se ha estudiado es la cultura, la educación. En este sentido, creo que no está lejos de este rasgo estilístico la forma en la que se estudiaba el latín, basada en la imitación, y la importancia que tenía la composición

---

<sup>38</sup> José Manuel BLECUA, “La aportación del carácter aragonés a la literatura española” (1946), en *La vida como discurso (temas aragoneses y otros estudios)*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1981, pp. 19-35, y Manuel ALVAR, *Aragón: literatura y ser histórico*, Zaragoza, Pórtico, 1976.



de dísticos o pareados imitando a Catón. Este hecho explicaría, al menos en parte, esta tendencia aforística y epigramática, que se hace patente en que prácticamente todos los poetas aragoneses del seiscientos traduzcan a Marcial y muchos de ellos adapten alguno de los epigramas de John Owen.

Nos toca ya, para ir terminando este repaso por la poesía aragonesa de los Siglos de Oro, citar a los autores que publicaron sus poesías en castellano: Juan de Luzón (1508), Diego de Fuentes (1563), Jerónimo de Arbolanche (1566), fray Jaime de Torres (1579), Andrés Rey de Artieda (1605), Alonso de la Sierra (1605), fray Diego Murillo (1616), Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola (1634, póstuma y conjuntamente), Francisco de Funes y Villalpando (1645 y 1655), Juan de Moncayo (1652 y 1656), Alberto Díez y Foncalda (1653), José Navarro (1654), Francisco de la Torre y Sevil (1654), Baltasar López de Gurrea (1663), Vicente Sánchez (1668) y José Tafalla y Negrete (1708). No es mucho para dos siglos llenos de poesía, no siempre mediocre y digna de una mayor consideración.

Pero volvamos a las corrientes poéticas de la poesía española del periodo, ahora centrándonos en el XVII. Mucho se ha escrito, por ejemplo, de la influencia de Góngora en Lope de Vega, que gongorizó en ocasiones y llenó sus sonetos de metáforas y elipsis, de alusiones y elisiones a partir de la segunda década del XVII, pero pocas veces se habla de que el poeta cordobés, en su romancero, mantuvo un verdadero diálogo con el Fénix, que le influyó mucho, aunque fuera para dar una vuelta de tuerca a su manera de hacer y proponer con las *contrahechuras* nuevos derroteros para estas estrofas lírico-narrativas.

Los manuscritos de la época están llenos de falsas atribuciones. Entre ellas, desde mi punto de vista, destacan las numerosas de poemas de Góngora —sobre todo letrillas, décimas, quintillas y romances— atribuidos a Quevedo. Si ambos son representantes de escuelas diametralmente opuestas y diferenciadas, ¿cómo es que los aficionados a la poesía de su época no son capaces de diferenciarlos?

El fenómeno, por lo tanto, es mucho más complejo de lo que se nos ha presentado. Góngora y Quevedo son dos ejemplos de esa visión bipolar de la que hablábamos, pero en ella se cometen tremendos errores, como ignorar a Lope, a los hermanos Leonardo de Argensola o a tantos otros.

Por otra parte, Quevedo no es, en puridad, de la misma generación que Góngora, por lo que su enemistad y sus propuestas estéticas no corresponden exactamente a



movimientos sincrónicos. Quevedo nace en 1580, cuando un jovencísimo Góngora compone sus primeros poemas conocidos. Por lo tanto, durante más o menos veinte años el cordobés desarrolla una carrera poética espectacular sin sombra del madrileño. Sus caminos, como es conocido, se cruzan en 1603, en una circunstancia muy particular —la presencia de la corte en Valladolid— que Quevedo aprovechará para tratar de medrar atacando al poeta por excelencia por sus diatribas contra la ciudad castellana.

Resulta curioso, en este sentido, el silencio quevedesco en la primera parte de la polémica gongorina. Su entrada en acción se sitúa en 1615 y no hay en ella ninguna cuestión estética, sino descalificaciones personales y denostación del uso de cultismos, cuyo uso en la lengua, como ya demostró Dámaso Alonso, la mayor parte de las veces era muy anterior. Hoy no puede dejar de sonrojarnos que criticara al cordobés el empleo de términos como *juven*. No se trata, evidentemente, de la defensa de un estilo complicado frente a otro más transparente, sino de otra cosa.

En fin, creo que el asunto debe tratarse con mucho tiento. Lo cierto es que quien modificó por completo el estado de cosas en el mundo poético fue Góngora, y que, estéticamente, quien se enfrente realmente a Góngora será Lope de Vega. En este enfrentamiento sí que existen motivaciones estéticas y maneras diferentes de concebir el hecho poético. Cuando don Luis dice que “potro es gallardo, pero va sin freno”, está haciendo referencia a la facilidad y a la falta de maduración de los versos del madrileño; cuando Lope acusa al cordobés de haber escrito las *Soledades* en una nueva lengua, también existen criterios estéticos. En realidad, representan los típicos estilos ático y asiático, a los que, en pureza, no se ajusta ni el mismo Lope.

Es evidente que pueden encontrarse seguidores de unos y de otros, pero creo que habrá que comenzar a estudiar y analizar la obra de tantos y tan buenos poetas desde sus obras, y no solo desde las influencias que recibieron.



## LOS ARGENSOLA EN ITALIA

María Teresa CACHO\*

RESUMEN.— No se puede crear un tejido sobre la vida de los Argensola en Italia, pues nos falta la urdimbre de datos que se perdieron durante la última guerra mundial. Aun así, gracias a las noticias que ellos mismos dieron en sus cartas, y muy especialmente a través de la correspondencia de los eruditos napolitanos y las noticias que estos dieron en las obras, tanto en latín como en italiano o español, publicadas en el primer cuarto del siglo XVII en las prensas de Nápoles, podemos comprobar la gran influencia que ejercieron, especialmente en la Accademia degli Oziosi. También es patente su intervención en la política cultural del virrey, don Pedro de Castro, conde de Lemos, tanto en esta misma academia como en los escritos emanados de palacio y en las fiestas públicas y privadas de la época de su virreinato. Su cercanía al virrey y a su hermano, el embajador ante el papa, fue determinante para la obtención de numerosos cargos.

ABSTRACT.— It is impossible to weave a fabric of the lives of the Argensolas in Italia, as the warp of data that were lost during the last world war are missing. Even so, thanks to the news that they themselves provided in their letters, and most especially through the correspondence of the Neapolitan scholars and the news that they gave in the work, both in Latin and in Italian or Spanish, published during the first quarter of the 17<sup>th</sup> century in the presses of Naples, we can observe the considerable influence they exerted,

---

\* Universidad de Zaragoza.

especially in the Accademia degli Oziosi. Their intervention in the cultural policy of the viceroy, Pedro de Castro, count of Lemos, is also clear, both in the actual academy and in the documents emanating from the palace and in the public and private parties of his vicerealty. Their closeness to the viceroy and to his brother, the ambassador to the pope, was decisive in obtaining many posts.

No existe una urdimbre sobre la que tejer la vida de los Argensola en Italia. Solo tenemos noticias sueltas de muy distintas procedencias: la epistolar, a través de sus cartas y las del conde de Lemos desde Nápoles, así como las escritas por sus colegas académicos napolitanos, y los manuscritos de Andrés de Uztarroz. Desgraciadamente, pocos documentos quedan en Nápoles del periodo del virreinato de Lemos. Ni siquiera existen ya algunos de los citados por Otis H. Green, puesto que durante la guerra mundial el Archivo Grande fue bombardeado y los documentos virreinales, que se llevaron entonces al palacio real, sufrieron un incendio provocado, de forma que del periodo de 1610 a 1616 hay únicamente seis (grandes) paquetes de documentos. Afortunadamente, existen estudios recientes que nos ofrecen algún dato nuevo: el libro de Encarna Sánchez sobre las prensas napolitanas<sup>1</sup> o el estudio sobre la Academia de los Ociosos de Girolamo De Miranda,<sup>2</sup> quien ha rastreado todos los documentos sobre esta institución. El único problema es que los investigadores italianos de la Academia se interesan especialmente en resaltar la fundación y la presencia napolitana, y dedican muy escaso espacio a la labor de los españoles.

Por el contrario, los estudios modernos sobre los hermanos Argensola, los pocos que hablan de su estancia en Italia, suelen repetir las noticias que dio en sus artículos Otis H. Green.<sup>3</sup> Por lo tanto no es, como ya he señalado, un tejido lo que puedo ofrecer, y espero poder presentar al menos un *patchwork* con un dibujo coherente.

Pero antes de entrar en materia y de presentar las actividades de los Argensola en Italia quiero comentar algunos interrogantes que se me han planteado, pues lo pri-

---

<sup>1</sup> Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA, *Imprenta y cultura en la Nápoles virreinal: los signos de la presencia española*, Florencia, Alinea, 2007.

<sup>2</sup> Girolamo DE MIRANDA, *Una quiete operosa: forma e pratiche dell'Accademia degli Oziosi (1611-1646)*, Nápoles, Ferrediciana Editrice Universitaria, 2000.

<sup>3</sup> Otis H. GREEN, "The literary court of the Conde de Lemos at Naples (1610-1616)", *Hispanic Review*, 1 (1933), pp. 290-308, y "Bartolomé Leonardo de Argensola y el Reino de Aragón", *Archivo de Filología Aragonesa*, IV (1952), pp. 7-112.

mero que llama la atención cuando se contemplan juntos todos los documentos que se pueden reunir hoy en día sobre la actividad de los dos hermanos en su etapa italiana es la aparente falta de base de algunas de las afirmaciones que se vienen repitiendo desde el siglo pasado, lo que me obliga, ante todo, a cuestionar (o a puntualizar al menos) algunas de ellas.

Como se sabe, surgen las polémicas ya antes del nombramiento del conde de Lemos, don Pedro de Castro, como virrey de Nápoles. A la muerte del secretario del Conde, el poeta Ramírez de Arellano, don Pedro eligió a Lupercio Leonardo para sustituirlo. Es muy conocida la epístola a su mecenas, el secretario de Guerra Ibarra, de Diego de Amburcena, quien esperaba ser nombrado para este cargo. En esta carta comenta su desilusión al ver que el puesto al que aspiraba estaba ya cubierto y se explaya burlándose de la afición del conde por la poesía... y por los secretarios poetas.<sup>4</sup>

De esta epístola destacaré algunas cosas. La primera: Amburcena escribe que el conde ha contestado a quienes han ido a solicitar el puesto para él que ha escrito a

Lupercio Leonardo de Argensola pidiéndole venga a ocupar esta plaza, porque ha años que lo desea ver en ella y en su compañía, y que pensaba traer también a la misma al Rector de Villahermosa, su hermano, ambos amigos suyos, a quienes ha tratado y comunicado como tales, que por serlo y muy ricos y acomodados en Zaragoza, su patria, no sabía si querrían descender a título y ejercicio de criados.<sup>5</sup>

Entonces les promete que, si Lupercio no acepta el cargo, será para Amburcena, pero, desgraciadamente para él, Lupercio lo acepta, aunque realmente lo de *criados* es una exageración. Lupercio había sido secretario imperial, se relacionaba con lo más granado de la corte y su puesto en Nápoles fue el de secretario de Estado y Guerra, uno de los puestos más importante de la Administración española. Además, en la documentación que queda en Nápoles se puede comprobar, como veremos, que Lupercio tenía en este cargo una gran autonomía.

También es común en la bibliografía actual presentar a Bartolomé en el viaje a Italia como un mero acompañante de su hermano, para ayudarle en sus tareas. Nada

---

<sup>4</sup> Diego de AMBURCENA, *Carta para Esteban de Ibarra, que haya gloria, de los Consejos de Guerra y Hacienda, escrita en Madrid a 21 de agosto de 1608*, en Antonio PAZ Y MELIÁ, *Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Atlas ("BAE", 176), 1964, pp. 141.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 142.

más lejos de la realidad, pues la relación de Bartolomé con los Lemos era estrechísima y venía de antiguo. No son solo las palabras del conde repetidas en la citada carta las que nos hacen saber de esta relación. Era también muy amigo de don Francisco, el hermano segundo de don Pedro, al que ya había escrito un poema con motivo de la muerte del hermano pequeño, Fernando, y en la correspondencia entre ambos hermanos se demuestra que con Bartolomé les unía una inquebrantable amistad que la diferencia social no modificó nunca. Bartolomé fue secretario de cartas latinas de Lemos y redactaba las más delicadas. Por lo que he podido comprobar, estuvo junto al virrey como un amigo, un consejero moral y literario, y fue una figura imprescindible en la organización de los eventos culturales y clave para la unión con los literatos napolitanos.

“El conde, mi señor, se fue a Nápoles”, reza el conocido soneto satírico de Góngora. Se ha escrito mucho sobre la “corte literaria” que pretendió llevar don Pedro de Castro a Nápoles y el papel de los Argensola en este asunto. “The literary court of the Conde de Lemos at Naples” tituló Otis H. Green el artículo que, como he dicho, ha servido de fuente a todos los investigadores posteriores. Y aquí es donde hay que hacer la puntualización más importante, porque es el caso que no he encontrado un solo documento que explicita la intención del conde de ir a Nápoles acompañado de una brillante corte literaria. En realidad, por lo único que brilla allí esta corte es por su ausencia pública. Si esa era su intención, no me parece posible que dejara en manos de nadie, ni de los Argensola, por mucho que los apreciara, una elección tan importante.

Yo sospecho que Lemos, por el contrario, estaba muy lejos de querer llevar un cortejo con lo más granado de la creación literaria española de aquellos momentos. Conocía muy bien Nápoles, pues su padre había sido allí virrey hasta su muerte, en 1601 y su hermano don Francisco lo había sustituido por un tiempo en el cargo. Durante sus estancias en Nápoles don Pedro se relacionó con los intelectuales napolitanos, como Giulio Cesare Capaccio, a quien don Francisco nombró secretario de la ciudad, y con todos los poetas, especialmente latinos, que honraron las exequias de su padre. Igualmente, allí tomó conciencia de la separación cultural entre napolitanos y españoles. Uno de los grandes intereses durante su virreinato fue la conciliación entre ambas comunidades, y dio siempre relevancia a los escritores italianos, a los que protegió y benefició. No es lógico que tuviera la intención de llevar a Nápoles una corte literaria rival del grupo intelectual napolitano.

Los investigadores han especulado mucho sobre la selección de los literatos acompañantes. Todos recogen las protestas contra los Argensola de los que aspiraban

a ser elegidos, como Cristóbal Suárez de Figueroa, Cristóbal de Mesa o Miguel de Cervantes, que se queja de ellos en su *Parnaso*:

Pues si alguna promesa se cumpliera  
de aquellas muchas que al partir me hicieron,  
lléveme Dios si entrara en tu galera.  
Mucho esperé, si mucho prometieron,  
mas podía ser que ocupaciones nuevas  
les obligue a olvidar lo que dijeron.

Y dice también: “Tienen la memoria, como la vista, corta”.<sup>6</sup> Los cervantistas han sido precisamente los “culpables”, en mayor medida, de difundir la idea de que el conde había dejado esta elección al arbitrio de los Argensola.

Es natural que, en un momento en el que la búsqueda de mecenazgo ocupaba gran parte del tiempo de los literatos, el anuncio de la marcha del conde, poeta y aficionado a las musas, abriera las esperanzas de gran número de ellos. Debían de tener en la mente el dicho de los soldados: “España, mi natura; Italia, mi ventura”. En Italia, donde tanto español encontró su ventura, esperaban obtener con la mayor cercanía a don Pedro el beneficio de su mecenazgo, y era más político culpar de no haber sido elegidos a los Argensola que al propio conde.

Algunos de estos investigadores, empezando por Green, basándose siempre en estas quejas de los rechazados, han comentado que la selección de los Argensola dejaba fuera, a propósito, a los poetas que pudieran hacerles sombra. Tal vez sería lógico pensarlo, si no fuera por tres razones importantes.

---

<sup>6</sup> Miguel de CERVANTES, *Viaje del Parnaso*, cap. 3, vv. 185-189 y 179-180. Cito por la edición de Florencio Sevilla, Madrid, Castalia, 2000. Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA dice en *El pasajero*: “Impidiome la entrada un eclesiástico a quien entregué la obra dirigida. Dificultome tanto la audiencia, por las muchas ocupaciones, que resolvió mi cólera no esperarla. Valime también de un médico que dio muerte, en vez de salud, a mi esperanza. Hallé tan sitiado al Conde de ingeniosos que le juzgué por inaccesible, como si no tuviese por costumbre el sol dar luz a muchos ingenios”. Cito por la edición de María Isabel López Bascañana, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, pp. 547-549. En cuanto a Cristóbal de MESA, dice en su *Rimas*, donde hay seis poemas dedicados al conde de Lemos: “Otros en amistad no tan fieles / de vuestro claro sol cubren la lumbre”. Tras señalar el dudoso nacimiento de los Argensola, que eran un filtro envidioso para los hombres de valía como él, señala: “De algunos españoles hacéis caso / que en Italia veréis por experiencia / que a la falda no llegan del Parnaso”. Cito por la edición de Ricardo Senabre, Diputación de Badajoz, 1991, ff. 152v-155v y p. 12.

En primer lugar, no creo que sea adecuado juzgar la consideración en la que eran tenidos los escritores en aquella época con los criterios actuales. Si bien hoy en día la fama universal de Cervantes no se puede comparar con la escasa y oscuridad de los Argensola, en aquel momento estos estaban considerados como los más insignes poetas, a pesar de no haber publicado sus obras, y su magisterio era seguido por gran parte de la alta nobleza, con la que tuvieron estrechísimas relaciones, mientras que a Cervantes se le consideraba únicamente como un buen escritor, uno más entre los que buscaban afanosamente un mecenas. La fama literaria que tenían en ese momento los otros dos poetas tampoco era comparable con la de los Argensola.

La segunda razón es que ninguno de los dos hermanos se aprovechó de su cercanía al virrey para lograr la fama poética. Ninguno de los dos publicó un solo poema durante su estancia italiana, y, como veremos, Bartolomé incluso retiró de las publicaciones oficiales los poemas dedicados a él.

La tercera es que al parecer fue Lemos quien tomó parte activa en esta selección. Por ejemplo, no sé hasta qué punto los Argensola conocían a Barrionuevo, pero otra de las citas que quería destacar de la carta de Amburcena es una anécdota que habla de este autor y que demuestra precisamente su familiaridad con el conde. Cuenta que un día, cuando Barrionuevo estaba en la antesala del Consejo de Indias, se le acercó don Pedro y le preguntó en broma si había venido a pretender un cargo. Barrionuevo, sorprendido porque no pensaba en ello, le contestó de repente: “Teniendo vuestro favor, pretenderé garamindias y aun otra cosa mayor”. Entonces, sigue diciendo el escritor,

Su Excelencia soltó la risa, tapola de presto con uno de los memoriales que tenía en la mano y entrose corriendo en su camarín, dejando al resto de la audiencia y a Barrionuevo mirándose, riéndose y aun admirándose unos con otros. Y así, de tales ensayos y de los que V. S. sabe, hizo en Lerma festejando a Sus Majestades con entremeses y academias de versos de repente.<sup>7</sup>

Amburcena continúa subrayando el gusto del conde por las bromas y los repentistas, y dice que también había elegido ya a Laredo (“Y ahora acabo de entender que

---

<sup>7</sup> Diego de AMBURCENA, *óp. cit.*, pp. 146-147.



lleva asimismo [...] a Antonio de Laredo Coronas, natural de fértil vena, alimentada con la espuma del Pegaso”) y que los Argensola buscan otros “a propósito”.

Pero ¿qué es este “a propósito”? Conocemos, ya no solo por Amburcena, sino por las propias cartas de Lemos, su gusto por las cosas “de burlas provocantes a risa”. Dice así en una carta a su hermano: “En tanto paso de largo a la Carta del presidente ínterin, terín, terín, terírrín y terintiterrín. ¡Qué profundo mentecato!”. Y también por lo escatológico. Dice así en otra: “La carta del Cardenal para el Vicario viene tan llena de mierda y tan confusa que yo pensé que se había cagado Pilatos”. A su hermano le llama cariñosamente “hideputa, bellaco”, etcétera.<sup>8</sup> Creo que se buscaban autores “a propósito” para la diversión del conde, el entretenimiento privado, para los momentos de ocio, y don Pedro había elegido personalmente a un escritor de comedias que ya había estado a su servicio, Mira de Amescua, a un entremesista ingenioso, al que hemos visto que conocía bien, Barrionuevo, y a otros dos repentistas divertidos: Laredo (como hemos visto, elegido por Lemos) y Ortigosa.

Por estas tres razones y por el claro mecenazgo de don Pedro hacia los literatos napolitanos, estoy convencida de que la idea de esa “corte literaria” no tiene ningún fundamento. Volveremos a este punto al final.

Los Argensola llegaron a Nápoles, acompañando al conde de Lemos, en junio de 1610, y las actividades de los dos hermanos tomaron caminos diferentes. Lupercio se hizo cargo enseguida de la Secretaría de Estado y Guerra, en la que había un trabajo impresionante. He podido comprobar que cada día se recibía una multitud de peticiones de todo tipo; llegaban también informes de la corte, del agente y del embajador desde Roma, y había que redactar una infinidad de papeles.<sup>9</sup>

Los primeros meses, en el trabajo de la secretaría le ayudaba su hijo Gabriel, quien firmaba el reenvío de aquellas peticiones que necesitaban el parecer de algún otro

---

<sup>8</sup> Citados por Morgane KAPPÈS, *Le mécénat littéraire du septième Compte de Lemos (1576-1622)*, tesis doctoral, París, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 43; Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA, óp. cit., p. 119; Antonio PAZ Y MELIÁ, “Correspondencia del conde de Lemos con don Francisco de Castro, su hermano, y con el príncipe de Esquilache (1613-1620)”, *Bulletin Hispanique*, v (1903), pp. 253-255.

<sup>9</sup> Lupercio se tenía que encargar de toda la economía de los castillos y cuarteles del Reino, de mandar copias de las cartas de la corte a cinco lugares diferentes (aunque de esta tarea se encargaba su secretario, Ameteano) e incluso de pedir piñatas de tinta y borrachas de vitriolo para elaborarla. Es interesante ver su afán por cambiar los cifrados: “Estas cifras dan mucho que reír a todo el mundo. Yo no puedo creer que el conde mi señor las apruebe y los srs. quando las ven no quieren firmar” (30 de agosto de 1612).

personaje, pero pronto debió de recibir otro cargo, puesto que ya desde 1611 no aparece su firma hasta después de la muerte de su padre, a quien sustituyó en la Secretaría. No se conserva actualmente ninguno de los documentos latinos firmados por Bartolomé que pudo ver Otis H. Green.

Como he señalado, parece que Lupercio tuvo una gran autonomía a la hora de conceder o negar las peticiones normales (son frecuentes los escritos que señalan “Páguese” o “Páguese luego”) e incluso las urgentes (“Para luego luego”). Era él quien redactaba también las cartas más delicadas. Como curiosidad destaco un asunto que provoca varios de los borradores.

En Nápoles era famosa la caballeriza real, compuesta de caballos de una magnífica raza autóctona, y había una ley que prohibía la exportación de ejemplares de esta raza fuera del Reino, pero los grandes señores italianos anhelaban poseer alguno. Se conservan las cartas a Lemos en las que los soberanos de Módena, Parma o Turín pedían permiso para sacar los caballos que habían comprado sus agentes. Incluso el Farnese le pide que le venda alguno de la caballeriza real. Los borradores de Lupercio son un modelo perfecto de cómo denegar una petición sin ofender al peticionario. En uno de los casos, el Saboya, que había comprado doce caballos, pedía su exportación; él contestó que se otorgaba, como algo extraordinario por ser familiar del rey de España, que se incumpliera la ley, y se le permitía que se llevara cuatro.<sup>10</sup>

Es el sistema que sigue también con alguna de las generosas donaciones del virrey a los literatos italianos. Por ejemplo, el 4 de enero de 1612 Giulio Cesare Capacchio le escribe reclamando 500 ducados que le había prometido el conde. “Hora —le dice— il negocio è in mano di Vostra Signoria”. Una semana más tarde Lupercio manda a la Secretaría de Hacienda que se le paguen... 400.<sup>11</sup>

Una de las cartas más curiosas de las conservadas aún en el Archivo es la de 1612 en la que don Fernando de Andrade, agente en Roma del Reino de Nápoles, habla de la estancia de Roque Guinart y del miedo que tuvo en un viaje a España de encontrarlo por los caminos. (Aunque el bandolero sí se encontró con Don Quijote, como cuenta Cervantes tres años más tarde):

<sup>10</sup> Archivio di Stato di Napoli, Viglietti originali, Segreteria del Viceré, cartella n° 4.

<sup>11</sup> *Ibidem*, cartella n° 5.

Acá llegó Roque Guinart y prometo a V. E. que me holgué de velle, ya que no le encontré en el camino que ahora [ha] años hube a España, que no me llevó en él con poco miedo más de dos jornadas. Se ha tratado tanto de devoción estos días que se ha detenido aquí que nos deja edificados a todos.<sup>12</sup>

Tampoco en Nápoles olvidaron los Argensola su patria chica. La única carta que se conserva allí de Bartolomé es una a su hermano en la que recomendaba la petición del aragonés Bernardo Salillas, mientras que por su parte Lupercio escribía al marqués de Carleto pidiéndole un pasaporte para el aragonés Guzmán Gracián.<sup>13</sup>

Es interesante constatar que Lupercio no usó nunca en los papeles de la Secretaría de Nápoles el apellido *Argensola*, que solo aparece en el túmulo de sus funerales, sino únicamente el de *Leonardo*. Tal vez este hecho tenga también algo que ver con el afán italianizante del conde.

A los empeñativos trabajos de la Secretaria de Estado hay que añadir los estudios que estaba comprometido a hacer para la Diputación de Aragón, pues había sido nombrado cronista del Reino en 1607. En su solicitud del permiso para abandonar España y acompañar al conde, Lupercio adujo que en Italia tendría mejores oportunidades para poder escribir la historia de Carlos V. En una carta de 1612 decía que este texto estaba ya muy avanzado, pues había encontrado, como esperaba, mucha documentación, incluso a un testigo de los encuentros del papa con el emperador. También pedía que le permitieran escribir la historia de Aragón desde “antes de la pérdida de España”, y solicitaba la prórroga del permiso de estancia en Italia.<sup>14</sup>

Además, en Nápoles trabajó con las notas descriptivas para el mapa de Aragón de Labaña, con la topografía en latín y en romance. Él mismo se quejará de sus agobiantes trabajos en una carta del 8 de septiembre de 1611 al justicia de Aragón, también muy conocida:

<sup>12</sup> *Ibidem*. He modernizado en la cita la ortografía y la puntuación.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> Juan Francisco ANDRÉS DE UZTARROZ, *Elogios de los cronistas de Aragón*, Biblioteca de la Real Academia de la Historia, ms. 9-547 (H 24), t. II, f. 55r. Tanto Miguel MIR (*Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1891) como Juan Antonio PELLICER (“Noticias sobre los Argensola”, en *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha, 1728) toman sus datos de este manuscrito, aunque el segundo no lo cita.

no vivo en Nápoles, sino en mis aposentos. No como sino a medio día, acuéstome a las onze, despierto antes de las quatro, y hasta las seis soy absolutamente mío, porque entonces callan mis aposentos, en todo lo demás del día son campo de batalla; estas dos horas de silencio las ocupo en la Historia.<sup>15</sup>

Como señala Uztarroz, al fallecer de Lupercio también lo hicieron “las esperanzas que de su grande estudio, claridad, ingenio y diligencia se podía prometer”.<sup>16</sup> Los estudios de Lupercio se perdieron, y todavía en enero de 1614 los diputados escribían a su hijo Gabriel para que les enviase los papeles de su padre que le habían solicitado ya en diversas ocasiones, esta vez de una forma no muy cortés.<sup>17</sup> Uztarroz dice que vio algunos fragmentos autógrafos en manos de su nieto Miguel Leonardo.<sup>18</sup>

No me detengo en su labor de estos años como cronista, pues compete a la tarea del profesor Colás Latorre. Sí, en cambio, deberé hacerlo en otra de las actividades de Lupercio en Nápoles: su pertenencia a la *Accademia degli Oziosi*.

El virrey don Pedro de Toledo había prohibido las academias durante su gobierno, pues consideraba que eran lugares donde los nobles napolitanos de mayor rango se reunían para conspirar. Cuando llegó Lemos a Nápoles, el marqués Giovan Battista Manso fue a solicitarle permiso para la fundación de una academia y le ofreció el título de príncipe de ella. Lemos vio aquí la ocasión esperada para la comunicación cultural entre españoles y napolitanos, teniendo en cuenta además que entre los fundadores había personajes de muy variada extracción social: nobles de distintas categorías, literatos, eruditos, hombres de Iglesia, etcétera. No aceptó el cargo de príncipe, que recayó en el mismo Manso, pero tuvo siempre una intervención directísima. Él fue quien dio a la Academia sus estatutos, que recogen algunas normas provenientes de la Universidad de Salamanca, y en su confección tuvo una parte decisiva Lupercio Leonardo, pues parecen seguir al pie de la letra las normas que ya había dictado para la

<sup>15</sup> Conde de la VIÑAZA, *Los cronistas de Aragón*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1904, p. 82, apéndice 121. Otras cartas desde Nápoles se encuentran en LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé (1889), *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñaza*, 2 vols., Madrid, M. Tello.

<sup>16</sup> Juan Francisco ANDRÉS DE UZTARROZ, ms. cit., f. 55v.

<sup>17</sup> Real Academia de la Historia, ms. 9-548 (H 25), f. 131r. Le dicen que ya han solicitado estos papeles en varias ocasiones y que “es bien de creer de su cristiandad que, llevando salario como llevaba, y por esto que hubo intento y voluntad de que se entregasen al reyno, como lo hizieron sus predecesores”.

<sup>18</sup> Juan Francisco ANDRÉS DE UZTARROZ, ms. cit., f. 55v.

Academia zaragozana.<sup>19</sup> Al Palacio Real se enviaban las poesías, de forma anónima, para que se seleccionaran las que se habían de leer en las sesiones.

La Academia se fundó oficialmente el 3 de mayo de 1611 en el claustro de Santa Maria delle Grazie con el lema “Non Pigra quies”. Para mayor información sobre ella remito al citado libro de De Miranda, que me ha acompañado como lazarillo por el laberinto de los archivos napolitanos. El problema con el que se encuentran los investigadores es que se han perdido los diarios de sesiones y solo se puede reconstruir su actividad de forma fragmentaria, principalmente a través de las epístolas y los libros publicados por los ociosos.

Por ejemplo, Giovanni Pietro D’Alessandro en su *Academia ociosorum libri tre* habla de la fundación y del conde, explica el funcionamiento de las sesiones, da el elenco de los primeros ociosos y señala que están unidos en versos latinos por deseo del virrey.<sup>20</sup> La Academia debía ser el lugar de unión cultural entre italianos y españoles, al igual que entre la aristocracia y los eruditos, con el propósito declarado de predicar la concordia y la paz. Todos los estudiosos italianos destacan por otra parte el interés de Lemos por una Academia burocratizada, muy reglada y muy religiosa. Gran parte de la labor ociosa fue con motivo de fiestas religiosas: Santo Tomás de Aquino (su santo patrón), San Juan Bautista (patrón de la ciudad), Santa Teresa, San Luis Beltrán, etcétera. Se celebraba especialmente la fiesta de Santiago, “protector del sacro ibero”, como dice Giovan Battista Basile.<sup>21</sup>

En cuanto al funcionamiento de la Academia, según el libro de D’Alessandro, era el siguiente: se reunían los jueves a las ocho y la sesión se dividía en dos partes, una dedicada a la oratoria y a las discusiones sobre los problemas que se planteaban con antelación, y la otra, a la poesía.

En la primera, una lección u oración que se encargaba por parte del príncipe a uno de los académicos era recitada de memoria, casi siempre en latín, aunque también parece que se utilizaban el italiano y el castellano. El argumento era muy variado. A veces la sesión era dialéctica si se confrontaban dos ideas. Entonces se

---

<sup>19</sup> Biblioteca Nacional de España, ms. 8755, ff. 135r-146v. Una de las primeras cosas que señala es que “hay que huir de la ociosidad”.

<sup>20</sup> Giovanni Pietro D’ALESSANDRO, *Academiae Ociosorum libri tres*, Nápoles, G. Gargano y C. Nucci, 1613.

<sup>21</sup> Giovan Battista BASILE, *Madrigali e ode*, Mantua, Osanna, 1613.

establecía un debate entre dos miembros. En *Sogno*, la obra poética de uno de los ociosos, Di Gregorio, se representa a la entera Academia debatiendo sobre la supremacía de la poesía sobre la oratoria bajo la dirección de Giulio Cesare Capaccio y Tiberio Caraffa.<sup>22</sup>

En la segunda parte se leían al menos tres composiciones poéticas anónimas (que se entregaban en palacio tres semanas antes). Venía luego la censura y las defensas y las votaciones. Al final de la sesión, otra media hora se dedicaba a empresas, aprobación de nuevos miembros, etcétera.

El secretario de la Academia, Francesco di Pietri, escribió *Problemi accademici*, un libro que, como indica su título, recoge problemas académicos planteados, más de un centenar.<sup>23</sup> Estos son de todo tipo: qué es el pomo de Adán; qué órgano tiene mayor potencia, el ojo o el oído; por qué el verde significa esperanza... Pero yo quiero destacar aquellos en los que Lupercio y Bartolomé podían estar especialmente interesados, ya que tratan del arte poética, y vemos que hay en la Academia cierto debate entre el clasicismo y los nuevos modos barrocos. Así el problema XXIV, “Se il furor poetico sia parte costitutiva del poeta”, con la significativa convergencia del furor en la aplicación de sus ministras, las figuras retóricas “argute”, o el LXXXV, “Quali e quanti siano i fiori e gli scherzi poetici in cui sommamente resplende lo ’ngegno de l’artificio umano”, pero parece que los académicos eran mucho más partidarios de los clásicos, como vemos en el problema LXXXI, “Quale sia di maggior preggio e più propria della poesia, l’invenzione o l’imitazione”, en el que la imitación se contempla como “maestra delle scienze e della verità delle cose e madre del vero e sommo diletto”. Creo que sería interesante analizar las teorías poéticas que aparecen en las *Rimas* a la luz de estos problemas académicos.

Como indiqué al principio, la historia y la Antigüedad son los temas que unen a los eruditos italianos y españoles, lectores y autores de textos latinos y que usan con frecuencia citas en griego. Son adoradores de Virgilio y de Séneca. Esta tradición erudita se unía a la de autores italianos como Dante, Petrarca, los neoplatónicos y, sobre todo, Tasso. Durante los años de Lemos se silencian casi por completo formas y poetas más recientes.

---

<sup>22</sup> M. DI GREGORIO, *Sogno di F. Maurizio, accademico ozioso al Rosario di 550 poeti oer ordine delle muse*, Nápoles, G. G. Carlino, 1614.

<sup>23</sup> Francesco DI PIETRI, *Problemi accademici*, Nápoles, F. Servio, 1642.

No sabemos demasiado, por la pérdida de los diarios, sobre las intervenciones de los Argensola en la Academia. Sí que en una de las sesiones Lupercio fue el encargado de hacer un discurso sobre la poesía de Virgilio, ignoramos si en latín o en castellano, que también se ha perdido. Tal vez se refiera a él un texto conservado en un manuscrito napolitano en el que un académico ocioso habla del “discurso precedente” sobre los últimos versos del libro cuarto de las *Geórgicas*.<sup>24</sup>

Y tal vez también las traducciones de Horacio o de los Salmos que aparecen en el último de sus manuscritos comprados por la Biblioteca Nacional de España<sup>25</sup> sean tareas de la Academia, al igual que algunas de las de Bartolomé, pues nada sabemos de la actividad de este último en las labores académicas, salvo el importantísimo cometido de seleccionar en palacio los poemas que se debían leer y comentar en las sesiones y que habían llegado allí de forma anónima.

Nos consta que Lupercio tenía por empresa un libro y una aljaba de flechas con el mote “Utatque”, y, sobre el libro, una pluma volante. La que Bartolomé usó en Italia era una empresa con una corona real y, entretejida en ella, una de espinas, con el mote “O sertum di lectionis mesi siligis pariter et orna”.

De acuerdo con las hagiografías de Virgilio, el poeta que en punto de muerte pidió que se quemaran sus escritos, Lupercio destruyó los suyos, y no vemos en sus *Rimas* rastro de su labor poética en Nápoles. Como escribió Bartolomé a don Fernando de Ávila, “Abrasó sus poéticos escritos / nuestro Lupercio y defraudó el deseo / universal de ingenios exquisitos”.<sup>26</sup>

Lupercio murió tras una corta enfermedad el 2 de marzo de 1613. En la Diputación de Zaragoza se conservan las cartas en las que el virrey, Bartolomé y Gabriel dan a los diutados la noticia de su muerte.

En los estatutos de la Academia de los Ociosos estaba la obligación de los académicos de hacer solemnes exequias a la muerte de sus compañeros. Se intentó que en estos funerales no participasen con sus poesías y sus empresas solamente los académicos ociosos, sino que el ocioso Zazzera pidió que lo hiciesen también los miembros

<sup>24</sup> Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. XIII, B 77.

<sup>25</sup> Biblioteca Nacional de España, ms. 22 693.

<sup>26</sup> *Rimas de Bartolomé y Lupercio Leonardo de Argensola*, ed. de José Manuel Blecua, 2 vols., Zaragoza, IFC, 1950-1951, vol. II, p. 394, vv. 130-132.

de la guariniana Accademia degli Umoristi, o que, por lo menos, colaborasen en un libro que se publicaría con el título de *Tempio* y que recogería, entre otros, los poemas que adornarían el lugar del funeral. Estos académicos no pudieron participar en las honras fúnebres porque estaban trabajando en preparar las de Guarino,<sup>27</sup> y no sabemos si lo hicieron en el proyectado *Tempio*, porque, si se editó, no se conserva ningún ejemplar, y la noticia de las solemnísimas exequias de Lupercio, que se celebraron el 29 de marzo, nos ha llegado a través de la copia de la relación recogida por Andrés de Uztarroz, donde aparece incluso el discurso funeral hecho por De Paoli.<sup>28</sup> Conocemos, sin embargo, el soneto que Zazzera había preparado para el frontispicio de este *Tempio*.<sup>29</sup>

Lo curioso es que, en la relación de las exequias de Lupercio, Bartolomé no aparece como miembro de la Academia de los Ociosos, sino como invitado. Tal vez Bartolomé no se incorporó a ella hasta después de la muerte de su hermano.

La relación de los Argensola con los intelectuales napolitanos se remontaba a años antes de su llegada, pues el conde de Lemos había enviado las tragedias de Lupercio a Italia y parece que fue maestro de teatro trágico para algunos ociosos. Ramignani, en *La divisa fanciulla*, homenajea a Lupercio e indica que le ha inspirado su concepto del género trágico, al sostener el valor de la tragedia cruenta y áulica, de modelo senequista,<sup>30</sup> y lo mismo ocurre con Gaetani, que se declara su discípulo en *La schiava*. A Bartolomé igualmente se le conocía y apreciaba en Nápoles antes de su llegada, pues el conde también había enviado sus sátiras a sus amigos escritores, quienes respondieron con algunas objeciones, a las que contestó (como ya se analiza en otros estudios de este volumen).

Llama la atención que los hermanos Argensola no se encuentren en la mayoría de los elencos conservados de académicos y que su nombre no aparezca en las poesías o emblemas publicados. Sin embargo, a través de los libros y las epístolas de los otros ociosos podemos, por lo menos, comprobar la altísima consideración en que tenían sus

<sup>27</sup> Correspondencia entre Zazzera y Bernardo Api, Archivio del Monte Manso di Scala di Napoli, Fondo Antico, cartella 184, fasc. I, sez. IV.

<sup>28</sup> Juan Francisco ANDRÉS DE UZTARROZ, ms. cit., ff. 58r-68v.

<sup>29</sup> All'immortal memoria, al nome eterno, / a la virtù sol di se stessa uguale, / convien ch'eterno un *Tempio* e immortale / sorga talor che prenda il Tempo a schermo. / Come emolo a le stelle, ecco lo scerno / Torreggiante, superbo, alto, che sale / n'ingombra il Mondo e preme anco il fatale / suolo Ombre potenti, orrido Inferno. / Schiera di Cigni e voi, figli di Marte, / l'ergos sacrando e tra famosi e chiari / fabri di si grand'opero han si gran parte. / Tolga Menfi i suoi tempi e falsi altari, / l'ammiri il mondo, e da le sacre carte / meravigliar la meraviglia impari.

<sup>30</sup> *La divisa fanciolla*, Nápoles, G. G. Carlino, 1614. Cit. por Girolamo DE MIRANDA, óp. cit.



personas y sus obras. Y, por supuesto, esta comprobación se hace patente especialmente en todos los poemas, empresas y epitafios que se crearon para las citadas exequias de Lupercio.

Ya en el elogio que Capaccio escribió a la llegada del conde, el autor confiesa la ayuda de Lupercio Leonardo: “Ex Iberis fluminis unda, conscio salis occidentis oceano”.<sup>31</sup>

Giovan Battista Della Porta dedicó a Lupercio una de las traducciones al italiano de su *Magia naturale*,<sup>32</sup> y a Bartolomé, la traducción de su *Celeste fisonomia*, donde el editor Salvatore Scarano, entre otras desmesuradas alabanzas, dice:

ho atteso l’opportunità di poterle donar cosa proportionata al suo merito perchè essendo ella quasi un Cielo doue si come ardentissime stelle tante virtù risplendeno, & essendo celesti i suoi costumi, la bontà, e ’l ragionar celeste, non ho giudicato poterle altro donare di più degno quanto questa *Celeste Fisonomia*.<sup>33</sup>

En este volumen se recoge también un poema dedicado de Giulio Cesare Cortese, que seguirá apareciendo en todas las ediciones, incluso cuando la obra tenga otra dedicatoria. Se trata de “Muse non d’Elicona”, donde se dice: “più bel ostro si prenda / el rettor de le Muse adorno renda [...]. Lo splendor de l’Ibero / d’eccelsi honori il tuo bel crin circonda”.<sup>34</sup>

En el manuscrito de las cartas de Giulio Cesare Capaccio está su correspondencia con el joven latinista Zizza y con los Argensola sobre el valor de las letras clásicas. A todos les unía el gusto por la historia y por Tito Livio. Dice así a Bartolomé Leonardo:

Obviam, protritam, notamque rem, dubiam efficimus. Promiscum Linguam latina fuisse, cu verendum? Nec quae ex Oratorijs Ciceronis libri didicimus, nec quae ex aliquot Agellij locis innotuere, nec tandem quae tot Auctores elucubrate congesserunt vera sunt.<sup>35</sup>

<sup>31</sup> *In adventu illustriss. et excellentiss. D. Petri Ferdinandi e Castro*, Nápoles, G. Carlino e C. Vitale, 1610.

<sup>32</sup> En la edición de 1611, pues en el resto de las ediciones ha desaparecido esta dedicatoria.

<sup>33</sup> *Della celeste fisonomia, di Gio. Battista Della Porta, napoletano. Libri sei. Al Molto Illustre & Reverendo Signore il signor d. Bartolomeo Leonardo d’Argensola, Rettor di Villahermosa, Cantor della Cathedral di Luce-  
ra, e Capellano di Sua Maestà*, Nápoles, L. Scoriggio, 1614.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 4, vv. 10-11 y 14-15.

<sup>35</sup> Giulio Cesare CAPACCIO, *Neapolitanae urbi a secretis Academici Tranquilli Epistolarum liber primus*, Nápoles, G. G. Carlino, 1615, pp. 30-32, 130-131, p. 30. Para la correspondencia con Zizza y los Argensola, Biblioteca Nazionale di Napoli, ms. xv, B 33.

Los alaba asimismo en varias de sus obras.<sup>36</sup> También Giovan Battista Basile les dedicó algunas odas,<sup>37</sup> y Gabriel de Barrionuevo, en el hiperbólico panegírico al virrey, dirigió unas líneas a los hermanos:

Tam elegans liberalium studiorii omnisque doctrinae et auctor et admirator, ut Leonardos ab Argensola frates praecellentes ingenio viros domi tecum habuens.<sup>38</sup>

En el citado libro de D'Alessandro leemos: "Praesul & insignis Leonardus Principis arca". Y también:

Tu quoque, gemmatis tabulis, Leonarde Luperci,  
maxime vir, gremio ut mater quem sedula sovit  
natura alma parens, rerum secreta recludens  
omnia, quae penitus tenebris occulta iacebant.<sup>39</sup>

Además de escoger poemas para la Academia, es seguro que Bartolomé, tal vez con ayuda de su hermano, participó en la organización y selección de textos para los espectáculos y publicaciones emanados de palacio. Durante el virreinato de Lemos fueron continuas las fiestas y conmemoraciones por los más diversos motivos, y de muchas de ellas conservamos la relación. La descripción de estas fiestas es tan extensa que daría lugar a otro estudio, de modo que solo las citaré en lo que parece que atañe a los Leonardo.

La primera fiesta es el solemne ingreso del conde, en cuya relación ya hemos visto que participó Lupercio. Luego, el nacimiento del infante. Pero las más importantes de 1612 son las exequias de la reina Margarita y, poco después, las fiestas de esponsales entre España y Francia, una de las cuales fue un magnífico torneo organizado por el conde de Villamediana. Fiestas también a la llegada de grandes señores, como el príncipe Filiberto de Saboya o los cardenales Aldobrandini y Caraffa. Fiestas en las inauguraciones de sus obras públicas, como la Universidad y, sobre todo, fiestas religiosas. El conde donaba muchísimo dinero para la celebración del Corpus

<sup>36</sup> Así en *Il forastiero*. Cito por la edición de Luca Torre, 3 vols., Nápoles, Luca Torre, 1989.

<sup>37</sup> Giovan Battista BASILE, óp., cit., pp. 18-20, 24-26, 41-43 y 60-62.

<sup>38</sup> Gabriel de BARRIONUEVO, *Panegyricus*, Nápoles, F. Longo, 1616.

<sup>39</sup> Giovanni Pietro D'ALESSANDRO, óp., cit., pp. 31 y 52.

Christi y otras festividades religiosas, y la ciudad de Nápoles organizó en su honor la fiesta de San Juan Bautista de ese año para mostrar su agradecimiento por las actividades del virrey.<sup>40</sup>

Aunque sabemos que los Argensola participaron activamente en la creación de las empresas que, en grandísimo número, jalonaban todas las fiestas, desconocemos cuáles de ellas se debieron a su mano, pues muchas (indudablemente también las suyas) aparecen como anónimas en las relaciones. Solo podemos sospechar su intervención directa en aquellas en las que asoma de alguna manera Aragón. Así, en la fiesta por los compromisos matrimoniales entre España y Francia, en una de las plazas por las que pasa el cortejo hay cuatro estatuas. Una de ellas representa a Himeneo, que dialoga con un viandante y dice, entre otras cosas: “Non gades Ebrumquae aut Pyrenaeos sed solem veloci cursu and cuncta fere orbis loca vel quae in medicertaneis iacent”.<sup>41</sup> Y en el caso de Bartolomé, en la selección de textos de Marcial.

También debieron de ayudar a redactar las lápidas conmemorativas que cubrieron todo Nápoles y que señalaban las obras públicas del conde, de las que hoy en día puede encontrarse todavía un gran número.

Las exequias de Margarita de Austria no se celebraron hasta febrero del año siguiente al de su muerte, porque Lemos había decidido hacer una ceremonia

---

<sup>40</sup> TOMASO COSTO y GIUSEPPE MORMILE, *Memoriale delle cose più notabili accadute nel regno di Napoli dall'incarnazione di Christo [...]*, Nápoles, S. Bonino, 1639. En este texto se relacionan las celebraciones más importantes: la de su llegada, las exequias de la reina Margarita, las numerosas fiestas por la unión de las coronas española y francesa, las hechas en honor de Filiberto de Saboya y de los cardenales Aldobrandini y Caraffa, la inauguración de la nueva universidad y distintas cabalgatas (pp. 86 y ss.). Se conservan varias relaciones de estas fiestas: Juan de VALCÁZAR, *Relación de las exequias que se celebraron en Nápoles en la muerte de la Serenísima Reyna Margarita, Señora nuestra*, Nápoles, T. Longo, 1612; Ottavio CAPUTI, *Exequie della Serma. Regina Margherita d'Austria*, Napoli, T. Longo, 1612; Pomposa *allegrezza fatta in Napoli per le reali nozze tra i Sereniss. Filippo d'Austria / con Cristina di Borbone e Ludovico XIII Re di Francia con Anna d'Austria, ordinata dall'Exxellenza di Don Pietro di Castro*, Nápoles, T. Longo, 1616 [sic]; Francesco VALENTINI, *Descrittione del sontuoso torneo fatto della fidelissima città di Napoli l'anno MDCXII con la relatione di molte altre feste per allegrezza delli regij accasamenti seguiti fra le potentissime corone di Spagna e Francia*, Nápoles, G. G. Carlino, 1612; *Breve relatione della pompa e delle cose che occorsero nella festività del Beato Ludovico Bertrando, celebrata nella regale chiesa di San Domenico di Napoli l'ultima domenica d'aprile dell'anno 1613*, Nápoles, G. G. Carlino, 1613; *Relatione dell'apparato fatto dal popolo napolitano nella festività del glorioso San Gio. Battista, all'Excellenze de Don Pietro di Castro e Donna Caterina Sandoval nell'anno 1614, del felicissimo lor gouerno del regno di Napoli*, Nápoles, G. G. Carlino, 1614.

<sup>41</sup> En Pomposa *allegrezza*, cit.

solemnísima. Encargó la organización a un napolitano, Marcio Colonna, duque de Zagariolo y caballero del Toison, y los ociosos tuvieron una participación muy importante.

En el manuscrito perdido del archivo (nº 1269) se comentaba que para las exequias el conde pidió que las composiciones ociosas se enviaran a palacio anónimas, cerradas y selladas. Bartolomé fue el encargado de hacer la selección de las que figurarían en el templo. Él mismo, como sabemos, escribió una elegía de la que conocemos dos versiones,<sup>42</sup> pero este poema no se publicó. De las exequias se escribieron dos relaciones: una en italiano, redactada por el ocioso Ottavio Caputi, y otra en español, por Juan de Valcázar, capellán de los virreyes.<sup>43</sup> En el manuscrito de la versión italiana, que se conserva en Toronto, aparecen tres composiciones del ocioso Zizza, ya citado, dedicadas a la alabanza de Bartolomé, en donde señala que él era el encargado de coordinar la publicación y de seleccionar las poesías que iban a ir en ella.<sup>44</sup>

Pero cuando se edita el texto no solo no aparece la composición de Bartolomé, sino que este no selecciona para su publicación estos tres poemas que le había dedicado Zizza. Es la demostración más evidente de que Bartolomé no buscaba su fama pública sino que, por el contrario, se esforzaba en ser conocido y apreciado únicamente por sus colegas.

Sabemos, sin embargo, que alguna de las poesías de Bartolomé se escribieron en Nápoles. Además de la elegía citada a la muerte de la reina Margarita (“Con feliz parto puso al heredero”), hay unos tercetos al gobierno de don Pedro de Castro (“Calle sus triunfos la romana historia”), unos tercetos al reloj que tenía (“Oh tú en cuya cerviz la fuerza estriba”), a la limosna que su esposa, doña Catalina de la Cerda hizo para la capilla de san Genaro (“Hoy, gran señora, hasta la impyrea esfera”), la epístola a Fernando de Soria Galvarro (“Yo quiero, mi Fernando, obedecerte”) y, quizás, el soneto sobre la virtud de la paciencia (“Ya he visto, sabio Andrade, por la gloria”), los sonetos “Mario es aquel que del Minturno lago”, “Ya, Opicio, a los acuerdos consulares” y “Ya, Mercurio, no es bien que yo te siga” o la sátira “¿Estos consejos das, Euterpe mía?”.<sup>45</sup> No es mi tarea analizar estas poesías, pero quiero

<sup>42</sup> En *Rimas*, ed. cit., II, pp. 332 y 580.

<sup>43</sup> Vid. nota 40.

<sup>44</sup> Ms. 5541 de la Thomas Fisher Rare Book Library de Toronto. Los poemas dedicados a Bartolomé, en ff. 106r, 80r y 101r. Cit. por Girolamo DE MIRANDA, óp. cit.

<sup>45</sup> *Rimas*, ed. cit., pp. 420, 357, 418, 359, 423, 229, 242, 241 y 86 respectivamente.

señalar que en los dedicados al conde de Lemos se compara su gloria con el Imperio romano, aunque prevalece el concepto de la edad de oro de la paz. El conde aparece volcado al bien común, como el jefe del tiempo y del espacio, y rige los elementos benéficos para los hombres.

Pero, en el otro extremo de estas actividades serias y eruditas, en Italia Bartolomé perdía, en ocasiones, la legendaria y proverbial severidad que mostraba en España para convertirse en otro de esos poetas jocosos y repentistas. Hay dos episodios que, aunque son muy conocidos, no resisto la tentación de recordar. El primero nos lo ofrece Duque de Estrada en sus *Comentarios*, al hablarnos de su participación en la Academia de los Ociosos. Antes que nada tengo que rebatir que este episodio sucediera en la Academia. Ya he señalado en qué consistían las sesiones. Sin duda tuvo lugar en palacio, y debió de ser una de las numerosísimas veladas con que el virrey reposaba de sus tareas de gobierno y para las que precisamente había llevado a los poetas jocosos.

Duque comenta que intervino en una comedia “de repente” sobre la bajada de Orfeo a los infiernos en busca de Eurídice. Dos capitanes “de buen ingenio y ridículos” hacían a Orfeo y a Eurídice, y “El rector de Villahermosa, hombre graciosísimo, viejo y sin dientes, a Proserpina; el secretario Antonio de Laredo, a Plutón”. Y, más adelante,

Empezase la comedia y asistían Virrey y Virreina, con muchas damas encubiertas, permitiéndose, como era de repente, si se decía alguna palabra sucia o no muy honesta, si lo había menester el consonante del verso. Salió el rector, que, como clérigo, andaba rapado, vestido de dueña, y habiendo en esto entrado una dueña muy gorda, como era de noche, pensando que era ella, fue tal la risa que apenas se podía empezar la comedia, la cual empezó el rector diciendo: “Yo soy la Proserpina; esta, la morada / del horrible rabioso cancerbero, / que me quiere morder por el trasero”.

Laredo, refiriéndose a la gordura de Bartolomé, respondió:

“Bien hay en qué morder; no importa nada”. Y a este tono se fueron siguiendo disparates tan graciosos que aun los que lo representaban no lo podían hacer de risa.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup> Diego DUQUE DE ESTRADA, *Comentarios del desengaño de sí mismo*. Cito por la ed. de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1983, pp. 193-194.

El otro episodio nos presenta a Bartolomé en mayo de 1615, invitado por el embajador Francisco de Castro a Roma, donde tendría una entrevista con el papa, a quien besó el pie.<sup>47</sup>

Desembarcó en el puerto de Ostia, y allí dio aviso de su llegada al embajador. Este le envió una litera con un grupo de amigos, entre ellos Fernando de Soria, quienes le dieron a entender que había sido nombrado canónigo de Zaragoza, un puesto que ambicionaba pero que no podía tener hasta que se produjera la vacante de un canónigo que estaba enfermo. Le entregaron este poema de don Francisco de Castro:

Siste el grado, caminante,  
 porque derrienga esta losa  
 al Rector de Villahermosa,  
 ancho de tripa y semblante.  
 De Zaragoza un instante  
 fue canónigo, y más fuera  
 si caminara en litera;  
 mas del agua se fió  
 y el Tibre lo zabulló  
 por dar nombre a su ribera.

Esto lo decía por lo que había tardado en llegar con las galeras de Sicilia. A esta décima Bartolomé contestó con otra de repente:

No repares, caminante,  
 en lo que dice esta losa,  
 que el Rector de Villahermosa  
 navega el Tibre adelante.  
 Dale tú que la vacante  
 le salga tan verdadera  
 como él andará en litera.  
 Mas pienso que no vacó,  
 que no muere nadie, no,  
 cuando conviene que muera.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> El papa, que lo recibió en su palacio, le dijo: “Questo del canonicato non è niente per quello che V. S. merita, che io sto informato benissimo di sua qualità e ingegno e non mancheranno occasioni in che poterla impegnare meglio”. Juan Francisco ANDRÉS DE UZTARROZ, ms. cit., f. 105.

<sup>48</sup> *Ibidem*, f. 104.

En los años cuarenta, ya muerto Bartolomé, su sobrino nieto Miguel Leonardo todavía recordaba estos dos últimos versos en una carta a Uztarroz.<sup>49</sup>

Es indudable que la presencia de los dos hermanos junto al virrey presenta claros oscuros y que tuvieron grandes beneficios económicos. En el Archivo napolitano existían los datos de los emolumentos de ambos, como recogió Otis H. Green.<sup>50</sup> El sueldo de Lupercio era de 1500 ducados, y el de Bartolomé, de 1000. A Bartolomé la amistad con los Lemos le reportó muchos cargos y grandes beneficios económicos. Ya antes del nombramiento napolitano, el conde le encargó el libro sobre la *Conquista de las islas Malucas*, y en el Archivo de Indias de Sevilla se conserva el documento por el que Lemos mandó pagar a Bartolomé la cantidad de 8000 ducados (tan exorbitante que pienso que está equivocada y fueron 800, cantidad también importantísima) para la publicación de esta obra, y otro de poco después por el que se le concedió un suplemento de 100.<sup>51</sup>

En la misma carta en que daba la noticia de la muerte de Lupercio y su pésame a los diputados del Reino de Aragón, don Pedro solicitaba el puesto de cronista para Bartolomé. Tal vez el que viviera fuera de España o la mala experiencia con los papeles de Lupercio fueron los motivos de que no se le otorgara a él sino a su amigo Bartolomé Llorente. Sin embargo, a la muerte de este la insistencia del virrey dio sus frutos y se concedió el cargo a Argensola el 3 de junio de 1615, aunque con la condición de que firmara antes de tres meses por sí o sus representantes (de hecho, en agosto firmaron en su nombre su cuñado e Idiáquez) y que volviera a España. No regresó inmediatamente, sino que consiguió una prórroga y permaneció en Nápoles hasta la vuelta del conde, un año más tarde.

Los Castro también consiguieron para Bartolomé el puesto de capellán del infante don Fernando y el de cantor de la catedral de Lucera y, como hemos visto, lograron que el papa le concediera el canonicato de la Metropolitana de Zaragoza y que lo recibiera en audiencia privada.

---

<sup>49</sup> Biblioteca Nacional de España, ms. 8391, f. 498r. Había solicitado carta de diputado, pero tenía que esperar una vacante. Por eso dice a Uztarroz: “tengo en esto la desconfianza que mi tío mostró quando dixo que no muere nadie, no, quando conviene que muera. De Villaroja, abril 16 de 1651”.

<sup>50</sup> Art. cit., pp. 298-299. El primero, en Segreteria del Viceré, vol. 31d, ff. 41v-41r, y el segundo, en vol. 30d, f. 135. Ambos están desaparecidos.

<sup>51</sup> Archivo de Indias, libro 33 de la Sección Indiferente, 428, h. 92r-v, Madrid, 23 de febrero 1609. El segundo, hs. 99v-100r, 6 de abril de 1609.

En 1613 don Pedro escribe a su hermano interesándose en ampliar el patrimonio del poeta y señalando algún puesto en Jaca del que nada sabemos:

No estoy menos agradecido porque cuida V. M. de las cosas del rector de Villahermosa. Es verdad que lo mejor de Aragón es Zaragoza y lo más áspero y apartado Jaca, pero en aquel Reyno hay dignidades que suplen con la renta muchas circunstancias poco agradecibles. También hago saber a V. M. que el Rector tiene naturaleza en los Reinos de Castilla para obtener trecientos ducados de renta por la Iglesia y si así se ofreciese ocasión para henchir esta facultad, sería muy a propósito valernos della y V. M. huelga de velar sobre todo lo que le conviene al Rector que por eso no le solicito de nuevo y también lo dexo de hacer porque V. M. sabe lo mucho que yo desseo su comodidad.<sup>52</sup>

Pero para finalizar quiero volver al principio de este estudio, a las afirmaciones que se han hecho sobre los Argensola, especialmente sobre su intervención en esa hipotética “corte literaria”. Bartolomé, como hemos visto, no publicó ninguna poesía, ni llevaron su nombre las empresas y epigrafas que sin duda escribió. También sabemos que Lupercio no solo no publicó, sino que destruyó sus escritos. ¿Por qué tendrían que temer a otros poetas “mejores”?

Yo creo que cuando don Pedro Fernández de Castro fue nombrado virrey no solo tenía la intención de lograr una reforma administrativa y económica, cosa que consiguió (hasta el punto de que todavía hoy en día se considera la etapa más floreciente del Reino), sino que también pretendió crear en Nápoles un centro cultural, artístico y literario, y en esta construcción político-cultural se reservó el papel principal. Todos los actos de la política del conde en Nápoles fueron encaminados, por una parte, a marcar su cercanía al monarca español, pero, por otra, a elevar su honra y su gloria personal y a ganarse el favor y el afecto de los napolitanos, para que lo vieran como un benefactor. Hay que tener en cuenta que en los últimos estudios sobre la figura del conde se adelanta la hipótesis de que los Castro pretendieron crear en Nápoles una especie de virreinato hereditario.<sup>53</sup>

En el mundo del arte y la cultura, terminó el Palacio Real, fundó una universidad, la iglesia de Santiago de los Españoles, la Congregación del Santísimo Sacramento y

---

<sup>52</sup> Archivo Histórico Nacional, Sección Estado, libro 162 (correspondencia de Lemos con su hermano y con Andrade).

<sup>53</sup> Morgane KAPPÈS, *óp. cit.*



la banca del mismo nombre. Sembró Nápoles de lápidas conmemorativas, de las que quedan todavía diecinueve. Pero no confió su gloria solo a proyectos artísticos. Se fiaba mucho más de la pervivencia de la palabra. Dio impulso a la imprenta, que en los años del conde floreció bajo su mecenazgo con textos en latín, italiano y castellano,<sup>54</sup> y, sobre todo, pretendió dar relevancia a los hombres de letras napolitanos, de los que fue un mecenas generosísimo, y conciliar a los intelectuales de las dos comunidades en lo que le pareció que podía ser un interés común: el estudio de la historia y de los clásicos y la creación de poesía latina. Y en esta conciliación había reservado un papel importantísimo a sus amigos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, nuestros “dos luceros, dos soles de poesía”.

---

<sup>54</sup> Encarnación SÁNCHEZ GARCÍA, *óp. cit.*



## LOS ARGENSOLA Y LA HISTORIA

Gregorio COLÁS LATORRE\*

RESUMEN.— Los hermanos Argensola tuvieron un altísimo concepto de la historia y del oficio de historiador, lo que nos hicieron saber a través de lo que se ha dado en llamar *Obra suelta* y, en el caso de Bartolomé, de sus textos históricos. Como historiadores son hijos de la historia humanista y de Jerónimo Zurita. Los dos hacen del documento, entendido en sentido amplio, el instrumento imprescindible para reconstruir el pasado. De Lupercio tan solo se ha conservado su *Información de los sucesos del Reino de Aragón en los años de 1590 y 1591*, mientras que de su hermano contamos con toda su producción. Como fue norma en la época, la historia más reciente de su Aragón, la que giró en torno a Antonio Pérez, se vio lastrada por la censura. Ellos no fueron una excepción, y su obra tampoco. En ese medio adverso encontraron los resquicios suficientes para hacernos llegar su compromiso y su militancia en el constitucionalismo aragonés, que defendía una manera de entender el poder y su ejercicio bien distinta a la del absolutismo.

ABSTRACT.— The Argensola brothers had a very high impression of history and the profession of historian, which we have learnt through what has been called *Obra suelta*, and, in the case of Bartolomé, through his historical texts. As historians, they are descendants of humanist history and of Jerónimo Zurita. The two convert the document, in the broadest sense, into an essential instrument to reconstruct the past. Of Lupercio, only his *Información de los sucesos del Reino de Aragón*

---

\* Universidad de Zaragoza.

*en los años 1590 y 1591* has been preserved, whilst of his brother we have his entire production. As usual at that time, the more recent history of their Aragon, which evolved around Antonio Pérez, was burdened by censure. They were no exception, and their work was not, either. In that adverse medium they found sufficient opportunities to show us their commitment and militancy in Aragonese constitutionalism, which defended a very different way of understanding power and its exercise to absolutism.

Lupercio Leonardo de Argensola y su hermano Bartolomé fueron ante todo poetas. Como tales gozaron en vida de un gran prestigio que ha pervivido hasta nuestros días. La poesía les otorgó la inmortalidad, aunque cultivaron otros géneros literarios, además de la historia. Curiosamente, mientras su fama nacía de sus dotes para la lírica, ellos siempre consideraron que había otras ocupaciones mucho más importantes que la simple literatura. En palabras de José Manuel Blecua, “los dos [hermanos] pensaban que sus estudios históricos y sus tareas de secretario o de rector eran de más trascendencia y seriedad”.<sup>1</sup> Otis H. Green escribía allá por 1926 que Lupercio “no dio mucha importancia a sus versos”, para añadir que el mayor de los Argensola “era fundamentalmente un historiador y un secretario cuyas huellas siguió Bartolomé en casi todas las fases de su carrera”.<sup>2</sup> Incluso llegó más lejos. En una estimación que se me antoja atrevida afirmaba que, “de haberse terminado esta obra —se refería a la *Historia general de la España Tarraconense*—, y si nos hubiera llegado, es posible que el Lupercio historiador hubiera eclipsado al poeta”,<sup>3</sup> para concluir unas páginas más adelante que “de habérsenos conservado sus obras históricas de más empeño es muy posible que le hubieran valido un puesto al lado de Zurita”.<sup>4</sup> Más recientemente, Xavier Gil ha expresado también su alta consideración por el Lupercio historiador. En 1991, en su prefacio a la *Información de los sucesos del Reino de Aragón en los años de 1590 y 1591, en que se advierte los yerros de algunos autores*,<sup>5</sup> señalaba que “merece ser

<sup>1</sup> Lupercio y Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Rimas*, 2 vols., ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza, IFC, 1950-1951, vol. I, p. XXVII.

<sup>2</sup> Otis H. GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Zaragoza, IFC, 1945, p. 100.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>5</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Información de los sucesos de Aragón en los años 1591 y 1592, en que se advierte del yerro de algunos autores*, introd. de Xavier Gil, Zaragoza, Astral / Justicia de Aragón, 1991. (Reprod. de la ed. de Madrid, Imprenta Real, 1808).

singularizado entre los historiadores de su generación”.<sup>6</sup> Los Argensola prefieren la historia a la literatura y a juicio de sus críticos eran grandes historiadores. De su interés por el pasado hay pocas dudas. Más discutibles son las estimaciones que ha provocado Lupercio, como expondré más adelante.

Basta con repasar la vida de nuestros protagonistas para comprender hasta qué punto anduvieron metidos en los negocios del pasado. Participaron en todas o casi todas las facetas que se consideran propias del historiador. Fueron teóricos, cronistas, polemistas, censores e historiadores, y Lupercio, además, traductor. Señalaré también que cada una de esas tareas se la tomaron con la misma seriedad con la que escribían poesía, aunque, a diferencia de su creación literaria, su compromiso con la historia se vio siempre condicionado por los tiempos que corrían, poco propicios a la verdad, y por otras circunstancias personales que nos muestran en definitiva las miserias de la naturaleza humana, aun de los hombres más valiosos.

La relación de Lupercio con la historia empezó cuando era ya una persona adulta. En 1592 ó 1593 estaba trabajando en la traducción de Tácito, posiblemente a partir del texto fijado por Justo Lipsio en 1577, pero alguien se le adelantó. En 1594, cuando tenía ultimada una primera versión de los *Annales*, apareció en castellano la obra del autor latino, lo que le hizo desistir de su publicación. De la contrariedad sufrida daba cuenta a su amigo Bartolomé Llorente:

Verdad es que si no me anima algún amor propio no sé si podré proseguir, porque después que escribí a v[uestra] m[erced], he sabido que uno de los que emprendieron este trabajo le ha llevado al cabo y, aunque no creo que debe ser sujetándose a tantos preceptos como yo, al fin es gran cosa ser el primero, y haber ocupado el gusto con la Historia; de manera que solamente me dexa la gloria del estilo que aunque no es pequeña, consiste en menor número de personas.<sup>7</sup>

Desde entonces su interés por el pasado no decayó jamás. En 1597 emprendía la *Historia general de la España tarraconense*, ya señalada, aunque tan solo pretendía estudiar el territorio que más tarde configuraría la Corona de Aragón desde la creación de Zaragoza por Augusto hasta los inicios de la Reconquista, porque, según sus propias palabras,

---

<sup>6</sup> Xavier GIL, “Introducción”, en Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Información*, cit., p. XXIII.

<sup>7</sup> Cf. Otis H. GREEN, óp. cit., p. 122.

no tengo por de gran importancia escribir las barbaridades antiquísimas de aquellas gentes que [no] conocieron el verdadero Dios. Y así, dejando aquellos siglos como materia ruda y sin forma, comienzo con los felicísimos tiempos de Augusto en los cuales Dios envió a su hijo y se echaron los fundamentos de la Iglesia.<sup>8</sup>

Su propósito era escribir la historia eclesiástica y política desde la fundación de Zaragoza hasta los tiempos en que Jerónimo Zurita había dado comienzo a sus *Anales*. Mientras estaba metido en este trabajo solicitó el cargo de cronista del rey en la Corona de Aragón con el argumento de que lo había en Castilla pero no en Aragón. Según el nombramiento, fechado el 15 de enero de 1599, debía componer un libro, que titularía *Preeminencias regias*, con todos los sucesos notables que ocurrieran en el Reino —poniendo especial atención en los servicios personales prestados por los aragoneses al rey en tiempos de paz y de guerra— y examinar las obras que escribiesen otros historiadores para someterlas, en su caso, a censura. El documento advertía a los ministros reales de la obligación de proporcionar al nuevo cronista la documentación que les fuera solicitada. Tras la muerte de la emperatriz María de Austria el 22 de febrero de 1603 y una vez celebrados los funerales, el 18 y 19 de marzo, regresó a Zaragoza y fijó su residencia en la aldea de Monzalbarba, próxima a la ciudad, donde vivió hasta el momento de marchar a Nápoles en 1610.

Su nueva etapa estuvo cargada de trabajo y de no pocas angustias. Apenas llegó a la capital aragonesa, la Diputación le encargó la vindicación de la fidelidad del Reino, que tras la rebelión de 1591 era negada por los panegiristas de Felipe II, filósofos, teólogos e historiadores súbditos de la monarquía, aunque siempre los castellanos fueron los más beligerantes. Mientras que en esta parte de Europa los aragoneses eran acusados de rebeldes, en la otra eran considerados víctimas de la crueldad y la tiranía del Prudente. Postrado durante dos largos años por una grave enfermedad, en 1604, todavía convaleciente, entregó al consistorio de los diputados su conocida *Información de los sucesos de Aragón en los años de 1590 y 1591, en que se advierten los yerros de algunos autores*. El título era una denuncia y una declaración de intenciones. Él mismo relata las duras condiciones que rodearon su elaboración:

---

<sup>8</sup> Lupercio y Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñaza*, 2 vols., Madrid, M. Tello, 1889, vol. I, p. 330. En adelante, *Obras I* (Lupercio) y *Obras II* (Bartolomé).

También yo en mi nombre pido y espero el mismo perdón por las infinitas faltas que en esta relación se hallarán; y (por dar más causas que su benignidad al lector) quiero alegar la brevedad del tiempo en que se ha escrito, que ha sido en quince días, algunos dellos estando en cama con muchos accidentes, que trae consigo la convalecencia de una larga y peligrosa enfermedad que he tenido y se interpuso entre el mandamiento de los diputados y mi execución, y así como voto pagué mi deuda con fuerzas débiles.<sup>9</sup>

Quizá convendría precisar que, si bien pudo escribir la obra en quince días, sus contenidos sugieren una larga etapa previa de recogida de materiales. Una vez en su poder, los diputados entregaron la *Información* para su censura al regente de la Cancillería Real Juan Francisco Torralba,<sup>10</sup> que exigió para su publicación la introducción de numerosas notas, especialmente en lo relativo a la corte del justicia y a las modificaciones de los Fueros tras las Cortes de 1592. De él y de sus correcciones piensa Andrés Giménez Soler: “este es aquel impertinente que habiendo recibido el manuscrito de Argensola se atrevió a llenarlo de notas, unas ridículas, otras aduladoras de los cortesanos y muchas laudatorias de sí mismo”.<sup>11</sup> Para Lupercio, las condiciones del regente, por el que no debía de sentir una especial simpatía, fueron un extraordinario pretexto para negarse a publicar una obra que bien le podría plantear no pocos problemas de conciencia y con la que posiblemente no estuviera totalmente de acuerdo.

En estos años seguía trabajando en su *Historia general de la España Tarraconesa*, como parece acreditar la correspondencia con Lipsio, aunque su principal empeño estaba en la reivindicación del buen nombre de Aragón. Según afirma su hermano Bartolomé, se movía “buscando diversos modos para que se propagaran las memorias de este reino”.<sup>12</sup> En este intento “trató con los señores diputados que se formase un mapa de Aragón”<sup>13</sup> en cuyos márgenes iría un resumen en latín y castellano de la historia de este antiguo Reino para dar a conocer sus glorias tanto en España

---

<sup>9</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Información*, cit., p. 231.

<sup>10</sup> Juan Francisco Torralba era en 1591 lugarteniente de la corte del justicia de Aragón. Cuando Antonio Pérez pidió la jurisfirma de la misma, Torralba le negó la firma y Pérez lo denunció por prevaricador. Apartado o suspendido momentáneamente de la corte, fue, después de sometidos los aragoneses, convenientemente recompensado por el rey.

<sup>11</sup> Cf. Otis H. GREEN, óp. cit., p. 137.

<sup>12</sup> *Obras* II, p. 353.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

como en el extranjero. Por eso habría de ser “el más curioso que hasta ahora se ha visto, pues con él solo se hará capaz el que le leyere de toda la historia de Aragón; hallará en un momento cualquier lugar que buscare; sabrá si es ciudad, villa o aldea, y también de qué diócesis o jurisdicción y en qué altura está”.<sup>14</sup> Como recuerda Bartolomé, “todo este negocio del mapa lo movió, lo solicitó y lo redujo a su efecto el Secretario hasta el punto en el que hoy se halla”.<sup>15</sup> Incluso fue el propio Lupercio quien consiguió que Juan Bautista Labaña, cronista regio de Portugal, primer cosmógrafo del rey y la persona más cualificada para su ejecución, aceptara el encargo. El 9 de marzo de 1610 se firmó el contrato que recogía el precio y las condiciones del trabajo. Labaña percibiría 2500 ducados más las dietas de viaje, y Lupercio, por su historia, 2000 reales. El mapa no se terminó hasta el 5 de septiembre de 1615, pero hubo dificultades de impresión que se alargaron hasta 1518. Lupercio, por su parte, tenía preparada su *Declaración sumaria de la historia de Aragón*, que había de acompañar al mapa a fines de 1610, pero fue calificada de corta y pobre por el padre Rojas, quien, en un detalle que le honra poco, ofrecía su propio texto como alternativa. Incluso Miguel Martínez del Villar envió también sus notas para que acompañaran la carta geográfica de Aragón. Finalmente Lupercio, que había muerto en 1613, ganó la partida con la intervención de su hermano. El mapa con la *Declaración sumaria* apareció en 1619 y tuvo un enorme éxito. Hasta 1778 conoció once ediciones y no se hizo otro hasta 1761, cuando Tomás Fermín de Lezaún puso el trabajo de Labaña al día. Aclararé aquí que, contrariamente a lo que se suele apuntar, el mapa nada tiene que ver con la expulsión de los moriscos ni con Felipe III. El proyecto es anterior a la deportación, y parte de su realización, también.

Mientras Lupercio se movía para dar a conocer el glorioso pasado aragonés, su condición de cronista del rey y, quizá, su prestigio le obligaron a participar en uno de los negocios que menos le honran: el asunto Martel. En 1607, el mismo año en el que sugirió la elaboración de la carta aragonesa, se desató una grave tormenta política. En el archivo del Reino, Juan Estala, canónigo y camarero de Roda, y diputado por el brazo eclesiástico, encontró mutilado uno de los tomos de los *Anales* que el cronista Jerónimo Martel había entregado recientemente. Le faltaban las cuatro primeras páginas, que habían sido arrancadas. Estala, asustado, comunicó su hallazgo a los diputados

---

<sup>14</sup> *Obras I*, pp. 366-369.

<sup>15</sup> *Obras II*, p. 354.



que dominados por el pánico decidieron buscar cuanto se encontrase en el archivo sobre 1591 y someterlo a la consideración de personas doctas y juiciosas. La comisión estuvo formada por Lupercio Leonardo de Argensola, censor por su cargo de cuanto se refiriese al pasado, el propio Estala y Bartolomé Llorente, canónigo del Pilar, que le sucedería como cronista. Su informe fue demoledor:

En lugar de prudencia, erudición y elegancia se hallan en estos Anales mucha temeridad, poca doctrina y ninguna curiosidad en el estilo y lenguaje, porque de los Reyes, nuestros Señores, de quien habla, de sus criados, ministros y oficiales, y de otras muchas personas calificadas, escribe y dice tales cosas, que quando no temía hacerse autor dellas, debe el Reyno temer justamente conservarlos en su archivo.<sup>16</sup>

Posiblemente se buscó la opinión de terceras personas que fueron del mismo sentir. Fray Miguel López Chalez escribió a los diputados:

me parece que el Reyno no debe permitir que se impriman, porque demás que en ellos habla muy sin consecuencia annual, el autor es hombre muy sin estilo, ni noticia de cosas necesarias para la historia; el lenguaje es muy malo, la historia muy vulgar, y notablemente injuiciosa y mordaz contra los Reyes [...], contra sus privados y ministros.<sup>17</sup>

En apariencia había unanimidad. Todos se decantaban por destruir los *Anales*, que hasta entonces habían pasado desapercibidos. La reacción de los diputados fue inmediata. Cesaron a Jerónimo Martel, que se mantuvo firme en sus tesis, de su cargo de cronista y nombraron a Lupercio en su lugar. Al mismo tiempo le entregaron los *Anales* de Jerónimo Martel y los de Juan Costa para que dispusiera de ellos como mejor le pareciese. El 14 de octubre de 1608 Lupercio salió para Madrid con las desgraciadas obras de estos dos historiadores, que estuvieron danzando por la capital hasta que el 19 de mayo de 1609 fueron destruidas en casa del vicescanciller de Aragón, Diego Clavero, y en presencia del protonotario del Consejo de Aragón, Agustín de Villanueva, de don Martín de Alagón, comendador mayor de Alcañiz, y del propio

---

<sup>16</sup> El informe, así como datos de interés sobre ambos cronistas y su valía, en Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, *Los cronistas de Aragón: discursos leídos ante S. M. el rey don Alfonso XIII presidiendo la Real Academia de la Historia en la recepción pública del [...] el día 13 de marzo de 1904*, Madrid, Impr. de los Hijos de M. G. Hernández, 1904, pp. 24-27. (Hay ed. facs. con introd. de María del Carmen Orcástegui Gros y Guillermo Redondo Veintemillas, Zaragoza, Cortes de Aragón, 1986). También en Otis H. GREEN, óp. cit., pp. 78-85.

<sup>17</sup> Otis H. GREEN, óp. cit., p. 80.

Argensola, “rasgando los dichos libros y ojas dellos [...] de manera que haora ni para siempre jamás no puedan ser leídos”.<sup>18</sup> Lupercio, que estaba ardorosamente comprometido en mostrar a propios y extraños el limpio pasado aragonés, no tuvo reparos en destruir cualquier opinión que no se ajustara a su criterio ni a la imagen que se pretendía de Aragón. Como apuntó en su momento Juan Antonio Pellicer, cuesta creer que los escritos de personas tan doctas y prudentes merecieran un castigo tan duro, y señala razones políticas para explicar su destrucción total. Mucho antes, Juan Francisco Andrés de Uztaroz dio con la razón de tal atropello cuando en el prólogo a la edición de *Forma de celebrar Cortes en Aragón*, de Jerónimo Martel, afirmaba que “no se publicaron sus fatigas, la continuación de los Anales de Zurita, porque hubo algunos que solicitaron impedir la estampa y lo consiguieron, que las verdades lastiman pero pueden darnos algún consuelo las obras que gozamos”.<sup>19</sup>

Continuaban siendo tiempos difíciles. El recuerdo de 1590-1592 estaba todavía muy presente y se veía además permanentemente agitado por las acusaciones de escritores extranjeros, súbditos de la Monarquía Universal Católica. Al mismo tiempo eran tantos y tan poderosos los protagonistas que todavía vivían y tenían algo que callar o que decir, siempre dependiendo del bando en el que jugaron su partida, que molestaba todo aquello que discrepara de las tesis oficiales sobre el pasado. No estaban los tiempos para verdades. La *Información* de Lupercio fue censurada y su hermano Bartolomé tuvo que explicar<sup>20</sup> por qué concedió el nihil óbstat a la obra de Gonzalo de Céspedes y Meneses.<sup>21</sup> A su vez denunció cuanto resultaba ofensivo para Aragón, y él mismo, cuando habían pasado treinta años y la coyuntura política era evidentemente otra, debió abandonar por orden de la Diputación la defensa del Reino que previamente le había encomendado. El nerviosismo del momento, provocado por el miedo, la necesidad de olvidar y la obsesión por rehacer la fama de Aragón puesta en entre-

---

<sup>18</sup> Otis H. GREEN, óp. cit., p. 82.

<sup>19</sup> Jerónimo MARTEL, *Forma de celebrar Cortes en Aragón, escrita por [...], cronista del reyno [...]: publica el doctor Juan Francisco Andrés de Uztaroz con algunas notas*, Zaragoza, Diego Dormer, 1641. (Hay reed. con introd. de Guillermo Redondo Veintemillas y Carmen Orcástegui Gros, Zaragoza, Cortes de Aragón 1984).

<sup>20</sup> “Sobre los motivos que le movieron a aprobar un libro de D. Gonzalo de Céspedes acerca de los sucesos de Zaragoza, años 1591 y 1592”, en *Obras II*, pp. 279-282.

<sup>21</sup> Gonzalo de CÉSPEDES Y MENESES, *Historia apologética en los sucesos del Reino de Aragón y de su ciudad de Zaragoza, años de 1591 y 1592*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1622. (Hay ed. facs., Sevilla, Sebastián Rodríguez Muñoz e Hijos, 1978).

dicho nos han privado, en definitiva, de los relatos de Martel y Costa, que, debemos entender, fueron escritos sin coacciones. Sus autores mantuvieron posiciones que contravenían las oficiales y permitidas. En definitiva, la clase dirigente aragonesa nos ha escatimado la historia libre de interferencias ajenas y de miedos, de la censura y de la autocensura que acompañaron cuanto se pudo publicar en aquellos aciagos tiempos. Lo que ha llegado hasta nosotros está manchado por la sombra de la coacción; de ahí la importancia de la pérdida de estas obras, de las que por desgracia no se hicieron copias, o al menos no parece que se hayan conservado.

Cuando apenas había terminado el *affaire* de Jerónimo Martel, que arrastró consigo a Juan Costa, Lupercio marchaba en el séquito del conde de Lemos a Nápoles como secretario de Estado y de Guerra. Aunque como cronista debía vivir en Aragón, obtuvo sin dificultad licencia de los diputados para irse, quizá porque, según había argumentado, en Italia podía ilustrar una parte del proyecto que llevaba entre manos, como había hecho Zurita en sus viajes. En el momento de partir, ante los graves inconvenientes que presentaba escribir sobre los hechos recientes, propuso a los diputados, según les recordaba en 1612, trabajar sobre alguna de estas materias: hacer un compendio de los *Anales* de Zurita con las explicaciones pertinentes para entendimiento de los extranjeros, componer un libro con las vidas de los hijos ilustres de Aragón, proseguir la *Historia general de la España Tarraconense* o continuar la obra de Zurita, ocupándose del reinado de Carlos V. Los diputados se decantaron por la *Historia de Carlos V*, aunque le advirtieron que debía continuar con la *Tarraconense*. Ya en Nápoles, empezó a trabajar sobre el reinado de Carlos V sin olvidar, al parecer, la *Historia general*, aunque sus múltiples ocupaciones lo obligaron a dejar la investigación en segundo plano. Lo confesaba a Martín Bautista de Lanuza cuando le escribía que tan solo tenía para sí de cuatro a seis de la mañana.

En medio de sus trabajos como secretario, consejero de Estado y Guerra, historiador, poeta y escritor de tragedias, aún tuvo tiempo para la polémica. Defendió frente a terceros que la patria del gran poeta Prudencio fue Zaragoza y respaldó a Zurita ante los críticos que todavía arremetían contra los *Anales*, además de corregir su interpretación de Burtina —que no era Almudévar, como quería el gran analista, sino Barbastro—, y a Bartolomé y su *Conquista de las islas Malucas* ante sus detractores.

Apenas tres años más tarde de su llegada fallecía en Nápoles en 1613. Tras su muerte la Diputación pidió en varios momentos a su hijo Gabriel Leonardo de Albión

que se hiciera cargo de los escritos de su padre y los entregara para que se pudiera proceder a su publicación. Como lamenta Otis H. Green, “no se hizo así desgraciadamente ya por negligencia de Gabriel ya por alguna circunstancia ajena a este”.<sup>22</sup> Desde luego, no parece que fuera por dejadez de los diputados. En varias ocasiones le exigieron los originales de su padre, y en tonos además poco amistosos, incluso recriminatorios, como se aprecia en la carta remitida a principios de enero de 1614:

Algunas vezes avemos escrito a V. M. nos imbiase los trabaxos que la buena memoria de Lupercio Leonardo, su padre y coronista deste reyno, tenía hechos, conforme escribió en una carta que recibieron nuestros predecesores, que, según en aquella dize, eran de importancia y los tenía con su buen ingenio e industria tan adelante que no les faltava sino disponerlos y es bien de creer de su cristiandad que llevando salario como llevaba y por esto que hubo intento y voluntad de que se entregaran al reyno como lo hizieron sus predecesores.<sup>23</sup>

A pesar de su dureza nada consiguieron. Al parecer los papeles nunca llegaron a Zaragoza, aunque el asunto no se olvidó y el hecho de haber recibido dinero por unos trabajos que nunca entregó debió de ser motivo de comentario mucho tiempo después. Es posible que su hermano pretendiera salir al paso de semejantes habladurías cuando algunos años después se defendía diciendo que él había cobrado únicamente después de entregar su obra.

De todos los proyectos en los que anduvo el mayor de los Argensola, únicamente contamos con la *Información*, que no es propiamente una obra histórica, y los *Comentarios*, que tampoco lo son. De las dos obras de más largo alcance, la *Historia general de la España Tarraconense* y la *Historia de Carlos V*, nada ha llegado. La opinión sobre el Lupercio historiador de Otis H. Green o de Xavier Gil no se sustenta sobre su obra histórica, que no existe, sino sobre las ideas vertidas en su correspondencia con distintos interlocutores acerca de su preparación. No sé si los preparativos, por muy concienzudos que nos parezcan, suponen o presuponen la bondad de la obra y de su autor. En realidad la calidad histórica de Lupercio parece una presunción construida a partir de los materiales que dice reunir y de la confianza que genera su persona.

---

<sup>22</sup> Otis H. GREEN, *óp. cit.*, p. 95.

<sup>23</sup> Biblioteca Real Academia de la Historia, ms. 9-547 (H 24), f. 131. Debo esta noticia a la gentileza de María Teresa Cacho.

En estos aspectos de la producción y de la conservación, las diferencias entre los dos hermanos son notables. Los proyectos de Bartolomé<sup>24</sup> son de más corto alcance, y su relación con la historia, más tardía. En 1590, cuando contaba veintiocho años, remitió a la Diputación un opúsculo sobre las cualidades que debería tener el perfecto cronista<sup>25</sup> con el que solicitaba el cargo que había dejado vacante Juan Costa. El memorial es un tratado más de historia al uso, que nada aporta de nuevo, aunque ha sido bien considerado por sus críticos. Después la historia desapareció de su vida hasta que el conde de Lemos le encomendó la relación de la reciente conquista de las islas Molucas, que fue publicada en 1609<sup>26</sup> y de la que nunca se sintió orgulloso. Ya en Nápoles, se arrogó la condición de censor de cuanto se escribía sobre el reino aragonés. Solo a partir de 1616, cuando se asentó definitivamente en Zaragoza, ya en plena madurez, se dedicaría, aunque nunca con la intensidad que hubiese deseado, a su vocación de historiador. Su relación permanente con la historia se limitó, como confirman los hechos, a los últimos años de su vida. Una vez en la capital del Reino, la Diputación le encomendó una nueva recopilación de los Fueros, que se publicó en 1624 con un interesante prólogo donde se alude a la monarquía aragonesa: electiva y constitucional. En 1621 los diputados le ordenaron suspender los *Anales* que estaba escribiendo y preparar la contestación a aquellos escritores que, “por ignorancia o malicia o por ambas cosas, refieren los dichos movimientos [los de 1591-1592] muy siniestramente y con materias ajenas de verdad [...], con deshonor de la innata fidelidad deste Reyno”.<sup>27</sup> De nuevo la Diputación recurría a un Argensola para rebatir las injurias que, en su opinión, los extranjeros difundían sobre Aragón. Posiblemente este era el encargo que Bartolomé estaba esperando, y lo acometió con todo su empeño. Unos años más tarde, en 1624, cuando había terminado la primera parte de su estudio, que tituló *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591*, los diputados, sorprendidos por su discurso, le ordenaron volver a

---

<sup>24</sup> Continúa siendo válido el trabajo de Otis H. GREEN “Bartolomé Leonardo de Argensola y el Reino de Aragón”, *Archivo de Filología Aragonesa*, IV, pp. 18-69.

<sup>25</sup> El memorial ha sido titulado por Gallardo *Discurso historial, año 1590, pidiendo el empleo de cronista del Reino de Aragón*, y por el conde de la Viñaza, *Sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista*, en *Obras II*, pp. 255-277.

<sup>26</sup> Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Conquista de las islas Malucas, al rey Felipe III nuestro señor, escrita por el licenciado [...]*, Madrid, Alonso Martín, 1609. (Hay reed. reciente con pról. de Gloria Cano, Zaragoza, IFC, 2009).

<sup>27</sup> Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591*, ed., est. y notas de Gregorio Colás Latorre, Zaragoza, IFC, 1996, p. 10, n. 11.

los *Anales*. En este mismo año anotaba críticamente el capítulo —“Las alteraciones de Aragón y su quietud con el castigo de algunos sediciosos, y Cortes que celebró el rey Católico con los aragoneses”— que Luis Cabrera de Córdoba dedicaba a la rebelión de Aragón en la segunda parte de su obra sobre Felipe II, que no se publicó hasta fines del siglo XIX.<sup>28</sup> En 1615 emprendió por su cuenta la preparación de una obra titulada *Comentarios de las cosas sucedidas en su tiempo*, que Pellicer dio por desaparecida y también el padre Ángel Mir. Este trabajo puede muy bien ser el manuscrito número 10 del Archivo Municipal de Zaragoza, que lleva por título *Comentarios para la historia de Aragón, por el Dr. Bartolomé Leonardo de Argensola, canónigo de la Santa Iglesia Metropolitana de Caragoça, cronista...* Estos comentarios comprenden desde 1615 hasta 1627. En 1630 aparecieron sus *Anales*,<sup>29</sup> que son en realidad una historia del imperio de Carlos V con algunos capítulos convenientemente documentados dedicados a las relaciones entre Aragón y su nuevo monarca. Era el último trabajo suyo que tuvo la suerte de ver publicado. Poco tiempo después, el 4 de febrero de 1631, dejaba este mundo a los sesenta y nueve años.

Como indican los propios títulos, la producción histórica de los Argensola tiene poco en común. Bartolomé parece menos emprendedor. Frente a la iniciativa y al compromiso histórico de su hermano, sus trabajos están inducidos desde fuera. Pero, además, mientras que su obra se ha conservado en su totalidad y podemos conocer al teórico de la historia y al historiador, la de Lupercio se ha perdido, salvo las excepciones ya comentadas. Bartolomé plasmó su concepción de la historia en el memorial ya citado.<sup>30</sup> Lupercio nunca lo hizo. Fue desgranando sus ideas en discursos y en su correspondencia. Para conocerlas es necesario espigar de lo que se conoce como *Obra suelta*, aunque esta dispersión no impida que se pueda elaborar un cuerpo de ideas claro, consistente y mantenido a lo largo de los años, como ocurre con sus apreciaciones poéticas y estéticas. La comparación entre la teoría defendida y su ejecución permite concluir que los dos hermanos se movieron con las mismas categorías. Eran hijos de la concepción humanista de la historia y seguidores y admiradores de Jerónimo Zurita. Se limitaron a repetir lo que era doctrina común en los numerosos

---

<sup>28</sup> Luis CABRERA DE CÓRDOBA, *Felipe Segundo, rey de España*, Madrid, s. n., 1877, vol. 3, pp. 520-612.

<sup>29</sup> Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Primera parte de los Anales de Aragón, que prosigue los del secretario Jerónimo Zurita, desde el año MDXVI del Nacimiento de Nuestro Redentor*, Zaragoza, Juan de Lanaja, 1630.

<sup>30</sup> *Sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista*. Vid. nota 25.

tratados publicados en esos tiempos, aunque, y esto es lo importante, su producción se libró de la decadencia que sufría la historia por su servidumbre política. Los dos hermanos, como hijos de su tiempo, partían de un claro supuesto: sin datos, sin testimonios, no hay historia. De ahí el papel fundamental que otorgaron a las fuentes y los esfuerzos que realizaron para reunir la mejor información posible. La correspondencia de Lupercio desvela sus afanes por documentar cada uno de sus trabajos. Ilustra bien esta preocupación la actividad desplegada para elaborar la historia de la España Tarraconense. En su preparación buscó la ayuda de clérigos cultos y arqueólogos de Aragón, e incluso, según carta a Llorente, entró en contacto con italianos doctos a quienes confió su proyecto y sus escritos. Consultó con el mismo Llorente sobre la historia de la Iglesia en Zaragoza y se carteo con el arcipreste de Zaragoza, el deán de Huesca, el obispo de Barbastro y otros. Pero los esfuerzos de poco sirven cuando ha desaparecido lo que se busca. La escasez de materiales y el deseo de utilizar nuevas fuentes lo empujaron a las andalucías y a recurrir a la numismática y a la arqueología, tan de moda en la centuria renacentista. En 1598 empezó a estudiar la lengua árabe con Urrea, con el que llegó a entablar una buena relación. La vida de este hombre es realmente interesante. Italiano de nacimiento, fue hecho cautivo por los turcos cuando era niño. Llegó a ser secretario del sultán. Consiguió huir a Sicilia, donde fue bautizado y tomó el nombre de *Urrea* por su madrina, Alba de Aliste, hija del conde de Aranda. Venido a España, obtuvo la cátedra de Lengua Árabe en Alcalá y Felipe II le encargó que catalogara los manuscritos árabes de El Escorial. Las relaciones entre Urrea y Argensola de poco sirvieron. *La Historia general de la España Tarraconense* nunca se publicó, aunque tengamos numerosos datos del interés que su autor puso en la investigación.

Esa pasión por la información se repite en su *Historia de Carlos V*. Los enfrentamientos en tierras italianas entre los ejércitos del emperador y los del rey de Francia le sirven de pretexto para conseguir el permiso de los diputados para abandonar Aragón y conservar el cargo de cronista. Una vez en Nápoles empieza su labor, a la que, lamentablemente, tan solo puede dedicar dos horas diarias. Allí lee cuanto encuentra de Carlos V. Utiliza el testimonio oral de un señor de ochenta años, nuncio y sobrino de Pablo IV, que trató con el emperador y le proporcionó información de primera mano. Consiguió las cartas de Pedro de Toledo

y tanta noticia de todas aquellas materias que entonces passaron que, como digo, me haze desear lo que me falta de las cosas de España, y señaladamente de las de Aragón.



E comenzado a escribir y dexaré sus lugares varios para que entren las cosas desse Reyno, de las quales me han de informar los procesos de las Cortes, los Registros de los actos comunes del Reyno, algunas relaciones que pienso pedir a las ciudades y cabildos, y algunos papeles, si los hallare dignos de fe, en poder de personas curiosas.<sup>31</sup>

En 1612 escribió a los diputados que había terminado la obra, a excepción de aquellas partes que completaría cuando volviera a España. Lupercio consideraba que sin información no había historia, pero además tenía un concepto enormemente amplio del documento. Sus fuentes procedían de las chancillerías, de los archivos locales y eclesiásticos y también de los particulares. Se servía del testimonio escrito y del oral, y se ayudaba de la numismática, la arqueología y la geografía. El concepto de documento en nuestro autor era, a mi parecer, extraordinariamente avanzado.

Bartolomé participó de las mismas inquietudes. Cuando la Diputación le encomendó la defensa del Reino diseñó un proyecto de gran alcance que seguía el modelo plasmado por su hermano en la *Información*, pero tan solo en cuanto a la utilización del documento y la organización de la materia. El estudio iría precedido de un pequeño tratado sobre el pactismo que debía informar y justificar los hechos que desembocaron en la *rebelión*, aunque él nunca utilizará semejante término. Tan pronto tuvo pergeñado el programa, se dedicó a reunir la documentación que precisaba para su empresa:

Comencé a escribir el dicho libro [el de las Alteraciones], y porque la primera parte contiene las inquietudes que tantos años duraron en Teruel, en Albarracín, en sus comunidades y en la villa de Mosqueruela, pedí los procesos dellas a los señores diputados y no me los dieron. Escribieron a instancia mía a las dichas ciudades y comunidades, formando yo los despachos y duplicándolos y el Consistorio los remitió y hasta ahora ni han enviado papeles ni avisado al Reino del recibo siquiera de sus cartas. Húbeme de valer de otros medios, y el señor inquisidor Santos me socorrió con las relaciones que yo le pedí de la parte que tocó a la Inquisición en aquellos negocios y después en el de Antonio Pérez. El señor Deán de la Seo difunto con algunos papeles y, por cierto, me dio los del Príncipe Ruy Gómez, cuya autoridad pudo mucho en aquellos sucesos. También me vino a las manos el processo de Juan de San Miguel, natural de Armillas. Para escribir las revueltas y pleitos de Rivagorza me costó larga negociación el ver los procesos y los tengo originales. Para los de Ariza y baronía de Monclús me han socorrido los señores Palafoxes. Lo mismo han hecho los señores

---

<sup>31</sup> Otis H. GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, cit., p. 126.



de Ayerbe enviándome los unos y los otros sus procesos y sus informaciones de hecho ni de derecho, sin que jamás el Reyno me haya comunicado del archivo ni de otra parte lo que es menester.<sup>32</sup>

En otra carta, escrita en 1623, vuelve sobre las mismas ideas y pone de manifiesto que sin documento no hay historia. Dice así:

A 5 [sic] de octubre del año 1621, como parece por acto testificado por Juan Luis de Aviego, notario, acordaron los señores diputados que se escribiese este tratado por lo mucho que al Reyno importa volver por su honor. Y aunque desde entonzes ando pidiendo con inoportunidad los procesos y escrituras, que para ello son menester, no me han dado ni Teruel y Albarracín, sus comunidades ni la villa de Mosqueruela a quien este ilustrísimo Consistorio ha escrito a instancia mía pidiéndoles relación de sus diferencias porque conviene ingerirlas en estos escritos. Hasta hoy primero de marzo de 1623 no han hecho nada ni respondido al Reyno, el qual tampoco me ha comunicado a mí papel alguno al propósito desta obra. Sin embargo la estoy escribiendo aunque, no obrando Nuestro Señor sobre el poder humano, parece imposible proseguirla sin los materiales necesarios. Deme Dios su gracia, pues todo lo que aquí, y en otras partes escribo va sugeto a la corrección de su Cathólica Yglesia, Nuestra Madre y a la obediencia y censura de varones prudentes.<sup>33</sup>

Los afanes de Argensola, como él mismo advierte, solo parcialmente tuvieron éxito. Muchas de las puertas a las que llamó nunca se abrieron, pero sus quejas dan buena cuenta de la consideración que le merecía contar con los datos precisos para el estudio que pretendía llevar a cabo. A propósito de su experiencia, cabe apuntar que no es en absoluto extraña a la condición de historiador. En su peripecia investigadora necesitó de fuentes y solicitó el acceso a archivos que permanecieron cerrados para él. Esta negativa a mostrar papeles del pasado que, se supone, pueden dañar el honor de la familia, o de la comunidad en el caso que nos ocupa, debe de ser una constante del quehacer histórico de todos los tiempos.

Como cabía esperar, los dos hermanos eliminaron de su discurso los hechos maravillosos y extraordinarios, las leyendas y los mitos. En 1597, cuando trabajaba sobre la España Tarraconense, Lupercio descartaba

---

<sup>32</sup> Gregorio COLÁS LATORRE, "Edición, estudio y notas", en Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Alteraciones*, cit., p. 15.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 14, n. 25.

repetir los tiempos de Túbal y las demás cosas de Joan Annio Viterbo o de Beroso y de otros escritores, sus secuaces: lo uno porque están muy desacreditados, por más que el moderno Antonio de Guevara vuelva por ellos, lo otro porque aunque fueran acreditadísimos no tengo por de gran importancia escribir las barbaridades antiquísimas de aquellas gentes que no conocieron al verdadero Dios.<sup>34</sup>

A pesar de las confusiones que ciertos relatos fabulosos de la *Conquista de las islas Malucas* han provocado, Bartolomé también descarta lo maravilloso. Por eso sorprende que en sus *Alteraciones* se haga eco de un hecho que en principio parece a todas luces insólito. Al historiar la rebelión de Ariza cuenta que Juan de Aguado, condenado a muerte por su señor, precisó de hasta siete garrotes para acabar con su vida. Es difícil que alguien pueda sobrevivir a un solo intento de semejante muerte. Necesitar siete parece humanamente imposible. Por eso se puede pensar que, en una historia secular y humana como la de los hermanos Argensola, más cerca de la ciencia que del arte, Bartolomé está utilizando un hecho “excepcional” para condenar, a mi parecer, la brutalidad del señor y, al mismo tiempo, la potestad absoluta.

La aportación más importante de los dos hermanos a la historia de Aragón son sus tratados sobre la rebelión aragonesa de 1591, aunque hay diferencias importantes entre ambos. La *Información de los sucesos del reino de Aragón en los años de 1591 y 1592* no es la obra de un historiador sino la crónica de un testigo que ha tenido un notable protagonismo en los hechos. Tampoco es historia según las categorías utilizadas por los humanistas para definir los distintos géneros que se ocupaban del pasado aunque lo sea en la actualidad. El mismo Lupercio calificó su trabajo de *información*. Pero además, como señala Otis H. Green, es una apología que intenta la tarea imposible de explicar lo acontecido desde el 20 de abril de 1590 hasta el solio de las Cortes de 1592, conciliando la fidelidad de Aragón y la actuación de Felipe II como rey justo y prudente. La obra trata todo el conflicto: origen, desarrollo y consecuencias. Publicada curiosamente en Madrid en 1808, en momentos realmente difíciles para España, la *Información* ha sido elogiada por su concisión, su austeridad y su elegancia, y por el distanciamiento de los hechos de su autor. Para Xavier Gil “es, con mucho, el texto mejor concebido, más ordenado y comedido y, a la postre, el más convincente de toda esa numerosa tratadística apologética, de la

---

<sup>34</sup> Otis H. GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, cit., p. 123.

cual, además, es el primero que se escribió. Todo un logro, máxime teniendo presente que se redactó en quince días”.<sup>35</sup>

No seré yo quien discuta las virtudes que adornan la empresa de Lupercio. Pero sí señalaré algunos aspectos que quizá han pasado por alto los historiadores. La obra histórica no se mide por la concisión, la austeridad y la elegancia, aunque estas sean cualidades encomiables que deberían acompañar el estudio del pasado. Ni tampoco por el orden, la organización de los contenidos y la convicción mostrada en el estudio, aunque también estos valores tendrían que adornar todo trabajo histórico. Todas esas virtudes acompañan a la *Información*. Pero el historiador, además de narrar pulcramente lo acontecido, ha de buscar las causas y las consecuencias. Debe además ser sincero, honesto e imparcial. Aquí es donde aparecen los primeros reparos. Como he señalado más arriba, en los tiempos que corrían era imposible mantener semejantes principios. Las circunstancias no eran precisamente las que requiere el historiador para dar testimonio ecuaníme del pasado. En 1604 los acontecimientos estaban todavía tan próximos y había tantos implicados en la desgraciada rebelión que, como señalaba la historia humanista, resultaba difícil abordar determinadas cuestiones, que eran fundamentales para desentrañar lo sucedido, sin levantar pasiones. Como ya he advertido, estaba la censura oficial, que arrastraba con ella la autocensura como medida de defensa. El mismo Lupercio la sufrió y practicó como su hermano. Por eso nos hurta el conocimiento de las personas que para bien o para mal tuvieron una activa participación en la rebelión. Responsabilizar a los oficiales reales y al vulgo de lo acontecido mientras se deja al rey, al justicia inexperto y a Villahermosa completamente libres de salpicaduras es trampear la situación y simplificar en exceso responsabilidades. Cuesta trabajo creer que un hombre de su inteligencia y su capacidad analítica y crítica encontrara una explicación de lo sucedido en los ministros reales y en el pueblo. Su tesis peca de insuficiente y de simple. Asemeja lo ocurrido en Aragón con los motines de subsistencia, y, como un desarrapado cualquiera de los siglos XVI-XVIII, grita: ¡Viva el rey y mueran los malos ministros! Tiene razón cuando dice que el monarca no eliminó los Fueros, pero las Cortes de 1592 mutilaron profundamente el pactismo. Negar la trascendencia de este recorte, que él conocía mejor que nadie, es mentir y tan solo se puede explicar por la necesidad de atajar las acusaciones que se vertían sobre Aragón y los aragoneses.

---

<sup>35</sup> Xavier GIL, “Introducción”, en Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Información*, cit., p. XXXVII.

Miente también cuando afirma que los aragoneses sentían amor por el Santo Tribunal de la Inquisición.

La obra es una buena guía de los acontecimientos que se suceden en Aragón en el siglo XVI hasta la llegada de Antonio Pérez, además de otras cosas de las que me ocuparé seguidamente, aunque en modo alguno puede calificarse de *historia*. Sus carencias, lagunas y errores parecen impropios de un hombre de la talla de Lupercio, que conocía bien el pactismo, con el que además se identificaba. Hay una contradicción entre el autor y su obra que nace de las condiciones en que fue escrita y que tan solo podemos superar si somos capaces de leer entre líneas y buscar por la vía de la exégesis lo que se nos quiso decir y las circunstancias no lo permitieron. De tal exigencia advirtieron otros hace ya mucho tiempo. Vicente de la Fuente apuntaba a fines del siglo XIX que se trata “de un libro sumamente curioso y de amenísima lectura. A él me refiero, aunque hay que leerlo con cuidado, pues está escrito con miedo y con amañada astucia”.<sup>36</sup>

La *Información* está dividida en varias partes. El autor dedica los primeros capítulos a estudiar el pactismo, habla después de los conflictos que alteraron gravemente los ánimos de los aragoneses y a continuación trata los acontecimientos que rodearon la presencia de Antonio Pérez, para terminar con las Cortes de 1592 y el innecesario añadido de la defensa de Villahermosa y Aranda, aunque tan solo se ocupe del primero. Si todo era responsabilidad de los ministros reales y de la plebe, no tiene mucho sentido empezar su construcción histórica afirmando que “la potencia [del rey] no se limitó solamente por leyes, sino con un magistrado, que, según este autor [Juan Ximénez Cerdán] eligieron primero que al mismo rei; el qual fue el justicia de Aragón”, y continuar diciendo que “es el justicia de Aragón un magistrado tan supremo, que conoce de los hechos del mismo rei con tan ancho poder, que se ha de estar a lo que su tribunal juzgare [...] y si se opone al rei, es acordándole que es rei para guardar las leyes y no hombre para seguir sus afectos”. Después constatamos que el rey no sigue la ley sino sus afectos y que los fueros son violados y el justicia desobedecido por los oficiales reales y por el propio rey. En realidad, desmenuzado el relato de los distintos enfrentamientos que se dan en el siglo XVI, Lupercio está sugiriendo, al margen de las apariencias, que cuanto acontece en Teruel y Albarracín, las revueltas antiseñoriales y el asunto Pérez no son nada más que expresiones de un litigio mucho más grave: absolutismo real frente a constitucionalismo aragonés. Los conflictos son expresiones concretas de una pugna larvada y mucho más

---

<sup>36</sup> Otis H. GREEN, *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, cit., p. 136, n. 60.

profunda entre un rey que se niega a respetar la ley y unos súbditos que defienden esa misma ley como norma suprema. Esta interpretación explicaría el asunto de Antonio Pérez como el final de un proceso que tuvo sus grandes argumentos en los conflictos ya conocidos de Teruel y Albarracín, en los movimientos antiseñoriales y en el comportamiento de la Inquisición. Es cierto que el autor hace responsables a los oficiales reales y a la plebe de los alborotos, pero en su propio discurso recoge la opinión de quienes culpaban al rey, pues consideraban que estaba perfectamente informado de cuanto acontecía. Además cita embajadas e informes elevados a Felipe II que no fueron escuchados por el monarca. Pero incluso deberíamos preguntarnos si la acusación a los ministros reales exonera al rey de toda culpa, cuando él es el responsable de su nombramiento. Estas son algunas de las cuestiones que parecen haber pasado por alto los historiadores.

Hay algo más en la *Información*. Además de una crónica, es un extraordinario manual sobre el pactismo aragonés con algunas páginas brillantes sobre el ejercicio y el control del poder. El texto sobre la justicia es de una extraordinaria actualidad, hasta el extremo de que podría formar parte de una antología de textos sobre la misma:

Algunas naciones aman tanto el castigo, que porque ningún delito quede sin él dan manos libres a los jueces, no solamente para juzgar, sino para atormentar; en la averiguación tratar con palabras injuriosas a los reos, encadenarlos y maltratarlos; tienen por necesarios instrumentos de la justicia el cuchillo, la horca, los grillos, cepos y cadenas: en otras naciones, como dixe al principio, tienen horror de todas estas cosas; temen la fuerza, y con el filósofo dicen que un hombre sin límites de leyes es bestia fiera, y que quieren más que se salven muchos culpados, que no que un inocente padezca. ¿Quién que tenga sano juicio puede negar que en los tormentos se averiguan muchas maldades, que no pudieran con otro medio? ¿Ni quien que ame la verdad que muchos malvados, negando el delito que hicieron, se libran, porque tienen fortaleza para padecer? Yo cierto creo que son tantas las mentiras que los hombres flacos publican en el tormento como las verdades; y al fin yo conozco hombres dignos de mil muertes que en el tormento con su perseverancia se libraron dellas; al fin se remite a la lengua del reo la sentencia que se le ha de dar: los delicados o flacos dicen en el tormento lo que les solicita el dolor presente, sin memoria de la pena que, si confiesan, han de padecer, y conformanse con el deseo del juez, que, añadiendo al dolor esperanzas y promesas (que es otro género de violencia), le persuade todo va encaminado a hacer justicia; y yo ni lo uno ni lo otro repruebo, ni pretendo mas que refrenar las lenguas de nuestros émulos. En Aragón se pretende quitar a los hombres el poder con color de justicia ejercitar venganzas, y que antes se salve un delincuente que se condene un justo.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Lupercio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Información*, cit., p. 66.

En realidad Lupercio no decía gran cosa. Repetía los principios recogidos en el Privilegio General que prohibían la inquisición —investigar en secreto la vida de las personas con el propósito de encontrar algún delito— y el tormento y el privilegio de la manifestación. Reiteraba lo que era doctrina común entre los juristas aragoneses; la diferencia respecto a los demás tratadistas está en que nadie supo expresar esos principios como él lo hizo. Con su estilo conciso y pulcro señalaba las profundas diferencias existentes entre la justicia aragonesa y la que se impartía en el mundo del absolutismo.

Bartolomé sigue el camino trazado por su hermano y participa de los mismos criterios históricos y políticos: constitucionalismo, respeto a la ley como garantía de paz y prosperidad, peculiaridad del ordenamiento político aragonés, desconocimiento del mismo por los extranjeros y necesidad de informar para enseñar y justificar. *Alteraciones populares de Zaragoza. Año 1591* es, en mi opinión, una de las mejores obras que se escribieron en estas centurias sobre el siglo XVI aragonés. Como ocurre en la *Información*, sus primeras páginas están destinadas al constitucionalismo, para ocuparse después de los grandes conflictos que, según era opinión general, quebrantaron los ánimos hasta la llegada de Antonio Pérez, que no sería nada más que la mecha encendida que hizo estallar el polvorín. Esto es a grandes rasgos lo que tienen en común ambas obras, que no es poco. Las diferencias son notables. Las *Alteraciones* terminan en 1585. También fueron objeto de censura, pero en esta ocasión el responsable no fue el ego desmedido de ningún ministro real sino la propia Diputación, acobardada por el atrevimiento de su autor. Es la obra de un historiador que procede como tal. Todo el trabajo está encaminado a explicar 1591. A partir de ese objetivo inicia la búsqueda de documentación que le dé respuesta a las distintas preguntas que se ha planteado. Pidió información a la Diputación, a Teruel y Albarracín, a los señores implicados en los conflictos..., y encontró respuesta, como nos hace saber, donde menos la esperaba, mientras otros nunca contestaron. El miedo y el deseo de olvidar mantuvieron cerradas las puertas de algunos archivos. Con la documentación disponible nos ofrece una relación detallada de cuanto ocurrió sin ningún tipo de inhibiciones. A diferencia de su hermano, excesivamente prudente y tímido, Bartolomé hace desfilar por sus páginas a todos aquellos verdugos y víctimas que estuvieron implicados en los conflictos. Con él tenemos los nombres de los principales protagonistas de la cuestión de Teruel y de Albarracín y de las revueltas anti-señoriales sin que el temor a represalias le haga silenciar las barbaridades de unos y los sufrimientos de otros.

Él personalmente condena a muy pocos. Lo hacen sus acciones. Con frecuencia, cuando el sujeto tiene cierta alcurnia deja en la opinión de terceros la duda sobre su comportamiento. Nada dice de la potestad absoluta de los señores, pero no hace falta forzar mucho la interpretación para apreciar en las consecuencias de la misma su profundo rechazo. Tampoco culpa directamente a la monarquía, pero las opiniones de terceros y las embajadas la acusan de la forma en que llevó los asuntos de Aragón. Incluso no duda en recoger los abusos de la Inquisición en el caso de Antonio Gamir, que está profusamente documentado, y contamos además con la fortuna de que se han conservado la mayoría de los papeles que utilizó. Tampoco descuida la condena de las autoridades del Reino cuando eluden su responsabilidad. Mientras tanto, las víctimas del poder real son los patriotas, que adorna con las más preciadas virtudes del ciudadano y del súbdito. Finalmente, al igual que su hermano, se nos presenta como un vencido y militante constitucionalista. De su obra se pueden espigar numerosos textos que informan bien de sus convicciones políticas y del pactismo. Me limitaré a recoger tan solo dos ejemplos que ilustrar bien al Bartolomé ideólogo. Empieza su obra con la pérdida de España, que explica de esta manera:

Historias antiguas, pero fieles y sabidas, afirman que, antes que los nómadas, los maurisios y las otras naciones africanas se apoderasen de España, llegó a ser el iugo de los reyes godos tan intolerable que se atribuyó a su tiranía, y, por castigo de ella, la destrucción de tantas provincias y calamidad de sus súbditos. Échase de ver en que los españoles muzárabes (ansí llamados por haver quedado entre los árabes pagando tributo al vencedor), aunque oprimidos o mal acomodados en aquella mísera fortuna, la preferían a la más prospera que pudieran esperar con el horror de la que sufrieron en tiempos de sus reyes legítimos.<sup>38</sup>

La pérdida de España no se debió a la traición de don Julián por las ofensas de don Rodrigo a los que menciona sino a la tiranía de los reyes godos, y fue precisamente el miedo a sufrir semejante oprobio el que empujó a los mozárabes, a pesar del trato que recibían, a permanecer entre los musulmanes. Por esta razón, para evitar males tan graves como la pérdida de España, considerada la mayor catástrofe de su historia, los aragoneses eligieron rey pero con condiciones. El otro texto digno de ser reseñado es el dedicado a explicar la denuncia de la corte del justicia, que expresa bien en definitiva la obsesión por el control del poder para evitar sus abusos:

---

<sup>38</sup> Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Alteraciones*, cit., p. 86.

Pareció a nuestros maiores que para conservar integridad en aquel tribunal, introducido para desagaviar, convenía sujetarle cada año a rigurosa pesquisa. Conforme al fuero y guardando la forma que él estableze pueden ser denunciados (es lo mismo que inquiridos y acusados) el Justicia de Aragón, sus cinco lugartenientes, los notarios [...]. El sugeto de la denunciación o acusación [...] es crimines de dolo, soborno, negligencia notable. [...] Para acusarles destas cosas son parte legítima qualesquier personas, principalmente las interesadas, los procuradores de las universidades y el del Reino.<sup>39</sup>

Es simplemente una concepción del poder y de la justicia distinta de la que predicaban los tratadistas del poder absoluto. La ley como sustento y garantía de la libertad era entonces materia común y obsesión entre los aragoneses, y una de las grandes aportaciones, desconocidas e ignoradas, de los teóricos del pactismo. Bartolomé y su hermano, que habían vivido largo tiempo en Castilla —alguien los definió como aragoneses criados en Castilla— y degustado a fin de cuentas el funcionamiento del poder absoluto del príncipe, seguían identificándose con el pactismo aragonés, al que dedicaron algunas páginas extraordinarias y del que nos ofrecieron una disección realmente encomiable. Por eso, aparte de su obra literaria, que ha sido objeto permanente de interés, y de su aportación histórica, que posee una importancia mayor de la que se le ha otorgado hasta estos momentos, los hermanos Argensola fueron también teóricos del pactismo, aunque esta parcela de su grandiosa personalidad apenas ha merecido la atención de sus estudiosos, y debería tenerla.

---

<sup>39</sup> Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Alteraciones*, cit., p. 191.



## BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA Y SU RELACIÓN DEL TORNEO DE ZARAGOZA DE 1630<sup>1</sup>

Sandra M<sup>a</sup> PEÑASCO GONZÁLEZ\*

RESUMEN.— El presente trabajo constituye un resumen de lo que será la tesis de licenciatura de la autora: la edición y estudio de la *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima reina de Hungría y de Bohemia [...]. Por el doctor Bartolomé Leonardo de Argensola [...]. Impreso en Zaragoza por Juan de Lanaja y Quartanet [...] año 1630*. Esta relación de sucesos fue encargada a Bartolomé Leonardo por el Gobierno municipal de Zaragoza tras la celebración del torneo con que honró la ciudad a la infanta María Ana de Austria, hermana del rey Felipe IV, cuando partía de España para encontrarse con su esposo, Fernando III de Habsburgo. La maestría de Argensola hace de este texto una importante obra dentro de su género, merecedora de nuestra atención por su impecable forma y su cuidada narración. La autora de este estudio contextualiza la relación y atiende a su estilo y su estructura para, finalmente, acercarse a la emblemática aplicada en la fiesta.

---

\* Universidade da Coruña – Grupo SIELAE.

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación y desarrollo tecnológico cofinanciado por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I + D), Ministerio de Educación y Ciencia de España, y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) *Biblioteca Digital Siglo de Oro II: Relaciones de sucesos, polianteas y fuentes de erudición en la Edad Moderna (catalogación, digitalización y difusión vía Internet)*, código HUM2006-07410/FILO. Asimismo ha sido realizado con el apoyo del MEC a través de la beca de formación de profesorado universitario.

ABSTRACT.— This work is a summary of what will be the author's degree thesis: the edition and study of the *Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima reina de Hungría y de Bohemia [...]. Por el doctor Bartolomé Leonardo de Argensola [...]. Impreso en Zaragoza por Juan de Lanaja y Quartanet [...] año 1630*. This list of events was entrusted to Bartolomé Leonardo by the municipal government of Zaragoza after holding the tournament with which the city honoured the *infanta* María Ana of Austria, sister of king Felipe IV, when she was leaving Spain to meet her husband, Ferdinand III of Hapsburg. The mastery of Argensola makes this text an important work within its genre, worthy of our attention due to its impeccable form and meticulous narration. The author of this study contextualises the list and pays attention to its style and its structure, and finally addresses the emblems applied during the festivity.

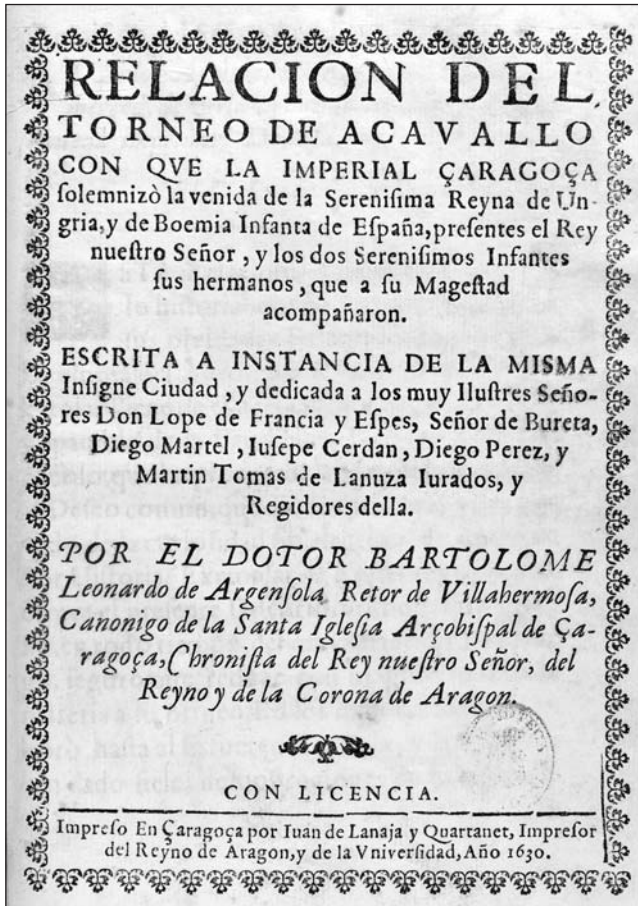
Este texto forma parte de la que será mi tesis de licenciatura: *Edición y estudio de la Relación del torneo de a caballo con que la imperial Zaragoza solemnizó la venida de la serenísima reina de Hungría y de Bohemia, infanta de España, presentes el rey nuestro señor y los dos serenísimos infantes, sus hermanos, que a Su Majestad acompañaron [...]. Por el doctor Bartolomé Leonardo de Argensola [...]. Impreso en Zaragoza por Juan de Lanaja y Quartanet [...], año 1630*. No se trata de un trabajo definitivo, ya que planeo seguir dedicándome a él durante el año 2010. Con este resumen pretendo realizar un breve acercamiento a las circunstancias que rodean la obra, el texto mismo y los hechos más destacados que hábilmente narró don Bartolomé.

Dicha *Relación* se encargó a Bartolomé Leonardo de Argensola y salió a la luz en el mismo año en el que se celebró el evento, 1630. Su autor era por entonces cronista del Reino de Aragón y censor de historias del mismo. Probablemente fueron dos las razones por las que se le encomendó que escribiese la relación de sucesos que nos ocupa: su experiencia como cronista y la elegancia y corrección de su prosa.

Las relaciones de sucesos son documentos que narran acontecimientos, generalmente verídicos y a veces inventados, con varias finalidades, entre las que destaca la de informar.<sup>2</sup> Los asuntos que tratan son diversos: acontecimientos políticos y religiosos,

---

<sup>2</sup> Para saber más sobre las relaciones de sucesos resulta imprescindible la web del *Boletín informativo sobre las relaciones de sucesos españolas en la Edad Moderna* (<http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU>), en la que encontramos desde un estado de la cuestión sobre este tipo de obras hasta abundante bibliografía y el acceso al *Catálogo y biblioteca digital de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVIII)*.



*Portada de la Relación del torneo... de Bartolomé Leonardo de Argensola  
(Biblioteca Nacional de España, sign. 2/65023[3]).*

ceremonias y festejos, viajes, sucesos extraordinarios, etcétera. Las que relatan acontecimientos pueden considerarse un género subalterno de la historia, y así aparecen clasificadas en algunos tratados de oratoria (con los anales, memorias y biografías).<sup>3</sup> Exigen que su redactor sea capaz de dotarlas de *claridad, fidelidad y exactitud*. La que nos

<sup>3</sup> Véase Sagrario LÓPEZ POZA, “Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro”, en Sagrario LÓPEZ POZA y Nieves PENA SUEIRO (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 213-222.



*Diego Velázquez, Felipe IV a caballo, 1634-1635 (Museo del Prado).*

ocupa ahora es una relación en prosa que narra el torneo celebrado en Zaragoza en honor de la reina de Hungría, recién llegada a la ciudad, el día 13 de enero de 1630, en su tránsito hacia Barcelona. La infanta María Ana no viaja sola: lo hace acompañada de sus hermanos, el rey de España Felipe IV<sup>4</sup> y los infantes Carlos<sup>5</sup> y Fernando.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Felipe IV (1605-1665) reinó desde 1621 hasta su muerte. De sus dos esposas, Isabel de Borbón y Mariana de Austria, tuvo numerosos hijos; de la segunda, en concreto, nació el que sería su sucesor, Carlos II. En 1630 lo situamos en su primera etapa como gobernante, con el conde-duque de Olivares como valido. El retrato ecuestre pintado por Diego Velázquez en torno a los años 1634-1635 forma parte de una serie de pinturas de miembros de la familia real que hizo el artista a partir de su vuelta a Madrid en 1631.

<sup>5</sup> Carlos de Austria fue el quinto de hijo de Felipe III y Margarita de Austria. De poca relevancia política, murió joven, dos años después de la celebración de este torneo.

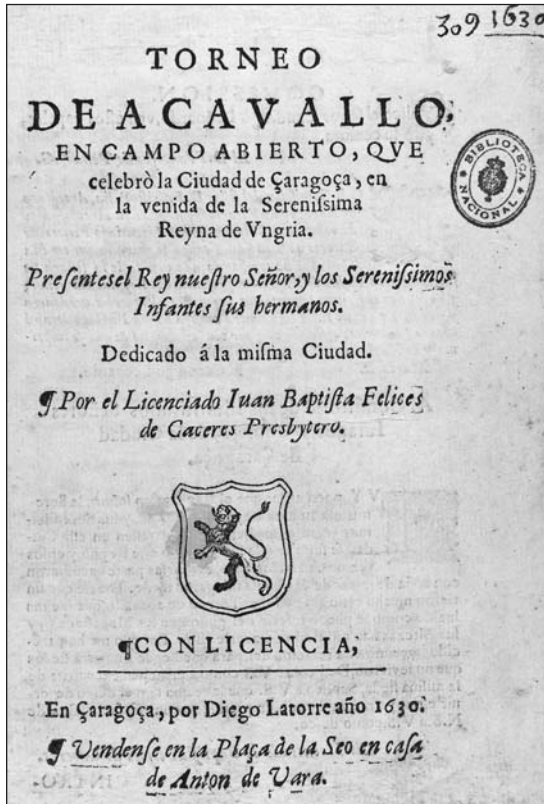
<sup>6</sup> Fernando de Austria, más conocido como *el Cardenal Infante*, vivió entre 1609 y 1641. Al contrario que su hermano Carlos, participó activamente en la vida política y militar de su época. Entre otros cargos ostentó el de gobernador del Estado de Milán y el de gobernador de los Países Bajos; este último lo obtuvo, precisamente, gracias a la decisión de su tía, Isabel Clara Eugenia, en el año en que se celebró el torneo en Zaragoza, 1630.



Portada de la Relación verdadera de la entrada...  
(Biblioteca Nacional de España, sign. VC/1014/86).

No es el único testimonio al respecto; en Madrid, en casa de Bernardino Guzmán, se imprimió la *Relación verdadera de la entrada, recibimiento y grandiosas fiestas que la ilustre ciudad de Zaragoza hizo a Sus Magestades desde ocho de enero hasta catorce del dicho mes. Dase cuenta del torneo y saraos que se hicieron, y grandes que se hallaron en ellas, nombrándolos por sus nombres. Asimismo se declara las costosas libreas que sacaron, y premios que se dieron a las damas de la señora Reina de Hungría*. Impresa en Zaragoza, por Diego Latorre (1630), he localizado otra relación: *Torneo de a caballo en campo abierto que celebró la ciudad de Zaragoza en la venida*





Portada del Torneo de a caballo... de Juan Bautista Felices de Cáceres  
(Biblioteca Nacional de España, sign. MSS/2362 [H.309R-326V]).

de la serenísima reina de Hungría, escrita por Juan Bautista Felices de Cáceres,<sup>7</sup> autor teatral y poeta aragonés considerado del grupo zaragozano gongorino. Esta última es la más interesante de las dos por su forma y contenido.

En el momento de la celebración de este torneo la Corona de Aragón tenía un millón doscientos mil habitantes aproximadamente. Constituida por el principado de

<sup>7</sup> Debe de existir cierta confusión con este personaje, ya que por un lado encontramos que fue autor teatral y poeta gongorino, según la *Gran enciclopedia aragonesa* (<http://www.encyclopedia-aragonesa.com>) (30-3-2009), s. v. *Felices de Cáceres, Juan Baptista*, y por otro que fue pintor barroco (así en José Luis MORALES Y MARÍN, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara, 1980). En ninguna de las dos versiones se hace referencia a esta figura como artista polifacético, a pesar de que sí coinciden la fecha y el lugar de nacimiento.



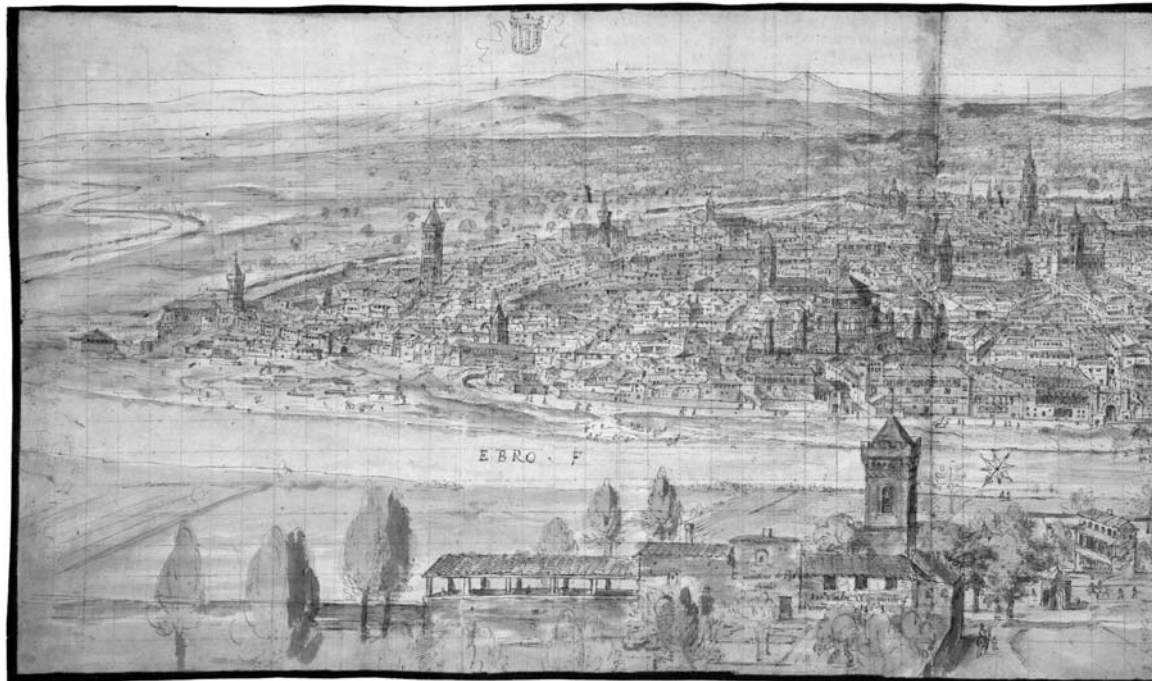
*Juan Bautista Martínez del Mazo, Vista de Zaragoza, 1647 (Museo del Prado).*

Cataluña, los reinos de Aragón y Valencia y las islas Baleares, contaba con dos sedes de las audiencias: Barcelona y Zaragoza, ambas sede de un virreinato, junto con la ciudad de Valencia. Por tanto, la ciudad en la que tuvo lugar este torneo era un punto estratégico de poder, pero era también importante por la actividad económica que favorecía. En 1650 casi la décima parte del total de la población del Reino de Aragón, unos veinticinco mil habitantes,<sup>8</sup> vivía en Zaragoza.

Para contextualizar de esta celebración resulta de utilidad la pintura titulada *Vista de Zaragoza* (1643), obra, seguramente, de Juan Bautista Martínez del Mazo, discípulo de Diego Velázquez. Debemos tener en cuenta que este testimonio da cuenta ya del derrumbamiento del puente romano de siete arcos que tuvo lugar en 1643 a causa de una riada. Por ello incluyo también la vista de Anton van den Wyngaerde,<sup>9</sup> realizada en

<sup>8</sup> Estos datos se recogen en los distintos apartados de la obra de Bartolomé BENASSAR y Bernard VINCENT *España: los Siglos de Oro*, Barcelona, Crítica, 2000.

<sup>9</sup> Van den Wyngaerde (ca. 1525 – 1571) es el mejor dibujante de vistas de ciudades de su época. A España llegó seguramente en 1562, y sus trabajos en este país los enmarcamos en el plan relacionado con la geografía española que proyectó Felipe II. Este proyecto se dividía en tres ramas, una de las cuales consistía en la realización de pinturas descriptivas de ciudades españolas. La vista de Zaragoza se conserva en un volumen infolio en la National-Bibliothek de Viena (su estadio preparatorio, en Londres), con las de otras ciudades importantes como Madrid y



Anton van den Wyngaerde, Vista de Zaragoza, 1563 (*Spanische veduten*, Österreichische Nationalbibliothek, Archivo Fotográfico, cod. min. 41, f. 10).

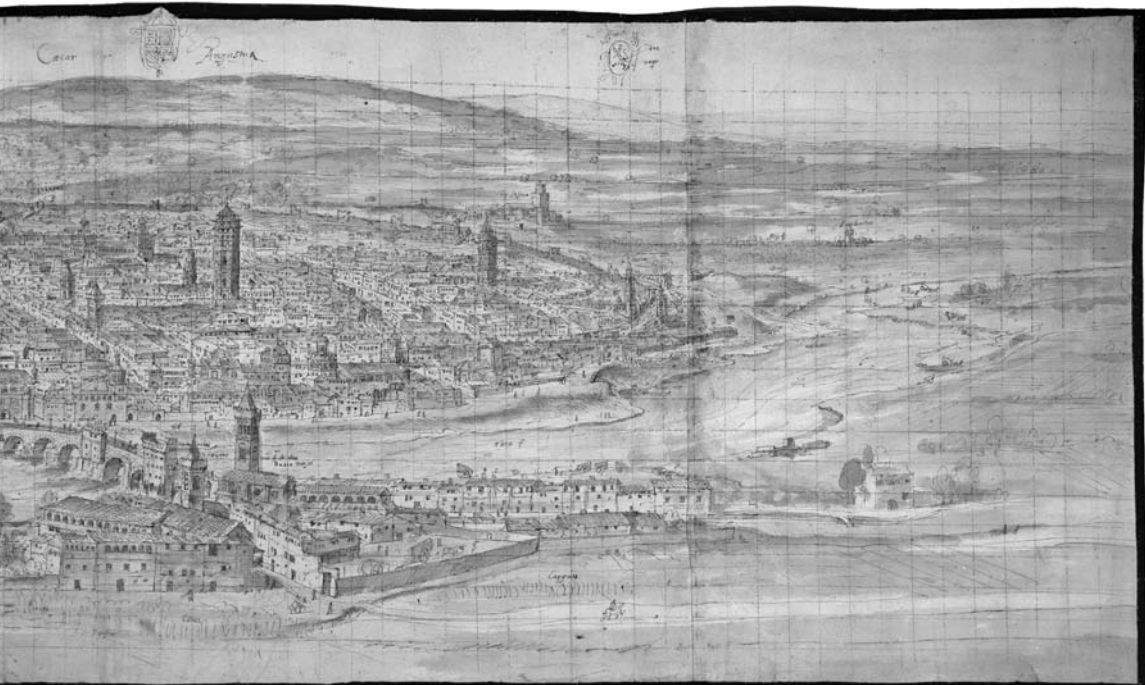
1563 durante su viaje junto a Felipe II hacia las Cortes de Monzón (en una parada para visitar el Pilar), en la que se aprecia el puente sin derruir.

Gracias a las dos imágenes podemos hacernos una idea de cómo era la Zaragoza que la reina de Hungría visitó con sus hermanos. La obra de Van den Wyngaerde nos ofrece la situación de algunos de los edificios en los que estuvo la comitiva real los días anteriores al torneo. Concretamente, Argensola nos habla del Pilar, Santa Engracia y Nuestra Señora del Portillo, información que corroboramos en los otros dos testimonios que del evento se conservan.

---

Salamanca. Desde la otra orilla del Ebro, la vista da cuenta de buena parte de la Zaragoza histórica y monumental. Aparecen desde las murallas, ya derrumbadas en parte, hasta la iglesia de la Seo, pasando por edificios menores como la parroquia de San Pablo. Siguiendo su detallista costumbre, el dibujante flamenco añadió en español los nombres de los emplazamientos. Véase Richard L. KAGAN, *Ciudades del Siglo de Oro: las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, El Visor, 1986.





La llegada de María Ana, hermana del rey e hija menor de Felipe III y Margarita de Austria-Estiria, fue seguramente todo un acontecimiento. Había nacido en el monasterio de El Escorial el 18 de agosto de 1606; tenía, por tanto, veintitrés años en el momento del torneo. Diez años antes había sido pedida en matrimonio por el rey de Inglaterra para su hijo, el futuro Carlos I de Inglaterra y Escocia. Los acuerdos matrimoniales llegaron a un estado avanzado, hasta la firma de las capitulaciones, pero los intereses políticos del valido, el conde-duque de Olivares, y las múltiples objeciones que puso el Vaticano hicieron abortar el acuerdo.

Roto el acuerdo de matrimonio con Carlos Estuardo, se acordó la boda de la infanta española con su primo Fernando de Habsburgo, rey de Hungría desde 1625, rey de Bohemia desde 1627 y futuro emperador del Sacro Imperio Romano Germánico. Los esponsales por poderes se celebraron en Madrid el 25 de abril de 1629, en la Cámara Real, pero habrían de pasar cinco años y medio hasta que pudiesen encontrarse los esposos y ratificar el matrimonio. Cuando todo estaba dispuesto para el viaje,



*Diego Velázquez, Doña María de Austria, reina de Hungría, 1630 (Museo del Prado).*

hubo de suspenderse hasta más adelante por el embarazo y parto de la reina de España, Isabel de Borbón (dio a luz al esperado Baltasar Carlos, heredero de la corona, el 17 de octubre de 1629). Por otro lado, la guerra de los Treinta Años dificultaba enormemente un viaje hasta Viena. Por fin se pudo iniciar la partida, con el duque de Alba al frente de la comitiva y con escalas previstas en Alcalá de Henares, Zaragoza y Barcelona. Tras un largo y accidentado viaje se llevó a cabo la entrega oficial de la reina por el duque de Alba, en Trieste, el 25 de enero de 1631. El encuentro de la pareja real tuvo lugar en la ciudad austriaca de Graz y la boda religiosa se celebró el mismo día en que los contrayentes llegaron a Viena, el 20 de febrero de 1631.

La relación que nos ocupa refleja lo sucedido en una de las escalas, la de Zaragoza, en enero de 1630. Desde allí la comitiva real prosiguió viaje hasta Barcelona, donde la reina María se despidió de sus hermanos y embarcó hacia Génova. En Barcelona se redactaron varias relaciones que narran su estancia allí.<sup>10</sup> Las galeras no llegaron al puerto de Nápoles hasta el 8 de agosto de 1630. En esta ciudad la comitiva coincidió con un motín y otros acontecimientos penosos, y fue precisamente en Nápoles donde doña María posó para que el pintor Diego Velázquez, entre el 13 de agosto y el 18 de diciembre de 1630, realizara el conocido retrato que se conserva en el Museo del Prado, con el fin de que fuera llevado a España para su hermano Felipe IV.

Respecto a lo sucedido en su estancia en Zaragoza, fue el propio Felipe IV el que envió dos cartas para anunciar la llegada de la comitiva real a Zaragoza. En ellas pedía que se hicieran en honor de su hermana festejos a la altura de su misma persona. Recibidas estas cartas, la ciudad de Zaragoza encomendó la labor a diez caballeros respetables, elegidos por desempeñar funciones políticas, administrativas, etcétera, en la ciudad (es el caso de Antonio Francés, racional de Zaragoza por Su Majestad, por ejemplo) o porque algunos de ellos tenían experiencia con las armas, ya fuese en el plano lúdico o en el bélico.

El evento sobresaliente de las fiestas organizadas en honor de la infanta fue el torneo, aunque la propia relación evidencia que hubo una solemne entrada a la ciudad

---

<sup>10</sup> *Los regozijos y Fiestas que se hazen en la Ciudad de Barcelona por la Serenissima Magestad de la Reyna de Vngria, en particular en las visitas que haze a las casas de Religión. Copia segunda*, Barcelona, Esteve Libreros, 1630; *Relación verdadera de la real embarcación de la Serenissima señora doña María de Austria, Reyna de Vngria; que fue Miércoles a los doze de Junio, a las siete horas de la tarde, deste presente año de mil seys cientos y treinta: en la muy ilustre, e insigne, y siempre fidelissima, y leal Ciudad de Barcelona. La qual contó el Pastor Sylvano a su tan querida como hermosa Pastora Celia de los valles de Ebrón; con muchas otras cosas que passaron*, Barcelona, Esteve Libreros, 1630; Rafael SEUGÓN [NOGUÉS], *El magestoso recebimiento, y famosas Fiestas que en la insigne Ciudad de Barcelona se han hecho a la Magestad de la Serenissima Reyna de Vngria doña María de Austria, que Dios guarde. Por Rafael Seugon. Copia primera*, Barcelona, Esteve Libreros, 1630; Rafael NOGUÉS, *Noches Ivzidas, pomposas y célebres fiestas qve de noche se han hecho en la insigne Barcelona a la Magestad de la Serenissima Reyna de Vngria que Dios guarde. En diferentes versos. Dedicadas al Célebre Consistorio de los Señores Diputados, y Oydores del Principado de Cataluña, y Condados de Rossellón y Cerdaña. Por el Dotor Rafael Nogués*, Barcelona, Esteve Libreros, 1630; FRANCISCO VILLAMAYOR Y ZAYAS, *Al Rey nvestro S. Don Francisco de Villamayor y Zayas Capellán de Infantería Española en la jornada de la Serenissima Señora Reyna de Bohemia y Vngria, desde la Ciudad de Barcelona, a Génoua*, Barcelona, Sebastia Matevat, 1630. De todas ellas se recogen más datos en el *Catálogo y biblioteca digital de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVIII)*: <http://rosalia.dc.fi.udc.es/RelacionesSucesosBusqueda/> [fecha de consulta: 2/6/2009].

con la pompa pertinente y también representaciones teatrales, al menos al finalizar el torneo. De cada uno de estos sucesos tuvo que haber una planificación previa, y posiblemente un programa particular, por ejemplo, de la entrada real. Pero nosotros solo tenemos acceso a los datos del torneo, a través del testimonio de Bartolomé Leonardo de Argensola y del resto de autores. Desde el principio los organizadores parecen tener claro que su función es preparar un torneo, y a algunos se les elige por su experiencia en ese tipo de menester. La comisión de fiestas acordó el motivo por el que se iba a litigar en el torneo: qué fuerza era mayor, la de la guerra o la del amor. Así, los combatientes lucharían bajo el símbolo del águila (los que defendieran la superioridad de la fuerza de la guerra) o bajo el de la paloma (los que lucharan para demostrar que la del amor era mayor), aves que en una pintura coronaron cada una de las dos entradas a la plaza, acompañadas de sendos motes:

Vencedoras invencibles,  
vibra Júpiter sus iras.

¿Cuándo pudieron los rayos  
de Jove lo que estas flechas?

Esta información aparece recogida en el cartel que proclama la Fama. En él se nos da un dato que casi pasa inadvertido para el lector actual. Leemos: “Aunque la ausencia de tan insigne princesa más digna es de lágrimas que de festivas demostraciones, por más que lo sea de gloria para el serenísimo rey don Fernando, su esposo [...]”. Bartolomé Leonardo no habla en ningún momento de la causa que motiva el viaje de Felipe IV con su hermana, pues sería por todos sabido. En el torneo, cuatro serán los luchadores que hagan referencia en su invención a la futura unión entre la infanta y el rey de Hungría y Bohemia: don Alonso Celdrán de Bolea y Castro, don Diego de Contamina, don Raimundo Gómez de Mendoza y don Gabriel Leonardo de Albión, este último no tan explícitamente como los tres anteriores.

La parte central de tal fiesta no podía quedar en el olvido, y por ello los jurados de Zaragoza decidieron encargar una relación que diese noticia del esplendor con que se celebró “la venida de la serenísima reina de Hungría”. Para este cometido escogieron a la persona que por su trayectoria parecía la más indicada, el hombre que por entonces era cronista del Reino de Aragón y censor de historias del mismo.

FICHA DE LA OBRA<sup>11</sup>

Leonardo de Argensola, Bartolomé, *Relacion del torneo de acuallo con que la imperial Çaragoça solemnizò la venida de la [...] Reyna de Ungria y de Boemia Infanta de España [...]: escrita a instancia de la misma [...] ciudad [...] / por [...] Bartolome Leonardo de Argensola [...]*. Con licencia, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1630.

Tamaño: 4º

Signatura tipográfica: A-F4, G2

Número de páginas: [4], 47

Portada: Orlada

## EJEMPLARES

Universidad de Zaragoza – Biblioteca Universitaria, cajas 24-549 Ar y 30-749 cr

Biblioteca Nacional de España, 2/65023(3)

La *Relación* se imprimió en el afamado taller de los Lanaja y se situó a la altura de algunas de las más importantes obras históricas y literarias aragonesas. Los talleres de la familia Lanaja<sup>12</sup> sobresalieron en el contexto de la imprenta aragonesa por la cantidad y la calidad de su producción. Juan de Lanaja y Quartanet, impresor de esta relación de sucesos, es el primer miembro de la sagrada familia. Trabajó junto a la iglesia de la Seo imprimiendo obras entre 1608 y 1639. Gozó de los títulos de impresor del Reino de Aragón, impresor de la Universidad e impresor del colegio de San Vicente. De las obras salidas de sus prensas destacamos la presencia de libros de temática aragonesa de autores tan relevantes como Jerónimo de Zurita (*Los cinco libros postreros de la segunda parte de los Anales de la Corona de Aragón*, 1610) —tan alabado por el rector de Villahermosa— y Lupercio Leonardo de Argensola (*Declaración*

<sup>11</sup> Esta ficha se ha completado a partir de mi estudio individual, de los datos proporcionados por el *Catálogo y biblioteca digital de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVIII)* y los que aporta el *Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico español*.

<sup>12</sup> Sobre los miembros de esta familia, consúltese Juan DELGADO CASADO, *Diccionario de impresores españoles (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Arco/Libros, 1996, s. v. *Lanaja*.

*sumaria de la historia de Aragón para la inteligencia de su mapa*, 1621). De Bartolomé es esta relación, la segunda obra suya que imprime (la primera es *Regla de perfección*, 1628), ya que, aunque no nos consta la fecha concreta de impresión, es bastante probable que saliese a la luz antes que su *Primera parte de los Anales de Aragón*, de la que sabemos que hubo un largo proceso previo hasta su publicación a finales de 1630.

#### EL TEXTO: ESTILO Y ESTRUCTURA

Es sabido que Argensola, como historiador y cronista, conocía bien los géneros históricos y los que, como subalternos, apoyaban la historia; es el caso de las relaciones de acontecimientos presenciados. Por ello nos interesa ver brevemente cuál era su pensamiento al respecto del quehacer del historiador. En su *Discurso historial* sigue a Jerónimo de Zurita, primer cronista de Aragón y primer español en alejarse de la manera tradicional (“vieja”, dice Bartolomé Leonardo) de escribir historia. Bartolomé propone consultar fuentes originales y testimonios de “gente grave”, ser imparcial y evitar las hipótesis, no incurrir en digresiones pero sí hacer un intento por conseguir que la recepción del texto sea amena, puesto que la finalidad última de esta labor es enseñar o persuadir con ejemplos verídicos: “esta es la perfecta crónica: traer la historia por ejemplo y confirmación de la doctrina”.<sup>13</sup>

El apasionamiento que presenta en su *Discurso historial* encaja a la perfección con el nivel de dedicación alcanzado a la hora de realizar los *Anales*. No tanto con el menor entusiasmo que le provocó el trabajo en otros textos, especialmente la *Conquista de las islas Malucas* y las *Alteraciones populares*. Tampoco, a juzgar por sus palabras en una epístola a su amigo fray Jerónimo de San José, le fue grata la realización de la *Relación* que nos ocupa. Decía:

Respecto de la relación del torneo, ninguna de las cosas que vuestra persona sospecha es, gran señor, íntimo mío. Y sabe que importunado desta ciudad la escribí. Hurtarela a un consejero y remitirela a vuestra persona. Una docena me dieron los jura-

---

<sup>13</sup> Lupercio y Bartolomé LEONARDO DE ARGENSOLA, *Obras sueltas de [...], coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñanza*, 2 vols., Madrid, M. Tello, 1889, vol. II, pp. 255-277; la cita, en p. 265. Ápud Otis H. GREEN, “Bartolomé Leonardo de Argensola y el Reino de Aragón”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 4 (1952), pp. 7-112 <<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/01/11/1green.pdf>> [fecha de consulta: 23/3/2009]; la cita, en p. 12.



dos y si fueran doce mil non bastaran para contentar a los curiosos que me la han pedido, y no sé qué hallarán en ella para desearla.<sup>14</sup>

Las primeras propuestas de Bartolomé Leonardo de cara al discurso cronístico (documentarse debidamente, ser imparcial y evitar las hipótesis) se acercan bastante a lo que Giuseppina Ledda<sup>15</sup> ha denominado “intervención mínima” del relator. Así, en la relación que nos ocupa el autor atiende a la petición de recoger por escrito el torneo y no el resto de festejos, como, por ejemplo, la comedia final. Y lo hace realizando una descripción sumamente detallada del lugar, el público, los participantes, las invenciones y la lucha. Pero su experiencia como historiador le lleva a reseñar inicialmente el origen y los preliminares del evento, incluyendo hasta la carta real y el cartel del torneo, como conviene a una “intervención mínima”. Se muestra objetivo en todas las partes del texto y apenas entra a valorar desde su punto de vista personal ninguno de los asuntos. Los numerosos halagos que aglutina la relación tienen que ver más con un recurso formulario que con su verdadera opinión, como se desprende del fragmento de carta anterior.

Si aceptamos que su declaración en la epístola a fray Jerónimo es sincera, cabe pensar que no tenía en mucha estima a los jurados de Zaragoza y, sobre todo, que escribir la relación fue un trabajo pesado para él. Pero posiblemente lo fue no porque el género en sí le disgustase, sino porque la petición, siendo de quien era, lo importunó de verdad. No me atrevo a decir que Bartolomé Leonardo tuviese en menor consideración las relaciones de sucesos que otros tipos de discurso, pero sí que el asunto en cuestión no era de su gusto. A la luz de su confesión entendemos de otra manera las palabras con las que comienza su obra:

Vuestra Señoría solo me pide la relación del torneo de a caballo, por ventura sin acordarse de que obliga con esto a que hable el clérigo en armas. Yo entendí que como

---

<sup>14</sup> Fragmento tomado de las *Obras sueltas* de Lupercio y Bartolomé Leonardo, de nuevo a partir de Otis H. GREEN, óp. cit., p. 109.

<sup>15</sup> Véase Giuseppina LEDDA, “Contribución para una tipología de las relaciones de fiestas religiosas barrocas”, en María Cruz GARCÍA DE ENTERRÍA et áliti (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750): actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995)*, París / Alcalá de Henares, La Sorbonne / Universidad de Alcalá, 1996, pp. 227-237; ídem, “Informar, celebrar, elaborar ideológicamente. Sucesos y casos en relaciones de los siglos XVI y XVII”, en Sagrario LÓPEZ POZA y Nieves PENA SUEIRO (eds.), óp. cit., pp. 201-212; ídem, “Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo XVII)”, en Rafael ZAFRA y José Javier AZANZA (eds.), *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 2000, pp. 251-262.

Vuestra Señoría cometi6 el cuidado de las fiestas a personas tan calificadas y celosas, como fueron las que para esto eligi6, y ellos, mostrando la afici6n que tienen al real servicio y al honor de esta ciudad, anduvieron sol6citos en satisfacer a su comisi6n, hubieran referido por escrito a Vuestra Señoría los efectos de ella.

A trav6s de cierta falsa modestia alega no entender c6mo se le ordena que escriba 6l la relaci6n. Pero el caso es que Bartolom6 Leonardo, independientemente de lo que le pareciese la idea, escribe una relaci6n impecable ateni6ndose a las normas del g6nero. Y lo hace, como decía antes, desde la imparcialidad, elaborando una especie de par6frasis del acontecimiento que llega a recordarnos en alguna de sus partes a un inventario.

Este discurso, que podríamos calificar de referencial, si nos atenemos a la clasificaci6n de Ledda, sigue un orden cronol6gico, lo cual afecta a la estructura del texto. He dividido la obra en partes atendiendo a su contenido:

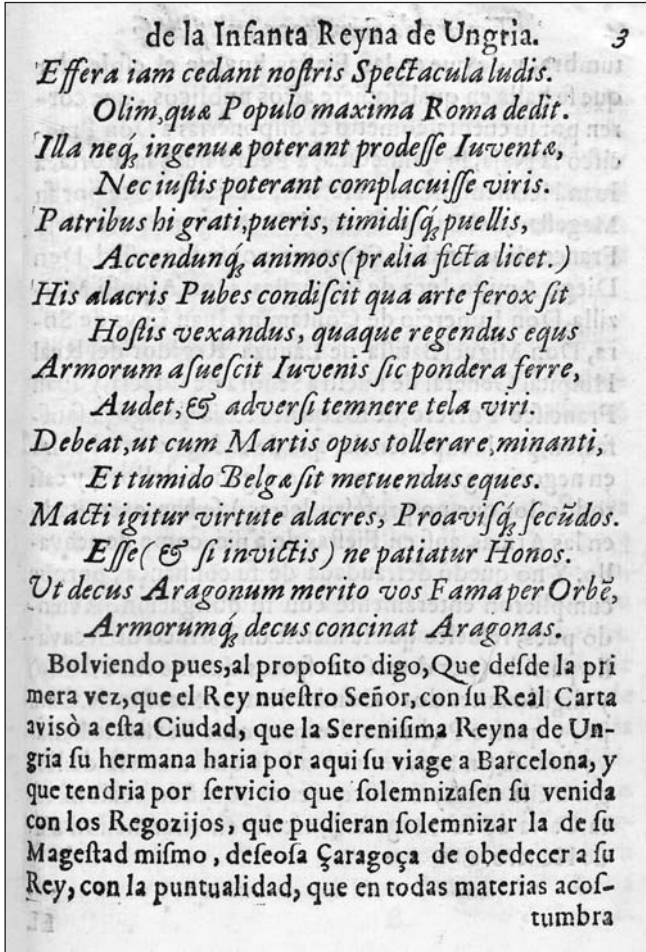
Aprobaci6n  
 Introducci6n del autor  
 Preparativos de la fiesta  
 Torneo  
     Preliminares  
     Entrada de los combatientes  
     Duelos  
     Folla  
     Entrega de premios  
 Conclusi6n

Precede a la relaci6n la aprobaci6n del doctor Virto de Vera, quien alaba el texto refiri6ndose a su contenido y al autor, del que se declara admirador. Bartolom6 Leonardo comienza la obra explicando qui6n le encarg6 la relaci6n, “Vuestra Señoría”, y cu6l ser6 el tema principal de la misma: el torneo. En la portada se nos indica que la obra fue escrita “a instancia de la misma insigne ciudad”, es decir, a petici6n del Gobierno municipal, los jurados a los que se dedica el texto.<sup>16</sup> Argensola da cuenta del modo en que tiene pensado hacer el relato: “Y har6 la relaci6n como si hablase no

---

<sup>16</sup> Con “Vuestra Señoría” se referirá a la persona sobresaliente dentro de los 6rganos de poder de la ciudad, que debe de ser el jurado en cap, o sea, don Lope de Francia y Esp6s, el primero que aparece en el orden de destinatarios en la portada.





Bartolomé Leonardo de Argensola, Relación del torneo..., p. 3  
 (Biblioteca Nacional de España, sign. 2/65023[3]).

solo con personas que no vieron la fiesta sino aun con extranjeros”<sup>17</sup> Y es así como opera a la hora de redactar, explicando términos y costumbres de Aragón, describiendo lugares... Luego pasa a desarrollar los motivos por los que el rey debe estimar la práctica de los torneos, parte central de la fiesta organizada en honor de su hermana.

<sup>17</sup> Por esta razón explica aspectos tales como el origen y la función del cargo de jurado en cap, a pesar de que este es promotor de la misma.

Para ello apela a la tradición bélica del Reino de Aragón, remontándose a los tiempos de la Reconquista, y aprovecha para destacar la escasa influencia árabe en las costumbres de su tierra.

Hace en esta parte una defensa de los torneos dando como motivos su nobleza y tradición, su utilidad y las posibilidades lúdicas que presentan. Declara que esta práctica sirve para la enseñanza o ejemplo de los jóvenes, pues estos aprenden a “sufrir el peso de los arneses”, a cabalgar y a defenderse. En cuanto al torneo como espectáculo, lo compara con los juegos practicados en la antigua Roma, más crueles y frívolos. El torneo resulta agradable a la vista y divierte a un amplio público sin dañar la sensibilidad de ningún sector. Bartolomé Leonardo se sitúa de esta manera del lado de aquellos que en la Edad Media apoyaron los torneos como una parte esencial de la cultura caballeresca, frente a las duras acusaciones de algunos sectores religiosos, por ejemplo, las de Jacques de Vitry.<sup>18</sup>

Concluye Argensola haciendo una llamada al compromiso con esta tradición aragonesa de las armas, para lo cual incluye “los versos latinos, donde esto se contó con elegancia”.

El relato comienza a partir de este momento, haciendo referencia a la primera carta que el rey envió a la ciudad de Zaragoza. En ella anunciaba la futura visita, para la cual mandó preparar los regocijos pertinentes. Desde el recibo de esta misiva real, Zaragoza se pone manos a la obra. Se nombran diez organizadores: Francisco de Naja, Pedro Luis Laporta, Juan Hermenegildo de Herbás, Antonio Francés, Diego Amigo, Alonso Marzilla, Lupercio de Contamina, Juan Luis de Sora, Miguel Batista de Lanuza y Juan Francisco Torrero. Resuelven con antelación, bajo esta última condición común, que se celebre “un torneo de a caballo partido” que debe tener doce combatientes, un maestre de campo y cuatro padrinos. A continuación Bartolomé Leonardo incluye en la relación la segunda carta real recibida, que confirma lo dicho en la primera.

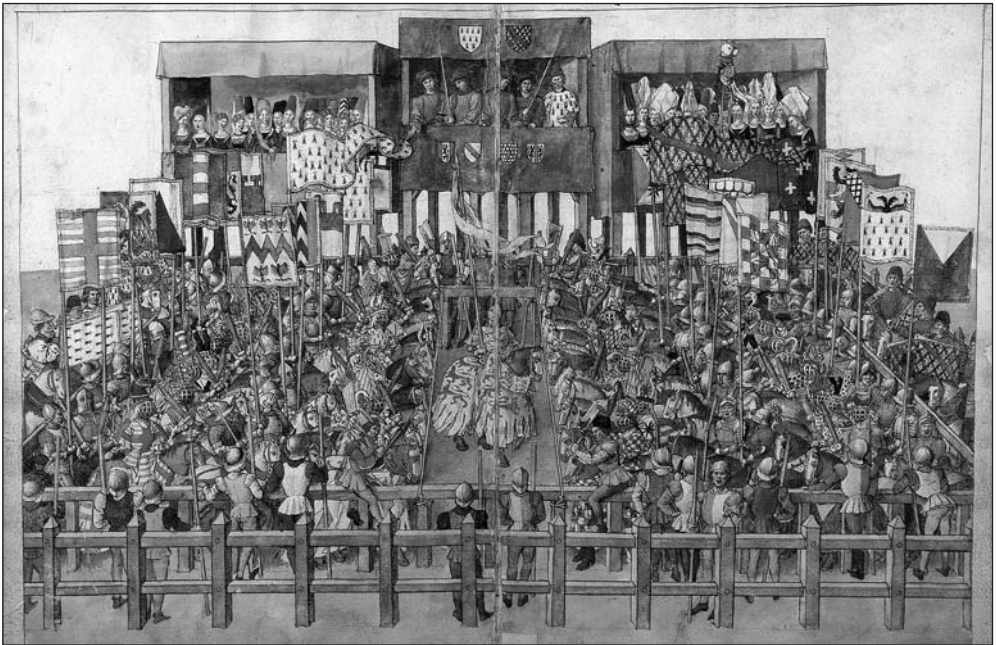
La llegada de la comitiva real tuvo lugar el lunes 7 de enero de 1630 a las dos de la tarde. Estaba formada por el rey, su hermana y los dos infantes, sus hermanos. Argen-

---

<sup>18</sup> El cardenal, teólogo e historiador Jacques de Vitry vivió entre el siglo XII y el XIII. Es una figura central a la hora de entender lo que significó la Quinta Cruzada. Con respecto a los torneos caballerescos, los calificó de ejercicios fatuos que incitaban a caer en todos los pecados capitales, fomentando el orgullo, el odio, la cólera, el abatimiento, la gula, la lujuria... Así nos lo cuenta Maurice KEEN, *La caballería*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 130-131.

sola dedica tan solo un párrafo a la entrada en la ciudad y explicita que en este asunto será breve: “No refiero las ceremonias de aquel acto [...]. Ni refiero el paseo ni el ornato de las calles, la general aclamación de los naturales, aunque cada cosa destas fue muy notable”. Estas omisiones tienen que ver con lo que declaraba al principio: “solo me pide la relación del torneo”. Por lo mismo, el siguiente párrafo resume de manera muy concisa los días previos al evento, señalando apenas los lugares visitados.

Dejando de lado, pues, el resto de celebraciones, se centra en el torneo, que, dice, se preparaba en esos primeros días en la plaza del mercado. Incluye aquí el cartel, como lo hace también Felices de Cáceres. Enunciado por la Fama, se alude en él de nuevo a la tradición belicosa del Reino y se explicita el pretexto del torneo: “averiguar cuál deidad tiene mayor imperio, Júpiter o Cupido”. Se detallan, además, las condiciones del torneo y los seis precios. Se requiere que los caballeros entren a caballo y armados con lanza, maza o espada. Deben entrar con invención y aparato, que en todos los casos será un carro de mayor o menor complejidad y adorno. La empresa del



*Ejemplo de plaza arreglada para un torneo según Barthélemy d'Eyck, "Tournoi: rassemblement des tournoyeurs", en René d'Anjou, Livre des tournois, ca. 1640, ff. 97v-98 (Bibliothèque Nationale de France).*

caballero la portará su respectivo escudero a caballo. Se restringe el número de lacayos (a ocho) y el número de golpes aceptado para cada arma.

Bartolomé retoma la narración describiendo el arreglo que se hizo en la plaza para el torneo. Luego nos sitúa en el día de la celebración, domingo 13 de enero. Cuenta cómo se sentaron los visitantes en el balcón real y en el resto de gradas y ventanas las demás personas respetables. El pueblo ocupó como un enjambre todo hueco posible, hasta el punto de que hubo que desalojar la plaza para dar comienzo al torneo. El primer carro triunfal que entró iba precedido por el conde de Sástago. En él iba sentada una figura alegórica de Zaragoza portando el cartel del torneo. Delante del balcón real leyó Zaragoza un discurso en el que explicaba su escudo y justificaba el enfrentamiento entre Júpiter y Cupido. Desconocemos, desgraciadamente, quién fue el autor de este texto. Zaragoza entregó las llaves de la ciudad al monarca para que se las diese al maese de campo y le pidió que nombrase jueces justos.

El rey hizo lo oportuno y fueron entrando el conde de Aranda, maese de campo, y los padrinos, Alonso de Villalpando y Diego Jerónimo de Vera, acompañados los tres de sus lacayos. Una vez nombrados los padrinos, fueron entrando los contendientes en el siguiente orden: don Lope de Francia y Espés, señor de Bureta y jurado en cap; don Juan Fernández de Heredia, conde de Fuentes; don Alonso Celdrán de Bolea y Castro, señor de Sobradiel; don Diego de Contamina; don Juan Fernández de Heredia, señor de Cetina; don Raimundo Gómez de Mendoza; don Ferrer de Lanuza, conde de Plasencia; don Manuel Belvis, sucesor del marqués de Benavides; don Gabriel Leonardo de Albión; don Justo Pérez de Pomar Torres de Mendoza, señor de la baronía de Sigüés, y don Manuel Abarca de Bolea.

Cerca de diez páginas de la relación llegan a ocupar estas descripciones. Es, por tanto, la parte más extensa de la obra, frente a lo que podríamos considerar la introducción, ya comentada, y el torneo propiamente dicho, que veremos a continuación. El autor prima la narración de estos preliminares, de lo que se desprende lo que ya intuíamos, que el torneo es solo un pretexto para la ostentación. Como en toda fiesta pública, especialmente en las motivadas por un acontecimiento real, existe un deseo de exhibirse. Este atañe a varias partes participantes en el evento: al Gobierno de la ciudad en primera instancia, a los organizadores de los festejos y al resto de grupos o individuos que tengan una presencia significativa en su desarrollo, ya sean comunidades religiosas, gremios, etcétera. El torneo ofrece la posibilidad de lucirse a varios personajes destacados, generalmente nobles o simplemente hombres prestigiosos (no

importa tanto, pues, la lucha), de manera que la relación debe dar cuenta de este aspecto tan relevante de la celebración como es debido. Bartolomé hace por ello una extensa exposición de las entradas en la plaza, que sobresale en particular por la riqueza léxica de la que se vale para pormenorizar cada detalle.

Una vez que terminaron de entrar todos los participantes se dio comienzo al torneo. Lucharon por parejas, enfrentándose partidarios de Júpiter contra allegados a Cupido. Cada combate sigue el mismo orden en el uso de las armas: primero rompen lanzas, luego se acometen con las mazas y, si es necesario, se enfrentan con la espada. Aunque los premios fueron entregados en un acto especial con posterioridad, Bartolomé Leonardo añade aquí, tras cada enfrentamiento, los premios concedidos.

Sorprende lo trepidante de la narración en esta parte de la obra. Argensola dedica un párrafo a cada duelo. Cuenta lo principal con ritmo ágil, oraciones cortas y escasas digresiones. Se ocupa de dar un énfasis apropiado a lo belicoso del asunto, contrastando con el estilo empleado para la descripción de las entradas en la plaza. La sensación que nos queda a los lectores es de celeridad y movimiento. Esto no implica, sin embargo, que el autor pusiese menos interés a la hora de narrar lo acontecido ni que se vea limitada nuestra comprensión de los hechos. Brillantemente se incluyen valoraciones, ya sean propias o ajenas, como en el siguiente ejemplo, en el que se alude a un comentario de un espectador: “Ejecutó el conde más golpes de espada de los que debiera y si don Lope, como dijo un caballero que lo miraba todo con ojos curiosos, pudiera comunicar su esfuerzo y su destreza a su caballo, nadie lo excediera”.

El torneo no terminó con la lucha entre don Manuel Belvis y don Juan Fernández de Heredia, última pareja en combatir, ya que, “acabados los combates particulares, se previnieron los guerreros para la Folla”, en la que no participaron, por diversas razones, don Lope de Francia, don Manuel Belvis ni don Gabriel Leonardo. Argensola detalla los pormenores con entusiasmo, aunque no deja de señalar que la folla representa el verdadero peligro de la guerra. El rey mismo mandó poner fin al enfrentamiento, del que disfrutaron apasionadamente los espectadores. Bartolomé Leonardo termina así el relato del torneo:

Con esta gallardía y lucimiento dieron fin a la fiesta, la cual no fue menos célebre por la destreza de sus competidores, que por las desgracias y por los otros accidentes, pues el valor con que los revencieron fue digno de gloria nueva, y de lo uno y de lo otro se formó todo aquel hermoso espectáculo.



La comitiva real, junto con el resto de personas respetables de Zaragoza, incluidos los combatientes, se trasladó al palacio arzobispal, donde estaba previsto que se representase una comedia. Antes de esta se celebró la entrega de los precios señalados en el cartel del torneo, en la que no faltó la ceremonia según la cual cada caballero ofrece su precio a una dama. Bartolomé Leonardo nos cuenta brevemente cómo fue esta distribución.

El último párrafo de la relación es un compendio de halagos a todos y cada uno de los elementos que tuvieron cabida en la fiesta. Argensola, refiriéndose en concreto a la augusta presencia del rey y su hermana, nos dice: “Quedáronlo [ufanos] por extremo esta ciudad y este Reino de que las experiencias muestren que su príncipe reina en los corazones de los aragoneses y que le son hijos más que vasallos”. Esta afirmación bien pudiera pasar aparentemente como un cumplido casi formulario, pero, a la luz de los sucesos históricos que el propio Bartolomé Leonardo se vio obligado a narrar en sus *Alteraciones populares*, podemos vislumbrar una clara intención política. Las sospechas de deslealtad al rey que habían caído sobre el Reino de Aragón a raíz de dichas alteraciones y todo lo que las provocó colocaron a Argensola, en su función de cronista real, en una difícil tesitura. La necesidad de resaltar la fidelidad de los aragoneses a su rey motiva, pues, la anterior cita. Esta relación de sucesos es, por tanto, un trabajo congruente con sus labores como cronista.

#### EMPRESAS E INVENCIONES EN EL TORNEO

A continuación voy a centrarme en uno de los aspectos de la fiesta más ricos: el empleo de elementos emblemáticos en el torneo. El jesuita francés Claude-François Ménestrier (1631-1705) fue un excelente conocedor de la fiesta pública e incluso llegó a organizar él mismo diversos eventos. En sus escritos demuestra un amplio conocimiento de la emblemática y la arquitectura efímera empleada para tales menesteres. De sus numerosas obras<sup>19</sup> me interesa especialmente su *Traité des tournois, ioustes*,

<sup>19</sup> Claude-François MÉNESTRIER, *Les réjouissances de la paix, avec un recueil de diverses pièces sur ce sujet [...]*, Lyon, B. Coral, 1660; *Le chemin de l'honneur, jeu d'armoiries [...]*, Lyon, B. Coral, 1672; *La philosophie des images, composée d'un ample recueil de devises, et du jugement de tous les ouvrages qui ont été faits sur cette matière par le P. C.-F. Ménestrier [...]*, París, R. J. B. de La Calle, 1682; *Des décorations funèbres, où où [sic] il est amplement traité des tentures, des lumières, des mausolées, catafalques, inscriptions et autres ornemens funèbres [...]*, París, 1683; *L'art des emblèmes*, Lyon, Benoist Coral, 1662; *Les divers caractères des*

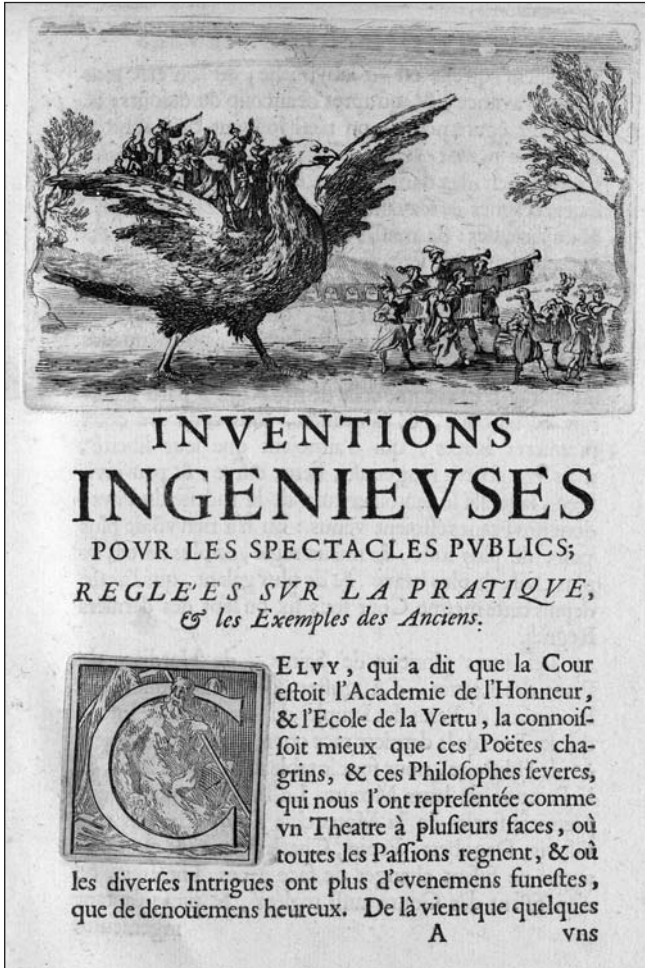
*carrousel et autres spectacles publics* (Lyon, 1669),<sup>20</sup> en el que determina que los principales divertimentos de la corte en el siglo XVII eran “les carrousel, mascarades, ioustes, tournois, courses, ballets, loteries, intermèdes de festins, combats sur l’eau, cérémonies, feux d’artifice et autres semblables”. En esta obra define los torneos como “des courses de cheval en tournoyant avec de cannes au lieu de lances”, lo cual choca con lo expuesto en el cartel del torneo que nos ocupa. Vimos que las armas con las que debían aparecer los combatientes eran la espada y la maza, junto con la lanza, y no la caña. ¿Cómo podemos interpretar esto? Posiblemente la causa de tal divergencia sea el carácter conservador del Reino de Aragón a este respecto.

Los torneos, ya en la Baja Edad Media, se habían convertido en un espectáculo en el que se combinaba la teatralidad con lo lúdico. Las armas que se empleaban debían tener las puntas romas, nunca hirientes, y el principal objetivo del torneo era el simple lucimiento de los guerreros. En el Renacimiento, y de cara al siglo XVII, el empleo de armas cayó en desuso. Los juegos de cañas, distracción que concuerda más con la definición de Ménestrier para los torneos, entraron con fuerza en la fiesta pública, así como otros entretenimientos de habilidad que no entrañaban ningún peligro para los combatientes, como, por ejemplo, el juego de la sortija. Sin embargo, el torneo que en Zaragoza se celebró en 1630 se ajusta mucho mejor a las prácticas de los últimos torneos medievales. Esto indica una pervivencia de la tradición que diferencia a Aragón del resto de regiones españolas. La justificación que Argensola, los organizadores de la fiesta y el cartel nos dan sobre la inclusión del torneo entre los festejos es “aquel belicoso afecto” aragonés a la guerra.

---

*ouvrages historiques, avec le plan d’une nouvelle histoire de la ville de Lyon [...]*, París, J. Collombat, 1694; *Histoire civile ou consulaire de la ville de Lyon, justifiée par chartres, titres, chroniques [...]*, avec la carte de la ville, comme elle étoit il y a environ deux siècles par le P. Claude-François Ménestrier [...], Lyon, N. et J.-B. de Ville, 1696; *Décorations faites dans la ville de Grenoble [...]*, pour la réception de Mgr le duc de Bourgogne et de Mgr le duc de Berry, avec des réflexions et des remarques sur la pratique et les usages des décorations, Grenoble, A. Fremon, 1701; *Médaille présentée au Roi le jour de la feste de St. : +fête de Saint+ Loüis l’an 1703, la LXIV de son âge*, s. l., s. n., 1703.

<sup>20</sup> Leo un ejemplar en formato pdf escaneado por Gallica y accesible en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62818z.r=menestrier.langES> (30-5-2009). En esta obra se retrotrae a la Antigüedad clásica para explicar el origen de lo que él llama “carrousel”, haciendo acopio de ejemplos como sacrificios en la antigua Grecia, fiestas en la época de Alejandro Magno... Posteriormente se fija también en casos contemporáneos como el de la fiesta en honor de san Ignacio y san Javier en la Universidad de Lorraine en 1623. Todas sus descripciones son grandiosas, lo que convierte este libro en una compilación de relaciones festivas que aportan interesantes datos concretos sobre el uso de las imágenes en este ámbito de la cultura.



*Claude-François Ménéstrier, Traité des tournois, ioustes, carrousels et autres spectacles publics, Lyon, Jacques Muguet, 1669, p. v (Bibliothèque Nationale de France).*

De la obra de Ménéstrier nos interesan también sus consideraciones acerca de “les pompes”, esto es, las procesiones formadas por carros, músicos y caballos, que pueden ser de diversos tipos: “sacrées”, “royales”, “sçavantes” (de academias) y “de divertissement”. La pompa que nos ocupa se enmarca en un cuadro real, la visita de una reina, pero encaja mejor con la descripción que nos da el autor para “pompes de divertissement”: “sont celles des Carrousels et les Mascarades qui sont souvent ingenieuses et



superbes”.<sup>21</sup> De los ejemplos que propone deducimos que estas categorías no son excluyentes sino combinables.<sup>22</sup>

Las descripciones de las entradas de padrinos y combatientes que hace Bartolomé coinciden en la precisión y la profusión de los detalles. La indumentaria, los adornos, los tejidos, las armas, el pelaje de los caballos, etcétera, son descritos con detenimiento, logrando crear un cuadro único de cada comitiva, especialmente en el caso de los luchadores, pues estos traen invenciones y carros cargados de elementos y color. Lo prolijo de esta parte de la obra nos ofrece la posibilidad de estudiar el pequeño programa que siguió cada uno de los participantes a la hora de presentarse ante el rey. Paso así a analizar lo que Bartolomé Leonardo llamó “las empresas significadoras y misteriosas” de este torneo.

Podemos establecer primero un esquema de la entrada en la plaza. Cada luchador entra a caballo acompañado de su escudero, también a caballo, o de un paje de lanza, que porta la tarja o tarjeta con su empresa. Les precede o sigue el carro triunfal con el aparato correspondiente; en concreto, en seis de diez ocasiones el carro precede a su dueño. Y, finalmente, los ocho lacayos, que o bien acompañan a su señor o bien van detrás del carro.

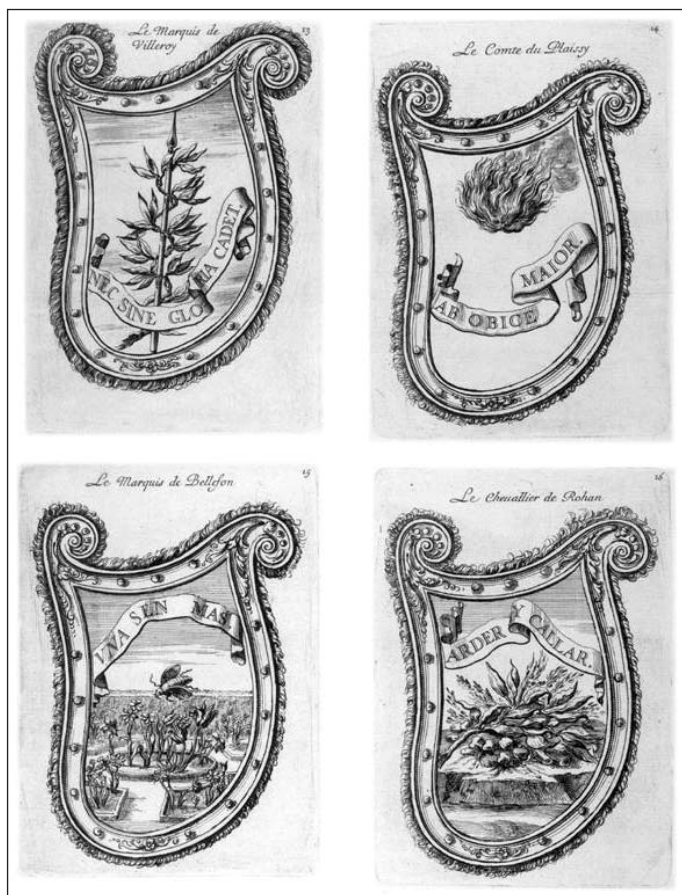
Los combatientes se presentan con su pequeño programa iconográfico compuesto por una empresa (*pictura* y mote) y un carro que transporta diversas figuras y una, varias o ninguna letra. La puesta en escena de grupo está respaldada en el vestuario. La comitiva completa (señor, escudero y lacayos, y también los caballos) viste a juego lujosas prendas en las que se combinan dos o tres colores predominantes.<sup>23</sup> En este tipo de programa distinguimos, como hace el cartel, la empresa de la invención. La primera es personal, es decir, se trata de un concepto heroico que en

---

<sup>21</sup> Todas las citas son de la página 39 del original.

<sup>22</sup> Uno de ellos es la fiesta organizada en 1658 por la Universidad de Alcalá para celebrar el nacimiento del infante Felipe Próspero. En la Biblioteca Xeral de la Universidade de Santiago de Compostela se conserva una relación de sucesos que refiere dicha celebración, escrita por el doctor Francisco Ignacio de PORRES, *Justa poética celebrada por la Universidad de Alcalá Colegio de San Ildefonso en el nacimiento del Príncipe de las Españas [...]*, Alcalá de Henares, María Fernández, 1658.

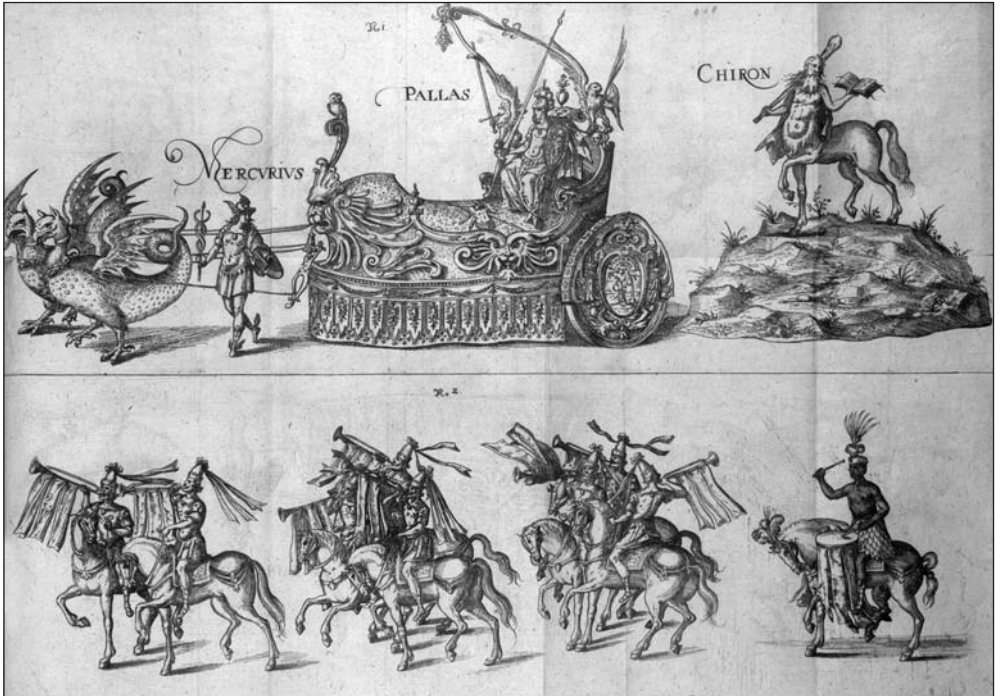
<sup>23</sup> No olvidemos la importancia del color a la hora de combatir con la cara tapada. En la Edad Media la vistosidad o el significado de los colores del combatiente eran, junto a su invención o blasón, una marca identificadora.



*Empresas ostentadas en la fiesta y torneo que celebró Luis XIV en París en 1662, según Charles Perrault, Courses de testes et de bague faites par le roy et par les princes et seigneurs de sa cour en l'année 1662, Paris, Imprimerie Royale, 1670, p. 65 (The British Library Board, sign. 562\*.h.9).*

este caso suele contener una alabanza del combatiente hacia la reina. El caso de la invención es distinto, ya que su soporte, el carro triunfal, permite la inclusión de numerosos y espectaculares elementos equivalentes a los de una *pictura* y a la vez más de un texto.

El carro ofrece múltiples posibilidades a la hora de cifrar o exponer un mensaje, de manera que nos vamos a encontrar incluso con personas, ataviadas según lo que representen, con el cometido de leer un texto. La idea o invención que representa el



*Ejemplo de carro triunfal según W. Harnister, en Jocquet, D., Les triomphes, entrées, cartels, tournois, cérémonies et aultres magnificences faites en Angleterre et au Palatinat pour le mariage et réception de Mgr le prince Fridéric V, comte palatin du Rhin [...] et de Madame Élisabeth, fille unique et princesse de la Grande Bretagne [...] son espouse, Heidelberg, G. Voguelein, 1613, p. 145 (The British Library Board, sign. 605.a.27).*

carro tiende a ser distinta de la de la empresa, aunque no siempre ocurre así. En los casos en los que no parecen darse esas condiciones nos encontramos con programas iconográficos más simples o más complejos de lo normal.

Los programas que se prepararon para este torneo son todos ellos ricos en significación y elementos, aunque varíe la extensión de sus descripciones. Destacan algunos por el aparato fabuloso de sus carros, como por ejemplo, el de don Gabriel Leonardo de Albión; o por lo complejo o ingenioso de sus ideas, como es el caso del de don Raimundo Gómez de Mendoza. Los precios fueron concedidos de la siguiente manera: el de *mejor invención*, a don Lope de Francia y Espés —probablemente por el imponente carro, en el que venía una alegoría de Zaragoza y sus provincias—, y el de *mejor letra*, al sobrino de nuestro autor.

Al primero de ellos lo denomina Bartolomé Leonardo el “carro de Zaragoza”. Se trataba de un carro de grandes proporciones<sup>24</sup> rematado en una popa. Sus colores principales eran el carmesí y el plateado. En la popa se situaba un trono sobre el que estaba sentada una mujer que representaba a Zaragoza, vestida de plata y oro, con sus armas “embrazadas”. A Zaragoza la rodeaban sus siete provincias (Cataluña, Valencia, Nápoles, Sicilia, Cerdeña, “las Mallorcas” e Ibiza), mujeres que danzaban ataviadas con un traje similar al de Zaragoza y coronadas de laurel. No puede deducirse por la descripción del autor si llevan o no un distintivo o atributo de la provincia a la que representan porque Argensola no dice nada al respecto. Es probable que portasen su escudo o un cartel pequeño que las identificase anexo al vestido. Al llegar ante el rey, Zaragoza se levantó y leyó su discurso. En él se presentó como “venerable ciudad” y describió su escudo: sobre un campo rojo, un león acariciando un armiño, símbolos de la fortaleza y la fidelidad respectivamente.

En ninguna de las imágenes del escudo que he podido encontrar he visto al león acariciando al armiño. Este animal cuenta con una larga tradición simbólica, desde su incorporación a la heráldica, como forro, hasta su presencia en retratos. En la tradición heráldica simboliza, por un lado, la victoria y, por otro, la pureza. Así, aparece en numerosos escudos de regiones bretonas o en la divisa de Ana de Bretaña y en retratos femeninos, ya sea como animal de compañía de la dama o como piel que la envuelve. La inclusión del armiño, en el caso de que no fuese común, podría deberse al especial interés de la ciudad por demostrar fidelidad al rey. Esto se debería a la situación en la que se encontraba la ciudad tras las alteraciones de finales del siglo anterior.

El atuendo de don Lope de Francia y Espés, señor de Bureta y jurado en cap, primer combatiente en entrar en la plaza, de su paje y de sus lacayos (túnicas y faldones de terciopelo carmesíes con leones bordados en plata y oro) confirmaría la tesis de que el carro de Zaragoza era el que lo acompañaba. Su empresa era precisamente el escudo de Zaragoza, león dorado sobre campo rojo, con la siguiente letra, en la que se asimilan la ciudad de Zaragoza, el león y él mismo:

Doliente, mas no rendido,  
antes crece en mí el valor  
cuanto la fiebre es mayor.

---

<sup>24</sup> Aproximadamente 6,24 metros de largo, 4,16 de ancho y 5,20 de alto. Es el único carro del que se proporcionan las medidas.



*Armas de Zaragoza. Escudo de la puerta de la Torre Nueva, ca. 1600. Alabastro (Museo de Zaragoza; foto: José Garrido Lapeña).*

En cuanto al premiado en la categoría de *mejor letra*, el sobrino de Bartolomé Leonardo, don Gabriel Leonardo de Albión, trajo su comitiva ataviada de verde y plata. Su escudero portaba un escudo con una empresa que representaba la constelación del Carro, o lo que hoy llamamos *Osa Mayor*, ya que actualmente conocemos como *Gran Carro* tan solo una parte de ella. La figura estaba formada por las siete estrellas en el cielo nocturno. Por el occidente estaba pintada la Aurora, que proyectaba sus rayos sobre la constelación con esta letra:



Más luz se promete Hungría  
de que le amanezca agora,  
en el ocaso, la Aurora.

Se refiere a la urgencia sucesoria que tenía la rama austriaca de los Habsburgo (de ahí la alusión al ocaso), que podía verse entonces con esperanza (la luz de la Aurora), gracias a la nueva reina de Hungría.

El programa presentado por don Gabriel ejemplifica la independencia entre empresa e invención, como dictaba el cartel del torneo, aunque ambas coinciden en el fin: la alabanza a la reina. El carro triunfal representaba un peñasco, coronado con un estandarte, sobre una simulación del mar —bastante lograda, a juzgar por las palabras de Argensola—, en la que entre las olas podían verse pececillos. Para imitar el movimiento del agua ficticia, que serían placas de madera pintada o algo similar, se utilizaron “unos tornos secretos”. El pendón presentaba, por un lado, las armas de España y, por el otro, el nombre de la reina: María. Al llegar ante el balcón real salieron del agua cuatro tritones tocando chirimías. Terminada la música, se sorprenderían los presentes muy posiblemente cuando salió de entre las olas un carro, esta vez tirado por delfines, en el que iba la nereida Tetis portando un tridente. Dice Bartolomé Leonardo que el carro era a la manera del de Neptuno, aunque sabemos que este estaba tirado generalmente por caballos de tierra o por hipocampos. Tetis se puso en pie y habló a la reina; leyó una composición de cuarenta versos endecasílabos blancos, forma métrica que imprimía a la poesía cierto aspecto clásico.<sup>25</sup> En ella se presenta como diosa de los mares para ofrecer a la reina de Hungría una serie de elementos de poder marino. Esta ofrenda de Tetis a la infanta se entiende por el viaje que se disponía a hacer una vez que llegase a Barcelona, que lógicamente sería en barco.

Vistos estos dos ejemplos, expondremos ahora brevemente algunos aspectos de la puesta en escena en la entrada de los combatientes y otros asuntos referentes al aparato textual de la fiesta. Las descripciones de las vestimentas son siempre muy detalladas, de manera que cuando una es breve nos llama la atención poderosamente, como pasa con la del conde de Plasencia, don Ferrer de Lanuza. Los adornos y accesorios coinciden en la mayoría de los casos, aunque algún combatiente destaca por usar en su

<sup>25</sup> Los endecasílabos blancos eran los más adecuados en castellano para trasladar la epístola horaciana.

atuendo un elemento llamativo, como don Manuel Abarca de Bolea, que en lugar de llevar un penacho de plumas usa una celada adornada con un “gusano de seda muy grande” que sorprende al propio Argensola.

Mención aparte merecerían los carros triunfales. El artificio es en todos los casos grandioso, así como la decoración. Algunos se movían como por arte de magia y otros llevaban al descubierto el artifice de su movimiento; en este sentido impresiona el carro de don Alonso Celdrán, que entra tirado por lo que simulan ser cuatro elefantes, seguramente cuatro caballos disfrazados. Importantes fueron también las máquinas o mecanismos que permitieron el desplome del peñasco del carro de don Justo o el funcionamiento de los dragones que echaban fuego en la invención de don Ferrer de Lanuza. Por otro lado, algunos caballeros llevaron músicos, como don Gabriel, o bailarines, como es el caso de don Manuel Abarca de Bolea.

Si el ámbito de lo escénico daría para un extenso estudio, no es para menos todo lo relacionado con las letras y motes, entre otros textos, que forman parte de los programas iconográficos. Distinguimos las cartas o textos extensos, con un sentido completo y complejo, de los epigramas, que Argensola llama *motes* o *letras* (generalmente poemas breves incluidos en las empresas), y lo que hoy consideraríamos realmente motes o lemas, es decir, frases breves, que en todos los casos de esta fiesta están en latín y acompañan a una imagen pintada o representada. Así, nos encontramos con tres cartas (una de ellas sería la serie de cuarenta endecasílabos blancos que lee Tetis a la reina), cinco lemas y diecinueve epigramas. En estos, el tercetillo es la forma estrófica predominante, quizá porque, a pesar de su brevedad, permite cifrar un mensaje de manera graciosa jugando con el ritmo y la rima. Fue, por ello, la forma tradicional para el epigrama usada en la fiesta pública.

Finalmente, teniendo en cuenta en honor de quién se celebró el torneo, conviene hacer ciertas precisiones. Observamos que con bastante frecuencia el objetivo, al menos de la invención, era hacer una alabanza a la visitante real. Concretamente, de diez combatientes, seis optan por esta opción en su empresa o invención. Para honrar a la reina, con frecuencia se hace uso de la metáfora, la comparación o el símil, dándose las siguientes relaciones: reina – sol, reina – estrella, reina – luz, reina – cometa, reina – virgen maría, reina – viento y reina – ave alción. En la mayoría de los casos se prefirió hacer una alabanza casi convencional a la hermana del rey, atendiendo a cualidades inventadas, como el brillo y la luminosidad, que remiten a virtudes femeninas en una persona con poder (la discreción, la belleza...).

Con esta síntesis del apartado de mi tesina titulado *Empresas e invenciones en el torneo* doy fin a este resumen de la misma. He intentado presentar una muestra de los distintos aspectos que estudio en mi trabajo, los cuales ponen de relieve las posibilidades que ofrecen las relaciones de sucesos de fiestas reales. La maestría de Argensola hace de este texto una importante obra dentro de su género. Al tiempo, el propio autor se reafirma como habilísimo prosista y relator con una obra considerada en ocasiones menor pero que en ningún caso deja de merecer nuestra atención a la hora de valorar la trayectoria literaria de Bartolomé Leonardo de Argensola.



## RECEPCIÓN Y TRANSMISIÓN DE LA OBRA LITERARIA DE LOS HERMANOS ARGENSOLA (SIGLOS XVIII Y XIX)<sup>1</sup>

Isabel PÉREZ CUENCA\*

RESUMEN.— En los siglos XVIII y XIX son muchos los tratados literarios, ediciones, historias de la literatura que se imprimen y en los que ocupan un lugar destacado los autores áureos. En esas obras, directa o indirectamente, se realiza una revisión de la literatura española que busca, por un lado, restaurar el esplendor en las letras castellanas perdido en las últimas décadas del XVII y, por otro, difundir la obra de aquellos autores que han de servir de modelo en el proceso de restauración del “buen gusto”. En este artículo se analizan diversos escritos de los siglos XVIII y XIX con el fin de determinar la respuesta de la crítica que imprime y somete a examen los textos literarios de los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola.

ABSTRACT.— Many literary treaties, publications, histories of literature are printed in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, where Aurean authors occupy an outstanding place. In those works, either directly or indirectly, a review is made of Spanish literature that seeks, on the one hand, to restore the splendour in Castilian writing in the last decades of the 17<sup>th</sup> century and, on the other hand, disseminate the work of those

---

\* Universidad CEU San Pablo.

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación y desarrollo tecnológico cofinanciado por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica (I + D), Ministerio de Educación y Ciencia de España, y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) “Biblioteca Digital Siglo de Oro II: Relaciones de sucesos, poliantes y fuentes de erudición en la Edad Moderna (catalogación, digitalización y difusión vía Internet)”, código HUM2006-07410/FILO.

authors that must act as a model in the restoration process of “good taste”. This article analyses different documents from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries in order to determine the response of the critics that subject the literature texts of the brothers, Lupercio and Bartolomé Leonardo de Argensola to examination.

Las primeras décadas del XVIII están marcadas por la decadencia instaurada desde finales del siglo anterior en el arte poético. La crítica neoclásica y decimonónica considera que el período del Siglo de Oro, que se había iniciado con Garcilaso de la Vega, llega a término con la desaparición de Bartolomé Leonardo de Argensola († 1631), Lope de Vega († 1635), Francisco de Quevedo († 1645) o Esteban Manuel de Villegas († 1669); por tanto, los epígonos del XVII, seguidores de Góngora muchos de ellos, ponen el punto final sin remisión a la edad dorada de las letras castellanas y son tenidos por causantes de la decadencia mencionada. A partir de 1737, año de publicación de la *Poética* de Luzán, ya no cesarán las voces que delatan los excesos cometidos por los poetas barrocos y, sobre todo, los perpetrados en materia poética por Luis de Góngora, autor que se convierte en el máximo responsable de la corrupción a la que se ven sometidas la lengua y las letras castellanas.

El final del siglo XVII y los primeros tiempos del siglo XVIII son una de las épocas de mayor decadencia de la literatura española. Había llegado a sus últimas consecuencias lo que podríamos llamar esterilidad del genio creador, y todavía no se habían notado los efectos de la renovación de la cultura, intentada al iniciarse la dinastía de Borbón, por lo que podríamos llamar el “Aufklärung” o la Ilustración española. (Sainz Rodríguez, 1989: 81)

La necesidad de revitalizar “el genio creador”, unida a nuevos planteamientos en busca de una revisión del concepto de historia, en el que se integra la literatura, ofrecerá importantes resultados que se traducen en ediciones, estudios, ensayos, tratados, historias de la literatura, bibliografías y otras formas de repertorios que se imprimen a lo largo de todo el siglo XVIII y el siguiente,<sup>2</sup> y en los que no están ausentes nues-

---

<sup>2</sup> No se analizan las bibliografías y repertorios confeccionados en los siglos XVIII y XIX, como los de Latassa (1799: 143-156 y 461-473), Gayangos (1976), Salvá (1992, n<sup>os</sup> 218, 240, 325, 589, 726-729, 898, 921, 1341, 1451, 1538, 1944, 2489, 2626, 2997-2998, 3349 y 3677) y Gallardo (1968, vol. II, “Apéndice”, pp. 8 y 90-91; vol. III, cols. 379-388; vol. IV, cols. 1337-1348). Entre los manuscritos de Gallardo perdidos figura uno con obras de los Argensola en dos tomos: el primero lo localiza Rodríguez Moñino en la Biblioteca de la Universidad de Pensilvania; del segundo nada se sabe (1965, 172). Tampoco se someten a examen las publicaciones en las que se incluyen las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola (véase Giuliani, 2009: XXV-XXXIV).

tros clásicos, rescatados de antiguas impresiones y de polvorientos manuscritos a fin de ser mostrados con juicios y criterios renovados y tenidos por modelos para las buenas prácticas poéticas. Así los hermanos Leonardo de Argensola gozarán de una posición relevante junto a otros como Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, Francisco de la Torre o Esteban Manuel Villegas, todos ellos claros exponentes del “buen gusto” que ha de imperar en el ejercicio literario dieciochesco.

Durante la primera mitad del siglo XVIII se dan a la imprenta varios tratados de teoría literaria. Dos son los aspectos en los que la mayoría de ellos confluyen y que nos interesan aquí destacar: se postula la vuelta a la tradición clásica y su recepción en el Siglo de Oro, por lo que se retoma el legado de los autores a él pertenecientes para deterrar la degeneración a la que se ve sometida la lengua y, por ende, la literatura, y se proporcionan ejemplos extraídos de autores españoles o extranjeros que faciliten la ilustración de las reglas garantes de buenas prácticas que permitirán la recuperación de la prosa y el verso castellanos. Así pues, de estos trabajos, como los de Luzán o Mayans a los que nos referiremos a continuación, se deriva una doble función: la de proporcionar métodos y fijar reglas aplicables ambos a la creación poética y la de divulgar las obras de los autores prestigiados en los ejemplos.

En el año 1737 Ignacio de Luzán publica la *Poética*,<sup>3</sup> es decir, unas reglas de la poesía que buscan cubrir esta falta que “solo en España —se queja el autor—, por no sé qué culpable descuido, muy pocos se han aplicado a dilucidar” (Luzán, 2008: 149). La intención del autor al confeccionar su tratado se expone con rotundidad en el “Proemio”, y no es otra que, a la vez que repudiar la falsa poesía tenida por divina, ofrecer métodos y preceptos para el cultivo de la buena poesía tomados, insiste el autor, de los poetas más ilustres:

es mi intención dar en ella un entero, cabal y perfecto tratado de poética, donde el público, a la luz de evidentes razones, reconozca finalmente el error y deslumbramiento de muchos que, más ha de un siglo hasta ahora, han admirado como poesía divina la que en la censura de los entendidos y desapasionados está muy lejos de serlo. Los que quieran aplicarse al estudio de esta facultad hallarán juntos con métodos y claridad los preceptos a buena luz los primores y aciertos de los poetas más ilustres, y, finalmente, como quien despierta de un profundo sueño o como quien se desvenda los

---

<sup>3</sup> Ignacio de LUZÁN, *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies*, Zaragoza, Francisco Revilla, 1737.

ojos, conocerán claramente los errores de aquellos poetas a quienes hacían antes tanto aplauso. (Ibídem, pp. 152-153)

De los poetas elegidos para ejemplificar las buenas prácticas poéticas y las “reglas de la poesía en general y de sus principales especies”, los hermanos Argensola —y muy especialmente Lupercio, pues a Bartolomé recurre a sabiendas en una sola ocasión— ostentan gran autoridad al quedar integrados en el grupo de poetas “exce-lentes”, junto a Fernando de Herrera, fray Luis de León y otros que florecen en España después de Garcilaso, y ser los únicos que conservan un estilo puro, con hermosura y elegancia natural. Después de ellos, de los poetas que corresponden hasta el reinado de Felipe III, decadencia, hinchazón enfermiza y artificio afectado configuran la poesía española. Ni que decir tiene que esta maligna infección arriba de Italia y que el mayor responsable de su propagación es Luis de Góngora:

Don Luis de Góngora (sea dicho sin ofensa de sus apasionados) fue uno de los que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo. [...] No faltaron sabios españoles que se opusieron a esta novedad, impugnando el estilo que llamaban culto, procurando hacerle ridículo y despreciable. Entre estos fueron los más señalados don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes y aun el mismo Lope de Vega y otros que distinguían lo bueno y preferían la naturalidad a la afectación; pero venció el número, el mal gusto y la ignorancia vulgar, que se hallaba bien con este fácil modo de dar apariencias de sublime a un estilo sin substancia, sin gusto y sin crítica. (Ibídem, p. 172)

Luzán recurre a varias composiciones de Lupercio Leonardo para defender sus posturas, y en alguna ocasión se vislumbra su poesía como contrapunto a la gongorina, esta última llena de excesos, extravagante, entregada a la desordenada imaginación, sin arte y sin guía. Mientras que la de Lupercio se iza en paradigma de virtudes por el empleo de los artificios poéticos (ibídem, p. 277), por la creación de imágenes simples y naturales, entendiendo por estas “la pintura y viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que puede imitarse o representarse con palabras” (ibídem, p. 282),<sup>4</sup> y también por la de imágenes fantásticas y artificiales, en las que, por “ semejanza, relación y proporción que entre ellas descubre, forma una nueva caprichosa imagen” producto de la

<sup>4</sup> Ilustra los artificios poéticos, en concreto el de la repetición, con el soneto “Yo vi, yo vi los ojos, no es mentira”, y las imágenes con otro —“Lleva tras sí los pámpanos octubre”—, que comenta con gran detalle.

imaginación del poeta, tal como sucede en la canción a Felipe II<sup>5</sup> elegida por Luzán, de la que comenta algunos de sus versos, y en donde, afirma, no se rompe con la proporción, orden y unidad propias de la belleza, al contrario de lo que ocurre con la poesía de Góngora, ejemplo de una fantasía desreglada. Y, lo que es más grave aún, según el autor de la *Poética*, los monstruos del cordobés han sido objeto de admiración y han elevado a su autor, “a lo menos entre los ignorantes, que son muchos”, al puesto de “príncipe de los poetas líricos, usurpándole injustamente a un Garcilaso, a un Lupercio Leonardo, a un Herrera, a un Camões y a tantos otros ilustres poetas españoles, que con mucha más justicia le merecían” (ibídem, pp. 307-315).

Por último, ambos hermanos, a los ojos de Luzán, son modelo en el buen uso de la rima. Bartolomé lo demuestra en la canción “Cuando me paro a contemplar mi estado”, y Lupercio en el soneto “¿Cuándo podré besar la seca arena?”, calificado en el tratado “de excelente, de los mejores por muchas circunstancias”, y también con los tercetos “A la fuente anheló de eterna vida”, que aquí se le atribuyen aunque no le pertenecen, pues su verdadero autor es Bartolomé, el menor de los Leonardo (ibídem, pp. 421 y ss.).<sup>6</sup>

Ignacio de Luzán, con su selección de poetas ejemplares, inicia una tendencia que se mantendrá entre los críticos, estudiosos y editores que le siguen. Los hermanos Argensola, lejos de figurar entre los corruptores de la poesía, han sido situados al lado de los poetas que la engrandecen, al ser representantes de la poesía más clásica, aquella que se halla en el extremo de la adulterada en los poemas barrocos —en los poemas de Góngora y de sus secuaces—, aquella que los círculos más aristocráticos de la corte buscan revitalizar, aquella que ha de proporcionar “una recuperación del ‘buen gusto’ poético, entendido siempre como un alejamiento de los versos vulgares” (Aguilar Piñal, 1996: 60).

El ver incardinados a los Argensola en la tendencia más clasicista de la poesía áurea, parejos a fray Luis de León, cercanos a los clásicos latinos como Horacio, valorados, ensalzados y elevados a las cumbres más altas del parnaso español, es una constante que se mantiene a lo largo del siglo XVIII.

En este mismo contexto de revisión del pasado barroco y de restauración del “buen gusto” ha de situarse el discurso de Alonso Verdugo, conde de Torrepalma,

<sup>5</sup> “En estas sacras ceremonias pías”.

<sup>6</sup> No es la única confusión que Luzán comete con los poemas de ambos hermanos, pues vuelve a errar cuando en la segunda edición (Madrid, Antonio de Sancha, 1789) atribuye a Lupercio el soneto de Bartolomé “Yo os quiero confesar, don Juan, primero” (Luzán, 2008: 365).

*Oración del presidente con que se introdujo la Academia, pieza crítica leída en la del Buen Gusto el 1 de octubre de 1750* (Marín, 1971). Esta *Oración* recoge una serie de afirmaciones que sugieren que los preceptos y métodos son insuficientes y que la libertad en la creación es un elemento del que no se ha de prescindir.

De acuerdo con su compañero de Academia Ignacio de Luzán, admite Torre-palma la decadencia en la poesía, tal como revelan las siguientes palabras:

juzgo que no hay entre las ciencias y las artes facultad que tanto necesite de la conferencia como la poesía, pues dejando aparte el que esta desgraciada arte en el vulgo de nuestros poetas ha declinado de suerte a la barbaridad que vive sólo por instinto del oído, animado tasadamente con los materiales espíritus del ritmo, (Verdugo, 1971: 166)

aunque se resiste a considerar las reglas como única opción para su revitalización:

la poesía es puramente o casi puramente genial. Por eso nace y no se enseña, y aunque el arte la modifica este mismo arte tiene mucho de vago; sus preceptos son equívocos, sus términos falaces y las pruebas de exactitud sujetas a mil paralogismos; y así cada uno, seducido de su propio amor, adecua todas las perfecciones del arte a las imperfecciones de su genio, (ibídem, pp. 166-167)

y más adelante dice:

Esta confusión sobre los mismos principios y entre los que no ignoran el arte prueba claramente la oscuridad de los preceptos y que son reglas de plomo que cada uno insensiblemente doblega sobre la forma natural de su genio y por eso cree la exactitud. (Ibídem, pp. 167-168)

Pero sí se muestra conforme con la idea de que la renovación ha de llegar de mano de la imitación de los buenos autores:

En fin, señores, la cultura de las musas, como de damas en quienes hace tanta parte de la hermosura la regularidad del adorno, necesita de espejo; sin él, los atavíos que la mano propia tuvo por bien colocados aparecen disformes al examen de la vista; (ibídem, p. 169)

sin embargo, no ha de perderse el carácter propio, mas este ha de acrecentarse con perfecciones ajenas; y así surgirán nuevos Lucanos, Virgilio, Argensolas, Lopes... y también Góngoras:

La conferencia suavísima y repetida que insensiblemente ingiere en cada genio, como en una bien cultivada planta, las más nobles calidades de los otros hará por una dichosa participación que sin perder cada uno el carácter propio goce de todas las perfecciones en que sobresalen los ajenos; que nuestros Virgilio sean más divinos que el de Mantua, llenos de toda la deidad que agitó el pecho de Lucano, y que nuestros Lucretios, sufriendo más pacientes el ímpetu sacro, humanen su entusiasmo con la energía y pureza de Virgilio; que los nuevos Góngoras se ilustren con la claridad de Lope, se cñan con la exactitud de los Argensolas; y que los nuevos Lope, los segundos Argensolas se levanten y se divinicen con la arcanidad laboriosa de Góngora. Los nuevos Quevedos no carecerán ya de la circunspección de los Villegas y los Herreras; los nuevos Herreras no serán menos divinos por ser menos metafísicos. (Ibídem, p. 174)

Es de gran interés el discurso de Torrepalma por lo que de transgresores tienen sus asertos en el momento y en el contexto en que se pronuncian, la Academia del Buen Gusto, y allí, en presencia de Montinayo, Velázquez y Luzán, vigilantes del “buen gusto”, declara admiración por los que él considera prototipos de este, que no son otros que los clásicos latinos, los renacentistas y barrocos y, entre estos últimos —dice Nicolás Marín (1971: 162 y 163)—, “incluyendo algunos muy tardíos escandalosos incluso para varios de sus oyentes”. Sin duda escandaloso tuvo que ser para Luzán y demás asistentes oír el nombre de Góngora al lado del de los Argensola, cuando, tal como hemos visto, aquel es tenido por uno de los grandes corruptores de la poesía y los Leonardo por dechados de pureza.<sup>7</sup>

Cuatro años más tarde, otro miembro de la Academia del Buen Gusto, el marqués de Valdeflores, Luis José Velázquez, en *Orígenes de la poesía castellana*, aborda el estudio de esta poesía a través de cuatro bloques: en primer lugar trata de las fuentes; a continuación examina origen, progreso y edades;<sup>8</sup> le sigue a esta segunda parte el estudio sobre el principio y origen de cada una de las especies de la poesía castellana, pues aquí trata de los orígenes del verso, la rima, las coplas, las estancias, la comedia, la tragedia (donde alude a las de Lupericio), la epopeya, la sátira (género en el que sobresalen los dos hermanos émulo de Horacio), el epigrama (otro género en el que los Argensola no muestran dificultad), etcétera, y finaliza con las colecciones de poetas, comentarios,

<sup>7</sup> Apunta Nicolás Marín (1971: 162) que a Torrepalma le sigue inmediatamente en la presidencia de la Academia Ignacio de Luzán.

<sup>8</sup> Establece cuatro edades: la primera, desde los orígenes hasta Juan II; la siguiente, desde Juan II hasta Carlos V; la tercera, de Carlos V hasta Felipe IV —a este momento pertenecen los Leonardo—, y la última, desde Felipe IV hasta el presente del autor.

ilustraciones, traducciones y autores que en castellano han escrito poesía. Por vez primera se estructura la poesía española en épocas y estilos, dando un panorama global y evolutivo.

Las ideas de origen y progreso, tan presentes en el libro de Velázquez, presidirán otras muchas obras dieciochescas; de alguna otra se hablará más adelante. Esta es la primera en la que se establece la evolución de la poesía castellana, que alcanza el cenit en la tercera edad (desde el reinado de Carlos V hasta el de Felipe IV), gracias a poetas como fray Luis de León y los hermanos Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola, seguidores de los mejores poetas que les precedieron:

Por entonces floreció fray Luis de León, a quien no solo nuestra lengua, sino también nuestra poesía debe en gran parte la altura a que llegó en esta edad [tercera]. Un genio superior, cultivado con el conocimiento de las lenguas sabias, condujo felizmente a nuestro poeta por las sendas más difíciles del arte; imitando, y aun traduciendo, los mejores originales de las naciones más cultas: como Píndaro, Horacio, Virgilio, Tibulo, el Petrarca y el Bembo: no siendo de menos consecuencia las versiones que hizo de algunos libros sagrados. Los dos hermanos Argensola deben ponerse junto a fray Luis de León y reputarse por los Horacios españoles, pues es menester confessar, que después acá no ha tenido España otros dos poetas tan buenos como ellos. (Velázquez, 1754: 64)

Después de ellos, el ocaso, la pérdida del “buen gusto” conservado solo por algunos:

La buena poesía, que había llegado a su altura, empezó a ir declinando a fines del siglo [xvi]: siendo los últimos que conservaron algo de este buen gusto el Conde de Rebolledo, Vicente Espinel, don Luis de Ulloa, Pedro de Espinosa, don Francisco de Quevedo, don Juan de Xáuregui, Christóval de Mesa, y otros cuyas poesías no están todas escritas con igual acierto, trasluciéndose en algunas de ellas el mal gusto, que empezaba ya a reynar en la poesía castellana. (Ibídem, p. 65)

La preocupación por la situación que sufren la lengua y las letras castellanas está también patente en muchas de las obras escritas por Gregorio Mayans y Siscar, tal como se aprecia en la *Retórica* (1757). Con esta *Retórica* Mayans aporta un gran valor enciclopédico al coleccionar en ella un conjunto inmenso de materiales de diversa procedencia. Al igual que Luzán, se servirá de múltiples autores latinos, españoles y extranjeros de todas las épocas que autorizan sus postulados, en algunas ocasiones a través de la mera cita, y en otras, no contentándose con transcribir el breve texto en el



que se halla el argumento que corrobora su exposición, por medio de la impresión de extensos pasajes en prosa o de poesías completas.

Los Argensola, ya sea Lupercio, ya Bartolomé, son autoridad para Mayans al tratar de la sátira, de la “narración apologal” o de la lengua española. De la sátira por participar en la labor de su perfeccionamiento, de la “narración apologal” porque esta admite abundancia de erudición, “como se ve en la siguiente —dice Mayans (1786: I, 322)— del doctor Bartholomé Leonardo de Argensola, émulo de Horacio en la sátira, que nos hizo ver la belleza deste género de narración en estos elegantes tercetos”,<sup>9</sup> y de la lengua española porque la lectura de su obra facilita cómo hablar con corrección. Mayans sitúa a ambos hermanos entre los pocos autores que pueden servir de modelo en este sentido:

[El habla española] se adquiere con solo oír, o con la lectura, i la imitación de los buenos escritores, que son pocos: i por esso es menester gran juicio para distinguir, i elegir los mejores, entre los quales ciertamente podemos contar, de los prosistas: a frai Antonio de Aranda, a don Diego Hurtado de Mendoza, a frai Luis de León, [...] i de los poetas: a D. Jorge Manrique, a Garci-Lasso de la Vega, a Juan Boscán, a Christóval de Castillejo, a D. Diego Hurtado de Mendoza, a frai Luis de León, a Gregorio Hernández de Velasco, a Christóval de Virués, a Francisco de la Torre, a D. Estevan Manuel de Villegas, a los hermanos Argensolas, i a otros pocos. (Ibídem, vol. II, p. 20)

También a Mayans le debemos la divulgación de dos cartas de Bartolomé dirigidas, respectivamente, a Luis de Bavía y al marqués de Guadaleste, ambas de su propiedad, la primera original y la segunda copia del original —según señala el erudito valenciano—, dadas a la imprenta en la colección de *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles* (Mayans, 1773: I, 126-130).

El dar a conocer las obras y vidas de nuestros autores del Siglo de Oro es una meta que se marcan varios de los proyectos ejecutados en esta centuria, caso de la publicación de los nueve tomos que conforman el *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos* (1768-1778), de Juan José López de Sedano. Esta antología constituye un trascendente acontecimiento cultural en el XVIII español, puesto que pone a disposición de lectores, escritores y estudiosos

---

<sup>9</sup> A continuación inserta un extenso fragmento de la epístola “Con tu licencia, Fabio, hoy me retiro” (Mayans, 1786: I, 322-325).

varios textos inéditos y otros prácticamente desconocidos, y la mayoría de difícil acceso. La intención divulgativa, fundamentalmente de la poesía de Garcilaso y sus continuadores, es primordial en esta obra, en la que se ignora deliberadamente casi por completo todo lo escrito con anterioridad, y así se dice en varias partes del “Prólogo” que Sedano redacta para el primero de los nueve tomos, junto con otros de sus objetivos e intenciones:

Aunque son tan notorias a los estudiosos, e inteligentes en este noble ramo de nuestra bella literatura las muchas preciosidades que atesoran las obras conocidas de nuestros más clásicos poetas para el cumplido desempeño de este vasto proyecto; pero no es menos profundo, y rico el tesoro que yace confundido, e ignorado, tanto en los mismos poetas conocidos, como en otros muchos, que no han llegado a noticia aún de los más aficionados a esta casta de erudición; ya por lo raras, que han hecho el tiempo, y nuestra desidia las obras de nuestros más célebres autores en todas clases; ya, lo que es más cierto, por el poco aprecio con que generalmente se mira la erudición nacional; de que resulta la ignorancia de muchos ilustres escritores españoles, y la indiscreta inclinación a los extranjeros. Sirva de ejemplo la *Égloga* de Ardelia, escrita por Juan de Morales, de cuyo poeta, y de cuya pieza (que se incluye en este primer tomo) se puede asegurar, que aun los máspreciados de inteligentes en la materia, estaban bien distantes de conocer, y por ventura es la mejor cosa que en su línea tenemos en castellano, y que se encuentra entre lo más acendrado de los griegos y latinos. (López de Sedano, 1768-1778: I, I-II)

En líneas posteriores explica los criterios de recopilación adoptados:

[El presente proyecto incluye] todas las especies, y calidades de poesías de moderada extensión, y en su consecuencia se insertarán las piezas originales más sobresalientes, que se encuentran, y en que abundan nuestros más clásicos poetas castellanos. Asimismo se insertarán las mejores versiones de las más célebres obras de la antigüedad sagrada y profana. No hay, por decirlo de una vez, poeta famoso de los griegos, y latinos, de que no tengamos excelentes traducciones, y de algunos curiosamente multiplicadas. Igualmente se incluirán muchas poesías inéditas de ingenios de gran mérito; y otras, que aunque han sido impresas, lo raras, y desconocidas las puede hacer pasar por originales. También se insertarán no pocas piezas poéticas muy dignas, que se hallan derramadas y confundidas en una gran multitud de obras prosaycas, de autores muy clásicos, y mucho más ignoradas que todas las antecedentes. Últimamente, aunque repugna a la institución de este proyecto la inserción de los poemas épicos de dilatada extensión, no repugna la que se ejecutará de algunos notables, y sobresalientes pasages de las más acreditadas obras de esta especie. (Ibídem, pp. IV-V)

## Y sobre el método seguido en la selección de textos y de autores:

No se ha propuesto método alguno en cuanto a graduación de autores, u orden de materias, porque qualquiera que se quisiese seguir sería molesto, y tal vez insopor- table en una obra, en que la variedad, y diferencia deben constituir su perfección, y excitar la curiosidad, y el buen gusto. Tampoco se sigue el orden cronológico de nuestros poetas, porque este no conduce, quando solo se busca el mérito de las obras. Sin embar- go, la economía que se observará en quanto a la colocación de las piezas, y el catálogo bibliográfico, [...] recompensarán ambas faltas.

Bajo estos supuestos se dexa entender que la presente colección no comprehen- derá desde el primer origen de la poesía castellana [...]; agora ha parecido más convenien- te tomar para la elección de los poetas la época del Siglo de Oro de nuestra poesía; esto es, desde los principios del XVI, en que Boscán, y Garcilaso introduxeron en ella el buen gusto, sacándola de su antigua rudeza, hasta mediado el siglo XVII, sin que por esto se desechen algunas piezas excelentes de poetas anteriores a Garcilaso; como asimismo de algún otro desde mediado el siglo pasado, época infeliz de la decadencia de nuestra poe- sía y nuestra literatura, hasta el presente, como principio del restablecimiento de una, y otra. (Ibidem, pp. v-vi)

La tajante acotación establecida en la compilación de autores, desde comienzos del XVI hasta la primera mitad del siglo XVII, es decir, la que considera “época del Siglo de Oro de nuestra poesía”, se ajusta al propósito de López de Sedano, y es, en definiti- va, proporcionar al público un corpus poético que perfile la línea tras la que se halla el “buen gusto”:

el público de la presente colección, basta advertir, que en ella se le proporciona un cuer- po de las mejores poesías castellanas, que en adelante puede servir de *modelo para fixar el buen gusto de la nación sobre esta parte de nuestra bella literatura en todas, y en cada una de sus especies*; en el qual los ya envejecidos en los abusos de su práctica conozcan los desórdenes a que les conduce su ignorancia, y falta de reglas, y principios, con una cla- ra idea de lo que es verdadera poesía; y los jóvenes, en quienes todavía llega a tiempo el desengaño, tengan un dechado, con que regular la imitación, y corregir los desconciertos de su fantasía. Sobre todo se hará patente el verdadero mérito de algunos famosos poetas, que aunque tan conocidos del público, lo son, por desgracia, por lo peor, y más des- preciable de sus obras; y de otros muchos, absolutamente ignorados. (Ibidem, pp. III-IV)

Los beneficios y cualidades que la antología aporta al público-lector al que se dirige —“todo género de personas, de qualquier clase” (ibídem, p. VIII)— son detalla- dos a lo largo del “Prólogo”, y entre ellos se destaca de forma insistente el mayor de todos, que Sedano cifra en los valores de la poesía, representados en este florilegio,

imprescindibles en el proceso de restauración de las letras y de restablecimiento del “buen gusto”.<sup>10</sup>

Ocioso es detenerse a ponderar otras utilidades, y conveniencias, que puede traer la presente obra. Este es uno de aquellos proyectos, que ellos mismos entran desde luego recomendándose a sí propios, y captando el aplauso común. Los hombres verdaderamente eruditos no miran la poesía con solo el aspecto de un nuevo ramo de la literatura, sino también respecto a ser la llave, que ha dado entrada al buen gusto de esta en todos los siglos, y en todas las naciones. La restauración de las letras ha empezado siempre por la poesía, como al contrario la decadencia, y ruina ha tenido su principio en ella. Por eso debemos lisonjearnos de no estar ya muy lexos aquellos tiempos felices, en que vuelva a verse una, y otra en el aumento, y auge a que las conduzca el restablecimiento del *buen gusto* con todas las artes, y ciencias. (Ibídem, p. VII)

Las obras de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola responden a las intenciones y exigencias perseguidas por López de Sedano para formar parte del corpus de poesías de “célebres poetas”. Al igual que la obra seleccionada de otros autores para esta colección, las composiciones de los Leonardo se acompañan de informaciones en torno a sus vidas y obras (las de Bartolomé además se ilustran con su retrato),<sup>11</sup> en donde se añaden algunos “elogios” recibidos de otros autores (Lope de Vega, Miguel de Cervantes o Nicolás Antonio); finalmente, en el índice, se adjunta a los primeros versos “una breve noticia y juicio” de los poemas impresos.

De Lupercio se publican tres sonetos, unos tercetos, dos canciones y una sátira, además de las tragedias *Isabela* y *Alejandra*; y de Bartolomé, una epístola, una elegía,

<sup>10</sup> Creo importante señalar que Sedano no encuentra, entre lo impreso hasta el momento, ninguna colección que incluya “el Siglo de Oro de nuestra poesía” y ve en *Las flores de poetas ilustres* de Pedro de Espinosa el único antecedente de su antología; recordemos que los textos seleccionados por Espinosa se encuadran en el período de mayor esplendor poético acorde al gusto dieciochesco y que este aún no ha sido “malogrado” por la “nefasta” influencia de la poesía gongorina de *Soledades* o *Polifemo*. Escribe: “Pedro Espinosa [...] fue el único que empezó a promover este designio, entresacando con delicado gusto, y elección algunas piezas exquisitas de los poetas más clásicos ya conocidos, y otras inéditas, y entre ellas algunas suyas, y formando de todas su libro que intituló: *Primera parte de las flores de poetas ilustres castellanas*, impreso en Valladolid en 1605; pero ni por él, ni por otro se ha continuado después este gran pensamiento, pues aunque no nos faltan algunos volúmenes de poesías recogidos de algunos versificadores modernos, su poca consecuencia no las ha hecho dignas de que pase a la posteridad su memoria, ni que se dé aquí más individual noticia de ellas” (López de Sedano, 1768-1778: I, III).

<sup>11</sup> Según indica Sedano, “el de Bartolomé Leonardo de Argensola se tomó de un dibujo a tinta que se hallaba en un antiguo ms. o colección de piezas en prosa y verso, con otros varios retratos de hombres ilustres, que fue de don Pedro Cañaveras, secretario del Colegio de Abogados de esta corte” (ibídem, vol. IX, pp. V-VI).

una canción real y tres composiciones que llevan la apostilla de inéditas, mas las tres son atribuciones erróneas. El conjunto poético de los Leonardo es comentado con más o menos brevedad en las páginas finales de los volúmenes correspondientes.<sup>12</sup> En general son tildados de excelentes, hermosos por lo ajustado del pensamiento, cumplidores de las leyes, poseedores de todas las calidades que se puedan pedir para la perfección, severos en la doctrina...; en definitiva, tienen las cualidades deseables para ser referentes del “buen gusto” y modelos dignos de imitación.

Las palabras de elogio y alabanza no se reducen a estos comentarios, pues cuando relata la vida y ordena el catálogo de las obras de ellos tampoco ahorra tinta para destacar su mucha erudición y sus méritos, y los considera los primeros poetas de la nación:

Por todos [Lupercio] está justamente admitido por uno de los primeros poetas de la nación y del número de los que componen la primera clase del Parnaso Español. Don Nicolás Antonio dice que no se hallará otro poeta con quien comparar a nuestro Lupercio, sino que sea con su hermano. Ahora no tratamos de calificar quién haya sido

---

<sup>12</sup> De Lupercio: los sonetos “Lleva tras sí los pámpanos octubre” (ibídem, vol. I, p. 144, y juicio en p. IX final), “Tras importunas lluvias amanece” (vol. I, p. 159; el comentario se lee en p. XIII final) y “Quién casamiento ha visto sin engaños” (vol. IV, p. 343; la noticia y el juicio, en p. XXVII final); los tercetos “Hay un lugar en la mitad de España” (vol. III, pp. 268-271, y la nota correspondiente en pp. XVII-XVIII finales); las canciones “Alivia sus fatigas” (vol. IV, pp. 157-159, y juicio en pp. XII-XIII finales) y “En estas sacras ceremonias pías” (vol. IV, pp. 343-346; el comentario, en p. XVIII final) y la sátira “Muy bien se muestra Flora que no tienes” (vol. IV, pp. 324-342; la nota al poema, en pp. XVI-XVII finales). Sobre la vida y la obra de Lupercio se trata en el volumen VI (pp. XXI-XXIX), en el que se imprimen *Isabela* (pp. 312-420) y *Alejandra* (pp. 421-524). De Bartolomé: la epístola “Pues hablar de las cosas propiamente” (vol. I, pp. 333-335; el comentario, en pp. XVII-XVIII finales), en respuesta a otra de Alonso de Ezquerria (vol. I, pp. 330-332, y su juicio en p. XVI final); el epigrama “Quatro dientes le quedaron” (vol. I, p. 233, y el comento en p. XIX final); la elegía “No te pienso pedir que me perdones” (vol. III, pp. 227-228, y noticia sobre ella en pp. XV-XVI finales) y la canción real “Pues no hay voz, ni estilo suficiente” (vol. V, pp. 54-67, y comento en p. VIII final). Los textos apócrifos, tenidos por inéditos, son la *Epístola moral a Fabio*, “Fabio, las esperanzas cortesanas” (vol. I, pp. 226-223) —cuando López de Sedano publica el *Parnaso español* se desconoce el nombre de su verdadero autor, el capitán Andrés Fernández de Andrade (véase vol. I, pp. XVIII-XIX finales)—, la canción que comienza “Ufano, alegre, altivo, enamorado” (vol. III, pp. 222-227) —de la que se afirma que “existía ignorada como otras muchas de este grande ingenio [...]”; bien es verdad que no falta quien con este mismo fundamento sospecha que esta obra no sea parto legítimo de nuestro Argensola, atendiendo a que la demasiada travesura, floridez, amenidad, abundancia de adjetivos, y otros adornos de la composición, parece que desdican de la severidad del ingenio del Rector de Villahermosa; pero de entretanto que esto se demuestra, está de por medio la autenticidad del código” (vol. III, pp. XIV-XV finales)— y unas redondillas, cuyo primer verso es “Bien cabe en tus enojos”. Como puede verse, las dudas sobre la autoría no frenan a Sedano a la hora de dar a la imprenta estos supuestos inéditos. En el volumen III se dedican varias páginas (XV-XVIII) a la vida y la obra de Bartolomé y se inserta su retrato entre la 222 y la 223.

el mayor poeta de la nación, ni aun sería negocio fácil determinar esta primacía entre los dos Leonardos. Lo cierto es que ambos a dos en el carácter, en la hermosura, gala, erudición, espíritu y elegancia de sus obras son tan idénticos, tan uniformes, y tan inseparables como lo fueron en la sangre y en el amor quando vivos [sic]; y en la fama y en las obras después de muertos: de suerte que no se pueden tocar en los aplausos del uno sin que resuenen en entrambos; y así están reputados por los dos Horacios españoles, ojalá hubieran sido tan uniformes en dos circunstancias de que nos resultara un gran provecho, como son la duración de la vida, y la existencia de sus dos retratos, con que disfrutaríamos oy los grandes progresos literarios de nuestro autor, que huvieran ilustrado la nación y la efigie con que pudiéramos satisfacer el deseo de los curiosos. (Ibíd., vol. VI, p. XXVIII)

El final de la publicación del *Parnaso español* coleccionado por López de Sedano coincide con la impresión del *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles* (1778) de Juan Antonio Pellicer, por lo que el primero no pudo aprovecharse de los datos y documentos nuevos que ofrecen las *Varias noticias literarias para las vidas de otros escritores españoles* dedicadas a Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola que preceden al *Ensayo*: “escritores [junto con Cervantes] de tal opinión y nombre que para no interesarse en las acciones de sus vidas es preciso mirar no solo con indiferencia, sino con aversión nuestra Historia Literaria. Los dos hermanos Argensolas puede decirse que son la flor de los ingenios de Aragón, por lo que decía D. Nicolás Antonio que apenas conocía con quien compararlos en aquel Reyno, sino entre sí mismos. Tan lleno es el cúmulo de las admirables prendas de doctrina, erudición, juicio, elegancia y gravedad que se hallan en estos dos poetas e historiadores insignes, tan hermanos en la sangre, como en el entendimiento” (Pellicer, 1778: [10]).

Pellicer, para la elaboración de estas noticias, se servirá de diferentes fuentes que irá reseñando en las notas a pie de página; en el recorrido biográfico de los Leonardo, la principal de ellas será Andrés de Uztarroz. En primer lugar habla de la vida y obra de Lupericio; seguidamente aborda el catálogo, por orden cronológico, de las obras impresas, manuscritas y perdidas; en él incluye el *Comento a la carta de Fernando el Católico a don Juan de Aragón, conde de Ribagorza*, obra también atribuida a Quevedo: “quien confrontase la gravedad de estilo y de pensamientos de este [de Lupericio] con la agudeza y estilo desenfadado de Quevedo, más inclinado se sentirá a prohijar a este que a aquel las referidas advertencias” (ibídem, p. 42).<sup>13</sup> Cierra el apar-

<sup>13</sup> Véase Campa (2004).

tado dedicado a Lupercio con unas “Noticias de cartas inéditas así latinas como castellanas” y la impresión de los textos anunciados en el prólogo.<sup>14</sup> De igual manera, y siguiendo la misma estructura y orden, actúa cuando le llega el turno a Bartolomé.<sup>15</sup>

El trabajo de Pellicer viene a acrecentar los conocimientos que se tenía sobre ambos hermanos Argensola, no solo por la reunión de datos biográficos (coincidentes en gran medida con los recogidos por Andrés de Uztarroz y con las vidas confeccionadas por Sedano), sino también por la información que se incluye sobre manuscritos e impresos, la publicación de inéditos y el catálogo ordenado de sus obras, el más completo hasta ese momento.

No fueron las mencionadas las únicas publicaciones que se ocuparon de imprimir, aumentar y glosar la obra de los dos Argensola. En la década de los ochenta del siglo XVIII se imprimen en España varias obras de jesuitas españoles, afincados en Italia después de la expulsión de 1767,<sup>16</sup> que se interesaron directa o indirectamente por la poesía del Siglo de Oro. La mayoría de ellas son obras apologéticas escritas con la determinación de revelar a los italianos y al resto de los europeos las excelencias de la cultura española —incorporado, por supuesto, en ese concepto el de literatura—, e incluso la superioridad de esta respecto a otras. Presentes en algunas de ellas se hallan

<sup>14</sup> “Noticias para la vida de Lupercio Leonardo de Argensola” (Pellicer, 1778: 1-39). En ellas se insertan fragmentos de escritos en prosa y en verso de Lupercio, por ejemplo un fragmento de carta en tercetos a Bartolomé (primer verso: “Entre esas peñas ásperas y yertas”), copiada, indica Pellicer en nota, de un “código antiguo de las poesías de estos dos hermanos que posee Don Bernardo Iriarte” (pp. 8-10); la carta que dirige el 28 de diciembre de 1612 a los diputados de Aragón (pp. 32-34); el “Catálogo de las obras de Lupercio Leonardo de Argensola, por orden cronológico” (pp. 40-49), o las “Cartas inéditas así latinas como castellanas de Lupercio Leonardo y Argensola” (pp. 50-82): 1) al padre Juan de Mariana; 2) respuesta del padre Juan de Mariana; 3) respuesta de Lupercio al padre Juan de Mariana, y 4) cartas latinas de Lupercio a Justo Lipsio con sus respuestas.

<sup>15</sup> “Noticias para la vida del doctor Bartholomé Leonardo y Argensola” (ibídem, pp. 83-108). Entre ellas se incluyen partes de textos en prosa y en verso del canónigo Leonardo, por ejemplo un soneto (“Quando los ayres Pármeno divides”, p. 86); una décima (“No te pares, caminante”, p. 94); el “Catálogo de las obras impresas del doctor Bartholomé Juan Leonardo y Argensola” (pp. 109-112), y el “Catálogo de las obras inéditas” (pp. 112-114). También se imprime el “Diálogo de Mercurio y la Virtud de Luciano traducido del griego” (pp. 115-118), al que siguen varias cartas latinas y castellanas (pp. 119-134): 1) dos a fray Jerónimo de San José; 2) una del conde de Lemos a Bartolomé; 3) otra a Justo Lipsio y respuesta de este, y 4) una del duque de Villahermosa, Carlos de Borja. Por último, publica Pellicer una égloga latina escrita por Martín Miguel Navarro “en alabanza de ambos hermanos” (pp. 135-142). Estas noticias de vidas de escritores llegan a su fin con la de Miguel de Cervantes (pp. 143-198). En las páginas 199-206 se pueden consultar los índices de las noticias para las vidas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, y también para la de Miguel de Cervantes.

<sup>16</sup> Véase Pedro SAINZ RODRÍGUEZ, “El nacionalismo de los jesuitas expulsos”, en ídem (1989: 97-118).



los Argensola, traídos a colación por sus autores en defensa y enardecimiento de la lengua y poesía castellanas, las más de las veces abundando detalladamente en las obras de los escritores aragoneses e imprimiendo sus textos, las menos en recuerdo de alguno de sus méritos.<sup>17</sup>

En este contexto ha de adscribirse el *Ensayo histórico-apologético de la literatura española* escrito por el abate Lampillas —impreso inicialmente en italiano y traducido después al español—, que surge como reacción a las obras de Bettinelli, de Tiraboschi y de Napoli Signorelli. El primero responsabiliza a los españoles de introducir el “mal gusto” en la poesía del XVII; el segundo afirma que la decadencia de las letras de Roma fue causada por Séneca, Lucano y Marcial, y el tercero propugna una calidad superior del drama italiano frente al español.<sup>18</sup> Ninguna de estas afirmaciones quedará sin réplica por parte de Lampillas, por lo que ha de considerarse que tanto las pretensiones de este como la organización del *Ensayo* tienen como fin contrarrestar las críticas de los italianos. La obra queda dividida en dos amplias partes: una primera en la que el autor trata desde los orígenes hasta el siglo XV, útil para desmontar la teoría sobre la decadencia de las letras latinas por influencia de Séneca, Lucano y Marcial, y una segunda donde se refiere a la Edad Moderna, o sea, al período que va desde el siglo XV hasta el XVIII, y es aquí donde combate las ideas de Tiraboschi y de Napoli Signorelli.<sup>19</sup>

Por tanto, los hermanos Argensola y sus cualidades en el manejo de la lengua castellana y en el arte poético van a ser una sólida base argumental para la defensa

---

<sup>17</sup> Juan Francisco Masdeu (1783: 189) se sirve de Robertson —en el capítulo IV, dedicado a la “Idea del genio nacional de España para los estudios literarios”— para apoyar sus positivos argumentos sobre los cronistas aragoneses: “Robertson observa en los historiadores aragoneses Zurita, Blancas, Argensola y Sayas una diligencia extraordinaria en indagar los progresos de las leyes y constituciones nacionales”.

<sup>18</sup> Saverio Bettinelli, *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e nei costumi dopo il Mille* (1775); Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana* (1772-1782), y Pietro Napoli Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni* (1777). Véase Cebrián (1996: 536). Las ideas de estos no son las únicas que combate Lampillas en esta obra; los ataques vertidos por otros, como Francisco Zanotti en *Del arte poética* contra las tragedias de Lupercio, también serán objeto de la atención del jesuita español. Véase Lampillas (1783-1784: VI, 90-95).

<sup>19</sup> En opinión de José Cebrián (1996: 539), “la obra de Lampillas aspira a convertirse en una especie de historia literaria hispano-italiana de mutuas interinfluencias, cimentada en un continuado cotejo del ‘mérito literario’ de los escritores españoles e italianos, sus relaciones, débitos, discordancias y proyecciones. Y lo es en gran medida porque el autor se había propuesto, en lengua italiana y con el atractivo señuelo de la polémica, empeñar en el *Ensayo histórico-apologético* a un buen número de lectores italianos que acaso no se habrían interesado por el tema ‘si no fuera más que una historia de la literatura española’”.



de la cultura española emprendida por el abate Lampillas, que además no deja pasar la oportunidad de recordar a los italianos los orígenes familiares de los dos poetas aragoneses:

La distinguida y antiquísima familia de los Leonardos de la ciudad de Rávena, dio al Parnaso Español en el siglo 16 dos ingenios celebradísimos, de los cuales recibió nuevos adornos la poesía española. Hablo de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. Desde los últimos años del siglo 15 estableció su residencia en España Pedro Leonardo, natural de Rávena, militando en las tropas del rey don Fernando el Católico. Su hijo Juan Leonardo, secretario del emperador Maximiliano II, contraxo matrimonio con doña Aldonza de Argensola, ilustre señora catalana, la qual dio a luz en la ciudad de Barbastro, del reyno de Aragón, después de la mitad del siglo 16 a Lupercio y Bartolomé, de quienes hablamos.

Los españoles más insignes de aquellos tiempos fueron otros tantos admiradores y panegiristas del mérito poético de estos afortunados hermanos, que lo fueron también de las musas. La lengua castellana debió a estos aragoneses nueva hermosura y elegancia. La sublimidad, el buen gusto y la fantasía bien arreglada que se admiran en sus sonetos y canciones adquirieron a los Argensolas un honroso asiento entre los príncipes de la lírica española. (Lampillas, 1783-1784: v, 107-108)

Tampoco permite que caiga en el olvido la vinculación de ambos Leonardo con Nápoles y la admiración que despertaron en aquel lugar:

Habiendo ido a Nápoles con el mecenas de los poetas el Conde Lemos, tuvieron el mayor influjo en la formación de la Academia de los Ociosos, en la qual se alistaron los más sobresalientes ingenios de aquel reyno. Falleció en dicha ciudad Lupercio, y los honores con que aquella academia perpetuó su memoria son prueba convincente de su mérito. En una de las composiciones poéticas que se publicaron en la misma ciudad sobre la muerte de Lupercio, se hace de él este elogio entre otros:

Doglosio al tuo partire il sacro coro  
restó delle sorelle; e nudo, e privo  
di verde, e d'acque d'Ippocrene il Monte. (Ibidem, vol. v, pp. 108-109)

De igual manera, al tratar de la sátira, aunque consciente de que algunos “famosos poetas españoles del siglo 16 emularon más de cerca lo chistoso, sentencioso y ridículo de Horacio y Juvenal”, convierte en obligatorio destacar que otros lo hicieron de tal suerte que, “si se juntasen en un tomo las sátiras españolas compuestas en tercera rima, podrían desafiar la colección que hizo Sansovino de las sátiras de Ariosto, de Bentivoglio y de Alamanni”; obviamente entre estos últimos poetas se hallan “los dos hermanos

Lupercio y Bartolomé Argensola, [los cuales] se grangearon justamente el título de Horacios Españoles, con sus delicadísimas sátiras” (ibídem, vol. v, pp. 135-136).

Al fin del volumen v (pp. 185-288) se publica una selecta colección de poemas de Juan Boscán, Garcilaso de la Vega, Luís de Camões, fray Luis de León, Francisco de Figueroa, Fernando de Herrera, Lupercio y Bartolomé Leonardo, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, Esteban Manuel de Villegas, el príncipe de Esquilache y Francisco de Rioja, extraída principalmente del *Parnaso español* de Sedano, con la finalidad de que se compruebe con la lectura de los textos los grandes aciertos y muchas galas de los mejores poetas castellanos.<sup>20</sup>

Entre los años 1784-1806 la imprenta de Antonio de Sancha estampa la traducción al español de la obra del también jesuita expulso abate Andrés, Juan Andrés y Morell, escrita en italiano, *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*.<sup>21</sup> Estamos ante una obra de carácter enciclopédico con voluntad de abarcar la literatura de todas las épocas y naciones. En su desarrollo se aprecia la determinada inclinación hacia los “progresos”, es decir, hacia la evolución de la literatura integrada en una visión histórica de la cultura europea. Divide la literatura en dos clases: por un lado, las buenas letras, y por otro, las ciencias, que a su vez se subdividen en naturales y eclesiásticas. El período literario que ahora nos afecta, el correspondiente al siglo XVI, se integra en la clase de las buenas letras, y aquí se abordará, entre otros temas, el de la poesía y la lengua vulgar del quinientos, uno de los espacios en el que los Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola tienen cabida, por superar, junto con otros poetas españoles —fray Luis de León y Esteban Manuel de Villegas—, la mediocridad reinante:

No puedo alabar mucho el mérito que se adquirió [sic] la égloga en aquel siglo, por más que los italianos levantan hasta las estrellas la poesía de Sannazzaro, que tiene poco de bucólico, y los españoles aplaudan las églogas de Garcilaso, en mi juicio aún algo duras y desaliñadas. Más felices me parece que fueron Alamanni y Rucellai restitui-

<sup>20</sup> De Lupercio tan solo imprime la canción “Alivia sus fatigas” (Lampillas, 1783-1784: v, 242-243), mientras que de Bartolomé publica tres sonetos satíricos: “Crece de presto, poderosa yerva” (pp. 243-244), “¿Por qué habitáis silvestres homicidas” (p. 244) y “Tuya es, o Lucio, esa canción sin duda” (pp. 244-245). Además, en nota, ejemplifica la estructura métrica de la décima con una de Bartolomé Leonardo de Argensola: “Viendo Alfio cuán desvalida” (p. 119).

<sup>21</sup> La traducción al español del texto italiano se publica paulatinamente durante un extenso período de tiempo, pues el primer volumen ve la luz en el año 1784 y el último en el 1793.

yendo la Poesía didascálica a aquel honor a que la había elevado el gran Virgilio. Muchos poetas o, por mejor decir, todos abrazaron la Poesía lírica, y no había en Italia pedante tan miserable que no compusiese alguna canción o soneto. Pero, entre tanta multitud de versificadores, ¿cuán pocos merecen el nombre de poetas? Angelo de Constanzo, Casa y algunos pocos italianos; León, Villegas, los Argensolas y algún otro español son los líricos de aquel siglo que aún en el nuestro pueden leerse con algún provecho. De lo dicho hasta aquí creo poderse deducir fundadamente que el estado de la Poesía en el siglo XVI era a la verdad muy florido, pero no tanto que las composiciones de aquella edad puedan tomarse por modelo en todos sus ramos. (Andrés, 1997-2002: I, 311)

Los Argensola vuelven a sobresalir con la finalidad de desdecir al abate francés Étienne Bonot de Condillac, quien sostiene en su obra *Curso de estudios para la educación del príncipe de Parma*<sup>22</sup> “que los doctos de todas las naciones, excepto los italianos, despreciaban enteramente el lenguaje patrio, que llamaban bárbaro, y que solo la Francia tuvo algunos poetas, aunque bastante malos” (ibídem). A esto responde el abate español con el apoyo de las plumas de Garcilaso de la Vega, fray Luis de Granada, ambos Argensola y otros más que dieron belleza y hermosura a la lengua castellana con sus escritos, y sitúa a la par a italianos y españoles en el empleo no solo de las lenguas muertas, sino también de las vulgares, todas ellas cultivadas con avezada habilidad, por lo que aún son ponderados “como verdaderos modelos”:

Pero particularmente España desmiente la decisión de Condillac, puesto que Garcilaso, León, Oliva, Granada, los Argensolas, Zurita, Morales, Saavedra, Cervantes y una noble multitud de famosos escritores florecieron en aquel siglo para ilustrar en verso y en prosa la lengua, que ha debido su belleza y dignidad a los escritos de aquellos tiempos. [...] Por lo cual reinaba particular semejanza entre la literatura de ambas naciones [Italia y España], cuando los italianos y los españoles manejaban las lenguas muertas con maestría y usaban con igual felicidad del idioma patrio. En las obras nacionales es ya anticuado y ha quedado sin uso el lenguaje de los autores del siglo XVI; puesto que los franceses, alemanes e ingleses modernos se avergonzarían de escribir al presente como escribieron entonces los autores más celebrados, pero los italianos y españoles respetan todavía como verdaderos modelos a sus escritores de aquel tiempo. (Ibídem, p. 312)

Al igual que sus coetáneos, establece la decadencia de la literatura en el siglo XVII. Sin embargo, no hace extensible esta decadencia a toda Europa; matiza esa idea

---

<sup>22</sup> Publicada en trece volúmenes entre 1768 y 1773.

generalizada que se transmite en tantos escritos de su tiempo, sobre todo entre italianos, por lo que no cree “justo querer formar la idea del estado de la literatura reduciendo el pensamiento a una nación de Europa [se refiere a Italia], sin volver la vista a la vasta extensión de tantas provincias cultas, no alcanzo por qué desprecian los italianos un siglo en que las Ciencias tomaron entre ellos tanto vuelo y las Buenas Letras no estuvieron del todo faltas de nuevos ornamentos” (ibídem, p. 329). Panorama distinto aprecia en España, cuyo período de mayor esplendor sitúa desde Boscán hasta los Argensola y Villegas, estos últimos alabados reiteradamente por los versos armoniosos que escribieron, por la naturalidad de los afectos, por la elección de las expresiones, por el estilo y por el diestro manejo de la lengua con la que expresaron sus nobles pensamientos, atributos todos por los que comparten el principado de la lírica española con Garcilaso.<sup>23</sup> Pero a pesar del deterioro al que se ve sometida la poesía en el XVII español considera que se trata de un siglo “glorioso y útil al estado presente de la literatura moderna”:

Más razón tiene España para quejarse del siglo XVII, puesto que vio introducida en su literatura la misma depravación que padeció la italiana y no encontró las mismas compensaciones. Boscán, León y Garcilaso, a principios del siglo precedente, hicieron cantar la Poesía española con un estilo elegante y noble cual no se había oído en boca de Mena ni de los poetas anteriores; y conservó esta excelencia por todo aquel siglo y hasta principios del otro, cuando se oyeron los últimos acentos de los Argensolas, de Villegas y de aquellos pocos que habían sabido mantener incorrupta la dignidad de las Musas españolas [...]. Pero vinieron después las agudezas, los pensamientos falsos, la afectación, los hipérbolos y la obscuridad, y corrompiéndolo todo, en poco tiempo decayeron de su antiguo esplendor la lengua y la Poesía española [...]. Pero por más que Italia y España decayesen algo de su honor literario en el siglo XVII, estos daños particulares deben ser de ningún peso respecto del bien universal de toda la literatura [...]. Y en este aspecto, ¿quién podrá negar que el siglo XVII haya sido sobre todos los otros sumamente glorioso y útil al estado presente de la literatura moderna? (Ibídem, p. 330)

Por los mismos años (1782-1790) verá la luz una colección bilingüe toscano-español de poesías castellanas, en cuatro tomos, obra de Giambatista Conti. Esta obra nace con el objetivo de dar a conocer en Italia las excelencias de los versos castellanos, tan denostados por algunos, a pesar de ser la poesía la que permite el desarrollo y perfección de la prosa:

---

<sup>23</sup> Andrés (1997-2002: II, 68 y 343).

De aquí [de la poesía] nació la perfección de la prosa; porque en el tesoro de la poesía hallaron los oradores e historiadores las locuciones nobles valientes y armoniosas para mover con más facilidad los afectos, y describir enérgicamente los sucesos. Y dexando a parte aquellos antiguos griegos y romanos, que a beneficio del estudio que hicieron en los poetas, llegaron a ser grandes retóricos e historiadores, y viven eternamente después de la ruina de sus patrias; en Italia el Bocacio, el cardenal Bembo, monseñor de la Casa, Speroni, Castiglione; y en España, entre otros, fray Luis de León, Lope de Vega, Bartolomé Leonardo de Argensola, Cervantes y Solís no serían tan aplaudidos por su prosa, si hubiesen descuidado el estudio de la poesía. (Conti, 1782-1790: I, LXV)

Por tanto, la obra de Conti ha de inscribirse entre aquellas que pretenden su divulgación lo mismo en España que en Italia, y no solamente la apología.<sup>24</sup> La antología recorre el lapso temporal de plenitud de la poesía española, adoptando el orden cronológico en su presentación. Así pues, abarca, como la mayoría de las colecciones mencionadas hasta ahora, desde Boscán hasta la primera mitad del siglo XVII; sin embargo, no se resiste a ofrecer unos extensos apuntes sobre poesía medieval.

Nos centraremos en el tomo IV, que es el que ahora interesa. Conti lo divide en dos partes muy desiguales, la primera reservada a tres poetas anteriores a los Argensola (Padilla, De la Cueva y Figueroa), y la segunda, desde la página 44 hasta el final del volumen, a los dos hermanos aragoneses. Esta desproporción ya pone de manifiesto la elevada opinión que Conti tiene de Lupercio y Bartolomé.

Las poesías de los Leonardo que se imprimen, extraídas muchas del *Parnaso español* de Sedano,<sup>25</sup> van precedidas de unas noticias sobre sus vidas y obras. De la poesía de Lupercio señala que sigue a Horacio y a Juvenal, y resalta algunos de los rasgos estilísticos —ya ponderados por Luzán en su *Poética*— que distinguen al

<sup>24</sup> José Cebrián (1996: 570) afirma que esta obra “contribuyó en muy alta medida a acreditar fuera de España las ‘riquezas poéticas’ del Siglo de Oro, erigiéndose Conti en el primer traductor y antólogo de la lírica española en la Italia del siglo XVIII”.

<sup>25</sup> Los primeros versos de los poemas de Lupercio que publica son los siguientes: a) canciones: “Aquellos dos cristales transparentes” y “En estas santas ceremonias pías”; b) sonetos: “Dentro quiero vivir de mi fortuna”, “Muros, ya muros no, sino trasunto”, “Quien voluntariamente se destierra”, “Conoce apenas al Amor por fama”, “Yo soy el que me tuve por tan fuerte”, “Si a caso de la muerte Galatea”, “Llevó tras sí los pámpanos octubre”, “El lamentable son del campo Griego”, “Tras importunas lluvias amanece” y “Los que ignoran las causas de las cosas”; y c) sátira: “Obediente respondo a la pregunta”. En cuanto a los del rector de Villahermosa, son estos: a) elegía: “Cayó, Señor, rendido al accidente”; b) sátiras: “¿Estos consejos das, Euterpe mía?” y “No te puedo decir que me perdones”; c) epístola: “Yo quiero, mi Fernando, obedecerte”; y d) sonetos: “Dime, Padre común, pues eres justo” y “Más embravezco al mar, más inquietos”.

autor entre los mejores poetas castellanos, por lo que merece que los estudiosos lo adopten como modelo:

[Lupercio] arrebató su afición [a Horacio] más que otro alguno (bien que en las sátiras no perdió de vista a Juvenal) y procuró imitarle en la propiedad de los epítetos, en la omisión de inútiles ornamentos y en la juiciosa simetría del todo: pero conociendo bien la diferencia de las dos lenguas latina y castellana, no quiso sujetar la suya propia a una extremada y perpetua concisión; y así en la canción en alabanza de Felipe II, en la de la amistad y en otras, escribió en estilo suyo propio y conveniente a la misma lengua [...], el qual aun quando se vale de estrofas cortas para acercarse al gusto de Horacio, como en la canción *Alivia sus fatigas*, bien lejos de parecer forzado, se muestra felicísimo y elegante. Supo pues Lupercio hacer buena elección y enlace de las palabras; se abstuvo en sus rimas del uso frecuente de los gerundios, de ciertos adjetivos y otros vocablos que, repetidos en consonante, producen las más de las veces baxeza y monotonía, varió las pausas de la versificación, de manera que generalmente no son sus versos ni precipitados ni pesados, sino graves y majestuosos; y supo al mismo tiempo apresurarlos o retardarlos, siempre que juzgó conveniente expresar las cosas con el mecanismo de las voces y de la armonía. Por cuyas prendas ocupó Lupercio uno de los primeros lugares entre los poetas castellanos, y merece que los estudiosos lo tomen por guía y dechado de sus composiciones poéticas. (Ibidem, vol. IV, pp. LI-LIII)

Bartolomé es situado por Conti a la misma altura que Lupercio en el cultivo de la poesía. El colector, incapaz de determinar cuál de los dos merece ocupar el primer lugar, va de uno a otro dependiendo del aspecto poético que comenta. Vemos que la balanza se inclina hacia el mayor de los hermanos en el cultivo de canciones y sonetos, mientras que al menor lo ve superior en las demás composiciones, aunque Lupercio es “más escritor de gusto” que Bartolomé. Pero, si se trata de valorar lo doctos que fueron, el rector de Villahermosa aventaja entonces al secretario de Lemos. Aun queriendo dejar a ambos en justo equilibrio, parece que se percibe una mayor predilección por la poesía de Lupercio:

Preguntóseme ¿cuál de los dos hermanos fuese en mi opinión de más aventajado mérito? No es fácil decirlo; porque la naturaleza hizo a estos dos ingenios muy semejantes entre sí; además que como habían bebido en unas mismas fuentes, y fue entre ellos continuo el trato y comunicación, fueron también comunes a entrambos los pensamientos y las reglas con que formaron sus composiciones. Sin embargo, por quanto no se halla igual en los afectos de la educación, ni en las obras del arte, diré que Lupercio me parece algo superior a Bartolomé en las canciones y sonetos; pero que en las demás composiciones Bartolomé se aventaja a Lupercio: y para explicarme más claro,

digo que ambos son escritores de gusto, pero Lupercio lo es más que Bartolomé; y por eso en lo lírico noble, que requiere gusto más fino, prevalece el primero: digo que ambos son doctos; pero el segundo lo es más que el primero; y de aquí nace la gran riqueza y variedad que se admira en las poesías de mayor extensión, esto es, en la elegía, en las sátiras y en las epístolas de Bartolomé”. (Ibídem, pp. CXVIII-CXIX)<sup>26</sup>

Pero el mayor interés de este cuarto volumen tal vez resida en las reflexiones finales de Conti en torno a las poesías de Lupercio y de Bartolomé, consistentes, en primer lugar, en comentarios más o menos amplios de los poemas previamente impresos, donde recurre continuamente a Horacio, Petrarca, Tasso y otros para su ilustración; y en segundo lugar, en el apartado que titula “Dictamen del traductor sobre el consejo que nos da este poeta [Bartolomé] hablando de Juvenal y Horacio”, para su desarrollo se vale de dos epístolas, cuyos primeros versos son “Don Juan, se me ha puesto en el cerbelo” y “El título me das tú de maestro”, además de la sátira que comienza “Dícesme, Nuño, que en la corte quieres”. El estudio de las varias composiciones de Bartolomé lleva a Conti a resaltar la preferencia de Juvenal sobre Horacio por parte del rector de Villahermosa. Ninguno de los tratados o antologías anteriormente impresos han profundizado hasta este nivel de detalle en las rimas de los Argensola, por lo que la aportación de Conti va más allá de la simple impresión de sus textos con el fin de difundirlos y exponerlos como paradigma del buen hacer poético, puesto que procura ofrecer junto a los poemas un elaborado análisis de ellos.

La consagración como modelos poéticos, ponderados por encima de todos los demás integrantes de nuestro parnaso, les llega a los hermanos Argensola en el año 1786 de la mano de Pedro Estala y Ramón Fernández. Estala fue el responsable de los siete primeros tomos del total de veinte de la *Colección de poetas castellanos* que promocionó Fernández.

El “Prólogo al lector”, redactado por Estala inicialmente con el fin de justificar esta publicación, termina convirtiéndose en una animada exaltación de la poesía de los dos aragoneses, cuyas muchísimas cualidades han de considerarse el mejor remedio para desterrar de las letras españolas el “mal gusto”, ya que una de las razones principales de la existencia de este es la carencia de “buenos originales”:

---

<sup>26</sup> Nótese además que el número de poesías seleccionadas de Lupercio es superior al de las de Bartolomé: trece del primero frente a seis del segundo.

Una de las principales causas del mal gusto que se advierte en la mayor parte de las poesías de nuestros días es la escasez de los buenos originales, que puedan servir de modelo a la juventud estudiosa: al mismo tiempo que las multiplicadas ediciones de los corruptores de nuestro Parnaso, andando en manos de todos, mantienen y perpetúan el mal gusto. (Estala y Fernández, 1786: I, 1)

Los más adecuados paradigmas para alcanzar esa aspiración son, claro está, los poetas del siglo XVI e inicios del XVII, por encontrarse en ellos las más granadas galas de nuestro lenguaje poético, dignas competidoras con las de la Antigüedad y superiores a las del resto de Europa:

Para remediar este daño no hay medio más a propósito que hacer comunes, con repetidas ediciones, los excelentes modelos de buena poesía, en que abundó nuestra nación en el siglo XVI y principios del siguiente. De estas fuentes se debe sacar la pureza, abundancia y magnificencia de nuestro lenguaje poético, desconocido sin duda por los que andan mendigando las galas poéticas de los extranjeros, ignorando las bellezas propias de nuestra poesía, que en esta parte compite con la antigüedad, y excede a las demás de Europa. (Ibídem, vol. I, p. 2)

Sin duda alguna, si se realiza “común lectura de los buenos modelos”, reafirma Estala, florecerá de nuevo nuestra poesía y desaparecerán todos los vicios con que los poetas de fines del seiscientos y comienzos del setecientos la han malogrado, así como la frialdad, sequedad y desaliño que abundan durante el siglo XVIII en el habla castellana por influencia de las obras francesas (ibídem, vol. I, p. 3). A la vez, con esta colección se alcanzará otra meta, anuncia Estala, que es la de encomiar nuestro Parnaso, atacado por los extranjeros al conocer estos únicamente a los poetas que han enfangado nuestra poesía:

Se logra también con esto hacer una completa e irrefragable apología de nuestro Parnaso, tan injustamente calumniado por los extranjeros, ya por malignidad, ya porque de nuestros poetas no conocen otros que los corruptores de nuestra poesía. Muy poco adelantaremos, con decir que hemos tenido dos Horacios en los dos Leonardos, un Píndaro en Herrera, etc., mientras no les presentemos sus obras; las cuales por sí mismas, sin recomendación de apologistas, los obligarán a darnos los elogios, que por lo común nos niegan, por no conocerlas. (Ibídem, vol. I, pp. 3-4)

Por tanto para dar fin al mal gusto y a tanta infamia extranjera es forzoso comenzar la colección con la mejor de toda la poesía española, y esta es la que culti-



van Lupercio (ibídem, vol. I) y Bartolomé Leonardo de Argensola (vols. II y III), seguida de las obras expurgadas de otros poetas so pretexto de imperfección:

Se irán reimprimiendo sucesivamente todos nuestros buenos poetas líricos: tendrán el primer lugar los que por voto común de los eruditos tienen un mérito sobresaliente, y nada hay en ellos que cercenar, corregir ni reprehender. A estos seguirá lo más escogido de otros, que tienen muchas composiciones apreciables entre algunas defectuosas; las cuales no tendrán lugar en nuestra colección. (Ibíd., vol. I, p. 4)

Esta es la primordial razón por la que la *Colección de poetas castellanos* inicia su andadura con los volúmenes I, II y III reservados a Lupercio y Bartolomé. Esta edición se convierte en la primera reimpresión completa de las *Rimas* que se realiza pasado el siglo XVII. A ellas se añaden algunos poemas obtenidos en copias manuscritas facilitadas por Llaguno y Amírola —seguramente también por Juan Pablo Forner, si creemos al autor de las *Exequias de la lengua castellana*—<sup>27</sup> y se desechan otras tantas composiciones, bien por tratarse de atribuciones falsas o bien por no estar a la altura de las estampadas en la edición preparada por Gabriel Leonardo, quien, teniendo

más proporción que ninguno de los que hoy somos, para adquirir todas las poesías de su padre y tío; y como educado al lado de tan juiciosos poetas, sabemos que también lo fue, y tuvo un gusto muy exquisito en la poesía: es muy probable, digo, que las tendría todas presentes, y juzgó más conveniente no imprimir más, porque conoció que ellas solas eran muy suficientes para darles honor en la posteridad. (Ibíd., vol. III, 4)

Y justifica esta afirmación con las tragedias, *Isabela* y *Alejandra*: “Este fue el motivo sin duda de no dar a la luz las tragedias de su padre, cuyo manuscrito nos

---

<sup>27</sup> Dice Juan Pablo Forner, en carta del 13 de febrero de 1790 para la resolución de un conflicto entre Ramón Fernández y Pedro Estala sobre la autoría de la traducción del *Origen de los descubrimientos atribuidos a los modernos*: “Estala formaba una especie de compañía con D<sup>o</sup> Ramón Fernández, vecino de esta Corte, para la reimpresión de nuestros buenos Poetas, supe se había valido deste para efectuar la impresión de la expresada Traducción, por ser dicho Fernández el que agenciaba y costeaba las impresiones de los Poetas en cuyos Prólogos, correcciones, adiciones y variantes trabajaba D<sup>o</sup> Pedro Estala, para lo qual le suministró algunos Códices el S<sup>o</sup> D<sup>o</sup> Eugenio Llaguno, y yo le proporcioné también varios M. S. [= manuscritos] relativos a Bartolomé de Argensola y a Fernando de Herrera” (Andioc, 1988: 18).

consta poseyó: y que hubiera sido más conveniente para su honor y el de nuestra poesía dramática hubiese permanecido siempre inédito” (ibídem, pp. 4-5).

Aun así, para que no se crea que no se ha querido “buscar y registrar los manuscritos”, se añaden copiados de ellos dos epístolas de Bartolomé<sup>28</sup> y doce sonetos de Lupercio<sup>29</sup> hasta entonces inéditos:

Primeramente insertamos doce sonetos, que juzgamos son obras legítimas de Lupercio, no solo por hallarse en un manuscrito muy completo de todas sus poesías, que se ha servido comunicarnos el señor don Eugenio Llaguno y Amírola, primer Oficial de la Secretaría de Estado, sino principalmente por su estilo, pero qualquiera que los examine con imparcialidad hallará la gran diferencia que hay de ellos al más inferior de los impresos; y se persuadirá que no sin razón los omitió el primer editor. (Ibídem, pp. 5-6)

Además afirma haber disfrutado de un manuscrito con todas las trazas de ser original firmado por el rector Leonardo del que se ha copiado la carta a Jerónimo de Eraso (ibídem, p. 8). Por último, recuerda que en el *Parnaso español* de López de Sedano se atribuyen equivocadamente a Bartolomé la *Epístola moral a Fabio*, que supone “sin duda de Francisco de Rioja, como es evidente a qualquiera que la lea con reflexión, y tenga conocimiento del estilo y carácter de las poesías de este grande ingenio” (ibídem, p. 10), y la canción que comienza “Ufano, alegre, altivo, enamorado”, que “en los manuscritos más auténticos y en alguna obra impresa se atribuye a Mira de Amescua” (ibídem, p. 11).

Pedro Estala presenta las poesías de ambos hermanos acompañadas de una resumida semblanza biográfica y un detallado examen del “carácter, circunstancias individuales, bellezas o defectos” de su poesía, procurando —escribe— “particularizar todas las qualidades que constituyen el alto mérito de los dos hermanos, y los distinguen de todos los demás poetas; previniendo, desde luego, que en las prendas poéticas fueron tan iguales como en la sangre; por lo qual los comprehendemos baxo

---

<sup>28</sup> Los primeros versos de las epístolas son “Dícesme, Nuño, que en la corte quieres” y “Hoy, Fabio, de la corte me retiro”.

<sup>29</sup> Los primeros versos de los sonetos de Lupercio que suma a las *Rimas* son “No las antiguas púrpuras de Tiro”, “Ofrecen hoy los pérfidos britanos”, “Por gran hecho se cuenta que Tobías”, “Velando estoy, Señor, que el enemigo”, “Amor, ya te acogí cuando tenía”, “No el número prolijo de ascendientes”, “Con la lengua los labios apercibe”, “En otro tiempo, Lesbía, tú decías”, “Hame burlado tanto la esperanza”, “No contenta con Paris, quiso Elena”, “También tiene en Madrid micer Pasquino”, “Después de haber cantado el Mantuano”.

de un mismo juicio y elogio; porque en las ediciones modernas se han aplicado a todos indistintamente los epítetos de pureza, elegancia, entusiasmo, belleza y otras expresiones indeterminadas” (ibídem, vol. I, pp. 7-8). Sin embargo, al tratar del lenguaje de los aragoneses cae en el mismo defecto que ha censurado en otros, pues repite una vez más los elogios hallados en obras de Lope y Cervantes, y asigna a su poesía la cualidad de pureza poética, que diferencia de la prosaica,<sup>30</sup> lo que se advierte “en nuestros Argensolas, cuyo gusto y tino en la elección de las palabras, y frases más puras y expresivas, en la abundancia de epítetos grandes y sonoros, y en el juicioso uso de los tropos y figuras, da un realce extraordinario al pensamiento más común” (ibídem, p. 11).<sup>31</sup>

Las galas y prendas que más brillan en los Argensola son expuestas por Estala en torno a tres conceptos (los mismos tres que ya desarrolló Luzán en la *Poética*): la imaginación, el ingenio y los conceptos y artificios. No es la imaginación vasta, viva y ardiente que provoca imágenes fantásticas la de los aragoneses, sino una “imaginación fuerte y fecunda, semejante a la de Virgilio, que pinta por mayor, y sabe representar noblemente lo más escogido de la naturaleza” (ibídem, p. 21). El ingenio les permite establecer “íntimas relaciones desconocidas, con que da sumo realce a las cosas más comunes: no es este el ingenio de los Argensolas; es el de Píndaro y de Herrera. Pero, si es profundo, penetra en las entrañas de las cosas, y saca de ellas conceptos nuevos, extraordinarios, admirables, con que anima y levanta sus asuntos hasta

---

<sup>30</sup> Estala defiende una lengua diferente para la poesía que para la prosa, siguiendo a griegos y luego a latinos; apoya su argumento con el recuerdo de la regla que ofrece Horacio a través de la cual establece dicha diferencia, siendo esta regla lo más importante –en opinión de Estala– para distinguir las prosas rimadas de la verdadera poesía (Estala y Fernández, 1786: I, 10 y 11).

<sup>31</sup> Ejemplifica esta idea con un soneto de Bartolomé (“Yerba poderosa, que medras en la injuria”) que transcribe “desatado en prosa”, siguiendo el consejo horaciano, para demostrar como la pureza poética se mantiene, y añade: “sería necesario copiar aquí la mayor parte de las rimas, si hubiese de poner todos los ejemplos de pensamientos comunes, que en virtud del lenguaje poético son maravillosos y extraordinarios”. Y destaca, de entre todos, las sátiras y las epístolas, “donde las cosas más viles están tratadas con una dignidad admirable” (ibídem, vol. I, p. 12). Con un poema de Lupercio (“En estas sacras ceremonias pías”) ejemplifica cómo “muchos pedazos de sus poesías no se pueden absolutamente desatar en prosa, sin que quede siempre verso, aunque variada la rima”, lo que se señala como una circunstancia muy singular del lenguaje de ambos hermanos, que quizá no se encuentre en otro poeta (p. 13). En ellos no se aprecia la dificultad que supone la colocación de las palabras, el buscar la rima y completar el verso, de lo que participan “nuestros buenos poetas, y sobre todos los Argensolas: muchas veces parece que no se pudiera decir el concepto de otra manera, y que la rima les obliga a añadir belleza y gracia a los pensamientos” (p. 14).

el más alto grado. Esta es la prenda que más sobresale de los Argensolas” (ibídem, p. 21). Tanto la imaginación como el ingenio son siempre moderados por el juicio maduro, de tal manera que este último factor aleja la poesía de ambos hermanos de los grandes errores, y por la misma causa los Argensola desechan los conceptos y artificios superficiales y huecos:

En vano buscará en ellas [en sus composiciones] la malignidad o la crítica los conceptos falsos, equívocos ridículos, metáforas atrevidas y viciosas, ni el *phebus* y *galimathias*, que los extranjeros por malignidad o ignorancia suponen falsamente es el carácter de nuestra poesía. Después de un maduro y prolixo examen no hemos hallado en todas estas rimas otro reparo que un vislumbre de falsedad en la primera estancia de la canción de Lupercio a San Lorenzo, donde a unas fuentes metafóricas parece se quiere atribuir la propiedad de las fuentes reales y verdaderas. (Ibídem, p. 23)

Finaliza este detallado análisis, a modo de conclusión, afirmando que

la dicción de los dos hermanos es pura, elegante y muy poética; sus epítetos muy propios y expresivos; su versificación llena, armoniosa y corriente, con una facilidad extraordinaria; sus sentencias frecuentes sin afectación, y como nacidas en el discurso; su erudición vasta y escogida. Son ambos más sólidos y juiciosos que floridos y amenos: aman más la filosofía que los juguetes sonoros; más hablan al entendimiento y corazón que a la imaginación. A cada paso se hallan en sus poesías imitaciones de lo más escogido de los antiguos [...], y en fin la materia más común y vulgar recibe de sus ingenios un aire de novedad que arrebatada y deleyta sobremanera”; (ibídem, pp. 24-25)

y descende Estala a cada especie de composición, celebrando que las canciones son enteramente horacianas; que los sonetos son incomparables hasta el punto de que “ninguno de nuestros poetas puede entrar en competencia con los Argensolas en esta parte”; que las traducciones pueden rivalizar con las de los mejores traductores; que sobresalen, por encima de todos los demás géneros, en el cultivo de la sátira,<sup>32</sup> y, por último, que las poesías líricas también habrán de servir de modelo.

<sup>32</sup> Estala, al tratar de los versos satíricos de los Argensola, censura la sátira que cae en el libelo infamatorio o en la declamación en verso que reprende los vicios en común, y hace ver que la de los aragoneses no sucumbe a ninguna de esas posibilidades. Halla el mejor ejemplo para demostrarlo en la de Lupercio que comienza “Muy bien se muestra, Flora, que no tienes.” Continúa con el detalle de los rasgos más notables que se aprecian en la sátira de los Leonardo, para lo cual echa mano de Persio, Horacio y Juvenal, y finaliza, con el objeto de dar autoridad a sus palabras, recurriendo a la Real Academia Española y a las *Efemérides de Roma* (ibídem, pp. 28-34).

El siglo XVIII, como se ha visto, pondera la poesía de los Argensola como un óptimo modelo para alcanzar el cenit perdido a causa de la degradación sufrida en la poesía española a partir de Góngora. Ambos hermanos se convierten en paladines del “buen gusto”, sobre todo por la corrección con la que emplean la lengua castellana y por la maestría demostrada en el desarrollo de la sátira, sin menosprecio de los otros géneros poéticos en los que se adentran. Pero este favorecedor panorama cambia sensiblemente a comienzos del siguiente siglo, cuando en los primeros años del ochocientos Manuel José Quintana da a la imprenta otra colección de *Poesías selectas castellanias* (1807),<sup>33</sup> que amplía el período seleccionado por Ramón Fernández, Conti o Sedano. La nueva antología se inicia con los poetas del XV y alcanza hasta el XVIII, esto es, desde Mena hasta Cadalso.

Quintana había colaborado en la *Colección* de Estala con la redacción de varios prólogos y la selección de los textos insertos en algunos de los tomos, caso del romancero y de las “Poesías inéditas de Francisco de Rioja y otros poetas andaluces”, páginas, según José Cebrián (1996: 579 y ss.), en las que sobresalen las aportaciones de Quintana. Esta experiencia le aporta un gran bagaje a la hora de abordar su edición de *Poesías selectas castellanias*, cuyo objetivo principal es el de llegar a un amplio público sin excluir la posibilidad de su difusión fuera de las fronteras españolas. Con estas palabras lo expresa en la dedicatoria dirigida a Meléndez Valdés:

Moviome a entrar en ella [en la empresa de coleccionar las selectas poesías castellanias] la utilidad de los que no quieren, o no pueden dar a nuestros poetas la atención prolixa que se necesita para buscar y disfrutar lo bueno que contienen. El extrangero que desea de enterarse del gusto de la poesía castellana, el joven que empieza a dedicarse a ella, el aficionado que lee versos por distracción y no por estudio, las mugeres, en fin, que no atienden sino a la flor de las cosas, agradecerán tal vez, que se les escusen el dispendio y la fatiga de adquirir y recoger muchos volúmenes, para leer lo que cómodamente puede ser reducido a muy pocos. (Quintana, 1807: I, VI)

Esta colección alcanza la difusión deseada y diversas ediciones aumentadas y corregidas suceden a la de 1807, sin contar con que otros antólogos la seguirán al

---

<sup>33</sup> Esa antología será sometida a revisión y ampliación en varias ocasiones; en las líneas que siguen me referiré a la primera edición de 1807, en tres volúmenes, y a la de 1829-1833, en seis, entre las que se aprecian cambios que afectan a Lupericio y Bartolomé. Sobre la influencia de Quintana en el canon poético en el caso de la poesía cancioneril y del romancero nuevo véase Campa (2007, 2009 y e. p.).

pie de la letra, dejando a un lado las impresas con anterioridad.<sup>34</sup> La selección de Quintana se presenta con aires críticos y desdeñosos respecto a las colecciones poéticas que la precedieron, muy particularmente a las ya mencionadas de Sedano, Conti y Ramón Fernández:

Debemos al *Parnaso Español* el conocimiento de muchas composiciones inéditas u olvidadas: pero esta compilación además de ser demasiado voluminosa, tiene el inconveniente de estar hecha sin orden ni discernimiento alguno. La que después empezó, y no acabó, don Juan Bautista Conti, executada a la verdad con gusto exquisito y buena disposición, se destinó principalmente a dar a conocer a los italianos el mérito de nuestra poesía. Contentose pues su autor con publicar y traducir en toscano las composiciones líricas y bucólicas más señaladas del siglo diez y seis, y algunas de los Argensolas; pero nada incluyó de Balbuena, de Jáuregui, de Lope, de Góngora, ni de otros igualmente célebres en nuestro Parnaso, quedando por consiguiente la colección en extremo insuficiente y diminuta. Por último la que lleva el nombre de don Ramón Fernández, aunque se resiente de haber sido abandonada muy desde el principio de las manos hábiles que la empezaron, es útil, o más bien necesaria, a los que se dedican a cultivar este ramo de nuestra literatura, porque su objeto fue la reimpresión de los mejores líricos españoles, cuyas ediciones antiguas se habían hecho muy raras; pero esto mismo manifiesta la diversidad de su uso y aplicaciones comparada con la presente. Omito hacer mención de algunas otras que se han publicado fuera de España, porque ni por el número de las piezas que contienen, ni por su elección, ni por su disposición, ni en fin por aspecto alguno cumplen con el objeto que se proponen. (Ibídem, pp. VI-VII)

---

<sup>34</sup> Quintana (1807, 1817a, 1817b, 1829-1833, 1830-1833 y 1838). En un tomo de pequeño formato se imprimen las *Poesías escogidas de Fernando de Herrera, Francisco de Rioja, Lupercio y Bartolomé de Argensola y D. Estevan de Villegas*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1822; para cada poeta se redacta una breve noticia (vida y obra), a la que sigue una selección de sus poemas. Aunque no figure nombre del responsable en sus páginas, la mano de Quintana se halla tras esta colección. Los poemas de los Argensola publicados aquí coinciden, por ejemplo, con los de la edición impresa en seis volúmenes de Quintana (1829-1833: II, 1-84); solo se excluye el que comienza “En estas santas ceremonias pías”.

Ruiz Casanova (2007: 156) explica esta circunstancia a partir del modelo de antología al que responden unas u otras: “Tanto en el último tercio del siglo XVIII como, sobre todo, en el siglo XIX, el modelo de antología dominante era el de aquel libro que, amén de recuperar obras y nombres casi perdidos y poner al alcance de los lectores el género poético, brindaba un panorama amplio, aunque de extensión variable, y que iba desde el compendio concebido como *tesoro* o *biblioteca* hasta el más riguroso y pedagógico acercamiento al modo de *obras selectas*. Los trabajos de Juan José López de Sedano (1768-1779), sus nueve volúmenes, representan un ilustrativo ejemplo del primer modo, el de la antología como biblioteca; por su parte, la *Colección de poesías selectas castellanas* [sic] (1807 y 1830) de Manuel José Quintana, y las obras que de ella derivaron o que la tuvieron en cuenta, fueron, como reconoce Menéndez Pelayo, ‘base de todas las [antologías] destinadas para las escuelas’”.

En la “Introducción histórica” que redacta Quintana, a modo de presentación, ofrece al lector un panorama global de la literatura española, tomando como punto de partida los orígenes y como punto final el siglo XVIII, en concreto el momento de retorno del “buen gusto”, y apunta los criterios adoptados en la formación del corpus poético antologizado.<sup>35</sup>

El plan seguido en la mía es el que concilia mejor la variedad con el orden, el de los tiempos. Después de una corta muestra de la poesía castellana en el siglo quince, se empieza por Garcilaso, y se sigue por los demás poetas hasta Cadalso, dándose las composiciones cortas más generalmente estimadas de cada uno. Van enteras las muy conocidas; pero en las que no lo son tanto se ha suprimido tal qual pasage, bien que con la mayor circunspección, y solo quando la decencia lo prescribía, o lo aconsejaba la necesidad de conservar el efecto de la obra, destruido a las veces por alguna extravagancia. De estas supresiones hubiera dado razón en las observaciones críticas, que pensaba poner al fin de cada tomo, donde los lectores hubieran hallado las noticias particulares a cada composición, y mi juicio sobre sus bellezas y sus defectos. Pero esto pedía por su delicadeza más tiempo y atención que la que me permiten las circunstancias actuales; y de todas las ilustraciones que me propuse al principio, solo he podido bosquejar en la Introducción la historia de la poesía castellana, limitándola a los géneros y autores comprendidos en la obra. (Ibíd., pp. VIII-IX)

Con el mismo criterio cronológico con el que selecciona los poemas de la colección organiza la “Introducción histórica”, que estructura en seis artículos: I. Del

---

<sup>35</sup> Un año antes de la aparición de esta antología, Manuel María Arjona había publicado en el *Correo de Sevilla*, un “Plan para una historia filosófica de la poesía española” en el que proponía escribir la historia de la poesía española por escuelas, así como se hace con la pintura, método que permitiría “clasificar el estilo de nuestros poetas, y subdividir después estas clases mayores en otras subalternas”. Para ello postula siete escuelas: 1) la italohispana, fundada por Boscán y cuyo poeta más destacado es Garcilaso; 2) la italohispana o sevillana, fundada por Herrera; 3) la latinohispana, fundada por fray Luis de León; 4) la grecohispana, representada por Francisco de la Torre y Esteban Manuel de Villegas; 5) la propiamente española, en la que se insertan Lope de Vega y Luis de Góngora “en sus buenas poesías”; 6) la aragonesa o de los Argensola —no se menciona a ningún otro poeta—, que considera también propiamente española, mas muy diferente a la de Lope, y 7) la corrompida española, que la constituyen Góngora y sus secuaces. A estas siete principales añade una de epigramistas y otra de poetas sueltos que deberían colocarse por orden cronológico. Vemos en el novedoso plan de Arjona, basado en el estilo, que Lupercio y Bartolomé tienen su propio lugar, o, lo que viene a ser lo mismo, que se les ha asignado a los dos hermanos un estilo prácticamente único en el gran abanico que es la poesía áurea. Ni Quintana ni ningún otro antólogo del siglo XIX lo tienen en cuenta, y optan por el criterio cronológico a la hora de ordenar la nómina de los poetas áureos; quizá la causa de esto se halle en la dificultad que supone encuadrar las muchas individualidades que ofrece la poesía española, como ya había puesto de relieve Félix José Reinoso en unas “Reflexiones” acerca del “Plan” de Arjona publicadas también en el *Correo de Sevilla* (20 de agosto de 1806; véase Checa, 1996: 490).

principio de nuestra poesía y sus progresos hasta Juan de Luna; II. De nuestra poesía hasta el tiempo de Garcilaso; III. Desde Garcilaso hasta los Argensola; IV. De los Argensola y otros poetas hasta Góngora; V. De Góngora y Quevedo, y sus imitadores, y VI. Reflexiones generales; restablecimiento del “buen gusto”.

Detengámonos en el artículo IV, en el que se trata de los Argensola. Los dos hermanos aragoneses serán ensalzados en términos parejos a los ya vistos, pero Quintana ya no siente por ellos la admiración que otros les profesaron. No discute que no tuvieran igual entre sus contemporáneos en el arte de rimar o en la corrección y propiedad del lenguaje; es más, también reconoce su gran erudición y la severidad de sus doctrinas:

Ninguno de los autores de este tiempo igualó a los Argensolas en circunspección y en cordura, en felicidad de rimar, y en corrección y propiedad del lenguaje. Son tan sobresalientes en esta última parte, que Lope de Vega decía de ellos, que habían venido a Castilla desde Aragón a enseñar la lengua castellana. Su erudición, la severidad de su doctrina, sus conexiones, la grande protección que les dispensó el Conde de Lemos, fueron las causas de aquella especie de magisterio que excedieron sobre sus contemporáneos, y de aquella superioridad reconocida y confirmada por las alabanzas que de todas partes se las prodigaban. Dióseles el título de Horacios españoles; y siempre se les reputó como poetas de primer orden, conservando una opinión casi tan intacta como la del mismo Garcilaso. (Ibídem, pp. XLIX-XLX)

Sin embargo, sus muchas galas y méritos, elogiados por los contemporáneos de los Argensola y por los críticos y estudiosos posteriores, no son suficientes para Quintana:

Sin intentar disminuir la justa estimación que se les debe, ni contender con sus muchos apasionados; yo diría que su fama me parece mucho mayor que su mérito; y que si la lengua les debe mucho por el esmero y la propiedad con que la escribían, la poesía no tanto, donde su reputación está al parecer más afianzada en los vicios que les faltan, que en las virtudes que poseen. (Ibídem, pp. L)

En el género lírico los reconoce cultos e ingeniosos, aunque pobres de entusiasmos, grandiosidad y fantasía; en la poesía amorosa les falta gracia y ternura, y las tragedias solo tienen de tragedia el nombre; únicamente la sátira y la poesía moral merecen los aplausos de Quintana:

En el género lírico son fáciles, cultos, ingeniosos; pero generalmente desnudos de entusiasmo, de grandiosidad, de fantasía. Tampoco en los amores tienen la gracia y



la ternura que la poesía erótica pide, y si se exceptúa algún otro soneto de Lupercio, no puede citarse en esta parte composición ninguna de ellos, que merezca llamar la atención y encomendarse a la memoria de los amantes. No hablaré de la *Isabela* y la *Alexandra*, porque todos convienen, hasta los menos doctos, que estas composiciones no tienen de tragedia más que el nombre y las muertes fríamente atroces con que terminan. Su carácter sesudo, la índole de su espíritu más ingenioso y discreto que florido y expansivo, la sal y el gracejo que a veces sabían esparcir tenían más cabida en la poesía satírica y moral, donde realmente han sido más felices. Hay en ellos infinidad de rasgos, preciosos algunos por la profundidad y valentía, y muchos por aquella ingeniosidad de pensamiento, aquella facilidad y propiedad de expresión, que los constituye proverbiales. (Ibíd., pp. L-LI)

Eso sí, aplausos algo apagados, ya que tras los halagos se entrevé la repulsa; así, al hacer referencia a unos tercetos satíricos que cita, y a otros —dice— que podrían citarse, aprecia las semejanzas que tienen con los de Horacio, sin hallarse entre ellas la vivacidad, la soltura, la variedad, la concisión o la efusión, a lo que suma la facilidad que los Leonardo demuestran en rimar, aunque esta les lleva a encadenar “tercetos sin fin” que son motivo de muchos rípios de pensamiento a juicio de Quintana:

Estos pasages sacados de varias sátiras de Bartolomé, y otros muchos de metro igual o superior que pudieran citarse, así de él como de Lupercio, prueban su feliz disposición para esta clase de poesía. Se los ha comparado a Horacio, y sin duda tienen con él más semejanza, sin embargo de la preferencia que Bartolomé daba a Juvenal.<sup>36</sup> ¡Pero a cuánta distancia no están de él! La vivacidad, la soltura, la variedad, la concisión, la mezcla exquisita y delicada de censura y de alabanza, el abandono amable, y la efusión amistosa que encantan y desesperan en su admirable modelo; todas les faltan, y acusan la condescendencia excesiva o el defecto de gusto con que sus contemporáneos les dieron el título de Horacios. La facilidad de rimar les hacía encadenar tercetos sin fin, en que si no se encuentran rípios de palabras, hay muchos de pensamientos. Esto hace que sus sátiras y epístolas parezcan frecuentemente prolixas y aun a veces cansadas. Horacio hubiera aconsejado a Lupercio que abreviase la entrada de su sátira a la Marquesilla y otros muchos pasages prolijos que hay en ella; a Bartolomé que suprimiese en la fábula del Águila y la Golondrina, la larga enumeración de las aves, inútil e importuna para un poeta, superficial y escasa para un naturalista: hubiera en fin advertido a uno y otro, que los rasgos satíricos, semejantes a las flechas, deben llevar plumas y volar, para herir con ímpetu y certeza. (Ibíd., pp. LII-LIII)

---

<sup>36</sup> En nota a pie de página transcribe este texto: “Pero cuando a escribir sátiras llegues, / a ningún irritado cartapacio / sino al del canto Juvenal te entregues. / Porque nadie a los gustos de palacio / tomó el pulso jamás con tanto acierto, / con permisión de nuestro insigne Horacio”.

Por último, hay que añadir que tampoco le resulta adecuado el tono poético de los aragoneses, siempre desabrido y desengañado. Todo lo dicho tiene como consecuencia que, definitivamente, los dos Argensola queden excluidos de la lista de poetas “amigos” de Quintana, aunque no de la antología de textos que presenta.<sup>37</sup>

Es triste por otra parte ver que no salgan jamás de aquel tono desabrido y desengañado que una vez toman sin que la indignación hacia el vicio los exalte, ni la amistad o admiración les arranque un sentimiento ni un aplauso. Elige uno amigos entre los autores que lee, como entre los hombres que trata; yo confieso que no lo soy de estos poetas, que, a juzgar por sus versos, parece que nunca amaron ni estimaron a nadie. (Ibíd., p. LIII)

Casi veinte años después de la publicación de la antología de Quintana se imprime en Hamburgo la *Floresta de rimas antiguas castellanias*, ordenadas en tres volúmenes por Juan Nicolás Böhl de Faber (1821-1825), con un total de mil composiciones poéticas, de las que tan solo han sido recogidas con anterioridad, según se dice en los prólogos, entre el *Parnaso español* y las *Poesías selectas castellanias*, una décima parte de ellas. Este amplio corpus poético fue organizado en “sus ramos de sacras, doctrinales, amorosas y festivas”, y se obtuvo tanto de fuentes manuscritas como impresas.<sup>38</sup> Lamentablemente, no se acompañan los textos impresos de estudio, análisis o comentario, ya que, según se explica en el “Prólogo” al primer volumen, Böhl de Faber “tenía trazado dar en ella [en la *Floresta*] un cuadro cumplido, extractando por el orden de los tiempos los poetas más sobresalientes de cada era, con notas históricas y filológicas, y añadiendo algunas investigaciones sobre la naturaleza del ritmo, metro y

<sup>37</sup> En el “Apéndice” de la primera edición (Quintana, 1807: I, 379-418) se imprimen la sátira contra la marquesilla de Lupercio —“Muy bien se muestra, Flora, que no tienes”— y la de Bartolomé contra los vicios de la corte —“Dicesme, Nuño, que en la corte quieres”—. En la imprenta con posterioridad (Quintana, 1829: II, 1-85) el número de composiciones de ambos hermanos aumenta considerablemente y se acompañan de una breve noticia biográfica sobre ellos, pero no cambia una sola palabra de la “Introducción histórica”, tan crítica con la poesía de los Leonardo. Los poemas de Lupercio que publica son “En estas santas ceremonias pías”, “Alivia sus fatigas”, “Hay un lugar en la mitad de España”, “Muy bien se muestra, Flora, que no tienes”, “Tanto mi grave sentimiento pudo”; “Este prolijo y tenebroso día”, “Tras importunas lluvias amanece”, “Yo os quiero confesar, don Juan, primero”, “Lleva tras sí los pámpanos octubre” e “Imagen espantosa de la muerte”; a Bartolomé corresponden los siguientes: “De los campos y mares se apodera”, “¿Esos consejos das, Euterpe mía?”, “Dicesme, Nuño, que en la corte quieres”, “Yo quiero, mi Fernando, obedecerte”, “Quiero oponerme al trabajo injurioso”; “Ya el oro natural crespes o extiendas”, “Dime, Padre común, pues eres justo”, “Viéndose en un fiel cristal”, “Cuatro dientes le quedaron”.

<sup>38</sup> Böhl de Faber confecciona un índice de fuentes empleadas para cada poema y autor que se halla al final de los volúmenes.

rimas. Mas faltándole gran parte de los documentos indispensables para tan vasta empresa, y no morando en la capital,<sup>39</sup> en cuyas bibliotecas tal vez se hallarían, ha cedido a las instancias de sus amigos de Alemania, que desean gozar del fruto de sus desvelos” (Böhl de Faber, 1821-1825: I, 1-2).

Por tanto no podemos saber si Böhl de Faber comparte opinión con Quintana en torno a las poesías de los Leonardo, pero sin duda los considera poetas destacados del Siglo de Oro español, a tenor del número de composiciones que selecciona de ambos, todas incluidas ya en la colección de Estala y Fernández, solo cinco recogidas en el *Parناسo español* de López de Sedano y seis impresas por Quintana.<sup>40</sup> En total publica treinta y cuatro poemas en el volumen II de la *Floresta* (1823), quince de Lupercio y diecinueve de Bartolomé, todos ellos insertos en los ramos de rimas sacras, doctrinales y amorosas, con la excepción de un soneto de Bartolomé que se incluye en el de las festivas.<sup>41</sup>

Pero las críticas de Quintana a las poesías de los Argensola no pasaron desapercibidas y muchos de los que le siguen las hicieron suyas, tal como se observa en Martínez de la Rosa. Este, en el año 1827, imprime por vez primera su *Poética*, a la que más tarde acompaña de unas anotaciones. En el apartado dedicado a estas anotaciones se

<sup>39</sup> En estos años el colector de la *Floresta de rimas antiguas castellanas* ha establecido su lugar de residencia en la ciudad de Cádiz.

<sup>40</sup> Comprobamos que los datos sobre los poemas de los Argensola incluidos por Quintana en su antología son incompletos (Böhl de Faber, 1821-1825: II, 1). Quintana había impreso en la edición aumentada de 1829, además de la única composición que indica el colector alemán (el soneto de Lupercio que comienza “Tanto mi grave sentimiento pudo”), los poemas “Hay un lugar en la mitad de España”, “Tras importunas lluvias amanece” y “Alivia sus fatigas” de Lupercio, a los que se suman dos de Bartolomé: “Dime, Padre común, pues eres justo” y “De los campos y mares se apodera”.

<sup>41</sup> En el ramo de las rimas sacras se incluyen los poemas que comienzan con “A quien no espantará ardiente pira”, “Tan ofendido al Padre omnipotente”, de Lupercio, y “Aquella pecadora que solía”, “Ya la primera nave fabricada”, “Hoy por la piedad de su hacedor la ofrecen”, “A su Teresa Cristo en visión clara”, de Bartolomé; en el ramo de doctrinales, “Hay un lugar en la mitad de España”, “Obediente respondo a la pregunta”, “No temo los peligros del mal [sic] fiero”, “Quién casamiento ha visto sin engaño”, “Tras importunas lluvias amanece”, “Vuelve del campo el labrador cansado”, “Quién osa defender, Ricardo mío”, “Quien voluntariamente se destierra”, “Alivia sus fatigas”, de Lupercio, y “Con tu licencia, Fabio, hoy me retiro”, “El águila juntó una vez sus aves”, “También adula, o Nuño, la tardanza”, “Si esperas hoy prosperidad alguna”, “Dime, Padre común, pues eres justo”, “De los dos libros son estos retratos”, “Si quieres conservarte, Lauso, evita”, “El hombre fue de dos principios hecho”, “Fabio, pensar que el Padre soberano”, de Bartolomé; por último de las rimas amorosas imprime “No fueron tus divinos ojos, Ana”, “Amor, tú que las almas ves desnudas”, “Si acaso de la frente Galatea”, “Tanto mi grave sentimiento pudo”, de Lupercio (impresa por Quintana), y “De los campos y mares se apodera”, “Estas son las reliquias saguntinas”, “Hago, Fili, en el alma estando ausente”, “Si amada quieres ser, Lícoris, ama”, “Tanto ha podido un pensamiento honesto” y “Dejan las musas arcos y vihuelas”, de Bartolomé.

encuentran muy presentes las observaciones de Quintana, tanto en los juicios resultantes del examen al que son sometidas las poesías de los aragoneses como en la selección realizada de las composiciones de ellos.

La *Poética* —y por tanto las anotaciones— se segmenta en seis cantos: I. De las reglas generales de composición; II. De la locución poética; III. De la versificación; IV. De la índole propia de varias composiciones; V. De la tragedia y la comedia, y VI. De la epopeya – Conclusión. Los más numerosos comentarios referentes a los Argensola y a sus poemas están destinados a ilustrar el canto IV.

Aquí observamos que las notas que censuran la poesía argensolina se deslizan junto a las de halago prácticamente en todas las ocasiones, como sucede en el comentario del soneto de Bartolomé “Yo os quiero confesar, don Juan, primero” —atribuido una vez más a Lupercio—, del que Martínez de la Rosa dice que, aunque contiene un pensamiento original e ingenioso, “el pensamiento último que ni siquiera parece útil sino manifiestamente opuesto al fin que se propuso el poeta. Si este intentaba probar que la apariencia agrada, vale tanto como la verdad misma, valiéndose en su apoyo de la imitable comparación del cielo, no puedo sin destruir su misma obra lamentarse luego que no fuese verdad una cosa tan bella” (Martínez de la Rosa, 1843: 304-305).

Otro, que comienza con el verso “Imagen espantosa de la muerte” —este sí de Lupercio—, tampoco es plenamente de su gusto, pues incluso presentándolo como “dechado, por la energía de los pensamientos, por la viveza de las imágenes y lo selecto de la dicción”, el autor hace ver que la última palabra concluye desacertadamente con un adjetivo (ibídem, p. 305). También es cierto que no halla tacha en otro soneto compuesto por Bartolomé —“Dime, Padre común, pues eres justo”—, del que dice merecer justamente los aplausos “por la gravedad del pensamiento y la dignidad de la exposición, siendo digno de elogio el arte con que el poeta, después de exponer con energía los argumentos más fuertes contra la Providencia, reserva para el último verso la solución, presentándola en un solo verso vivo y enérgico” (ibídem, p. 306).

Es posiblemente esta la única vez que no hallamos reparos a la poesía de alguno de los dos hermanos Argensola por parte del autor de la *Conjuración de Venecia*, ya que si se refiere al cultivo de la fábula, Bartolomé no le gusta porque “echo de ver al instante que sabe demasiado” y, añade, “no produce en mí el placer peculiar de esta especie de composición, porque no hallo en él aquella naturalidad y sencillez que entretiene hasta a los niños; y en mi concepto la fábula debe someterse, por decirlo así, a prueba de muchachos” (ibídem, p. 316). Si escribe acerca del cultivo de la sátira,

resalta varios defectos con que la ensombrecen<sup>42</sup> y la convierten en pesada tanto el mayor como el menor de los Leonardo:

[Al imitar a Horacio] los Argensolas, procuraron acercarse a él en cuanto alcanzaron sus fuerzas, quedando menos distantes en el género moral, que como más templado, se avenía mejor con su carácter grave y sesudo. Descúbrese este en sus sátiras, llenas de rasgos breves y oportunos, de vivas descripciones y de pensamientos ingeniosos; pero cabalmente aleja más de una vez de sus manos las dos principales armas de aquella clase de composiciones; el ímpetu de la indignación que dictaba los versos de la Juvenal [sic], y el humor leve y festivo que hacía retozar a la musa de Horacio: los Argensola rara vez se irritan o se ríen. Así se les ve, ora discurrir con pesadez, como Bartolomé en la *sátira contra los deseos ambiciosos*; ora descender fríamente a pormenores prolijos, como cuando en la bella *sátira* del mismo poeta *contra los vicios de la corte* emplea antes de describirlos gran número de tercetos para indicar el método de educar a un joven [...]. Frecuentemente se nota en ambos hermanos el abuso de la erudición y la manía de multiplicar cuentos y alusiones históricas, extraviándose del asunto y dejándose llevar de su facilidad prodigiosa para eslabonar tercetos; pero también en cambio de estas imperfecciones, se encuentra en sus sátiras bellezas de toda clase, muy dignas de aprecio.

La sátira de Lupercio *contra la Marquesilla* me parece sobradamente larga, y que hubiera ganado mucho si se la hubiese acortado al principio y el fin; ¡pero con qué pincel tan maestro está trazado en ella el retrato de una cortesana! (Ibidem, p. 344)

En definitiva, en todas las especies de poesía que los Argensola cultivaron halla Martínez de la Rosa alguna mácula que denuncia el cambio de criterio que se está produciendo respecto a la centuria anterior:

De los dos hermanos aragoneses bien puede decirse que pocos les igualaron en buenas partes de poetas: puros y castizos en la dicción como los mejores del siglo XVI, más correctos en la frase que algunos de ellos, y esmerados y fáciles en la versificación, añadían a tantas ventajas gran caudal de doctrina y acendrado gusto, llegando a recibir de sus contemporáneos el sobrenombre de *Horacios españoles*. No le merecían sin embargo; pues cabalmente les faltaba en cada uno de los principales ramos de composición una cualidad esencial que no puede suplir ninguna otra: fuego y arrebató de la lírica sublime, gracia y delicadeza en la poesía amatoria, y cierta viveza y gracejo natural en la *sátira*, dotes que por un don singular llegó a reunir el poeta latino. (Ibidem, p. 343)

Todas estas opiniones se dejan sentir en las historias de la literatura española que se redactan durante el XIX. La confección de una historia de la literatura española

---

<sup>42</sup> Nótese que los mismos defectos fueron señalados por Quintana.

que sobrepase los límites de la Edad Media<sup>43</sup> se hace esperar hasta mediados de ese siglo, momento, como veremos, en el que ya han hecho mella sobradamente los juicios de Quintana sobre la poesía de los Argensola.

En 1849 se publica la edición en inglés de la *Historia de la literatura española* de Ticknor, y en los años 1851-1856 es traducida al español y adicionada por Gayangos y Vedia.<sup>44</sup> Por vez primera se ofrece una visión conjunta de la historia de la literatura española desde la Edad Media hasta principios del XIX; se reparte en tres épocas: la primera trata sobre la literatura medieval, la segunda corresponde a los siglos XVI y XVII y la tercera está dedicada al siglo XVIII y los primeros años del XIX.

En esta amplia visión de nuestra literatura, a Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola se les da su lugar en varios capítulos de la segunda época: en el que trata de las traducciones e imitaciones del antiguo drama clásico; en el dedicado a la poesía lírica que florece en los primeros años del siglo XVII; en el que habla de la sátira, el epigrama y la elegía, y en el que aborda la tragedia.<sup>45</sup>

Ticknor, una vez que presenta a los Argensola entre los opositores a la poesía de Góngora,<sup>46</sup> pasa a abordar la vida de ambos, recordando los mismos acontecimientos biográficos que reseñaron otros sin aportar datos nuevos;<sup>47</sup> se limita a reiterar opinio-

---

<sup>43</sup> Friedrich Bouterwek publica en los primeros años del XIX una *Historia de la literatura española: desde el siglo XIII hasta principios del XVI*. La edición original en alemán se imprime en el año 1804 (Gotinga, Johan Friedrich Röwer); en 1812 se traduce al francés (París, Renard-Michaud), y quince años después José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo llevan a cabo la traducción al español con adiciones (Madrid, Impr. de Eusebio Aguado, 1829).

<sup>44</sup> Véase Campa (2006).

<sup>45</sup> Se han dejado al margen de este recorrido las dos tragedias de Lupercio, pero creo de interés mencionar las palabras demoledoras con las que Ticknor finaliza su examen de *Isabela*. Como podemos leer, a juicio del hispanista americano es inexplicable el éxito del que disfrutaron esos dramas en su tiempo: “no se comprende cómo un drama de esta especie produjo el efecto de que nos habla Cervantes, a no suponer que los españoles, aficionados desde un principio a las diversiones dramáticas, no hallasen cosa de su gusto en cuanto habían visto anteriormente, hasta que Argensola escribió sus tragedias en circunstancias tan favorables que produjeron un entusiasmo universal” (Ticknor, 1851-1856: II, 161).

<sup>46</sup> “Entre los poetas líricos que florecieron en España a principios del siglo XVII y que se opusieron resueltamente a lo que entonces se empezaba a llamar gongorismo, los primeros por su influencia e importancia fueron los dos hermanos Argensolas” (ibídem, p. 218).

<sup>47</sup> En nota a pie de página remite para la vida de los dos hermanos al *Ensayo* de Pellicer y a la *Biblioteca nueva de autores aragoneses* de Latassa.

nes anteriores —émulos de Horacio, destreza con la lengua castellana, etcétera— y reduce la fama de sus nombres a las *Rimas*, olvidando el resto de sus escritos.<sup>48</sup>

Poquísima es la diferencia entre las carreras y suertes respectivas de estos dos hermanos notables, si se exceptúa la duración de su vida y la cantidad proporcional de sus escritos, porque, no solo ambos fueron poetas y poseyeron aquellas dotes intelectuales que inspiran consideración y respeto, sino que tuvieron la fortuna de ocupar elevados puestos, en los que pudieron proteger a poetas y escritores, algunos muy superiores a ellos. Sin embargo, apenas son conocidos hoy día sino por un tomo de poesías, principalmente líricas, que en 1634, y muertos ya los dos, publicó un hijo de Lupercio. (Ticknor, 1851-1856: III, 219-220)

Es importante mencionar que Ticknor les ha hecho descender, explícitamente, un peldaño en la escala de la poesía castellana; los hermanos Argensola han pasado de compartir el principado de esta con Garcilaso, de ser poetas modélicos del parnaso español, a no ser más que unos vates dignos de figurar entre los líricos:

La Italia, país originario de su familia, donde ambos vivieron y donde a tantos hombres distinguidos conocieron y trataron, parece haber ocupado su pensamiento siempre que escribían, y el espíritu de Horacio brilla a menudo en sus poesías. Es evidente que los dos hermanos se propusieron imitar la entonación filosófica, versificación esmerada, al mismo tiempo que armoniosa, y el entusiasmo templado de aquel gran poeta, así en las odas como en aquellas poesías ligeras que ostentan las formas más libres y sueltas de la poesía nacional. En general, el mayor de los hermanos muestra más nervio y robustez, aunque por otra parte dejó muchos menos versos para poder calificar su mérito con el debido acierto. El menor es más ameno y agradable, y sus composiciones están concluidas con más cuidado y firmeza. Aunque ambos eran aragoneses, escribieron el castellano con tal pureza, que Lope de Vega dice “le parecía habían venido de Aragón a enseñar el castellano”. Por esta y otras buenas cualidades son muy dignos de figurar con distinción entre los poetas líricos españoles, si no ya en primer rango, al menos en el inmediato, puesto que no vacilamos al enseñarles al recordar los versos líricos que el mayor de los hermanos dirigía a la dama con quien después se casó, así como la dicción castiza y pura y la delicadeza de sentimientos que brillan en las composiciones más largas de ambos. (Ibidem, pp. 220-221)

Las consideraciones de Ticknor respecto a la vena satírica de ambos poetas se asemejan —como he anunciado—, prácticamente punto por punto, a las expuestas por

---

<sup>48</sup> Ticknor parece olvidar los repertorios bibliográficos elaborados por Pellicer y por Latassa, que él mismo cita en su *Historia de la literatura*, en los que se recogen los títulos, manuscritos e impresos de las obras de los dos Argensola, aunque ciertamente no han gozado, salvo las poesías, las tragedias y poco más, del favor de la imprenta.

Quintana, quien les acusaba, recordemos, de ser demasiado graves y de que sus composiciones satíricas estaban formadas por un excesivo número de versos, e incluso remite el hispanista americano a los mismos poemas que aquel —al igual que hizo también Martínez de la Rosa— en la argumentación de sus afirmaciones:

Mas ninguno tuvo tanto éxito como los dos Argensolas en el estilo y maneras peculiares de aquel gran poeta [Horacio]; a decir verdad, sus discusiones son a veces demasiado graves y más largas de lo que debieran; pero con todo encierran pinturas animadas de los usos y costumbres de su tiempo. Por ejemplo, la que Lupercio hace en su sátira dirigida a Flora de una señora del Gran Mundo es excelente, y también lo son ciertos trozos de otras dos, en que su hermano Bartolomé satiriza y afea los usos de la corte. Todas tres, sin embargo, pecan por demasiado largas, y la última de ellas contiene además una repetición de la fábula “del ratón de campo y el ratón de aldea”, en la que, como en otras composiciones del mismo autor, es evidente su conato de imitar a Horacio. (Ibídem, p. 240)

A juicio de Ticknor, en la elegía no llegan los aragoneses a conseguir la perfección, pues sus composiciones no son, en el sentido estricto, elegíacas: “en cuanto a los dos Argensola y a Borja, tampoco puede decirse de ellos que llegaron a la perfección, pues aunque tanto los dos primeros como el segundo usaron géneros análogos, ninguno de ellos es el puramente elegíaco [...]” (ibídem, pp. 242-243). Y si le arrancan algún encomio es gracias a los epigramas, aun sin ser equiparables a los escritos por Francisco de la Torre:

Los Argensolas, Villegas, Lope de Vega, Quevedo, Esquilache, el Conde de Rebolledo y otros muchos los escribieron con gracia y donaire; pero de cuantos se dedicaron a este género, nadie le cultivó con tanto celo ni obtuvo en él los triunfos que Francisco de la Torre, que, aunque de la escuela culta, parece sacudir sus cadenas e influencia al recordar que era paisano de Marcial. (Ibídem, p. 249)

Todos estos juicios, sensiblemente menos halagadores que los leídos durante el siglo precedente sobre las obras de los Argensola, denotan un cambio de rumbo del que es responsable en primera instancia Quintana. De aquí en adelante se aprecia cómo la atención prestada en las siguientes historias de la literatura a ambos poetas decae de un modo considerable. Esto se puede ver perfectamente en la que firman Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara García en 1872.<sup>49</sup>

<sup>49</sup> Los *Principios* (vol. I) se deben a Revilla, y la *Historia de la literatura* (vol. II), a Alcántara.



Alcántara, responsable del segundo volumen, en el que se historia la literatura española, los presenta como “continuadores de la escuela clásica,<sup>50</sup> o mejor dicho, jefes de su rama aragonesa” (Revilla y Alcántara, 1877: II, 408). Se admite la corrección y propiedad en el manejo del lenguaje, una vasta erudición y gran severidad en la doctrina como señas de identidad de la poesía de los Leonardo,

cualidades que bastan para asignarles lugar muy distinguido en nuestro Parnaso, sobre todo tratándose de unos tiempos en que se empezaba a hacer gala de torturar el idioma. En justo tributo a sus méritos, debemos dejar asentado que los Argensolas supieron apartarse del camino que ya habían empezado a recorrer los conceptistas y culteranos. (Ibidem, pp. 407-408)

Asimismo recuerda la predilección de los hermanos por imitar a Horacio y por las doctrinas poéticas del latino, pero les acusa una vez más de faltos de vivacidad y de energía y se suma a los lamentos de aquellos que delataron el tono desabrido y desengañado en sus poemas. Aun así, afirma que los Argensola merecen ser estudiados y ocupar un lugar distinguido en nuestra literatura (ibídem, p. 409).

Reaparecerá, una vez más, el nombre de los Argensola en el capítulo dedicado a la sátira, pero ahora serán unos de los muchos que la cultivaron, sin destacarlos del resto como se hiciera en momentos anteriores; el puesto de honor en la sátira se concede a Quevedo, aunque, junto a este, se les reconoce a ambos hermanos que la “perfeccionaron mucho dándole la forma clásica” (ibídem, p. 367).

Entre la *Historia literatura española* de Ticknor y esta última recién citada ve la luz el segundo volumen (1857) de la colección preparada por Adolfo de Castro de *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, donde se imprimen las *Rimas* de 1634 aumentadas con unos tercetos y un soneto de Lupercio Leonardo.<sup>51</sup> Las páginas de “Apuntes biográficos” repasan algunos de los acontecimientos de las vidas de los dos Argensola. Se pergeña una breve valoración de la poesía de ambos en la que Castro reconoce lo “correcto de su estilo y la buena entonación de sus versos”, así como lo excepcional de algunos de sus sonetos, por encerrarse en ellos “muy buenos pensamientos de filosofía moral”, aunque no deja de subrayar la falta de entusiasmo de

<sup>50</sup> En la escuela clásica integra junto a los Argensola a fray Luis de León y a Francisco de la Torre.

<sup>51</sup> Los tercetos comienzan con el verso “Tuvo cercada largo tiempo en vano”, y el soneto, con “Porque de sus donaires no me río”.

sus odas. En cambio, en el análisis de las sátiras se percibe un enfoque algo diferente a los mencionados:

Los dos hermanos se dedicaron a componer sátiras, que han sido juzgadas bajo un concepto equivocado. Son, en verdad, prosaicas; pero ¿cuál sátira no lo es? Las de Horacio ¿tienen por ventura sublimidad poética? ¿La tienen las de los clásicos italianos Ludovico Ariosto, Francisco Sansovino, Hercules Bentivoglio, Ludovico Alamanni y Ludovico Dolce? Encuentro en ellos un estilo tan bajo, que a veces se confunde con la prosa.

Estos autores italianos tienen una ventaja a veces sobre los dos ingenios que tratamos, y es la profundidad del asunto que elegían. (Castro, 1950-1951: II, c)

Aun así, como sus antecesores, encuentra idénticas sombras que deslucen las sátiras:

Los Argensolas no carecen de energía para la sátira; pero tienen dos grandes defectos, que los hacen muy inferiores a aquellos maestros italianos: uno es la falta de vivacidad. Amplifican demasiado los pensamientos [...]; el otro es cierta dureza en el estilo, que contrasta mucho con la soltura que en este género de asuntos han empleado los poetas de Italia. (Ibídem, vol. II, p. c)

A pesar de ello, Castro apunta que merecen ser estudiados por su buen lenguaje y, sobre todo, porque

contra los vicios del gongorismo, que el uno vio solo nacer, y el otro nacer y extenderse con general aplauso, quisieron oponerse con la corrección del lenguaje [...].

Desgraciadamente en aquel siglo, tan fecundo en ingenios de primer orden, pusieron nuestros poetas todo su conato más en la forma que en los pensamientos, los unos para recargarla de exornaciones, los otros para presentarla con una sencillez desnuda de todo entusiasmo.

La excelencia del lenguaje de estos últimos ingenios más es como gramatical que como oratoria o poética. Así como los otros sacrificaban todos los pensamientos a la pompa de las palabras y al uso de falsas figuras, estos, no solo los pensamientos mismos, sino hasta la elocución noble y figurada, como lo exige la oratoria y la poesía, a la pureza y a la rotundidad de la frase. (Ibídem, vol. II, p. c)

Las últimas décadas del siglo XIX nos deparan nuevos estudios y ediciones de las obras de los Argensola, en los que, salvo alguna excepción, se mantiene esta crítica visión con ligeros matices que a veces alcanzan tonos apologéticos. Entre las excepciones se sitúan los comentarios recogidos en algunos de los trabajos de Menéndez Pelayo, que valora la obra de los Argensola sin los influjos de las opiniones de Quintana.

Menéndez Pelayo distingue a Lupercio y a Bartolomé con sendas entradas en la *Biblioteca de traductores españoles*. Las primeras palabras de cada una de ellas se dedican a una breve semblanza biográfica, seguida de la relación de las obras y anotaciones de alguna circunstancia particular sobre ellas, información acerca de los impresos, manuscritos que el autor conoce; el repertorio de obras de Lupercio y de Bartolomé llega a su fin con la relación de las traducciones (Menéndez Pelayo, 1999a: 318-327).

Don Marcelino, como decía, no se deja arrastrar por juicios preestablecidos, de tal manera que ambos hermanos, a los que integra en la “escuela aragonesa”, encabezan la nómina de autores que cultivaron la sátira y la epístola, y solo Arguijo se les adelanta en los sonetos. Tampoco desdeña sus canciones, y les concede brillantez al abordar los géneros moral y filosófico y se la niega en el cultivo del lírico:

El nombre de Bartolomé Leonardo, como el de su hermano Lupercio, es clásico en nuestra literatura. Entrambos son los más felices representantes de la que pudiéramos llamar escuela aragonesa, dechado de severidad y buen gusto; entrambos merecieron el título de *Horacios españoles*; entrambos fueron guardadores fieles de la pureza de la lengua, hasta el punto de afirmar de ellos Lope de Vega que *habían venido de Aragón a reformar en nuestros poetas la lengua castellana, que padece por novedad frases horribles con que más se confunde que se ilustra*. Las sátiras y epístolas de Bartolomé son, sin duda, las primeras de nuestro Parnaso, y por más que de las de Horacio disten harto, no temen el parangón con las de Boileau. Sus sonetos solo ceden a los de Arguijo. Algunas de sus canciones tienen todo el movimiento y el entusiasmo de la oda heroica, aunque en el género lírico nunca brillen tanto como en el moral y filosófico. (Ibidem, p. 320)

Al tratar de nuevo sobre Bartolomé en *Historia de las ideas estéticas en España*, reitera la comparación con Boileau y de nuevo eleva al aragonés para situarlo en un plano superior:

El Rector de Villahermosa es un imitador convicto y confeso del Horacio de las sátiras y de las epístolas; pero dentro de esta imitación, ¡con qué libertad se mueve! En este punto es muy superior a Boileau. Aconseja *dejar correr* el ingenio por la docta antigüedad; pero, una vez robustecido con este tuétano de león, quiere que muestre sus fuerzas propias, soltando a la furia de los vientos [...].

La falsa imitación clásica, los centones de versos latinos, provocan su indignación, y le inspiran versos admirables de los que hacía Horacio, de los que Boileau con toda su corrección no hacía; (Menéndez Pelayo, 1999b: 263-264)

y aporta nuevos puntos de vista sobre la poesía del rector de Villahermosa que enriquecen el panorama descrito hasta ahora:

Su arte predilecto es el arte latino: no el italiano. Aborrece de muerte la sutileza y el metafisiqueo de los petrarquistas, aun profesando veneración al maestro, sin duda por lo que tuvo de humanista. Enójale todo uso frívolo y baladí de la poesía, no la concibe más que como matrona celtibérica, armada de hierro y con la ley moral en los labios. (Ibíd., p. 264)

La obra lírica de Lupercio, a los ojos de Menéndez Pelayo, tiene mayor valor que sus textos de carácter histórico o sus tragedias conservadas, y ese ramillete poético es suficiente para alcanzar la fama. El mayor de los Argensola comparte con su hermano tachas y primores poéticos, y, sorprendentemente, a la sátira a “la marquesilla” no solo no le sobran versos, sino que es tenida como “dechado de este género de composiciones”, y así lo manifiesta Menéndez Pelayo al final de la entrada que reserva a Lupercio en la *Biblioteca de traductores españoles*:

Más gloria que todas las obras hasta aquí registradas ha dado a Lupercio la breve colección de sus versos líricos, joyas preciadas en el tesoro de nuestro Parnaso. Igual en bellezas y en defectos a su hermano Leonardo mereció como él el título de Horacio Español, y como él descolló en la sátira y en la epístola. La dirigida a *la marquesilla* excede acaso a todas las producciones de Bartolomé y debe citarse como dechado de este género de composiciones. Algunos sonetos eróticos y morales, la *Canción a la Esperanza*, dirigida a *Felipe II en la canonización de San Diego* y alguna otra de sus composiciones propiamente líricas, han bastado a colocar muy alto el punto de su fama. (Menéndez Pelayo, 1999a: 326)

Como vemos, Menéndez Pelayo se independiza abiertamente de las opiniones dominantes, cuyo origen se halla en la “Introducción histórica” redactada por Quintana (1807). Hasta este momento no se había producido aportación nueva ni puntos de vista que variasen siquiera levemente los ya establecidos. Las mismas palabras se han repetido tanto para destacar los méritos como para denunciar los defectos, de tal manera que la imagen de los dos Leonardo que fue forjada en el siglo XVIII desde Ignacio de Luzán hasta Pedro Estala se vio sustituida en el XIX por la diseñada por Quintana; solamente Menéndez Pelayo trunca ligeramente esta última tendencia.

El tono apologético al que se hacía referencia en líneas anteriores se deja sentir en el discurso leído por el duque de Villahermosa, Marcelino Aragón y Azlor, con

motivo de su entrada en la Real Academia Española en el año 1884, que versa sobre la “vida y estudios de los dos hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola”,<sup>52</sup> a quienes percibe como “los últimos defensores de la pureza clásica y de la austera corrección de la lengua poética castellana” (Aragón y Azlor, 1884: 8). A lo largo del discurso, además de reconstruir la vida de los dos poetas con fuentes documentales de su casa (Villahermosa), de los *Progresos de la historia de Aragón y elogios de sus cronistas* de Uztarroz y de los *Comentarios* del conde de Luna, procura, en primer lugar, fijar sus rasgos poéticos más sobresalientes y, a continuación, buscar argumentos que disculpen las críticas negativas vertidas por otros. Para establecer los rasgos poéticos comunes a ambos hermanos presenta un primer rasgo consistente en el “predominio de la razón sobre la fantasía, y de las facultades intelectuales sobre las del sentimiento”. El vuelo lírico no es grandioso ni arrebatado, sino que impera la meditación moral; de ahí su “afición extremada al cultivo de la sátira y de la epístola (casi siempre satírica), géneros cuya principal materia son las verdades del orden moral” (ibídem, pp. 23 y ss.); ahora bien, esta sátira de los Argensola, nos dice, es la sátira clásica, aunque no la de Juvenal. A Lupercio le asocia una imaginación más “pintoresca, galana y colorista”, mientras que a Bartolomé lo describe “más austero y ceñudo”. La segunda característica que destaca es la exquisita pureza de la dicción, que nunca se ve enturbiada por voces bárbaras ni extrañas, por lo que son modelos de perfección casi absoluta (p. 25). Por último, admite que, aunque en el arte de escribir tercetos nadie les igualó, “la intermitencia de este género de versificación, y aquel eslabonarse sin medida, parece que trae consigo algo de lánguido y soñoliento” (p. 30).

El duque de Villahermosa cree que aquellos que tachan la poesía de los Argensola de tediosa a causa de la falta de viveza y de la excesiva reflexión no aprecian que tras esos aspectos se halla el carácter de los dos hermanos y del resto de aragoneses:

He apuntado antes los caracteres comunes a los dos Argensolas, y aun pudiéramos añadir a todos los poetas de la tierra donde ellos nacieron. Puede decirse, en tesis general, que siempre fue en Aragón más reflexivo y maduro el pensamiento, que viva, pródiga y opulenta fantasía; (ibídem, p. 42)

y finaliza afirmando que

---

<sup>52</sup> El discurso del duque de Villahermosa se ilustra con múltiples textos poéticos de Lupercio y de Bartolomé que las más de las veces le sirven para argumentar sus afirmaciones.

es injusticia notoria decir con Quintana que “estos poetas nunca amaron ni estimaron a nadie”. En el fondo del carácter de Bartolomé Leonardo [...] hay un fondo de amistad y benevolencia inextinguible [...]. Así son los Argensolas, duros y ásperos en la corteza, pero llenos interiormente de caridad y unción y espíritu cristiano. (Ibídem, pp. 50-51)

Se aprecia claramente cómo en estos momentos parece preciso hallar argumentos en defensa de la poesía de los Leonardo, justificar los defectos señalados por Quintana y aceptados por Martínez de la Rosa entre otros.

A pesar de las críticas generadas en torno a la sátira cultivada por ambos, en el año 1887, Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, publica *Algunas obras satíricas inéditas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*. Su principal mérito es dar a la imprenta dos textos de gran interés,<sup>53</sup> acompañados de un estudio preliminar en el que se expresan algunas ideas iguales o muy semejantes a las expuestas en este panorama:

Está con notoriedad demostrado que carecen los poetas aragoneses del estro lírico o de la ternura de un Arguijo o de un Rioja; y que su inspiración prefirió lo general y abstracto, lo moral y lo filosófico, a lo concreto y pintoresco. No obstante, Lupercio nos ofreció rasgos de fantasía brillantísimos, en algunos pasajes y en sus sonetos amorios especialmente; y Bartolomé lució espléndidas galas, inestinguible candor, fervorosísimos afectos, en sus odas, (conde de la Viñaza, en Leonardo de Argensola, 1887: 8)

y podemos ver que retoma algunos de los pensamientos presentes en Adolfo de Castro:

Los satíricos aragoneses han sido censurados, como prosaicos [...], toda sátira, por necesidad de su naturaleza, tiene que ser prosaica. Lo son las del mismo Horacio; y lo son las de los clásicos italianos Sansovino, Ludovico Dolce y el Ariosto. Estos elegantes y celebrados ingenios de Italia no sobrepujaron a los hijos de Barbastro. (Ibídem, p. 10)

Sin embargo, la postura del conde de la Viñaza busca asentarse en el fiel de la balanza cuando recorre las galas de ambos hermanos y las relaciona con las de otros

---

<sup>53</sup> El conde de la Viñaza edita el diálogo *Menipo litigante* y la carta al conde de Lemos sobre la sátira (sigue el ms. 4141 de la BNE), ambos de Bartolomé Leonardo de Argensola. A pesar de que este diálogo del rector de Villahermosa se presenta como inédito, y como tal se ha tenido hasta ahora, se imprimió por vez primera en *La Espigadera: obra periódica* en el año 1790 (pp. 209-236); el texto publicado en el XVIII presenta notables diferencias con el dado a la imprenta por el conde de la Viñaza y con los manuscritos conocidos (véase Pérez Cuenca, 2010). Schwartz y Pérez Cuenca preparan una nueva edición para la colección “Larumbe” de las sátiras *Dédalo, Menipo litigante* y *Demócrito*, que irán precedidas de la carta al conde de Lemos.

poetas áureos; aunque se declara admirador entusiasta de los “Horacios de Barbastro”, no pretende caer en la tentación de

incurrir en la hipérbole de colocarles en el trono más alto del vastísimo Imperio de la Literatura española. Reconozco que les aventajó, en las cualidades que le caracterizan, aquel joven *de hermosa presencia y distinguidas maneras, valiente hasta lo más excelso del heroísmo*, que murió al escalar la muralla de un castillejo, próximo a Frejus. Reconozco que no cayó de sus labios el raudal de ardiente y pintoresca poesía, que el cielo de la Bética pone en los de sus Herreras y Arguijos. Mas es positivo igualmente que ningún prócer del Parnaso de España tuvo el ingenio sobrio y austero de los dos hermanos y que, reflexivos y meditadores, cual pocos, invocaron, en todos los instantes de su vida, los sacrosantos fueros del buen gusto. (Ibidem, p. 28)

Dos años después el conde de la Viñaza entrega a la imprenta otros textos de los aragoneses que se reúnen en dos volúmenes bajo el título colectivo de *Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*. Esta edición hay que situarla en el ambiente erudito de la época, tal como señala el propio editor en el prólogo: “a sociedades o empresas, las cuales [...] se dedican con empeño a la publicación de tales joyas [los monumentos literarios del Siglo de Oro]. Las colecciones de *Libros raros y curiosos* y de *Libros de antaño*, las de los *Bibliófilos españoles y andaluces* y la *Biblioteca de escritores aragoneses* son testimonio clarísimo del entusiasmo que mueve el espíritu de estas sociedades, a la vez que la *Biblioteca de autores españoles*” (conde de la Viñaza, en Leonardo de Argensola, 1889: I, X).

Su publicación en la “Colección de Escritores Castellanos” fue recomendada por Menéndez Pelayo, según se desprende de la carta que el conde de la Viñaza le escribió en el verano de 1887 para tratar diversos asuntos relacionados con esta edición:<sup>54</sup>

Mi muy querido amigo: recibí su muy grata antes de salir de Zaragoza; y le agradezco muchísimo su juicio sobre el Goya, las indicaciones que me hace y la promesa de recomendar a Catalina la impresión, en los Escritores Castellanos, de las Obras inéditas de entrambos Argensola, por mí recopiladas e ilustradas. A este propósito me dirijo hoy a Vd. en consulta y ayuda, confiado en su inagotable benevolencia. (Menéndez Pelayo, 1999c)

<sup>54</sup> La carta está fechada en Baños de Panticosa el 1 de agosto de 1887. En el *Epistolario* de Menéndez Pelayo (1999c) lleva el número 466 (vol. 8); véanse además, en el vol. 8, las cartas 488, 399 y 24; en el vol. 9, las notas 24, 59, 177, 205 y 606, y en el vol. 10, la nota 220.

El conde de la Viñaza en esta edición da por vez primera a la imprenta obras que permanecían inéditas en diversos manuscritos. Para llevar a cabo la labor de localización y adquisición de copias pide ayuda a Menéndez Pelayo, además de solicitarle la consulta de algún manuscrito perteneciente a su biblioteca particular:

La adjunta nota<sup>55</sup> le indicará a Vd. las obras que incluyo en el tomo; habiendo, entre ellas, comprendido las tragedias de Lupercio, si Vd. cree que lo merecen las muchas variantes del código original que Vd. posee. Como sería muy probable que Vd. conociera alguna o algunas otras obras argensolanas, además de las recojidas por mí, de su bondad espero me indique dónde he de buscarlas.

Ahora bien: las tres líneas que llevan una cruz al margen, corresponden, a obras inéditas, que están en el museo británico (al decir del Cat<sup>o</sup> de Gayangos), y no teniendo yo dirección literaria en Londres, si Vd. sabe alguna quisiera que me la indicara con objeto de obtener copias de aquellas. Tengo entendido que dicho Sr. Gayangos y su hijo el Sr. Riaño disfrutaban de algún empleo en el British Museum: sé también, o, al menos se me ha dicho, que de la Sección de Mss. Españoles está encargado un sacerdote católico. Pero ignoro el nombre de este Sr.; y no conozco a los anteriores. Si diré a Vd. que he escrito a D. Pascual, pues tratándose de un asunto literario, creo que habría de servirme. Puede que así sea, pues no hace más que veinte días que le escribí; pidiéndole las señas de algún escribiente o persona dedicada a sacar copias, o, si él las encargaba, diciéndole que satisfaría, obvio es decirlo, la cuenta del copiante. Como soy algo impaciente, cuando acometo con fervor cualquier empresa literaria, agradecería a Vd., si para ello tiene fuero, que al Sr. Gayangos le escribiese recomendándole mi asunto. De todas suertes espero o cuento con su ayuda si sabe Vd. algún otro medio del cual pueda valerme para obtener las copias que apetezco y necesito. (Menéndez Pelayo, 1999c)

En el primer volumen de los dos que componen la edición se publican las obras de Lupercio, y en el segundo, las de Bartolomé, ambos con un prólogo en que se aborda la vida y obra de cada uno. Esta aportación del conde de la Viñaza supone un gran avance para el conocimiento y la difusión de la obra de Lupercio y Bartolomé, y no ha sido superada aún en algunos aspectos, puesto que, recordemos, varios de los escritos en prosa aquí publicados no conocen edición moderna y solo casos excepcionales han sido sometidos a revisión crítica en estudios recientes.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Se indica en la edición de esta carta que la nota lamentablemente se ha perdido.

<sup>56</sup> En los últimos años del siglo XX y la primera década del presente se ha abordado el estudio y la edición de las tragedias *Isabela* y *Alejandra* de Lupercio por Giuliani (2000 y 2009), y los de las tres sátiras de Bartolomé presentadas en forma de diálogos, por Schwartz (1993, 1999, 2000, 2002 y 2006) fundamentalmente.



Las obras de Lupercio que se pueden leer en ese volumen primero se han dividido en poesías líricas (doce sonetos), epístolas y poesías varias (dos epístolas, el proemio al Certamen del Santísimo Sacramento, tres composiciones en estancias, y una canción), obras dramáticas (*Isabela* y *Alejandra*), opúsculos y discursos literarios (un memorial dirigido a Felipe II contra la representación de las comedias, la *Declaración sumaria de la historia de Aragón*, y discursos pronunciados en una academia de Zaragoza), y cuatro cartas eruditas y familiares (una al doctor Bartolomé Llorente, otra al padre Juan de Mariana, una tercera a don Pablo de Santa María y, por último, la dirigida a los diputados del reino de Aragón). En los apéndices finales se imprime además una carta del doctor Bartolomé Llorente dirigida a Lupercio y otra del padre Mariana en respuesta de una de Argensola fechada en Zaragoza el 15 de agosto de 1602.

En el otro volumen encontramos las obras del menor de los Leonardo, que se dividen en poesías líricas (cuarenta y cuatro sonetos), sátiras (publica tres, entre las que se halla la “del incógnito”), poesías varias (una epístola, una canción, unas décimas, dos estancias, tres epigramas y la traducción de un dístico de Ausonio), diálogos satíricos (*Menipo litigante*, *Dédalo*, *Demócrito* y la traducción de uno de Luciano), opúsculos varios (la *Relación del torneo que Zaragoza celebró en honor de la reina de Hungría el 13 de enero de 1630*, el texto de *Cómo se remediarán los vicios de la corte y que no acuda a ella tanta gente inútil*, otro sobre las cualidades que ha de tener un perfecto cronista y uno último sobre los motivos que le movieron a aprobar un libro de don Gonzalo de Céspedes), cartas eruditas y familiares (entre unas y otras se imprimen dieciocho cartas). En los apéndices se incluyen ocho textos más (tres cartas del conde de Lemos, dos sonetos y una epístola en tercetos y dos cartas de los diputados de Aragón).

La bibliografía acerca de los Argensola aún se ve acrecentada antes de que finalice el siglo con la publicación de una monografía sobre Bartolomé de Miguel Mir. Resulta de interés la “Advertencia” que precede al estudio, donde el padre Mir relaciona las fuentes documentales de las que se ha servido en la elaboración de este trabajo:

Los datos y documentos que han servido principalmente para este estudio, demás de las obras del propio Bartolomé Leonardo de Argensola, fueron recogidos por el Doctor Juan Francisco Andrés de Ustarroz en los *Progresos de la Historia en el Reino de Aragón y elogios de sus Cronistas*, cuya primera parte, relativa a Zurita, está publicada en la *Colección de Escritores Aragoneses*, quedando la segunda inédita aún en la Real Academia de la Historia. De la parte del manuscrito referente a los Argensolas debemos copia al Excmo. Sr. Conde de la Viñaza [...]. Además de los datos que ofrece el manuscrito del Doctor Andrés de Ustarroz, hemos utilizado los muchos que hay esparcidos en

libros sobre las cosas de Aragón, como por ejemplo, la *Biblioteca* de Latassa, las *Historias eclesiásticas y seculares de Aragón* del Doctor Vicencio Blasco de La Nuza, las *Historias de la Universidad de Zaragoza* de Camón y Borao, la biografía del Doctor Bartolomé Argensola del Brigadier de Artillería don Mario de La Sala, los estudios sobre el mismo doctor Bartolomé del Conde de la Viñaza [...]. Por último, cumple manifestar nuestro agradecimiento a la Excelentísima Diputación provincial de Zaragoza [...], debiéndose a su celo y actividad el hallazgo de los importantes documentos que lo avaloran, y que son sin duda su más preciado ornamento. (Mir, 1891: 1-2)

También relata los escritos de los que se han valido otros, siendo el punto de partida para todos ellos los de Uztarroz:

Es notorio que D. Juan Antonio Pellicer, al publicar en el *Ensayo de una Biblioteca de traductores españoles* las *Noticias literarias sobre las vidas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, no hizo sino extractar y aun copiar en gran parte el manuscrito de Ustarroz. De estas *Noticias* de Pellicer se han aprovechado casi todos los que han escrito sobre los dos ingenios aragoneses, y particularmente el Excmo. Sr. Duque de Villahermosa para su Discurso de entrada en la Real Academia Española, si bien las exornó y adicionó con juicios muy nuevos y acertados acerca de las obras de los Argensolas. (Ibidem, p. 1)

El estudio arranca con un leve recorrido biográfico de ambos hermanos que le conduce a mencionar la confusión que ya entre sus contemporáneos generaron sus obras y que ha conducido a una interpretación monolítica de estas, sin deslindar los rasgos particulares que las individualizan:

El haber sido los hermanos Argensolas tan semejantes en sus aficiones literarias y en los triunfos que con ellas alcanzaron, fue causa de que sus contemporáneos, confundidos en una admiración común, no deslindasen con bastante exactitud el mérito de cada uno de ellos. [...] perdió cada cual lo que más tenía que realzarle, que es aquella nota propia, peculiar y característica que distinguiéndole de los demás le había de constituir en personalidad singular e independiente. (Ibidem, p. 5)

Mas este asunto es rechazado por el padre Mir, de tal manera que deja fuera del alcance de su trabajo tanto la vida como la obra de Lupercio, para centrarse de forma exclusiva en la figura de Bartolomé:

Nos concretaremos al examen de sus merecimientos literarios, investigando los elementos intelectuales y morales que contribuyeron a la formación de su ingenio y a darle aquella cultura amplia y generosa que le granjeó el prestigio y reputación que tuvo

entre sus coetáneos, y que le preparó a la producción de unas obras que han sido juzgadas en todo tiempo como gloria del humano entendimiento y honor de las letras castellanas. (Ibídem, p. 7)

Por tanto, a lo largo de la obra que nos ocupa se aborda, sin una estructura fija, la formación e inquietudes intelectuales, las relaciones personales, los cargos desempeñados y aspectos múltiples sobre la obra literaria e histórica de Bartolomé que son ilustrados con diversos textos extractados de sus propias poesías y prosas o de otros autores. Se traslada al lector la imagen de un humanista inclinado al estudio de las leyes y de los modelos clásicos, interesado por la historia de su patria, persuadido del empleo de la lengua castellana por encima de la latina, deseoso de encontrar la paz retirado del ajetreo de la corte:

Allí,<sup>57</sup> retirado del tráfago de las gentes, recogido en sí y a solas con sus amados libros, aprendería a amar la soledad, a buscar solaz en el trabajo y estudio, a complacerse en la contemplación de los nunca marchitos espectáculos de la naturaleza, y a preferir la sencillez y sinceridad de las costumbres tan connatural a la vida de los campos, a la tumultuosa y agitada que se lleva generalmente en las populosas ciudades. Profunda huella hubieron de dejar tales sentimientos en su alma, ya que a vueltas de las vicisitudes de los acontecimientos en que más adelante se vio envuelto, suspiró siempre por aquella su antigua tranquilidad, recordándola con cariño y dejando de ella rastro perdurable en sus escritos; (ibídem, pp. 15-16)

en definitiva, Bartolomé Leonardo de Argensola es ensalzado por Mir con todo tipo de perfecciones:

Fiel [...] a los grandes fines que sentía haber impuesto Dios como término de sus facultades, fue un gran literato, y juntamente un gran patricio y un buen sacerdote. Honró no solamente las letras, sino la Iglesia y la patria. La gravedad y honestidad de su vida, su laboriosidad infatigable, el estudio continuo de los modelos clásicos, su afán y acierto en imitarlos, la aplicación de todas sus facultades al provecho común y al enaltecimiento de su patria serán títulos que honrarán eternamente la memoria de Argensola. (Ibídem, p. 115)

Entre los muchos méritos literarios con los que cuenta el menor de los Argensola a los ojos del padre Mir sobresalen dos: por un lado, el de oponerse con su obra a la

---

<sup>57</sup> Se hace referencia al período que pasa en Villahermosa, donde es rector de la parroquia.

de Góngora en la poesía y a la de Paravicino en la prosa (ibídem, p. 63), responsables ambos de una peste literaria que, nacida en la corte, se propagó con suma rapidez a otros lugares, entre ellos Aragón, donde José Pellicer de Ossau, Juan Felices de Cáceres y Juan de Moncayo encabezaban “una turbamulta de escritores, a cuál más atrevidos y disparatados” (pp. 64 y ss.); por otro, el de cultivar con ventaja la mayor parte de los géneros literarios de su tiempo, especialmente la poesía (pp. 66 y ss.) —en las formas más inclinadas a la meditación filosófica, como son la canción, la epístola moral, la sátira y el soneto (pp. 73-75)—, y los diálogos filosófico y político (p. 76).

No olvida Mir hablar del trabajo de cronista desempeñado por Bartolomé, de su concepto de historia ni de las obras de carácter histórico escritas por él, merecedor en este punto de los mismos halagos que en los anteriores (ibídem, pp. 76-87).

Como puede observarse, se procura en esta obra ofrecer una visión muy amplia del escritor aragonés, sin falla que permita el más mínimo asomo de crítica o sombra que enturbie la cumplida imagen de perfecciones a la que se hacía referencia en líneas anteriores. Mas, como se señala en la “Advertencia”, la aportación de este estudio a la bibliografía sobre los hermanos Argensola reside en el “Apéndice” (ibídem, pp. 121-134), donde se dan a conocer varios documentos relacionados con las biografías de Lupercio y Bartolomé: fe de bautismo de Lupercio Leonardo de Argensola, fe de bautismo de Bartolomé Juan Leonardo de Argensola, fe de defunción de Bartolomé Leonardo de Argensola<sup>58</sup> y testamento de Bartolomé Leonardo de Argensola.<sup>59</sup>

Antes de finalizar el siglo XIX verá la luz una *Historia de la literatura española* elaborada por James Fitzmaurice-Kelly que abarca desde las obras anónimas correspondientes al período medieval hasta la producción posterior a 1868.<sup>60</sup> En ella apenas se dedican en total un par de páginas a la obra de los hermanos Argensola, de modo que su ingenio queda relegado a un segundo plano en el panorama poético

---

<sup>58</sup> En nota a pie de página se indica que estos documentos han sido remitidos por el Ayuntamiento de Barbastro a petición de la Diputación Provincial de Zaragoza.

<sup>59</sup> En nota: “Siguiendo el rastro que indica la fe de defunción del doctor Bartolomé Argensola acerca del paradero de su testamento, se han practicado las diligencias convenientes para el fin de hallar documento tan precioso. La buena suerte ha favorecido estas investigaciones, pues examinando el archivo de protocolos de Zaragoza, que está en poder de su Excmo. Ayuntamiento, se ha dado con lo que se buscaba entre los testamentos otorgados por el notario Diego Fecet” (Mir, 1891: 124).

<sup>60</sup> La primera edición en inglés se publica en 1898. Cito por la española de 1914, que es una refundición de la francesa de 1904.

áureo. Fitzmaurice-Kelly adopta un orden cronológico a la hora de historiar la literatura española, de tal manera que las tragedias de Lupercio se insertan en el período correspondiente a la época de Felipe II (1555-1598)<sup>61</sup> y el resto de la obra de ambos hermanos se incluye en la de Felipe IV y de Carlos II (1621-1700), bajo el epígrafe de la escuela clásica. En coherencia con esto, la primera afirmación se dirige a mantener al rector de Villahermosa alejado de la moda que impera en ese momento —la iniciada por Góngora—, y se destaca que lo meritorio del conjunto de la obra de ambos son las *Rimas*, pues “ni Lupercio como autor dramático, ni Bartolomé como historiador, se hubieran librado del olvido. Ambos sobreviven como poetas”. Trae a colación las palabras de Lope, tantas veces citadas para elogiarlos por la corrección con la que emplearon la lengua castellana (Fitzmaurice-Kelly, 1914: 327); destaca a Horacio como maestro de ambos y menciona a Terencio cuando atribuye a Bartolomé un fondo más sólido que el de su hermano, aunque, en general, a ambos les concede las mismas cualidades: delicadeza de espíritu y elegante forma de los versos líricos. “Con todo —concluye—, sus preceptos no carecían de mérito, y su pulido estilo llega a veces a verdadera elevación” (ibídem, p. 327).

En este recorrido por los siglos XVIII y XIX puede comprobarse cómo se mantiene la reiteración invariable y continua de un conjunto de ideas sobre estilo, fuentes y rasgos poéticos de ambos hermanos, sin distinguir, salvo leves excepciones, entre la obra de uno y la de otro. El XVIII inicia la reivindicación de la obra literaria de los hermanos Argensola como ejemplo y modelo obligado para lograr la restauración del “buen gusto”; el conocimiento y la emulación de los clásicos —especialmente de Horacio—, la corrección en el manejo de la lengua castellana, los tonos graves y elevados, las epístolas y sátiras por ellos cultivadas son elementos que se esgrimen a su favor y, a su vez, los convierten en valor seguro frente a las malas prácticas poéticas propagadas por Góngora y sus seguidores, causantes de la decadencia en las letras castellanas, que alcanza hasta mediados del XVIII. Por tanto, los hermanos Argensola, en ambos siglos, son uno de los baluartes más sólidos alzados en defensa de la corrección del lenguaje y del “buen gusto”.

Pero también es cierto que en el tránsito de un siglo a otro se produce un giro en la crítica, iniciado por Quintana, que provoca un cambio de postura respecto a la

---

<sup>61</sup> De ellas se dice que son series de carnicerías que acaban por no impresionar a fuerza de repetirse (Fitzmaurice-Kelly, 1914: 233).

consideración de la obra de los dos Leonardo. Mientras que en el setecientos, desde Ignacio de Luzán hasta Pedro Estala, la obra de los Argensola es alabada recurrentemente sin encontrarse en ella defecto alguno que le reste méritos, lo que lleva a encumbrar a los aragoneses a las cimas más altas del parnaso, en el ochocientos predomina la tónica de caracterizar sus poesías como demasiado severas y faltas de entusiasmo, y, sin dejar de ser tenidos por “dignos poetas”, se les niegan valores suficientes para compartir gloria y fama con los más estimados ingenios del período áureo. A pesar de ello, las *Rimas* de los Argensola se imprimen de nuevo, y la tarea de rescatar otros textos y documentos de manuscritos y publicarlos tampoco se paraliza; es más, se editan por vez primera varias de sus obras que permanecían inéditas, lo que pone de manifiesto que el interés por ellos sigue vivo en las últimas décadas del siglo XIX.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDIOC, René (1988), “Ramón Fernández siempre será Ramón Fernández”, *Ínsula*, 504, pp. 18-19.
- ANDRÉS Y MORELL, Juan (1997-2002), *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura*, trad. de Carlos Andrés, ed. de Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor y Carmen Valcárcel Rivera, dir. de Pedro Aullón de Haro, 6 vols., Madrid / Valencia, Verbum / Biblioteca Valenciana, vols. I y II (1ª ed. de la trad. esp., Madrid, Antonio de Sancha, 1784-1806).
- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1996), “Poesía”, en ídem (ed.), *Historia de la literatura de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC / Trotta, pp. 43-134.
- ARAGÓN Y AZLOR, Marcelino, duque de Villahermosa (1884), *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. duque de Villahermosa, el día 10 de febrero de 1884 [con la contestación del marqués de Molins]*, Madrid, A. Pérez Dubrull.
- ARJONA, Manuel María (1806), “Plan para una historia filosófica de la poesía española”, *Correo de Sevilla*, 294 (23 de julio), pp. 113-119.
- BÖHL DE FABER, Juan Nicolás (1821-1823), *Floresta de rimas antiguas castellanas*, 3 vols., Hamburgo, Libr. de Perthes y Besser, vols. I y II.
- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2004), “Algunas observaciones para la edición de un texto atribuido a Quevedo”, en María Luisa LOBATO y Francisco DOMÍNGUEZ MATITO (eds.), *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Burgos – La Rioja, 15-19 de julio 2002)*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, vol. I, pp. 419-428.
- (2006), “Los inicios modernos en los estudios de cancionero, 1850-1865”, *Cancionero General*, 4, pp. 21-79.
- (2007), “Consideraciones sobre la historia de los estudios de la poesía cancioneril: los orígenes”, en Armando LÓPEZ CASTRO y Luzdivina CUESTA TORRE (eds.), *XI Congreso de la Asociación Hispánica de la Literatura Medieval*, Universidad de León, vol. I, pp. 381-388.

- CAMPA GUTIÉRREZ, Mariano de la (2009), “La historiografía sobre la poesía cancioneril en la primera mitad del siglo XIX (1808-1850)”, en Jesús CAÑAS MURILLO, Francisco Javier GRANDE QUEJIGO y José ROSO DÍAZ (eds.), *Medievalismo en Extremadura: estudios sobre literatura y cultura hispánicas de la Edad Media*, Cáceres, Universidad de Extremadura, pp. 367-379.
- (e. p.), “El romancero nuevo entre neoclásicos y románticos”, en *XVI Congreso Internacional de Hispanistas*, París, AIH.
- CASTRO, Adolfo de (1950-1951), *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, 2 vols., Madrid, Atlas (“BAE”, 32 y 42), vol. II (1ª ed., Madrid, Rivadeneyra, 1854-1857).
- CEBRIÁN, José (1996), “Historia literaria”, en Francisco AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia de la literatura de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC / Trotta, pp. 513-592.
- CHECA BELTRÁN, José (1996), “Teoría literaria”, en Francisco AGUILAR PIÑAL (ed.), *Historia de la literatura de España en el siglo XVIII*, Madrid, CSIC / Trotta, pp. 427-511.
- CONTI, Juan Bautista (1782-1790), *Scelta di poesie castigliane tradotte in verso toscano e illustrate = Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano e ilustradas*, 4 vols., Madrid, Imprenta Real, vols. I y IV.
- ESTALA, Pedro, y Ramón FERNÁNDEZ (1786), *Colección de poetas castellanos*, Madrid, Imprenta Real, vols. I, II y III.
- FITZMAURICE-KELLY, James (1914), *Historia de la literatura española*, Madrid, Libr. Gral. de Victoriano Suárez (1ª ed. en español, traducida del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín, con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Est. y Tip. de Idamor Moreno, 1901).
- GALLARDO, Bartolomé José (1968), *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, coord. y aum. por M. R. Barco del Valle y J. Sancho Rayón, 4 vols., Madrid, Gredos (ed. facs. de la de Madrid, Impr. y Est. de M. Rivadeneyra, 1865-1889).
- GAYANGOS, Pascual de (1976), *Catalogue of the manuscripts in the Spanish language in the British Library*, 4 vols., Londres, British Library / British Museum (ed. facs. de la de Londres, [William Clower and Sons], 1875-1893).
- GIULIANI, Luigi (2000), *Las tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola*, tesis doctoral en microficha, Barcelona, Universitat Autònoma.
- (2009), “Las tragedias de Lupericio Leonardo de Argensola”, en Lupericio LEONARDO DE ARGENSOLA, *Tragedias*, Zaragoza / Huesca / Teruel, PUZ / IEA / IET / Gobierno de Aragón (“Larumbe. Textos Aragoneses”, 63), pp. X-CCXXXV.
- LAMPILLAS, Francisco Javier (1783-1784), *Ensayo histórico-apologético de la literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos [...]. Parte segunda de la literatura moderna. Tomo tercero y tomo cuarto*, trad. del italiano al español por doña Josefa Amar y Borbón, Zaragoza, Oficina de Blas Miedes, vols. 5-6.
- LATASSA Y ORTÍN, Félix de (1799), *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1600 hasta 1640*, Pamplona, Oficina de Joaquín Domingo, vol. II.



- LEONARDO DE ARGENSOLA, Lupercio y Bartolomé (1887), *Algunas obras satíricas inéditas de [...] Publicadas por primera vez, con un estudio crítico que las precede, el conde de la Viñaza*, Zaragoza, Impr. del Hospicio Provincial.
- (1889), *Obras sueltas de [...], coleccionadas e ilustradas por el conde de la Viñaza*, 2 vols., Madrid, Impr. y Fundición de M. Tello (“Colección de Escritores Castellanos”).
- LÓPEZ DE SEDANO, Juan José (1768-1778), *Parnaso español: colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos*, 9 vols., Madrid, Joaquín Ibarra y Antonio de Sancha.
- LUZÁN, Ignacio de (2008), *La poética o Reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*, ed. de Russell P. Sebold, Madrid, Cátedra.
- MARÍN, Nicolás (1971), “La defensa de la libertad y la tradición literarias en un texto de 1750”, en *Poesía y poetas del setecientos: Torrepalma y la Academia del Tripode*, Universidad de Granada, pp. 159-178.
- MARTÍNEZ DE LA ROSA, Francisco (1843), *Poética, con sus anotaciones, según las adiciones más correctas que de esta obra se han publicado hasta el día*, Palma, Impr. de Pedro José Gelabert.
- MASDEU, Juan Francisco (1783), *Historia crítica de España y de la cultura española. Obra compuesta y publicada en italiano por [...]. Tomo I y preliminar a la historia: Discurso histórico filosófico sobre el clima de España, el genio y el ingenio de los españoles para la industria y literatura, su carácter político y moral*, Madrid, Antonio de Sancha.
- MAYANS Y SISCAR, Gregorio (1773), *Cartas morales, militares, civiles y literarias de varios autores españoles*, 5 vols., Valencia, Salvador Faulú.
- (1786), *Rhetórica*, 2 vols., Valencia, Josef i Thomás de Orga, 2ª ed. (cito por la ed. digital < [http://bv2.gva.es/es/consulta/busqueda\\_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=3592](http://bv2.gva.es/es/consulta/busqueda_referencia.cmd?campo=idtitulo&idValor=3592)>, consultada el 27/10/2009).
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1999a), *Biblioteca de traductores españoles*, en *Menéndez Pelayo digital*, Madrid, Santander, Fundación Mapfre Tavera / Caja Cantabria, 1 CD-ROM (ed. digital de la *Edición nacional de las obras completas*, Santander, CSIC, 1952-1953, vol. 55; 1ª ed., *Horacio en España (Traductores y comentadores. La poesía horaciana): solaces bibliográficos*, Madrid, Medina, 1877).
- (1999b), *Historia de las ideas estéticas en España. Siglos XVI y XVII*, en *Menéndez Pelayo digital*, Madrid, Santander, Fundación Mapfre Tavera / Caja Cantabria, 1 CD-ROM (ed. digital de la *Edición nacional de las obras completas*, Madrid, CSIC, 1940, vol. 2; 1ª ed., Madrid, Impr. A. Pérez Dubrull, 1884, vol. II).
- (1999c), *Epistolario*, en *Menéndez Pelayo digital*, Madrid, Santander, Fundación Mapfre Tavera / Caja Cantabria, 1 CD-ROM (ed. digital del *Epistolario*, 22 vols., Madrid, FUE, 1982-1990).
- MIR, Miguel (1891), *Bartolomé Leonardo de Argensola*, Zaragoza, Impr. del Hospicio Provincial.
- PELLICER Y SAFORCADA, Juan Antonio (1778), *Ensayo de una biblioteca de traductores españoles*, Madrid, Antonio de Sancha.
- PÉREZ CUENCA, Isabel (2010), “*Menipo litigante*, diálogo satírico de Bartolomé Leonardo de Argensola, en la prensa reformista”, *Acta Poética* (e. p.).
- QUINTANA, Manuel José (1807), *Poesías selectas castellanas, desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, recogidas y ordenadas por [...]*, 3 vols., Madrid, Gómez Fuentenebro y Cía.



- QUINTANA, Manuel José (1817a), *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, recogidas y ordenadas por [...]*, 4 vols., nueva ed., Madrid, Gómez Fuentenebro y Cía.
- (1817b), *Tesoro del Parnaso español, o Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta el fin del siglo XVIII, recogidas y ordenadas por [...]*, 4 vols., Perpiñán, J. Alzine.
- (1829-1833), *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, recogidas y ordenadas por [...]*, 6 vols., nueva ed., aum. y corr., Madrid, Impr. de M. de Burgos.
- (1830-1833), *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días [segunda parte: Musa épica o colección de trozos mejores de nuestros poemas heroicos], recogidas y ordenadas por [...]*, 6 vols., nueva ed., aum. y corr., Madrid, Impr. de M. de Burgos.
- (1838), *Tesoro del Parnaso español: poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, recogidas y ordenadas por [...]*, nueva ed., aum. y corr., París, Librería Europea de Baudry.
- REVILLA, Manuel de la, y Pedro de ALCÁNTARA GARCÍA (1877), *Principios generales de literatura e Historia de la literatura española*, 2 vols., Madrid, Libr. de Francisco Iravedra y Antonio Novo (1ª ed., Madrid, Tip. del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos, 1872).
- RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio (1965), *Historia de una infamia bibliográfica*, Madrid, Castalia.
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007), *Anthologos: poética de la antología poética*, Madrid, Cátedra.
- SAINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1989), *Historia de la crítica literaria en España*, Madrid, Taurus.
- SALVÁ Y MALLÉN, Pedro (1992), *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, 2 vols., Madrid, Julio Ollero (reimpr. facs. de la ed. de Valencia, Impr. de Ferrer de Orga, 1872).
- SCHWARTZ, Lía (1993), “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en Manuel GARCÍA MARTÍN (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso de la AISO*, Universidad de Salamanca, vol. I, pp. 75-93.
- (1999), “Las alteraciones aragonesas y los Argensola”, en José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *Felipe II (1598-1998): Europa y la monarquía católica*, Madrid, Parteluz, 1999, vol. II, pp. 815-827.
- (2000), “La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédalo* de Argensola y en los *Sueños* de Quevedo”, en Agustín REDONDO (ed.), *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, París, Université de la Sorbonne Nouvelle, pp. 33-48.
- (2002), “Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un humanista aragonés”, *Caliope*, VIII, pp. 51-73.
- (2006), “Fábula mitológica y sátira: *Menipo litigante* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, en Melchora ROMANOS et alii (coords.), *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 431-442.
- TICKNOR, George (1851-1856), *Historia de la literatura española*, traducida al castellano, con adiciones y notas críticas por Pascual Gayangos y Enrique de Vedia, 4 vols., Madrid, Impr. y Est. de M. Rivadeneyra, vols. II y III (1ª ed. en inglés, 3 vols., Londres, John Murray, 1849).
- VELÁZQUEZ, Luis José, marqués de Valdeflores (1754), *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Oficina de Francisco Martínez de Aguilar.
- VERDUGO, Alonso, conde de Torrepalma (1971), *Oración del presidente con que se introdujo la Academia, pieza crítica leída en la del Buen Gusto el 1 de octubre de 1750*, en Nicolás MARÍN, *Poesía y poetas del setecientos: Torrepalma y la Academia del Tripode*, Universidad de Granada, pp. 164-178.



## NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DE ORIGINALES

*Argensola* publicará trabajos científicos originales de historia, historia del arte y filosofía que se refieran al ámbito del Alto Aragón. La edición de trabajos referidos a otro marco espacial estará justificada si, por razones de afinidad de cualquier tipo, su contenido tiene una especial repercusión sobre la investigación en el Alto Aragón.

Los trabajos se enviarán redactados en castellano, presentados en un máximo de 40 páginas de formato DIN A-4 con 35 líneas de 65 caracteres, mecanografiados o impresos a doble espacio o, directamente, por procedimientos informáticos o telemáticos, a la redacción de la revista (calle del Parque, 10, 22002, Huesca; tel.: 974 29 41 20; fax: 974 29 41 22; e-mail: [iea@iea.es](mailto:iea@iea.es)).

La entrega informatizada del original no exime de adjuntar una copia impresa de cortesía y seguridad. La maquetación correrá a cargo de *Argensola*, lo que implica detalles como no incluir partición de palabras a final de línea ni espacios sistemáticos que no vayan fijados por tabuladores. De no presentarse el original por procedimientos informáticos con las notas ya incluidas a pie de página, estas, siempre numeradas correlativamente, irán en hoja aparte, al final del texto. En ese lugar se colocará la bibliografía, que se ordenará alfabéticamente por los apellidos si no se decide ubicarla únicamente en las notas para hacerlas autónomas.

Se aceptarán originales que incluyan citas mediante el procedimiento de insertar en el texto y entre paréntesis el apellido, año —más letra correlativa si se repite— y página —sin abreviatura— de la obra a la que se remite, siempre que la lista bibliográfica final incluya los mismos datos previstos en el sistema tradicional. En las referencias bibliográficas de las notas se seguirá este orden para los datos, todos separados por comas: nombre y apellido(s) del autor, título de la obra (subrayado, que será cursiva si se presenta informatizado), lugar de edición, editorial, año de edición (en cifras arábigas), volumen —si procede— y página(s) citada(s). Si se incluye la colección y el número correspondiente, irán entre paréntesis tras la editorial y sin coma previa. El responsable o coordinador de la edición —en el supuesto de actas, homenajes...— se coloca tras el título, seguido de (*ed.*) o (*coord.*), según corresponda. También mediante *pról. de o ed. de*, el autor del prólogo y el preparador de la edición textual, respectivamente, o la forma completa, como es habitual en Filología: *edición, introducción y notas de*.

Para artículos de revista: título (entrecomillado), título de la revista (subrayado o con la itálica del ordenador), número del tomo y, en su caso, volumen, año (entre paréntesis y sin coma precedente),

páginas que ocupa, página(s) citada(s). En el caso de homenajes, colecciones de artículos de uno o varios autores y libros en colaboración, se procederá como en las revistas pero intercalando la preposición *en* entre el título del artículo y el del libro. Cuando convenga que conste el año en que se publicó por primera vez el estudio reeditado, puede ponerse entre corchetes después del título. Allí mismo puede precisarse el número total de volúmenes de la obra.

Las colaboraciones irán precedidas de una nota en la que figuren su título y un resumen de no más de diez líneas donde aparezcan subrayadas las palabras que el autor considera claves y que permitan al IEA la elaboración de índices onomásticos, topográficos, cronológicos, temáticos y de título. Además, el nombre del autor o autores, su situación académica, trabajo y direcciones y noticia de las materias estudiadas o en proyecto que revistan interés para las ciencias sociales en el Alto Aragón; tales datos nutrirán el fichero de investigadores abierto por *Argensola*.

Se incluirá, asimismo, un resumen en castellano del original, de no más de diez líneas, y su correspondiente *abstract* en inglés o *résumé* en francés, que se publicarán precediendo al estudio en la revista.

Las ilustraciones se adjuntarán preferentemente en diapositivas, papel fotográfico, soporte magnético u otro más conveniente a cada caso concreto. Todo el material gráfico será convenientemente identificado con pies claros y concisos y se indicará en qué parte del texto se desea intercalar.

El texto impreso será el resultante de la corrección —sin añadidos que modifiquen la maquetación— de pruebas, cuando las haya, o ese mismo borrador si no se devuelve corregido en el plazo fijado.

La selección y aprobación de los trabajos es competencia del consejo de redacción de la revista *Argensola*, el cual actuará colegiadamente al respecto y, si es el caso, propondrá cambios formales en relación con estas normas.

## CONTENIDOS DEL NÚMERO 119 (2009)

### PRESENTACIÓN

M<sup>a</sup> Celia FONTANA CALVO: Más Argensola que nunca.

### DOS SOLES DE POESÍA. 450 AÑOS. LUPERCIO Y BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA (HUESCA Y BARBASTRO, 18, 19 Y 20 DE NOVIEMBRE DE 2009)

Aurora EGIDO y José Enrique LAPLANA GIL: Introducción. Aurora EGIDO: “Dos soles de poesía”: Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. Lía SCHWARTZ: Sátiras y discursos de los Argensola. Guillermo SERÉS: El *Diálogo de Mercurio y la Virtud*, de León Bautista Alberti, traducido por Bartolomé Leonardo de Argensola, en su contexto humanístico. Luigi GIULIANI: Las tragedias de Lupercio Leonardo: el teatro desde cerca. Bienvenido MORROS MESTRES: Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta petrarquista. María D’AGOSTINO: Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta satírico. Alberto BLECUA: Una epístola inédita de Bartolomé Leonardo de Argensola. Antonio PÉREZ LASHERAS: Las corrientes poéticas en tiempos de los Argensola y la poesía aragonesa. María Teresa CACHO: Los Argensola en Italia. Gregorio COLÁS: Los Argensola y la historia. Sandra M<sup>a</sup> PEÑASCO GONZÁLEZ: Bartolomé Leonardo de Argensola y su relación del torneo de Zaragoza de 1630. Isabel PÉREZ CUENCA: Recepción y transmisión de la obra literaria de los hermanos Argensola (siglos XVIII y XIX).



INSTITUTO DE ESTUDIOS  
ALTOARAGONESSES  
Diputación de Huesca

**GOBIERNO  
DE ARAGON**  
Departamento de Educación  
Cultura y Deporte