

***"De Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo".
Bartolomé Leonardo de Argensola y el topos clásico de la "vieja sin
dientes" entre imitatio y contaminatio¹***

MARIA D'AGOSTINO
Università di Napoli Suor Orsola Benincasa

Las opiniones que Bartolomé Leonardo de Argensola tenía sobre la poesía y, en concreto sobre la poesía satírica, son conocidas². El interés del poeta aragonés hacia la sátira se desprende no sólo de la lectura de la Carta al Conde de Lemos *Del estilo propio de la sátira*³ sino también de las múltiples reflexiones metapoéticas que insertó en sus textos⁴.

A lo largo de toda su obra el Rector de Villahermosa nos proporciona su canon de autores, los *antiqui*, sobre cuya lectura volvía continuamente y que continuamente citaba a la hora de referirse o reflexionar sobre uno u otro género poético. Entre los satíricos sigue, naturalmente, a Horacio, pero sobre todo admira y señala como modelo a Juvenal; y así se lee en su *Epístola a un caballero esudiante*:

Pero cuando a escribir sátiras llegues,
a ningún irritado cartapacio

1. Trabajo realizado en el ámbito del proyecto: *Poesía y Cancioneros. Lírica Ibérica. La encrucijada de Europa* (HUM2006-11031-C03-01) dirigido por Vicente Beltrán.

2. Para las opiniones de Bartolomé Leonardo sobre la sátira véanse, por lo menos, el estudio introductorio de J. M. Blecua a Argensola (1974: XXXII-XLV); Schwartz (1993: 75-93); Schwartz (2000: 33-48); Schwartz (2002: 51-73) y Pueo Domínguez (2002: 68-79).

3. Para el texto de la *Carta* véase Argensola (1889: 295-305) mientras que para un análisis de la misma Schwartz (1993: 91-93).

4. Véanse, por lo menos, los vv. 142-150 del texto 162, *Epístola* a Fernando de Soria Galvarro, y los vv. 76- 90 del texto 165 además de Schwartz (2002: 53-56). El número de las composiciones es el que aparece en Argensola (1974), edición a la que se seguirá remitiendo para todos los textos del poeta que se citen.

sino al cauto Juvenal, te entregues;
 porque nadie a los gustos de palacio
 tomó el pulso jamás con tanto acierto
 (con permiso de nuestro insigne Horacio).
 Esto en razón de sátiras te advierto;
 aunque de las más agrias o más fines
 habla como enemigo descubierto.
 (163, vv. 175-183)

Naturalmente, como subraya Lia Schwartz (2002: 52) “el predominio de lo jocoso o de lo filosófico en la sátira dependía, en última instancia, de las inclinaciones literarias o del temperamento de sus autores, que contaban entre los precedentes griegos y romanos variados modelos a recrear”, así que, si su actitud en la vida, su preferencia por Juvenal y sus propias epístolas satíricas le merecieron a Bartolomé el título de “divino Juvenal aragonés”⁵ y muchos de sus textos hicieron que Gracián le considerara un “juicioso poeta”, “gran filósofo en el verso [...] en quien compitieron lo ingenioso y lo prudente”, “señor del decir” que tenía muchos versos acertados y en las epístolas “su mayor eminencia”⁶, también es cierto que su profundo horacianismo le lleva a perseguir el ideal del venusino del *docere et delectare*, definición, en su opinión, de la auténtica poesía. No es esta la ocasión para detenerse en los múltiples lugares de su *corpus* poético en los que reflexiona sobre este concepto,⁷ sin embargo hay que tener en cuenta que, siempre siguiendo a Horacio, como se desprende de la epístola a Fernando Soria, la poesía tiene que provocar en el lector “deleite y maravilla” (162, v. 51)⁸. A la hora de analizar el soneto que aquí nos interesa, *A una vieja sin dientes*, merece la pena citar el lugar de la *Sátira del Incognito*, de donde hemos sacado el título de esta comunicación, en donde el Rector de Villahermosa dice claramente que la poesía, en especial algunos autores, le sirve también para descansar de las fatigas que puede, tal vez, proporcionarle la lectura de textos filosóficos. Esto no quiere decir en absoluto que Argensola rehuse las posibilidades didácticas de la poesía a las que hemos aludido, sino que “si hay que inclinar la balanza por uno de los dos partidos, será a favor del deleite”⁹.

Estos son los versos que nos interesan:

Y cuando siento fatigado el genio
 de estudios serios, a esparcirme salgo
 por los jardines de Virgilio y Enio;
 y a veces hay que con ingenio hidalgo,
 por divertirme más y entretenerme
 de Ovidio, Horacio y de Marcial me valgo.
 Éstos con su buen gusto hacen que merme

5. Vélez de Guevara (1999: 109).

6. Respectivamente en Gracián (2001: I, 160 y II, 94 y 121).

7. Véase Schwartz (2002: 52-53) y Pueo Domínguez (2002: 60-63).

8. Sobre el horacianismo de Bartolomé Leonardo de Argensola, en especial por lo que se refiere a la selección del estilo, véanse, por lo menos, Egido (1979: 208); Schwartz (2002) y Marina Sáez - Peiré Santas- Pueo Domínguez-Puyelo Ortíz (2002: especialmente 64-79).

9. Pueo Domínguez (2002: 63).

la sangre adusta, y más la purifican
que la costosa confección de alquerme.
Los sentidos así se vivifican,
y a servir con aliento y gozo nuevo
al discurso, proprísimos, se aplican.
(Ap. IX, vv. 58-69)

Entre los poetas citados y que le acompañan en los momentos de *otium* está Marcial, uno de los autores más leídos, traducidos e imitados a partir de finales del XV¹⁰. Bartolomé sufrió la fascinación del poeta bilbilitano: tradujo cuatro de sus epigramas¹¹ y, en su ya citada carta sobre el estilo de la sátira, escribió que de Marcial no hablaría por la "opinión de truhán en que le tienen algunos" pero que no compartía esta opinión dado que "en muchos epigramas mezcla entre las burlas tanta gravedad que se excede a sí mismo"¹². El Rector de Villahermosa, de hecho, no se limitó a traducir al gran epigramático latino sino que lo imitó en varios de sus textos poéticos y, entre otros, en el soneto que aquí nos interesa, *A una vieja sin dientes* (56):

Aunque Ovidio te dé más documentos
para reírte Cloe, no te rías,
que de pez y de boz en tus encías
tiemblan [tres] huesos flojos y sangrientos;¹³
y a pocos de estos soplos tan violentos,
que con la demasiada risa envías,
las dejarás desiertas y vacías,
escupiendo sus últimos fragmentos.
Huye, pues, de teatros, y a congojas
de los lamentos trágicos te inclina,
entre huérfanas madres lastimadas.
Mas paréceme, Cloe, que te enojas;
mi celo es pío; si esto te amohína,
ríete hasta que escupas la quijadas.

Lia Schwartz en el artículo en el que analiza, aunque sintéticamente, "las voces satíricas" de Bartolomé Leonardo, recuerda la siguiente traducción del epigrama I, 19 de Marcial, *Si memini fuerunt tibi quattuor, Aelia, dentes*:

10. Sobre la presencia de Marcial en España véanse, por lo menos, Giulian (1930); Cristóbal López (1987); Fernández Valverde-Ramírez Verger (1997: pp. 7-87) y Bresadola (2008) en donde hay una bibliografía puesta al día.

11. Para estas traducciones véase Marina Sáez (2002).

12. Argensola (1889: 300).

13. Se sigue el texto fijado por J. M. Blecua en su edición de las *Rimas* de Bartolomé Leonardo (Argensola 1951; Argensola 1974) sustituyendo, sin embargo, en el v. 4 el *tus* presente en la *princeps* de las obras del poeta de 1634 y publicado por el editor por la variante *tres*, atestiguada por muchos manuscritos como se ve por el aparato del mismo Blecua (Argensola 1951: 168). Considero, en este caso, la lectura de la *princeps* una banalización debida a un error de copia entre *tres* y *tus* cuya etiología se explica muy fácilmente. Además, como se leerá un poco más abajo, las fuentes clásicas de este texto hablan, respectivamente, de *tres* y *cuatro* dientes y estos dos números son tópicos en los textos referidos a la "vieja desdentada" desde la antigüedad, como puede verse, por ejemplo, en Marcial (*Epigramas* I, 19; II, 41; III, 93, VIII, 57) y en los *Carmina Priapea*, XII, 9.

Cuatro dientes te quedaron
 si bien me acuerdo; mas dos,
 Elia, de una tos volaron,
 los otros dos de otra tos.
 Seguramente toser
 puedes ya todos los días,
 pues no tiene en tus encías
 la tercera tos que hacer.

[Si memini fuerant tibi quattuor, Aelia, dentes:
 expulit una duos tussis et una duos
 iam securo potes totos tussire diebus:
 nil istic quod agat tertia tussis.]¹⁴

La estudiosa apunta al parecido entre el tema de la vieja desdentada del texto de Marcial y el soneto *A una vieja sin dientes* y cómo “en la lectura y traducción de Marcial podía haber desarrollado Bartolomé este tipo de voz chocarrera, con la que se critican *vitia*, defectos físicos o apariencias ridículas”, (Schwartz 2002: 59-60).

Sin embargo, en un estudio dedicado por Peiré Santos¹⁵ al mismo soneto, la fuente de Argensola es localizada en otro epigrama de Marcial, precisamente el 41 del II libro, *Rides, si sapis, puella, rides*:

«Ride si sapis, o puella rides»
 Paelignus, puto, dixerat poeta
 Sed non dixerat omnibus puellis.
 Verum ut dixerit omnibus puellis,
 non dixerat tibi: tu puella non es,
 et tres sunt tibi Maximina, dentes,
 sed plane piceique buxeique.
 Quare si speculo mihique credis,
 debes non aliter timere risum,
 quam ventum Spanius manumque Priscus,
 quam cretata timet Fabulla nimum,
 cerussata timet Sabella solem.
 Vultus unde tu magis severos,
 quam coniux Priami nurusque maior.
 Mimos ridiculi Philistonis
 et convivia nequiora vita
 et quidquid lepida procacitate
 laxat perspicuo labella risu.
 Te maestate decet adsidere matri
 lugentique virum piumve fratrem,
 et tantum tragicis vacare Musis.
 At tu iudicium secuta nostrum
 plora, si sapis, o puella, plora.

14. Para el texto latino Valverde-Ramírez Verger (1997: p. 196).

15. Peiré Santos (2002: pp. 343-348).

[«Ríe, si sabes, jovencita, ríes»,
había dicho, creo, el poeta peligno.
Pero no lo había dicho a todas las jovenictas
Pero aunque lo dijera a todas las jovencitas,
a ti no te lo dijo: tú no eres jovencita
y tienes, Maximina, tres dientes,
pero completamente de color de la pez y el boj.
Por eso si crees al espejo y a mí,
debes temer la risa no de otra manera
que Espanio al viento y Prisco a la mano,
a como la empolvada Fabula teme a la nube,
la albayalada Sabela teme al sol.
Búscate una cara más seria
Que la esposa de Príamo y su nuera mayor.
Los mimos del cómico Filistión
Y los banquetes algo ligeros evítalos
Y lo que con divertida procacidad
Relaja los labios en risa reveladora.
Te viene bien al lado de la madre afligida
Y que llora a su marido o a su piadoso hermano,
y dedicar el tiempo libre sólo a las musas de la tragedia.
Con todo, tú sigue mi consejo
Y llora, si sabes, jovencita, llora.]¹⁶

En el análisis de Peiré Santos se destaca la libertad con que Bartolomé actúa en su soneto, suprimiendo y añadiendo elementos a su antojo con un claro predominio hacia la abreviación. Se aportan como ejemplos en esta dirección la supresión del verso inicial atribuido a Ovidio, la "de los nombres propios que aparecen en las comparaciones del epigrama de Marcial, conocidos al público romano [...] pero desconocidos en la España del Siglo de Oro" (Peiré Santos 2002: 347), subrayando cómo Argensola "no sustituye esos nombres por otros mediante adaptación cultural con el fin de recoger ese elemento cómico del original" (Peiré Santos 2002: 347), y, sobre todo, se matiza como uno "de los rasgos más importantes del soneto de Bartolomé consiste en la negación de ideas que aparecen en el epigrama de Marcial, aunque mantienen la misma función. Por ejemplo, en el primer terceto Argensola le dice a la desdentada que no vaya a los teatros porque si ríe se quedará sin dientes y que sólo se dedique a lamentarse, mientras que Marcial le aconsejaba a Maximina ir a ver tragedias al teatro", (Peiré Santos 2002: 347).

Pido excusas por estas largas citas, pero las considero necesarias antes de proponer mi análisis del soneto en cuestión en relación a su posible fuente o fuentes.

Personalmente creo que el texto de Bartolomé Leonardo esconde, detrás de cada una de las elecciones que frente al epigrama 41 de Marcial se le han atribuido, razones que no pueden atribuirse sólo al "claro predominio hacia la abreviación" o con una falta

16. Para el texto latino y la traducción de este epigrama de Marcial véase Valverde-Ramírez Verger (1997: 196).

de adaptación cultural, y, sobre todo, que su fuente no puede ser identificada exclusivamente con este texto.

Si leemos con atención el epigrama 41 y lo comparamos con nuestro soneto resulta evidente que Bartolomé se aprovecha del poeta latino sólo en su primer cuarteto y en su primer terceto.

Detengámonos en la primera parte del texto del poeta latino, vv. 1-12.

En el *incipit* Marcial usa un verso que considera (puta) de Ovidio, y que, desde luego, no pertenece al *corpus* ovidiano, en donde se invita a las jovencitas a reírse, y sigue refiriéndose a este verso a lo largo de los siguientes cinco jugando con la palabra *puella* del *incipit*, que repite tres veces, antes de afirmar que Maximina no es una *puella* (v. 5) y que le quedan sólo tres dientes negros como la pez (vv. 6-7). En los vv. 8-12 el poeta latino se entretiene en explicarle a su *vetula*, el temor que debe sentir ante la risa con un tono persuasivamente ejemplar y a través de comparaciones construidas a partir del “non aliter timere” del v. 9.

Los primeros versos del soneto remiten directamente al texto de Marcial aunque las variaciones que Bartolomé Leonardo inserta son, a mi parecer, significativas. En lugar de retomar el supuesto verso de Ovidio que le sirve a Marcial de *incipit* remite a la más amplia ‘documentación’ proporcionada según él por el mismo Ovidio sobre la oportunidad de la risa. En mi opinión el Rector de Villahermosa está pensando en más de un lugar del tercer libro del *Ars Amandi* (precisamente en III, 281 y ss. y 512-513), en donde se explica cómo las jovencitas tienen que reírse y en qué momentos, y se apresura a decir que, a pesar de estos *exempla*, está bien que Cloe se abstenga de reírse. Nótese que en el v. 2 del soneto, en encabalgamiento con el v. 1, Bartolomé Leonardo restituye casi la epanadiplosis del v. 1 de Marcial recreándola en forma de políptoton y sintetiza en el “no te rías” la idea expresada con tono persuasivo en el texto latino en los vv. 8-12, proporcionándonos, con el uso del imperativo, un texto mucho más incisivo. En los vv. 3-4 Argensola anticipa los vv. 6-7 de su fuente introduciendo un “que” causal que explica en seguida la razón por la que Cloe no debe reírse, le quedan sólo tres “huesos”, negros como la pez. Como se ve en el v. 3 Bartolomé traduce casi literalmente el v. 7 de Marcial pero incrementa la carga cómica de su texto: los tres dientes de Marcial se transforman en tres “huesos flojos y sangrientos” que tiemblan en las “encías” y que aumentan la repulsión que la vieja provoca en quien la mira¹⁷. Nótese, además, que Argensola transmite la idea de la vejez de Cloe con una imagen, sin explicitarla: son sus horribles “huesos” los que nos dicen que es vieja, mientras que Marcial se burla de Maximina, como hemos matizado, a lo largo de cinco versos antes de decirnos que es vieja, “tu non es puella”. Tendencia a la *brevitas* la de Bartolomé, cierto, que sin embargo nos devuelve un texto más agudo respecto a la fuente.

Hemos adelantado que Bartolomé sigue el epigrama *Ride, si sapis...* también en el primer terceto de nuestro soneto. Aquí el Rector de Villahermosa sintetiza bien 8 versos de su fuente, precisamente los vv. 13-21. Lo que más llama la atención, en mi opinión, es el “mimos ridiculi Philistonis... vita” y el “et tantum tragicis vacare Musis” (vv. 15 y

17. En esto estoy de acuerdo con Peiré Santos (2002: 347).

21) que pasan a imperativo categórico "Huye, pues, de teatros". Aquí la aspiración a la *brevitas* se une a una cuestión de poética que, según creo, adapta perfectamente el texto al contexto cultural en que se mueve Bartolomé Leonardo. El Rector de Villahermosa no hubiese podido en ningún caso darle a Cloe el consejo que le proporciona Marcial a Maximina, acudir a las tragedias, porque en el teatro del Siglo de Oro la separación entre los dos géneros no existía: se mezclaba lo trágico con lo cómico y, por lo tanto, no había espectáculo al que Cloe hubiese podido asistir sin correr el 'riesgo' de reírse. En la adaptación del texto de Marcial por parte de Bartolomé es posible leer su poca afición hacia algunas de las novedades lopescas: de los teatros hay que "huir"¹⁸.

Ejemplo del profundo conocimiento del latín por parte de Bartolomé y de construcción extremadamente culta desde el punto de vista retórico, es la manera en la que nuestro poeta resuelve los vv. 19-20 de Marcial "te maestae decet assidere matri/lugentique virum piumve fratrem" que se transforma en "...y a congojas / de los lamentos trágicos te inclina, / entre huérfanas madres lastimadas" (vv. 10-11). En el "huérfanas madres" Argensola mantiene inalterado el sentido del texto de Marcial usando la palabra "huérfana" según la menos frecuente acepción latina, es decir, "sin amparo".

Como he anticipado, el segundo cuarteto del soneto no tiene correspondencia alguna con el epigrama de Marcial hasta aquí analizado. La imagen de la *vetula* que corre el riesgo de escupir los dientes por los "soplos violentos" de la risa parecería relacionarse con el epigrama de Marcial I, 19 que hemos citado antes y que Bartolomé tradujo¹⁹. Sin embargo, también en este caso, el Rector de Villahermosa incrementa la carga cómica y repulsiva de la vieja: los dientes, que en el epigrama latino y en la traducción de Bartolomé,²⁰ "expulit" 'volaron' a causa de la tos, en nuestro soneto se "escupen" dejando en la boca de la *vetula* un paisaje desolado de "encías vacías" que no sólo nos restituye las "encías" en las que la tos ya nada puede, añadidas por Bartolomé en su traducción y que en el texto latino ni se nombran, sino que parecen aludir, sobre todo por el uso de "escupir" referido a "huesos flojos", a algunas imágenes procedentes del *Carmen XII* de los *Priapea* donde la vieja "dentem de tribus excreavit unum", 'diente' que gracias a un juego de ambigüedades aparece adjetivado como *macer*, semejante a los "huesos flojos" que corre el riesgo de escupir la Cloe de Bartolomé²¹.

El último terceto del soneto no tiene correspondencia directa con ninguno de los textos a los que nos hemos referido hasta ahora. Bartolomé encarece el sentido cómico del suyo de manera hiperbólica con un *fulmen in clausula*; sus consejos a Cloe están dictados por la piedad; sin embargo, si la vieja se "amohina" por ellos, siéntase libre de reír,

18. Algunas de las reflexiones de Bartolomé Leonardo sobre cómo se tienen que escribir obras teatrales expresadas en 163 vv. 163 ss. en donde, entre otras observaciones, se mantienen bien diferenciados los géneros de la tragedia y de la comedia, parecen criticar algunas de las novedades del *Arte Nuevo*.

19. Nótese que Peiré Santos a propósito del *Epigrama 41* de Marcial escribe: "Marcial dedica buena parte del epigrama a burlarse de la desdentada y no es hasta el final cuando le aconseja que lllore si sabe, porque de esta manera no correrá el riesgo de expulsar los dientes de su boca"; sin embargo, en ningún verso del texto latino al que el estudioso se refiere Marcial dice nada parecido.

20. La traducción de este epigrama de Marcial fue alabada por Gracián en el *Discurso L* de su *Agudeza y arte de ingenio* (2001: 162-163).

21. *Carmina Priapea* (2001: 119).

“hasta que escupas la quijadas”. El consejo del Rector de Villahermosa a Cloe es el exacto contrario de uno de los “documentos” proporcionado por Ovidio en el *Ars Amandi* (III, 279 ss.) cuando, a propósito de cómo una *puella* no debe reírse dice “nec sua perpetuo contendat ilia risu” y “Est quae perverso distorquet ora cachinno”. La *clausula* final del soneto, en donde aparece el imperativo “ríete”, vuelve, por lo tanto, al *incipit*, “no te rías”, cargándolo de sentido cómico²².

Desde el punto de vista formal y de la construcción del texto la mirada de Argensola parece todavía detenerse en el último verso del epigrama 41. Como Marcial cierra su epigrama con un verso que es la copia perfecta del *incipit* pero la sustitución del *Ride* por el *plora* le atribuye el sentido exactamente contrario y *puella*, después de todo lo que ha dicho, adquiere ahora el claro sentido de una cruel ironía, Bartolomé cierra así su soneto: Cloe, por ser vieja, tiene que actuar siempre prescindiendo de lo que dicen los “documentos” de Ovidio; el *Ars Amandi*, dedicado a las *puellae*, donde la sonrisa desempeña una función fundamental, no es en ningún caso para ella.

Resumiendo todo lo dicho se puede afirmar que la fuente del soneto de Bartolomé Leonardo es el epigrama 41 de Marcial, que, sin embargo, le sirve al Rector de Villahermosa para volver sobre la imagen de la expulsión de los dientes de I, 19 remontando, quizá, a una de las hipotéticas lecturas del mismo Marcial, los *Priapea*, continuamente reimpresos y comentados a lo largo del siglo XVI. Sin embargo hay más: referirse directamente al supuesto autor del verso *Ride, si sapis...*, quiere decir a Ovidio, le permite sumarse a toda una tradición de consejos a las mujeres e insertarse en ella de manera absolutamente cómica, como, por otro lado, hace en otros sonetos satíricos contra ellas²³.

Nos encontramos por lo tanto ante un texto construido a imitación del epigrama 41 de Marcial pero en *contaminatio* con otro texto del mismo, I, 19, con claras referencias a más de un lugar del *Ars Amandi* de Ovidio y, aunque sólo de pasada, con una defensa sobre las distinciones de géneros en el teatro. Un ejemplo perfecto de las ideas sobre la *imitatio* expresadas por Bartolomé Leonardo en varios de sus textos y que, fundamentalmente, remontan a Horacio.

Un texto en donde la “gravedad” por la que se le llamó a Bartolomé el “divino Juvenal aragonés” no se percibe y que, sin embargo, nos permite ver claramente la *delectatio* que al Rector de Villahermosa le proporcionaba en los momentos de *otium* no sólo leer a sus queridos Ovidio, Marcial y Horacio, sino también, ‘valerse’ de ellos al escribir y competir con ellos en *ingenium* y *ars*.

Bibliografía

ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1951): *Rimas de Lupercio y Bartolomé L. de Argensola*, edición, prólogo y notas por José Manuel BLECUA, Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, CSIC, Zaragoza, 1951, vol. II.

22. Nótese que Bartolomé cambia el nombre de su *vetula* respecto a los de sus fuentes. La adopción del nombre ‘Cloe’ puede considerarse como un homenaje más tanto a Marcial como a Horacio, puesto que ese nombre aparece más de una vez en ambos poetas. Véase Orazio (2004: I, 23,1; III, 7, 10; 9, 6 y 9; 26, 12); Marcial (1997: III, 53,1; IV, 28, 1; IX, 15,1).

23. Véanse los textos números 66, 78, 80 y, sobre los últimos dos, Schwartz (2002: 60-61).

- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de (1974): *Rimas*, ed. de José Manuel BLECUA, Madrid, Espasa Calpe.
- BRESADOLA, Andrea (2008): *Marcial en verso castellano*, (ed. de), Como-Pavia, Ibis.
- CARMINA PRIAPEA (2001): intr. trad. y notas por Edoardo BIANCHINI, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1987): "Marcial en la literatura española", en *Actas del simposio Marco Valerio Marcial poeta de Biblis y de Roma*, Zaragoza, Universidad Nacional de Educación a distancia, II vol., pp. 149-210.
- FERNÁNDEZ VALVERDE, Juan – RAMÍREZ DE VERGER, Antonio (1997): *Marcial, Epigramas*, Madrid, Gredos.
- GIULIAN, ANTHONY (1930): *Martial and the epigram in Spain in the sixteenth and seventeenth centuries*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- GRACIÁN, Baltasar (2001): *Agudeza y Arte de Ingenio*, ed. de Evaristo CORREA CALDERÓN, Madrid, Castalia.
- MARINA SÁEZ, Rosa María – PEIRÉ SANTOS, Pedro – PUEO DOMÍNGUEZ, Juan Carlos – PUYELO ORTÍZ, Estela (2002): *El Horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Fierro.
- MARINA SÁEZ, Rosa María (2002): "Las traducciones de Marcial de Bartolomé Leonardo de Argensola", en *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico*, eds. José María MAESTRE MAESTRE – Joaquín PASCUAL BAREA – Luis CHARLO BREA, Madrid, Alcañiz, 2002, III, pp. 1711-1722.
- OVIDIO NASONE, Publio (1998): *Versi e precetti d'amore. Amores, Ars Amatoria, Madicamina faciei, Remedia amoris*, intr. di Paolo FEDELI, Torino, Einaudi.
- ORAZIO (2004): *Odi, Epodi*, ed. de Luca CANALI, Milano, Mondadori.
- PUEO DOMÍNGUEZ, Juan Carlos (2002): "La teoría horaciana en la poesía de Bartolomé Leonardo de Argensola", en *El Horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, eds. Rosa María MARINA SÁEZ – Pedro PEIRÉ SANTOS – Juan Carlos PUEO DOMÍNGUEZ – Estela PUYELO ORTÍZ, Madrid, Huerga y Fierro, pp. 33-90.
- SCHWARTZ, Lía (1993): "Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los Diálogos de Bartolomé Leonardo de Argensola", en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, eds. Manuel GARCÍA MARTÍN – Ignacio ARELLANO – Javier BLASCO – Marc VITSE, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 75-93.
- SCHWARTZ, Lía (2000): "La representación del poder en la sátira áurea: del rey y sus ministros en el *Dédalo* de Bartolomé Leonardo de Argensola y en los *Sueños de Quevedo*", en *Le pouvoir au miroir de la littérature en Espagne aux XVIe et XVIIe siècles*, ed. Augustín REDONDO, Paris, Publications de la Sorbonne, pp. 33-48.
- SCHWARTZ, Lía (2002): "Bartolomé Leonardo de Argensola: las voces satíricas de un poeta aragonés", en *Calíope*, VIII 2, pp. 51-73.
- VÉLEZ DE GUEVARA, Luis (1999): *El diablo cojuelo*, ed. de Ramón VALDÉS GÁSQUEZ, Barcelona, Crítica.