

LA TEORÍA HORACIANA EN LA POESÍA DE BARTOLOMÉ LEONARDO DE ARGENSOLA

Juan Carlos PUEO
Universidad de Zaragoza

Es un tópico reconocido que, al igual que la práctica poética de Bartolomé Leonardo de Argensola (al igual que en el caso de Lupercio) no puede separarse de su admiración por los poemas de Horacio; la reflexión teórica que la sustenta sigue también los pasos de la teoría literaria del mismo.¹ Y no se trata de dos líneas que corran paralelas, sin tocarse nunca: Horacio sirve al poeta aragonés de modelo de reflexión en todos los aspectos que tocan tanto a la teoría como a la práctica poética; de manera que no solo en las composiciones dedicadas a imitar la *Epistola ad Pisones* horaciana, sino en el resto de la obra poética de Argensola podemos encontrar huellas del *Ars Poetica* y de la teoría poética implícita en la obra del poeta latino.² Pero

¹ Respecto a la teoría literaria horaciana, siguen siendo fundamentales los trabajos de C. O. BRINK, *Horace on Poetry: I. Prolegomena to the Literary Epistles*, Cambridge, CUP, 1963; *Horace on Poetry: II. The «Ars Poetica»*, Cambridge, CUP, 1971; y *Horace on Poetry: III. Epistles Book II: The Letters to Augustus and Florus*, Cambridge, CUP, 1982, a los que pueden acompañar cumplidamente los de G. STÉGEN, *Essai sur la composition de cinq épîtres d'Horace*, Namur, Wemael-Charlier, 1960; G. WILLIAMS, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford, OUP, 1968; y D. A. RUSSELL, «Ars Poetica», en C. D. N. COSTA (ed.), *Horace*, Londres, Routledge & K. Paul, 1973. Entre los más recientes cabe destacar los de A. CAMARERO BENITO «Teoría del decorum en el *Ars Poetica* de Horacio», *Helmantica* XLI 124-126 (1990), pp. 247-280; B. FRISCHER, *Shifting Paradigms. New Approaches to Horace's Ars Poetica*, Atlanta, Scholars Press, 1991; C. CODOÑER MERINO, «Terminología crítica en Horacio», en R. CORTÉS TOVAR y J. C. FERNÁNDEZ CORTE (eds.), *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad, 1994, pp. 65-89; y M. FUHRMANN, «El *Ars Poetica* de Horacio como poema didáctico», *Anuario filosófico*, 61 (1998), pp. 455-472; y, sobre teoría de la sátira, K. FREUDENBURG, *The Walking Muse. Horace on the Theory of Satire*, Princeton, PUP, 1992.

² Tras el estudio, publicado en 1885, de M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Horacio en España*, en *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, vol. VI, Madrid, CSIC, 1951, las aportaciones críticas al tema del horacianismo en el Siglo de Oro han sido muy variadas. En el campo de la teoría literaria hay que destacar el gran esfuerzo de A. GARCÍA BERRIO (*Formación de la Teoría Literaria moderna: La tónica horaciana en Europa*, Madrid, Cupsa, 1977; *Formación de la Teoría Literaria moderna: Teoría poética del Siglo de Oro*, Murcia, Universidad, 1980; «El "Patrón" renacentista de Horacio y los tópicos teórico-literarios del Siglo de Oro español», en E. BUSTOS TOVAR (dir.), *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, Salamanca, Asociación Internacional de Hispanistas, 1982, pp. 573-588, entre otros) por situar la *Epistola ad Pisones* en la Poética hispánica de los siglos XVI y XVII, aunque hay que tener en cuenta también trabajos como el clásico de A. VILANOVA, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en G. DÍAZ-PLAJA (dir.), *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna,

al hacer de los Argensola los paladines de la poética horaciana en la poesía de su época se ha de tener en cuenta que la recepción de Horacio en el Siglo de Oro no se limita únicamente a quienes le imitan con mayor o menor servilismo, ni a quienes se dedican a glosar elogiosamente las reglas derivadas de la *Epistola ad Pisones*.

Conviene actuar con cautela al hablar de «horacianismo» en el Siglo de Oro, pues el paradigma cultural en la España de esta época impone la obligación de tener en cuenta los diversos matices con que se encaraba la autoridad de Horacio, sobre todo en la práctica poética. La poesía de Horacio se consideraba modélica en todos los sentidos, y si ofrecía algún reparo solo era en el campo de la moral, a causa de algunas licencias de tipo sexual (por ejemplo, en *Sátiras*, I, 2) que, de todas formas, no impidieron que fuese considerado la más alta autoridad en el género lírico, una vez aceptada la tesis de Minturno acerca de la lírica como género independiente. Aunque el aristotelismo más ortodoxo pudiera poner algún reparo a este género, ya que no imitaba acciones, había una evidente necesidad de otorgar de alguna manera carta de naturaleza al género que más seguidores acumulaba. Así pues, el problema de la imitación terminó solucionándose al dirigir la noción de mimesis no a las acciones, sino a los conceptos, de modo que se llegó sin demasiados problemas a una conciencia por lo general clara de que la lírica podía considerarse un género autónomo, diferenciado de la poesía dramática y, sobre todo, de la épica.

Horacio se hallaba en la cumbre más alta de su actividad, puesto que solo podía discutirle la eminencia griega de Píndaro, ejemplo preclaro del poeta inspirado, mientras que Horacio era considerado ejemplo del poeta laborioso.³ De todas formas, Horacio se medía con el patrón utilizado para autoridades de la talla de Homero, Virgilio, Sófocles o Terencio, con los que se iguala al ser considerado el mejor poeta lírico de la Antigüedad, modelo que hay que seguir ante cualquier duda.

Sin embargo, en el campo de la teoría literaria el gran problema residía para muchos en el hecho de que Aristóteles no había tratado el género lírico, a pesar de que había incluido a la poesía aulética, citarística y siríngica junto a la tragedia, la comedia y

1953, pp. 567-692, y otros más precisos como los de D. LÓPEZ-CAÑETE QUILES, «Enmiendas del Brocense al texto del *Ars Poetica* de Horacio», *Philologia Hispalensis*, VIII (1993), pp. 37-56, y «El *Ars Poetica* de Horacio como preceptiva épica en los *Scholia* de Jaime Juan Falcó», *Havis*, 28 (1997), pp. 227-234. Para la influencia del poeta Horacio en algunos poetas áureos merecen destacarse el libro de R. HERRERA MONTERO *La lírica de Horacio en Fernando de Herrera*, Sevilla, Universidad, 1998, y los artículos de A. G. REICHENBERGER «Boscán's *Epistola a Mendoza*», *Hispanic Review*, 17 (1949), pp. 1-17; E. L. RIVERS, «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, 22 (1954), pp. 175-194; E. ALARCOS LLORACH «Tres odas de Luis de León», *Archivum*, 31-32 (1981-82), pp. 19-63; C. CODOÑER MERINO, «Fray Luis: "Interpretación", traducción poética e *imitatio*», *Criticón*, 61 (1994), pp. 31-46; V. CRISTÓBAL LÓPEZ, «Horacio y Fray Luis», en D. ESTEFANÍA (ed.), *Horacio: el poeta y el hombre*, Madrid, Ediciones Clásicas / Universidad de Santiago de Compostela 1994, y «Catulo, Horacio y Virgilio en un poema de Hurtado de Mendoza», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 6 (1994), pp. 61-70; M. A. MARTÍNEZ SAN JUAN, «Revisión del concepto "lo horaciano" en las epístolas morales del Siglo de Oro Español», *Bulletin Hispanique*, XCVIII 2 (1996), pp. 291-303; y H. ETTINGHAUSEN, «Horacianismo vs. Neoes-tocismo en la poesía de fray Luis de León», en V. GARCÍA DE LA CONCHA Y JAVIER SAN JOSÉ LERA (eds.), *Fray Luis de León: historia, humanismo y letras*, Salamanca, Universidad, 1996, pp. 241-252. Recientemente ha aparecido el estudio de R. M^a MARINA SÁEZ et al., *El horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga & Fierro, 2000. El presente artículo está basado en el capítulo que dedicó al mismo tema en dicho libro.

³ G. HIGHET, *La tradición clásica*. Trad. Antonio Alatorre. México, FCE, 1954, vol. I, pp. 364 y ss.

la épica como formas de imitación, aunque con medios distintos.⁴ Pero, al igual que ocurrió con la comedia, la conciencia de que este capítulo se había perdido condujo a los preceptistas a una adaptación de autoridades alternativas a los presupuestos aristotélicos.⁵ Aunque la *Epistola ad Pisones* se centraba, quizás irónicamente, en la práctica de la poesía dramática, las consideraciones horacianas sobre la condición, la función y el estilo del poeta a partir de las tres grandes dualidades *ars-ingenium*, *docere-delectare* y *res-verba* sirvieron para rellenar el hueco dejado por la insuficiencia de la *Poética*.

Esto no quiere decir que toda la poesía siguiera los rumbos marcados por Horacio respecto a estos temas: sabido es que la práctica poética apenas tuvo en cuenta los dictados de esta disciplina, pero tampoco puede decirse que la especulación teórica estuviera aislada en una torre de marfil. De hecho, aunque las poéticas sistemáticas apenas tuvieron presencia en la vida literaria española, la teoría jugó un papel esencial en las polémicas del XVII. En términos generales, no hubo teórico ni poeta que no tuviera en cuenta el modelo teórico de la *Epistola ad Pisones*, aunque fuera para adaptarlo a sus propias convicciones. El capítulo dedicado a las polémicas sobre el estilo culto en la poesía del XVII se nutre de las teorías horacianas, sobre todo cuando los argumentos apuntan de alguna manera a las tres grandes dualidades *ars-ingenium*, *docere-delectare*, y, especialmente, *res-verba*.⁶ La autoridad de Horacio surge en cualquier defensa de cualquier práctica poética, a pesar de la ambigüedad y la ironía con que trata estas cuestiones el latino, si no siempre entendido, siempre abierto.

El caso de Bartolomé Leonardo resulta paradigmático. La presencia de la teoría horaciana en su obra es evidente, fruto de su rendida admiración por el poeta latino.⁷

⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, 1447b.

⁵ Lugar común en la *Poética* renacentista fue la idea de que Horacio «complementaba» en cierto sentido la labor de Aristóteles. Así, las tesis sobre el decoro o la utilidad se vieron como meros desarrollos de las ideas aristotélicas, mientras que se intentó dar un barniz aristotélico a formulaciones «nuevas» como las referidas a las dicotomías *ars-ingenium* y *docere-delectare*. Véase M. T. HERRICK, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism (1531-1555)*, Urbana, University of Illinois Press, 1946, y B. WEINBERG, *History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1963, pp. 111 y ss.

⁶ Véase A. GARCÍA BERRIO, *Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 423 y ss., y D. H. DARST, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el Siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1984, pp. 51-82. Para la ingente bibliografía referida a las polémicas sobre la poesía de Góngora, véase J. ROSES LOZANO, *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de Las Soledades en el siglo XVII*, Madrid, Támesis, 1994, y las recopilaciones de documentos de A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill, 1986, y *La teoría poética en el Manierismo y Barroco españoles*, Barcelona, Puvill, 1989, así como la de Á. PARIENTE, *En torno a Góngora*, Madrid, Júcar, 1987.

⁷ La crítica ha coincidido siempre en que el centro del pensamiento estético de Bartolomé Leonardo de Argensola lo constituyen las dos epístolas líricas «A Fernando de Soria Galvarro» y «A un caballero estudiante» ([162] y [163] en la edición de Bleuca: B. L. DE ARGENSOLA, *Rimas*, J. M. BLECUA (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1974). La mejor aproximación a las teorías estéticas de Argensola (y su relación con la teoría horaciana) sigue siendo la introducción a la edición de Bleuca (en B. L. DE ARGENSOLA, op. cit., pp. XXII-XXIX). También hay que tener en cuenta los acercamientos de M. MENÉNDEZ Y PELAYO (op. cit., pp. 344-346) y M. ROMERA NAVARRO, *La preceptiva dramática de Lope de Vega*, Madrid, Yunque, 1935, pp. 34-35, y, más recientemente, S. SHEPARD, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 2ª ed, 1970, pp. 185-190, y A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Manierismo*, op. cit., p. 37, que hacen un resumen de dichos textos, mientras que J. M. BLECUA («La carta poética en Aragón en la Edad de Oro», en J. M. ENGUITA (ed.), *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón*, Zaragoza, IFC, 1993, pp. 22 y ss.) los ha situado en el panorama de la epístola lírica en el Barroco aragonés.

Por lo que se refiere a esta, las alusiones al poeta son continuas, aun cuando a veces se le cita en compañía de otros, dentro de listas de los grandes autores griegos y latinos. El respeto de Argensola por Horacio tiene dos motivos: su poesía no solo es uno de los mejores modelos para cumplir el precepto que manda imitar a los antiguos, sino que además es ideal para entretener los ocios. Respecto a la imitación, Argensola no se queda solo en la mera norma, sino que la lleva a la práctica en varias ocasiones, bien mediante la traducción de poemas concretos, bien mediante la imitación, la alusión o la cita de pasajes horacianos.

No es de extrañar, por tanto, que Argensola se mostrara igual de entusiasta respecto a la teoría literaria de Horacio, concebida por todos como refrendo de su práctica poética. No obstante, la actitud del aragonés es de prudencia. Aunque el *Ars Poetica* se consideró un tratado sistemático que podía servir de complemento a la supuesta teoría del poema lírico de la *Poética* de Aristóteles, lo cierto es que los preceptos literarios comenzaban a ser vistos más como cadenas que como guías, especialmente en los géneros destinados a un público popular (es decir, el teatro). A pesar del evidente respeto por los antiguos, y del escándalo de algunos contemporáneos, los grandes poetas del Barroco se vieron en la necesidad de salirse en algún momento de las pautas dispuestas por el dogmatismo preceptista,⁸ pues veían claramente la distancia entre las poéticas clasicistas y la práctica literaria contemporánea. Es comprensible que a lo largo del siglo surgieran propuestas novedosas como las del *Libro de la erudición poética* de Carrillo o la *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián. Las polémicas sobre la interpretación de determinados pasajes aristotélicos u horacianos no tenían otro fin que el de justificar determinadas novedades que atentaban contra la tradición establecida. Por supuesto, esto no supuso un rechazo manifiesto contra la preceptiva clásica, pero sí cierta reserva hacia la autoridad de los dogmas en la *Poética*. Que Argensola se sitúa en esta distancia lo demuestra el siguiente fragmento de su «Carta al conde de Lemos»:

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 la superstición, porque, por una parte, es cierto que el sumo derecho es una injuria, y, por otra, algunas veces el buen escritor debe contravenir a la ley o subirse sobre ella como en las acciones y ejercicio de las virtudes lo suele hacer la de la epiqueya, y más en estas facultades lógicas, cuyas leyes se fundan en la autoridad o consentimiento de varones sabios y ellas prescriben con el uso; pero como este suele ser el tirano de la república, al paso de las alteraciones de los tiempos, altera él sus preceptos, estrecha algunas licencias y admite otras que estaban excluidas. (*Obras sueltas de Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola. Coleccionadas e ilustradas por el Conde de la Viñaza*, Madrid, M. Trillo, 1889, vol. II, p. 296.)

⁸ «Los poetas barrocos supieron, como Lope en el teatro y Cervantes en la novela, “perder el respeto” a Aristóteles... y a Cicerón y Quintiliano, podríamos añadir, porque las transgresiones no solo lo fueron en el campo de la poética, sino en el de la retórica. Pero no se trataba de abolir las reglas, sino de trastocarlas y crear otras nuevas: las que surgieran del ejercicio continuo y cambiante de la poesía» (A. EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, p. 54).

Las quejas de Argensola van contra los preceptos que se refieren a aspectos muy concretos de la obra literaria. Esto no quiere decir que la actitud hacia las reglas sea de total libertad. El respeto de Argensola hacia lo clásico se funda sobre todo en la exigencia de proporción o decoro, dogma inviolable y que suple las faltas que pueda haber contra otras normas de menor importancia:

Haz, al fin, que el lugar, el tiempo, el modo
guarden su propiedad; porque una parte
que tuerza desta ley destruye al todo.
Este preceto asaz desobligarte
de otros muchos podrá, con que prudente
(y aun pesada tal vez) nos cansa el arte
([163], vv. 262-267).⁹

Pero aunque cabe desechar toda actitud preceptista por parte de Argensola, su horacianismo le lleva a seguir los dictados de una poética normativa que mantiene los tópicos formulados por (y a partir de) Horacio y que, al mismo tiempo, sostiene una teoría coherente de la poesía. Al igual que Horacio, dicha teoría se dedica sobre todo a la poesía dramática, pero, por extensión, puede aplicarse también la poesía lírica. Por lo demás, de la misma manera que el *Ars Poetica* puede considerarse un ejemplo de la puesta en práctica de la teoría expuesta por Horacio,¹⁰ la poesía de Argensola también se mantiene dentro de los esquemas que defienden sus afirmaciones teóricas, que generalmente se mantienen dentro de la ortodoxia horaciana, aunque a veces se salgan un poco de ellos.

De todos los tópicos que surgen del *Ars Poetica*, el del decoro es uno de los más caros a Argensola. El decoro, que surge a partir de varios fragmentos horacianos (*Ars Poetica*, vv. 1-37, 73-98, 112-127, 153-178), se plantea en el Renacimiento como una exigencia de armonía y coherencia dentro del sistema literario, que impone así un sistema de géneros, metros y estilos relacionados directamente con los temas, los personajes y la expresión de estos. El sistema literario horaciano está construido a partir de esta idea de proporción con la que se abre la *Epistola ad Pisones* y que viene expuesto mediante la comparación con la figura monstruosa del comienzo (*Ars Poetica*, vv. 1-13). Este ideal de proporción ha de aplicarse al tratamiento de las fábulas, que exige seguir el dogma de la verosimilitud, y también al estilo, que debe seguir una ley de coherencia interna:

⁹ B. L. DE ARGENSOLA, *op. cit.* Todas las citas de los poemas de Argensola se harán siguiendo la numeración que aparece en esta edición.

¹⁰ «If we say therefore that the *Ars* lacks the logical coherence of the *Poetics*, or of any argued literary theory, we say very little. Of course it lacks it. But Horace would not if he could reproduce the coherence of a piece of conceptual prose. That was not his *métier*. What he thought was his job is shown by the job he did. He was writing from inside. If his purpose may be guessed from the finished article, it was precisely the opposite of a critic's. [...] To do that he treated a traditional *Ars poetica* as he treated all other subjects. He made it into material for poetry that achieves its legitimate ends, not primarily by what it says and argues but by the devices of tone, style, and structure. A few graces of epistolary style would not have touched the substance. It was the substance that had to be broken down, and recreated in the image of his own poetry. [...] The *Ars* may well be seen as a poetic restatement of Horace's own poetry» (C. O. BRINK, *Horace on Poetry: II. The Ars Poetica, op. cit.*, p. 521).

Yo, amiga, en esto de versos
 soy escrupuloso mucho;
 que ni los leo ni escucho
 si no son cultos y tersos,
 continuados y enteros;
 no como lo que al principio
 son los primeros de ripio,
 por lograr los dos postreros.

([11], vv. 17-24)

La idiosincrasia del *Ars Poetica* impide hablar de una exposición sistemática de este entramado de correspondencias temáticas y formales. Horacio se limitó a dar unos cuantos consejos sobre la actividad literaria, pero no quiso hacer un tratado exhaustivo. El concepto de género literario centra el tema del decoro,¹¹ pero no hay una teoría puntual de los géneros y de los metros, estilos, temas, personajes, etc., que corresponden a cada uno de ellos. Tenemos varios casos en los que señala que debe existir una proporción correcta entre todas estas categorías, junto con ejemplos concretos que sirven para apoyar dichas afirmaciones. Así, los estilos y los metros deben ser acordes al género (*Ars Poetica*, vv. 89-92); el lenguaje de los personajes se determinará según su condición (*Ars Poetica*, vv. 114-118); su carácter será constante (*Ars Poetica*, vv. 125-127); y su conducta será coherente con su edad (*Ars Poetica*, vv. 175-178).

La idea de decoro está unida en los siglos XVI y XVII al concepto de género, que es la instancia que determina el tratamiento y el estilo con que se va a crear la obra. No encontramos en Horacio una reflexión sistemática sobre la naturaleza o las características de los géneros literarios, sino opiniones sueltas sobre los tres géneros dramáticos de la Antigüedad (tragedia, comedia y drama satírico). Tampoco hay en Argensola una exposición sobre los géneros que coincida con la que lleva a la práctica en su poesía,¹² pero al menos intenta seguir el criterio de conciliación de autoridades respecto a los dogmas que deben seguir la tragedia, la comedia y la sátira.¹³

¹¹ «uno de los rasgos destacados como básicos en poesía, relación objeto y representación del mismo, repercute claramente en el tratamiento que se hace de los distintos tipos de poesía, que se caracterizarán, más que por el estilo muchas veces reducido al tipo de metro, por los temas tratados: tragedia, exposición de los hechos de los reyes; épica, grandes hazañas bélicas; comedia, anécdotas de la vida cotidiana en las que participan caracteres definidos: *meretrix*, *iuuenis*, *senex*; lírica: banquetes y vino, vencedores en los Juegos. El *decorum*, en estos casos, pasa de la adecuación del estilo a la función perseguida —situación habitual en la prosa—, a la adecuación del mismo a la descripción del objeto: caracteres y situaciones» (C. CODOÑER MERINO, «Terminología crítica en Horacio», *op. cit.*, p. 66).

¹² Aunque póstuma, la edición de 1634 de las *Rimas* de los Argensola, con su división según temas (amoroso, satírico, didáctico, religioso, etc.) y, dentro de estos, según metros (tercetos, canciones, sonetos, epigramas), sigue ese deseo de sistematización precisa de los géneros poéticos que intenta corresponder a las recomendaciones de Horacio de mantenerse siempre dentro de un canon de propiedad, aun dentro de la variedad típica del Barroco (véase A. EGIDO, *op. cit.*, p. 33).

¹³ A pesar de que está imitando a Horacio, Argensola alude algunas veces a preceptos propios de la teoría aristotélica (por ejemplo, en [163], vv. 209-210: «que si ella, ya con risas, ya con lloros, / los afectos más purga en el teatro»), y, en el caso de la comedia, de la tradición teórica de Donato y los comentarios a Terencio. Para el estudio de la tradición aristotélica todavía tienen gran valor los estudios de, para Italia, B. WEINBERG, *op. cit.*, y para España, A. VILANOVA, *op. cit.* Para la teoría donatiana de la comedia en el Renacimiento, véase M. T. HERRICK, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1950, y M. J. VEGA RAMOS, «Teoría de la comedia e idea del teatro: los *Prænotamenta* terencianos en el siglo XVI», *Epos*, XI, 1995, pp. 237-259, y *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

la imitación de los antiguos (*retractatio*) y el decoro. Así, aunque la tragedia ofrece modelos antiguos que han de ser imitados, es conveniente asociarla a la gravedad propia de la edad madura y emplear en ella un estilo elevado, ya que es género culto, no apropiado para el vulgo. En cambio, la comedia puede entrar en aquellos casos en los que no hay que respetar escrupulosamente las reglas, por lo que Argensola le otorga mayor libertad de invención. De todas formas, Terencio sigue siendo el modelo de imitación para el escritor culto, cuya dependencia de los clásicos le lleva a seguir siempre que puede el dogma de la *retractatio*.

El género satírico se relaciona de alguna manera con el drama satírico (*Ars Poetica*, vv. 220-250), aunque Argensola no pudo dejar de tener en cuenta la teoría que el propio Horacio ofrece en la cuarta sátira. De todas formas, su consejo se ciñe al modelo clásico de Juvenal, apuntando que el decoro impone el uso del estilo llano para las sátiras y, por extensión, para las comedias. La poesía lírica, concretamente la amorosa, pide también un estilo llano, en el que el *ars* no impida, mediante la dificultad de la *res* o las *verba*, la exposición sincera de los sentimientos del poeta. En cuanto a la poesía épica, Argensola recomienda un estilo sublime, pero al igual que con la comedia, aconseja al poeta no solo que tenga en cuenta los modelos antiguos, sino que acuda a su capacidad de invención.

Otro dogma relacionado con el concepto de decoro es el que exige, sobre todo en el teatro, verosimilitud (Horacio, *Ars Poetica*, vv. 338-340). La verosimilitud está directamente relacionada con la idea de proporción, y es imprescindible sobre todo en aquellos casos en los que el poeta ha admitido la posibilidad de que la invención sustituya a la imitación de los antiguos, es decir, en el género cómico.

Ánimo, pues; y para que en los dones
de tan raro inventor su gloria heredes,
fúndate en verisímiles acciones.
No en la selva al delfín busquen las redes,
ni al jabalí en el piélagos los canes;
pues que en sus patrias oprimirlos puedes.
([163], vv. 217-222)

De todas formas, Argensola plantea respecto al precepto de la verosimilitud un inconveniente de signo platónico que tiene su origen en el axioma aristotélico que dice que es preferible lo imposible verosímil a lo posible inverosímil.¹⁴ El destierro que Platón impuso a los poetas en *La República*¹⁵ generó cierta desconfianza en el valor de verdad del discurso poético. Algunos teóricos como Carvallo¹⁶ defendieron la poesía a partir de la idea de placer, rechazando la de utilidad, puesto que esta había de buscarse en otro tipo de textos. Aunque Argensola mantuvo un ideal conciliador entre el *docere* y el *delectare*, no deja de manifestar también cierto recelo

¹⁴ ARISTÓTELES, *Poética*, 1461b.

¹⁵ PLATÓN, *República*, III, 397d-398b.

¹⁶ Véase A. GARCÍA BERRIO, *Teoría poética del Siglo de Oro*, op. cit., pp. 440 y ss.

hacia esta verosimilitud impuesta por la propia naturaleza del discurso poético, señalando que, por muy verosímil que pueda parecer lo que la poesía dice, siempre hay que tener en cuenta la sabiduría superior de la filosofía, que es la que pone las cosas en su sitio:

El donaire y fineza de poesía,
que en cualquier accidente a los mortales
con un gusto de almíbar lisonjea
y ennoblece con honras temporales,
mil veces lo increíble hace al día,
que sin sospecha por su ardid se crea;
mas hace el sabio tiempo que se vea
sin máscara lo cierto que él vio y supo;

(Apéndice I, [LXXXIII], vv. 61-68)

El otro dogma horaciano al que alude Argensola con frecuencia es el que se refiere a la necesidad de imitar a los antiguos, conocido como *retractatio* (*Ars Poetica*, vv. 128-135). La imitación¹⁷ de los modelos grecolatinos se consideraba en la práctica no una limitación, sino un ejercicio de habilidad que debía superar todo poeta, quien no solo debía tratar de emular a los clásicos, sino que tenía que encontrar nuevas formas de tratar aquello que ellos habían planteado sin romper las leyes del decoro. La imitación de los clásicos daba al poeta novel una seguridad que no podía sentir si se dejaba llevar por la invención:

Sigue la imitación, que tanto alaba
la escuela por precepto más seguro,
que al mismo Alcides quitarás la clava.

([163], vv. 160-162)

De hecho, Argensola muestra especial predilección por la imitación, antes que la invención, que sólo recomienda para la poesía cómica. Pero si el poeta quiere ver su nombre inscrito en el Parnaso, deberá seguir los pasos de los antiguos.

Al igual que ocurre con la dualidad *docere-delectare*, Horacio no plantea una disyuntiva entre la disposición natural del poeta (*ingenium*) y la técnica adquirida mediante el estudio y la práctica (*ars*). El equilibrio entre ambas es necesario para alcanzar el poema perfecto, y así lo entendieron la mayoría de los literatos del Siglo de Oro, aunque más adelante las polémicas en torno al estilo culto llevaron a la identificación entre este y el dominio del *ars*, mientras que el estilo llano se creía propio de los poetas que se dejaban llevar por el *ingenium*. Argensola mantiene la idea de que debe existir un equilibrio entre ambos:

el escritor abunda en la materia,
para que se le vengan a la pluma

¹⁷ La historia del concepto de imitación en el Renacimiento y el Barroco es un relato de innumerables confusiones y malentendidos, ya que la teoría literaria intentó conciliar el precepto horaciano (de índole retórica) con las perspectivas platónica (de índole metafísica) y aristotélica (de índole representativa). Véase Á. GARCÍA GALIANO, *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 1992, pp. 19-34 y *passim*.

cuantas palabras vuelan en Iberia.
 Mas el furor nativo no presume
 reducir las a número y concierto
 sin sumo estudio y sin industria suma.
 ([162], vv. 109-114)

Estudio e industria que no se limitan únicamente al arte poética, con cuya actitud preceptiva no siempre está de acuerdo el poeta, sino que abarcan los saberes graves (lo cual implica también un predominio de la materia sobre el estilo). Argensola coloca ambos conceptos dentro de un plano subjetivo, dos formas de situarse ante la realidad desde un punto de vista poético que, sin embargo, se ven impotentes ante lo inefable, cuando la altura de la *res* triunfa sobre el escaso poder de las *verba*. La defensa del *ars* suponía la asunción de la teoría literaria como normativa sujeta a los dogmas aristotélicos, ciceronianos, horacianos, etc. Ya hemos podido comprobar las reservas con las que Argensola plantea la exigencia de seguir siempre los dogmas que van más allá de la general necesidad de seguir la regla del decoro. Pero de la misma manera que las reglas del arte pueden servir solo para complicar un estilo que debería buscar ante todo la claridad, también es cierto que el *ars* puede producir el efecto contrario, si se sabe emplear en las ocasiones necesarias:

Desde que llevan consonante a cuestas,
 miran su trabazón los versos ruda,
 con voces no importantes ni dispuestas.
 Concedo que a las veces nos ayuda
 y apoya la sentencia, si lo ablanda
 el arte, o a mejor lugar lo muda.
 ([162], vv. 88-93)

A estas alturas, ha quedado ya claro que la poesía tiene para Argensola una función didáctica que, con todo, no puede separarse de su afán de deleitar, señalada por Horacio más de una vez (*Ars Poetica*, vv. 333-334; vv. 343-344). Como en tantas otras ocasiones, la mayoría de los que tratan este tema siguen a Horacio casi al pie de la letra, sin dudar que el dogma propuesto por el latino sea otro que el equilibrio entre los dos términos de la dualidad. El prejuicio platónico contra la poesía solo afectaba a la poesía dramática y a la poesía épica, que imitaban acciones, y contra las que Argensola, a pesar de lo dicho en torno a los géneros literarios (en especial, la comedia, con su libertad de invención), no puede dejar de mostrar alguna prevención:

Y pues que la instrucción moral se empeña,
 no traiga para ejemplos de la vida
 los que algún delirante enfermo sueña;
 que ni la plebe es bien que se despida
 después que te prestó grato silencio,
 si no desesperada, desabrida.
 ([163], vv. 199-204)

Porque aunque la invención es necesaria para agradar al público, también es cierto que este merece que la obra no se justifique por el mero deleite, sino que tra-

te la materia de forma que se pueda sacar de ella alguna instrucción. El propio Horacio había mantenido una actitud de reserva moral hacia las comedias licenciosas de Plauto, en las que solo se ofrecía un retrato de la vida cotidiana, con personajes de baja condición (*Epístolas*, II, 1, vv. 168-176). Argensola, como la mayoría de sus contemporáneos, prefiere a Terencio. Pero el caso de la poesía lírica es distinto, pues al ser considerada imitación de conceptos, puede ofrecer al lector altos contenidos de filosofía moral y natural.

El deleite alude a la respuesta emocional del lector, que ha de verse implicado en la obra poética, de modo que se sienta atraído hacia su contenido y hacia su forma, que provocan en él la *admiratio*. Sin embargo, Horacio también había señalado que el poema debe hacer sentir su efecto sobre el lector, y hacer que se reconozca en las emociones que ha provocado en él (*Ars Poetica*, vv. 99-104). De la misma manera, Argensola alude también a la fuerza conmovedora y suasoria que puede tener el poema, que procede de su capacidad de deleitar, y que incluso supera a la instrucción que debe producir.¹⁸ Porque Argensola no considera que el fin de la poesía deba ser puramente didáctico, de manera que sustituya a libros más graves. Por el contrario, la poesía tiene como fin primero el deleite, para que el intelecto descansa de los discursos realmente graves como la filosofía y la poesía.

Esto no quiere decir que Argensola rechace las posibilidades didácticas de la poesía, ni que adopte las posiciones solo favorables al deleite. La posición de Argensola se sitúa en un término medio en el que, si hay que inclinar la balanza por alguno de los dos partidos, será a favor del deleite, al que se subordinará la no menos necesaria instrucción.

En cuanto a la dualidad *res-verba*, la relación que se establece entre el tema de la poesía y el lenguaje con que ésta se expresa es esencial, entre otras cosas porque este era el caballo de batalla de la poesía barroca a propósito de las polémicas sobre el estilo culto. En esta dualidad no se va a ver tan claramente la necesidad de lograr un equilibrio entre los dos términos. Por el contrario, Horacio había señalado ya que las *verba* estaban subordinadas a la *res*, de la que surgían naturalmente una vez el poeta había decidido el tratamiento de ésta (*Ars Poetica*, vv. 309-311). Esta preferencia por la *res* procede también del examen de la respuesta del público, ya que Horacio señala que este prefiere una materia bien imitada a una forma brillante (*Ars Poetica*, vv. 317-322).

En realidad, la desconfianza de Argensola apunta sobre todo al estilo culto, que puede acabar oscureciendo la materia tratada, mientras que el estilo llano es ca-

¹⁸ «En poesía la situación se invierte: no existe diversificación en la función básica que, sea cual sea el público al que va dirigida, es el *delectare*. El *delectare*, en efecto, prima sobre el *docere*, el *suadere* y el *mouere*. Una consecuencia natural será que el léxico utilizado en retórica para caracterizar el *docere*, *suadere* y *mouere*, así como para valorar el grado de consecución de estas finalidades en la pieza literaria resultante estará ausente de la «poética». Su presencia, en todo caso, nos puede indicar una desviación en la naturaleza básica de la poesía». (C. CODOÑER MERINO, «Terminología crítica en Horacio», *op. cit.*, pp. 66-67).

paz de afrontar las mayores empresas y salir vencedor en ellas. El problema que tiene el estilo culto es que atenta contra los preceptos horacianos que exigen al poeta claridad y concisión (*Ars Poetica*, vv. 42-44). Los dos estilos son para Argensola dos posibilidades ante las que el poeta debe elegir. Ninguna es más sencilla que la otra, ninguna exige menos dominio del *ingenium* o del *ars*:

Quiero decir que cuando en las corrientes
métodos varios te hayas dado filos,
con destreza ya propria los frecuentes;
porque los dos genéricos estilos
más de un naufragio nuevo nos avisa
que por no frecuentados son tranquilos.
([162], vv. 136-141)

El ideal horaciano de Argensola le lleva a adoptar una postura decidida a favor de la claridad. Las leyes del decoro exigen que, si la materia tratada por el poeta no es en sí difícil, no se oscurezca mediante el estilo. El estilo debe estar siempre al servicio de la materia y, por consiguiente, debe servir para facilitar su comprensión, nunca para dificultarla. Argensola advierte incluso de los peligros que acechan a la materia, que puede ser objeto de confusión por sí sola, y que no debe ser oscurecida por medio de una *elocutio* difícil. Porque una obra que contenga demasiadas sutilezas de ingenio también puede acabar siendo acusada de oscuridad.

El estilo culto corre siempre el peligro de acabar haciéndose oscuro. Aunque Argensola no tomó partido en la polémica surgida a raíz de las *Soledades* y el *Polifemo*,¹⁹ no cabe la menor duda de que su postura, desde el horacianismo, es anticulteranista, sobre todo en lo referente al problema de los neologismos, que solo sirven para oscurecer el discurso. Así, frente a la opción del estilo culto, Argensola opone el estilo llano, que rechaza tanto la dificultad de los conceptos como la oscuridad de las palabras para proponer una poesía de sentencias claras en un lenguaje claro.²⁰ El estilo culto, con su afición por el ornato, tiene como condición el dominio absoluto del *ars* por parte del poeta, mientras que el estilo llano parecería inclinarse por el cultivo del *ingenium*. Ahora bien, esto no quiere decir que el estilo llano no necesite el *ars*, pues la realidad enseña que el estilo llano debe trabajarse tanto o más que el estilo culto:

¹⁹ «(Argensola) nos dejó abundantes testimonios de sus ideas estéticas, con la particularidad de que casi no aparecen alusiones a lo que fue el revuelo de las *Soledades* y el *Polifemo*, bien leídos por los jóvenes aragoneses de la época» (J. M. BLECUA, «La carta poética en Aragón...», *op. cit.*, p. 16).

²⁰ El estilo llano era una opción tan válida como el estilo culto; quizás no fue tan frecuentado por los poetas del XVII, divididos por la polémica gongorina en los dos bandos que dieron lugar a las nociones de «conceptismo» y «culteranismo», pero sí que se mantuvo como modelo para la imitación, como lo señala Aurora Egido al resumir su trascendencia en la poesía aragonesa: «La fidelidad a uno u otro coro, de Góngora a Quevedo, pasando por tantos más, es común a la mayor parte de los aragoneses. Gana el primero, como creo haber demostrado, pero cuenta el segundo, y mucho, a la hora de la fiesta jocosa y el vejamen académico. Y en el horacianismo ocasional y la palabra que se distiende para ser clara y comunicable, así como el didactismo y la moralidad: los Argensola» (A. EGIDO, *La poesía aragonesa del siglo XVII (raíces culteranas)*, Zaragoza, IFC, 1979, p. 208).

Este que llama el vulgo estilo llano
 encubre tantas fuerzas, que quien osa
 tal vez acometerle, suda en vano.

Y su facilidad dificultosa
 también convida y desanima luego
 en los dos corifeos de la prosa.

([162], vv. 202-207)

La misma actitud había mostrado Horacio respecto a este estilo, propio del drama satírico, notando precisamente que es el más difícil de imitar, no tanto por el mero uso de palabras comunes como por la composición de la obra, que oculta los artificios verbales bajo el disfraz de un lenguaje cotidiano (*Ars Poetica*, vv. 234-243). Horacio había señalado que el lenguaje poético tiene que sorprender al oyente de alguna manera, de forma que el poeta deberá buscar el modo en que de las palabras conocidas surjan efectos desconocidos (*Ars Poetica*, vv. 46-48). Argensola no lo pone en duda en ningún momento. Pero sí que le preocupan los excesos a los que se puede llegar en este empleo del lenguaje. La principal dificultad que opone Argensola al estilo culto es que atenta contra la idea de que el poeta debe hacer sentir al oyente los mismos sentimientos que el poema expresa. Curiosamente, la falta proviene de la excesiva importancia dada tanto al *ingenium* como al *ars*. De hecho, es en la imitación de los antiguos, y no en el modelo poético contemporáneo (el petrarquismo) donde el poeta encontrará los modelos adecuados para una expresión acorde con los sentimientos expresados.

Esta crítica hacia el estilo culto, no solo referida a la escuela gongorina, parte de la sátira del abuso de las traslaciones o metáforas, que son la principal forma de hacer oscuro el discurso poético. Hay también implícita una sátira contra el lenguaje poético convencional. Por supuesto, no debe verse aquí una invectiva contra la metáfora, sino contra el uso desmedido que se ha hecho de ella en el momento en que Argensola escribe. Y de igual manera que se muestra en contra de la artificiosidad en el tratamiento de la *res*, también dice lo mismo respecto a las *verba*, incluso cuando esa artificiosidad afecta a las técnicas poéticas más elementales, como es el caso de las rimas complicadas o la afición desmedida por la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo, a las que se opone la claridad de los modelos antiguos de Virgilio y Horacio. En el tema de los neologismos, directamente relacionado con la polémica gongorina, Argensola también toma partido por la claridad, incluso en contra de la opinión del propio Horacio, que había propuesto la posibilidad de emplear palabras griegas, siempre que se hiciera con moderación (*Ars Poetica*, vv. 48-53).

Ni siquiera se trata de que el decoro exija un lenguaje claro si se emplea el estilo llano. El estilo conciso tampoco necesita neologismos para lograr su objetivo. En este sentido, el dominio del *ars* implica no tanto una erudición hueca como el saber dar al discurso una forma en que el valor de la *res* se vea reflejado en las *verba*. En este caso, Argensola opta por un estilo intermedio en el que no tiene cabida ni lo vulgar ni lo rebuscado, siguiendo también a Horacio, que en la *Epistola ad Florum* (*Epistolae*, II, 2) da la medida de lo esencial que resulta para él el empleo de un lenguaje literario que rechace todo lo que suene a lenguaje vulgar y en el que tengan cabida neologis-

mos y arcaísmos, dando lugar a un lenguaje sonoro y equilibrado en el que el dominio del *ars* queda oculto por la aparente claridad del estilo (*Epístolas*, II, 2, vv. 109-125).

Pero la preferencia de Argensola por el estilo llano, además de sus burlas hacia los excesos de la poesía culta, no le llevan a identificar a estos con el estilo conciso. Esta es una opción tan digna como la otra, siempre que se ciña a las reglas del decoro y que no provoque una sensación de oscuridad. Argensola también acepta con entusiasmo la adopción de este estilo, puesto que Horacio lo había defendido no solo para la comedia y la sátira, sino en toda la poesía:

El émulo de Píndaro lo diga,
por quien Venosa el título recibe
que a venerar a Tebas nos obliga;
([162], vv. 151-153)

Efectivamente, Horacio señala en el *Ars Poetica* que la brevedad ofrece la ventaja de hacer que las conciencias de los oyentes accedan más fácilmente al contenido doctrinal del poema (*Ars Poetica*, vv. 335-336). Pero, como siempre, Argensola advierte del peligro que acecha tras el exceso. La brevedad ofrece ventajas importantes, pero puede producir el efecto contrario al que pretende si se deja llevar por el afán de demostrar excesiva fogosidad:

La fuerza, pues, no venga arrebatada
en esta brevedad jaculatoria,
si quieres que deleite y persüada;
aunque por ambición de mayor gloria
fleche cada palabra una sentencia
y obre cada sentencia una victoria;
([162], vv. 175-180)

Podría haber en este consejo una referencia a la sátira horaciana contra los poetas «furiosos» que basan su talento en una apariencias y una conducta extravagantes, cercanas a la locura (*Ars Poetica*, vv. 295-308 y 453-476). Sin embargo, no hay en el resto del poema datos que indiquen que Argensola seguía aquí el motivo horaciano. Los dardos satíricos van más dirigidos hacia los que pretenden dominar el arte poética a base de oscurecer el pensamiento o la expresión.

Sin embargo, la buena fe de los Argensola y sus partidarios, respecto a la necesidad de imitar a los antiguos y la idea de que la poesía debía deleitar mediante la enseñanza y la claridad, topó con el barroco afán de subvertir los modelos clásicos que pretendían la armonización de temas, tonos, géneros, estilos, metros, etc., según las leyes del *decorum*. Las poéticas de Lope, Góngora o Gracián plantean una nueva manera de entender estas leyes, una nueva idea del *decorum* y de la *retractatio* que mira hacia la Modernidad.²¹ Así, la nueva poesía no partirá del tema, sino

²¹ «La poesía barroca es una constante búsqueda de temas y formas nuevos, pero el hallazgo reside, en numerosas ocasiones, en el desafío de transformar los materiales previos gracias a las técnicas de yuxtaposición o de fundido que rompen la *rota* estilística o la tradicional división de los géneros» (A. EGIDO, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, op. cit., p. 22).

que será su tratamiento el que imponga las condiciones del estilo y el fin del poema, de manera que un mismo asunto puede plantearse desde un estilo llano o difícil, serio o burlesco, en los que puede predominar lo didáctico o lo deleitable. En este sentido, la poética de los Argensola, si bien digna de elogio por su respeto a los modelos clásicos, no será sino una de las múltiples opciones que ofrece la actividad poética en su inagotable variedad.