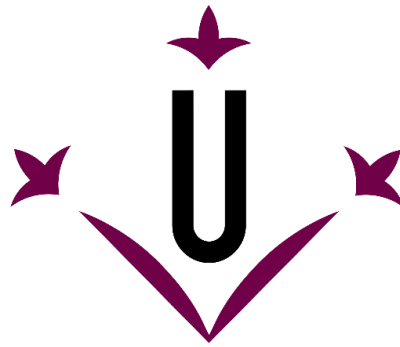


UNIVERSITAT DE LLEIDA

FACULTAT DE LLETRES

**TRABAJO FIN DE GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA CON
MENCION EN FILOLOGÍA CLÁSICA**



Universitat de Lleida

***LA IRA SATÍRICA* CONTRA LOS MALOS POETAS:
PERVIVENCIA LATINA EN AUTORES SELECCIONADOS
DE LOS SIGLOS DE ORO (S. XVI Y S. XVII)**

AUTORA: EGAÑA SOTO, IRAIDE

TUTOR: MATÍAS LÓPEZ LÓPEZ

CURSO ACADÉMICO 2022/2023

RESUMEN:

La presente investigación gira en torno al estudio de la pervivencia de los tópicos de la ‘sátira contra los malos poetas’; concretamente, se lleva a cabo un análisis de las composiciones satíricas de los siguientes autores clásicos: Catulo, Horacio, Marcial y Juvenal. Asimismo, se comprueba la continuidad de dichos tópicos satíricos de la Antigüedad en un corpus seleccionado de autores menores de los Siglos de Oro (s. XVI y s. XVII) —entre los que destacan nombres como Cristóbal de Castillejo, Hernando de Acuña o Juan de la Cueva. Así pues, por un lado, el objetivo de este estudio radica en averiguar cuáles son los tópicos de la ‘sátira contra la mala poesía’ que perduran durante el Renacimiento y el Barroco. Por otro lado, también se persigue descubrir qué autor de la Antigüedad tiene mayor influencia sobre los áureos y, al mismo tiempo, qué poetas de los Siglos de Oro presentan mayor influjo clásico.

Palabras clave: Sátira, autores clásicos, pervivencia, Siglos de Oro, mala poesía.

RESUM:

Aquesta investigació gira entorn de l'estudi de la pervivència dels tòpics de la 'sàtira contra els mals poetes'; en concret, es duu a terme una anàlisi de les composicions satíriques dels autors clàssics següents: Catul, Horaci, Marcial i Juvenal. Així mateix, es comprova la continuïtat d'aquests tòpics satírics de l'Antiguitat en un corpus seleccionat d'autors menors dels Segles d'Or (s. XVI i s. XVII) —entre els quals destaquen noms com Cristóbal de Castillejo, Hernando de Acuña i Juan de la Cueva. Així doncs, per una banda, l'objectiu d'aquest estudi rau a esbrinar quins són els tòpics de la 'sàtira contra la pèssima poesia' que perduren durant el Renaixement i el Barroc. D'altra banda, també es busca descobrir quin autor de l'Antiguitat té més influència sobre els auris i, alhora, quins poetes dels Segles d'Or presenten major influència clàssica.

Paraules clau: Sàtira, autors clàssics, pervivència, Segles d'Or, mala poesia.

ABSTRACT:

The present investigation revolves around the study of the prevalence of ‘satire against bad poets’; specifically, an analysis of the satirical compositions of the following classical authors is carried out: Catullus, Horace, Martial and Juvenal. Likewise, the continuity of previously mentioned satirical topics from Antiquity is ascertained in a selected corpus of minor authors from the Golden Age (s. XVI and s. XVII) —among them, names such as Cristóbal de Castillejo, Hernando de Acuña or Juan de la Cueva. Therefore, on the one hand, this study’s aim is to find out which topics of ‘satire against bad poetry’ have persisted during the Spanish Renaissance and Baroque. On the other hand, in addition, it is also pursued to discover which Antiquity author has the greatest influence on the golden aged ones and, at the same time, which poets of the Golden Age have the greatest classical influence.

Key words: Satire, classical authors, prevalence, Spanish Golden Age, bad poetry.

1. Introducción	1
2. Marco teórico	5
2.1. Etimología del término <i>satura</i>	6
2.2. Parte I: Sátira clásica	7
2.2.1. <i>Gaius Valerius Catullus</i> (87 a.C. – 57 a.C.)	10
2.2.2. <i>Quintus Horatius Flaccus</i> (65 a.C. – 8 a.C.)	13
2.2.3. <i>Marcus Valerius Martialis</i> (40 d.C. – 104 d.C.)	15
2.2.4. <i>Decimus Iunius Iuuenalis</i> (c. 50-60 d.C. – c. 130 d.C.)	16
2.3. Parte II: Sátira de los Siglos de Oro	17
2.3.1. Siglo XVI, el Renacimiento	17
2.3.1.1. Cristóbal de Castillejo (c. 1490 – 1550)	19
2.3.1.2. Francisco Pacheco, canónigo de Sevilla (1535 – 1599)	20
2.3.1.3. Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (1520 – 1569)	20
2.3.1.4. Luis Barahona de Soto (1548 – 1595)	21
2.3.1.5. Hernando de Acuña (1520 – 1580)	21
2.3.1.6. Manuel de Ledesma (¿? – d. 1599)	22
2.3.1.7. Juan de la Cueva (1543 – 1612)	22
2.3.2. Siglo XVII, el Barroco	23
2.3.2.1. Baltasar del Alcázar (1530 – 1606)	24
2.3.2.2. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581 – 1636)	25
2.3.2.3. Rodrigo Fernández de Ribera (1579 – 1631)	25
3. Análisis de la pervivencia de los tópicos satíricos en el <i>corpus</i> seleccionado.	26
4. Conclusiones	38
5. Bibliografía	43

1. Introducción

La presente investigación se articula en torno al análisis de la pervivencia de la Sátira contra los malos poetas de los clásicos Catulo, Horacio, Marcial y Juvenal en una selección de autores menores de los Siglos de Oro (s. XVI y s. XVII). La elección de este tema de estudio viene dada por una atracción hacia el género satírico, junto con una voluntad de innovación en la cuestión.

En primer lugar, las ediciones manejadas para la lectura y análisis de la obra seleccionada de Catulo (c. 87 a.C. – c. 57 a.C.), detallada posteriormente, son: para el texto latino, la edición de Miquel Dolç (1963), en Ediciones Alma Mater, y, para la traducción al español, las de Juan Antonio González Iglesias (2006)¹, en Ediciones Cátedra, y Arturo Soler Ruiz (2007), en Biblioteca Clásica Gredos.²

En segundo lugar, se han empleado las siguientes ediciones para el estudio de las sátiras escogidas de Horacio (65 a.C. – 8 a.C.): para el texto latino y para la traducción, la de Horacio Silvestre (1996) en Ediciones Cátedra. A pesar de que también se ha consultado la edición de José Luis Moralejo (2008)³ en Biblioteca Clásica Gredos, para la traducción, se ha preferido la de Silvestre, debido a su menor tendencia a la censura de términos controvertidos presentes en gran parte de las sátiras.

En tercer lugar, los títulos utilizados para el análisis de los epigramas elegidos de Marcial (40 d.C. – 104 d.C.) son los detallados a continuación: para el texto latino, la edición de Miquel Dolç (1949-1960), en Fundació Bernat Metge, y, para la traducción, la de Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger (2001), en Editorial Gredos. Aquí procede, por un lado, justificar que no aportemos las traducciones de los *Epigramas* a cargo de Miquel Dolç (aun habiéndolas tenido a nuestra disposición en la edición citada), y, por otro, proporcionar nuevos datos de una investigación reciente que matizan llamativamente un estado de la cuestión ‘instalado’ según el cual Miquel Dolç (podría sospecharse también de su *Catulo*, pero no disponemos de la información necesaria) tendió, debido a un supuesto puritanismo, a traducir elípticamente –o, directamente, a no

¹ La edición del volumen está a cargo de José Carlos Fernández Corte.

² También se han consultado las ediciones de José Vergés (1996), en Casa Editorial Bosch, y Josep Vergés y Antoni Seva (2011), en Fundació Bernat Metge. No obstante, se ha otorgado más importancia a los títulos mencionados anteriormente, debido, por un lado, al rigor filológico de Miquel Dolç en la fijación del texto latino, y, por otro, a la gran calidad de las traducciones de las colecciones nombradas.

³ Se ha manejado también la edición de Jaume Juan Castelló (2008) en la Editorial Adesiara, ya que, a pesar de estar hecha en catalán, resulta de gran ayuda como complemento a las traducciones ya consultadas.

traducir— ciertos pasajes cuyo tono obsceno podría haberlo puesto en un compromiso casi invencible a pesar de sus acreditadas condiciones de gran latinista.

En esta dirección, Xavier Espluga, en una ponencia titulada “El *Marcial* de Miquel Dolç: censura o autocensura?”, presentada en el Simposio ‘Les traduccions catalanes dels clàssics’ (Barcelona, Institut d’Estudis Catalans-Universitat de Barcelona, 9-10 de marzo de 2023), reveló que, por lo que al *Marcial* de Dolç se refiere, no fue el puritanismo imputado al traductor sino una línea editorial abiertamente conservadora (en particular, la gran influencia *ideológica* ejercida en el seno de la Colección Bernat Metge, en aquellos años, por Carles Riba) lo que explica que las traducciones resultantes firmadas por Dolç sean desiguales y, en lugares concretos, insatisfactorias.

Finalmente, las obras usadas para el estudio de las sátiras escogidas de Juvenal (60 d.C. – 128 d.C.) son las siguientes: para el texto latino, las ediciones de Manuel Balasch (1961, 1991), en Fundació Bernat Metge, y, para la traducción, la de Bartolomé Segura Ramos (1996), en Ediciones Alma Mater.

Generalmente, cuando se trata la Sátira de los siglos XVI y XVII se tiende a focalizar en mayor medida en autores como Quevedo, Góngora y Lope de Vega, grandes nombres del canon literario hegemónico —fenómeno que, sin lugar a duda, tiene su razón de ser. No obstante, me resultó aún más fascinante, a la par que desafiante, emprender un estudio acerca de autores menores de dichos siglos, cuyas obras han quedado más silenciadas que las de los anteriormente mencionados. Cabe apuntar que, aunque se trate de escritores estudiados en menor medida, la calidad literaria de sus composiciones no decrece por ello; es decir, la excelente condición literaria de sus respectivas creaciones no es proporcional ni dependiente al número de investigaciones al respecto.

Por un lado, los autores menores escogidos del siglo XVI, que corresponde al Renacimiento, son los siguientes: Cristóbal de Castillejo (c. 1490 – 1550), Francisco Pacheco (1535 – 1599), Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (1520 – 1569), Luis Barahona de Soto (1548 – 1595), Hernando de Acuña (1520 – 1580), Manuel de Ledesma (¿? – d. 1599) y Juan de la Cueva (1543 – 1612).

Por otro lado, los escritores seleccionados del siglo XVII, dentro del cual se inscribe el Barroco, son: Baltasar del Alcázar (1530 – 1606), Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581 – 1636) y Rodrigo Fernández de Ribera (1579 – 1631).

Asimismo, la tipología de sátiras escogidas es de carácter programático e, incluso, metaliterario, puesto que el análisis se centra exclusivamente en aquellas que censuran la composición de mala poesía o critican al mal poeta. La selección de esta clase de Sátira también es consecuencia de dicho espíritu de originalidad. La razón de ello es que se han realizado, hasta la fecha, un ingente número de publicaciones acerca de otros tipos de Sátira, como las dirigidas contra las mujeres, los homosexuales, miserias varias de la sociedad, etc. Sin embargo, existe un gran vacío en el estudio de la Sátira contra la mala literatura.

De hecho, se observa una disponibilidad bibliográfica abrumadora en cuanto a la Sátira clásica, entre cuyos títulos destacan, por ejemplo: *La sátira romana* de Ulrich Knoche (1969), *Roman satire* de Michael Coffey (1976), *La Sátira latina* de AA. VV. (1991)⁴ y *La Sátira latina* de Marco Antonio Coronel Ramos (2002). Asimismo, en los Siglos de Oro, también se pueden encontrar con mucha facilidad diversas publicaciones de referencia, como: *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI* de Kenneth R. Scholberg (1979), *Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro* de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (2002) y *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro* de Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (2006).

A pesar de ello, se cuenta con un pequeño número de investigaciones que discurren, exclusivamente, acerca de la Sátira contra los malos poetas o contra la poesía de baja calidad. El autor español que ha publicado varias obras y artículos que han sido de gran ayuda en el presente análisis es Eduardo Chivite Tortosa, de entre cuyos títulos es preciso nombrar los siguientes: “*La mala poesía en el siglo XVI: aproximación a una idea*” (2004)⁵, *La sátira contra la mala poesía. Antología de poesía satírica del Siglo de Oro* (2008) y *La sátira contra los malos poetas (1554-1610): textos y estudio* (2010)⁶.

El artículo publicado en 2004 presenta el contexto literario en que se inscribe la Sátira contra la mala poesía durante el s. XVI. Asimismo, también propone estudiar esta tipología satírica como una representación del movimiento literario de dicho siglo. Más adelante, en la obra publicada en 2008, Chivite asienta una antología de textos satíricos

⁴ La edición de esta obra, publicada por la Editorial Akal, está a cargo de Guillén Cabañero.

⁵ Artículo publicado en la revista *Alfinge: Revista de filología* 16, pp. 115-130.

⁶ Tesis doctoral de Chivite Tortosa, escrita en 2008 y dirigida por Pedro Ruiz Pérez; publicada por el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba en 2010.

de los siglos XVI y XVII que versan sobre la mala literatura; incluye, además, una breve biografía de los autores antologados.

Posteriormente, en 2010, publica su Tesis doctoral, en la que clasifica los textos incluidos en la antología según el autor, el rótulo, la fecha, el primer verso, el metro o estrofa, la procedencia y mecanismo de transmisión y, por último, la localización de los mismos. Además, realiza un análisis comparativo de los textos, en el cual observa la extensión y relación textual, los rasgos métricos (castellanos o italianos), rasgos pragmáticos (intención y actitud), los modelos literarios (hegemónicos o no canónicos) y la procedencia y la transmisión.

Para finalizar, por lo que a los objetivos generales de esta investigación respecta, el principal radica en demostrar la pervivencia temática de la Sátira contra los malos poetas de Catulo, Horacio, Marcial y Juvenal en la de sus semejantes del Siglo de Oro. Así pues, para ello, se llevará a cabo un estudio de los principales tópicos de la sátira de ambas épocas y, finalmente, se realizará la pertinente comparación.

En cuanto a las principales hipótesis planteadas, se parte de la idea de que Catulo es el poeta que menor grado de influencia tiene en los poetas renacentistas y barrocos. Seguidamente, Juvenal goza de un grado más elevado que el anterior, pero menor del que experimenta Horacio, cuya pervivencia es innegable en la mayoría de las composiciones escogidas. Por último, Marcial cuenta con una gran presencia en los epigramas de los autores seleccionados, sobre todo en los del siglo XVII: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Rodrigo Fernández de Ribera y Baltasar del Alcázar.

2. Marco teórico

En el presente capítulo se discurrirá acerca de los diversos conceptos teóricos que permitirán, posteriormente, llevar a cabo el análisis de la pervivencia de los autores escogidos. El método empleado para la obtención de la información teórica consiste en la lectura de recursos bibliográficos —libros, artículos de investigación, monografías, etc.— cuyo contenido es de gran relevancia científica en el ámbito trabajado.

En primer lugar, puesto que, elementalmente, el objeto de estudio de este trabajo es la sátira, es preciso fijar una definición clara de dicho concepto. Esta descripción es perentoria, dado que, desde la Antigüedad, se observa una falta de consenso en cuanto a ello. Por un lado, algunos investigadores comprenden la Sátira como un género literario determinado por unas características formales y temáticas comunes. Por otro, los hay que la entienden como el carácter propio de algunas composiciones, de tipo crítico, burlesco y denunciante.

Esta diferenciación cuenta con un gran peso para el análisis, ya que, durante la época clásica, los romanos establecieron distinciones entre tipos de género satíricos, según las características formales de las composiciones. No obstante, durante los siglos XVI y XVII, se observa una mayor equivalencia entre los significados del término ‘sátira’ y del adjetivo ‘satírico’. Así pues, durante el Renacimiento y en el Barroco, se entiende que los poemas satíricos no son los definidos por una serie de rasgos comunes del género de la Sátira, sino que son los compuestos, mediante la burla, con una intención de denuncia de vicios morales y sociales por parte del autor.

Tal y como manifiesta Coronel Ramos, existen dos problemas en relación a la Sátira: “la confusa distinción entre la sátira y lo satírico y la dependencia de la literatura satírica respecto a su contexto histórico” (2002: 9). De esta manera, la definición empleada en la investigación actual debe atenerse a la idea del concepto que tenían en cada época. Por ello, cuando se trate de la Sátira de la época romana, se hará atendiendo a la definición que estos establecieron para el género y, en cambio, al tratar de la Sátira en los siglos XVI y XVII, se partirá de la concepción literaria contemporánea con relación a la Sátira y lo satírico.

2.1. Etimología del término *satura*

Antes de entrar en la distinción latina de los géneros satíricos, la etimología del propio término ‘sátira’ ofrece algún adelanto de la posterior clasificación. La primera propuesta del origen etimológico de *satura* —la forma empleada en latín— es realizada en el siglo IV d.C. por el gramático Diomedes. Este estudioso propone cuatro posibles orígenes; uno de los cuales, de raíz griega.

Primeramente, Diomedes establece que el vocablo *satura* podría tener su origen en el término griego *Σάτυροι*, adaptado al alfabeto latino (y en singular) como *satur: satira autem dicta sive a Satyris*.⁷ En caso de que proviniese de tal raíz, la etimología de ‘sátira’ estaría relacionada con las representaciones griegas dramáticas y mitológicas, protagonizadas por los sátiros, en honor al dios Dionisos. De hecho, la relación se fija a partir del carácter de dichos personajes, que destacan por su lascivia y por su afición al vino.

Este posible origen, sin embargo, es erróneo, dado que, a diferencia de la Sátira romana, la Sátira griega antigua era de carácter trágico o dramático —y la función de los sátiros era restarle peso a la *gravitas* de la obra. La independencia del género romano respecto al griego se consolida a partir de la siguiente afirmación de Quintiliano (s. I d.C.): *Satura quidem tota nostra est*⁸, que manifiesta la completa originalidad romana del género satírico. A pesar de ser una falsa etimología, prevaleció hasta mediados del siglo XVII, lo que explica que en varias composiciones de los Siglos de Oro se emplee la forma *sátyra*, para subrayar el origen griego.

En segundo lugar, el gramático propone que el término *satura* podría remontarse a la expresión *lanx satura*, una especie de plato variado; una mezcla de frutas diversas y otros alimentos que se ofrecía a los dioses. Asimismo, en tercer lugar, se presenta el origen de *lex per saturam* o *lex satura*, una ley con varios preceptos, es decir, que atiende a diversos elementos. Finalmente, se plantea un último posible origen etimológico, relativo a una metáfora culinaria; se emplea el término *satura* para referirse a la variedad de elementos, a la mezcla.

⁷ Diomedes: *Ars Grammatica III*, t. I, ed. de H. Keil, Hildesheim-Nueva York, Editorial Georg Olms, 1981, pp. 485-486.

⁸ *Institutio oratoria* X 1, 93.

Como puede observarse, las tres últimas propuestas muestran interseccionalidad en sus respectivos significados, ya que todas ellas remiten a la mezcla o a la diversidad de elementos. La razón que determina el uso final del término *satura*, inicialmente impropio (o no patrimonial) en la flexión nominal latina con arreglo al paradigma de la Primera Declinación, es que se trate de una derivación del propio adjetivo *satur*, resultado del uso de este con sustantivos femeninos singulares, que acabaron por ser omitidos y sustituidos por la forma *satura*. Tal y como explica Michael Coffey:

[...] it is an inflexion of the adjective *satur* that has come to be used as a noun, a feminine singular with a feminine noun to be supplied. The noun in agreement with the adjective *satura* through familiar usage came to be omitted. (1976: 11).

Por lo tanto, tal y como defienden Segura Ramos y Cacho Casal, entre otros, el término *satura* proviene de la expresión *lanx satura*, en la que, a partir de la adecuación del adjetivo *satur* al sustantivo femenino *lanx*, se crea la forma terminada en *-ura*. En primera instancia, se emplea como un adjetivo que acompaña a *lanx*, pero, más tarde, acaba sustituyendo a este sustantivo y, así, *satura* pasa a actuar como tal. Más tarde, esta forma se adapta a la incipiente lengua castellana como ‘sátira’, probablemente, en función de la pronunciación del término, hecho que favoreció la confusión de esta etimología con el posible origen griego.

2.2. Parte I: Sátira clásica

A partir de este análisis en relación con la etimología del vocablo *satura*, cabe presentar ahora los dos tipos de géneros satíricos entre los que se distinguía en la Antigüedad. Por un lado, la Sátira regular, escrita en hexámetros dactílicos⁹ y que imita la creada por Lucilio. Por otro lado, en cambio, se encuentra la Sátira menipea, cuyo cultivador romano es Varrón —inspirado en Menipo, *inuéntor* griego de este género

⁹ Tal y como indica Horacio Silvestre, el hexámetro dactílico “es un verso de ritmo cuantitativo compuesto de seis pies dactilos (sílabas largas, que marca el ritmo, seguida de dos breves), cinco enteros con posibilidad de condensación seguidos de un último truncado.” (1996: 30). Sin embargo, sería más correcto decir que el hexámetro es un verso eminentemente dactílico en el cual los cinco primeros pies tienden a ser dactilos (los cuatro primeros, con posible sustitución de dactilo por espondeo); el quinto pie es casi invariablemente dactilo, mientras que el sexto suele quedar espondeo (larga + larga), aunque pueda resultar asimismo troqueo (larga + breve).

satírico—, caracterizada por la mezcla de verso y prosa (fenómeno denominado *prosimetrum*) y de diferentes estilos literarios.

No obstante, tal y como afirma Coronel Ramos (2002: 25), a pesar de que los propios romanos no sistematizaron la *lex operis*¹⁰ de ambos géneros satíricos, a partir de su estudio, se advierte que comparten unos preceptos comunes. El primero, su objetivo: en los dos casos se busca poner de manifiesto ciertos vicios humanos y, en ocasiones, corregirlos. Asimismo, la temática de ambos géneros proviene de una inspiración real, de problemas que causa la ciudad y la *urbanitas* propia del ciudadano de la *urbs* (no menos que la *ciuitas*, que se deriva de su condición de *ciuis*).¹¹ Esto supone que la moralidad que encierra dicha crítica es un principio, *a priori*, compartido por el autor y el receptor de la sátira. Por último, la Sátira romana, en cualquiera de sus dos tipologías, se distingue por emplear un lenguaje cotidiano y, tan sólo con intención paródica, un tono elevado.

En esta investigación, no obstante, únicamente se van a tratar autores que pertenecieron a la Sátira regular o hexamétrica. Este tipo de metro, el hexámetro dactílico, fue introducido por Enio (s. II a.C.), a quien se atribuyen las primeras composiciones que lo utilizan.¹² Enno usa el término *satura*, en singular, para hacer referencia a una obra y su forma en plural, *saturae*, para un conjunto de ellas¹³. En el caso de este autor, sus composiciones satíricas contenían ridiculizaciones y burlas de realidades cotidianas de la ciudad; se lleva a cabo una crítica en clave de comedia.

Lucilio (s. II a.C.), a partir del significado del que Enio dota al término, es el *inventor*¹⁴, el *prôtos heuretês* (*πρῶτος εὐρετής*) de la Sátira romana, puesto que, a diferencia del anterior, expone la cotidianeidad de Roma, pero con el tono de denuncia y crítica agresiva que caracteriza al género satírico. Además, Lucilio se apropia del hexámetro, empleado para la literatura épica (el *épos*, *ἔπος*), y lo utiliza para su Sátira.

¹⁰ La *lex operis* de una obra o de un género determinado son las reglas estilísticas que permiten tanto su sistematización como su posterior *imitatio*, tal y como establece Coronel Ramos (2002: 25).

¹¹ La *urbanitas* es el modo de ser propio y común de los ciudadanos de Roma, aunque también hace referencia al modo de empleo de la lengua latina en dicha ciudad.

¹² De forma previa al empleo del hexámetro dactílico por parte de Enio, la poesía épica se componía en un verso autóctono de carácter acentual, el saturnio, estructurado en dos hemistiquios (la cesura o pausa separaba el primero [con tres acentos] del segundo [con dos]).

¹³ Esto también contribuye a la construcción del significado de ‘mezcla o conjunto de elementos variados’ para el término *satura*.

¹⁴ Cabe distinguir entre *inventor* (*invenire*, 4ª) —quien, por primera vez, cultiva un género, el pionero de este— y *auctores* (*augere*, 2ª) —quienes incrementan y reproducen el modelo creado por el *inventor*. En el caso de la Sátira romana, Lucilio es el *inventor*; y los autores aquí tratados (Catulo, Horacio, Marcial y Juvenal) son los *auctores*, reproductores del modelo creado por el primero.

Así, realiza también una especie de parodia de la literatura épica y su grandilocuente lenguaje, ya que lo usa para reproducir un estilo cotidiano y llano, muy alejado de la formalidad épica.

En cuanto a lo que designa la denominación *satura*, tal y como afirma Cortés Tovar (1997: 71): “[...] con el tiempo, como veremos, llegaría a nombrar tanto a un poema individual escrito en hexámetros y perteneciente al género literario inventado por Lucilio, como al género mismo”. Así pues, a partir de Lucilio, ya se emplea dicha denominación para referirse a un solo poema y no a un conjunto de ellos, como en el caso de Enio.

Cabe recordar, sin embargo, que Marcial destaca por su composición de epigramas, cuyo origen es muy distinto del de la sátira romana. Es preciso reparar, asimismo, en que, según Cortés Tovar (2004: 36), el propio Marcial diferenciaba entre ambas, ya que entendía el Epigrama como un género con menor alcance y valor social que la Sátira. Además, a diferencia de esta, el epigrama se alza como una sola pieza poética y, por ello, es más común que se escriban series sobre una misma temática.

El epigrama se define como una composición poética breve, de carácter invectivo y burlesco, dirigido a un interlocutor cuyo nombre puede ser ora ficticio ora conocido. En Marcial, los epigramas tienen una extensión de entre dos y veinte versos, aunque la mayoría de ellos, se articulan alrededor de los siete. En términos generales, mientras que una sátira se caracteriza por una denuncia social de tipo más moralizante, el epigrama típico está animado por un tono crítico más bien lascivo, aunque el humor es propio de ambas. Los epigramas de Marcial, en cambio, se hallan bastante cercanos a la sátira, puesto que, en principio, rechaza el *ridiculum illiberale*, la obscenidad deliberada y lo abyecto, causante de la falta de *decorum*.

De hecho, el origen del Epigrama está ligado a la cultura griega, dado que cumplía la función de ser una pequeña inscripción conmemorativa (epitafios, dedicatorias en ofrendas, etc.). En época helenística empezó a abarcar una mayor variedad de temas, como los amorosos (en ocasiones de tono erótico e, incluso, pederasta), morales y satírico-burlescos. Marcial toma inspiración de todos los recogidos en la *Antología Griega* e imita los de tono satírico, sirviéndose, así, de la invectiva y del *onomastí komodéin* (*ὀνομαστί κωμωδεῖν*); es decir, la alusión y el ataque personal que señala por el nombre propio a la persona a la que se busca zaherir.

El tipo de estrofa predilecta del género epigramático es el dístico elegíaco de hexámetro y pentámetro dactílicos. No obstante, en Marcial, también se encuentran poemas escritos en trímetros escazontes —que pueden llamarse coliambo o trímetro hiponácteo— y en endecasílabos falecios. En el trímetro escazonte, estrofa de tres versos yámbicos¹⁵, se presenta invertida la métrica del último, que es un troqueo.¹⁶ El falecio es un verso endecasílabo que se compone de cinco pies: el primero espondeo; el segundo, dáctilo; y troqueos, los demás.

Tal y como afirman Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger (1997: 39 – 40), el epigrama de Marcial se caracteriza por la estructura de *fulmen in clausula*, que, mediante un final imprevisto (también llamado *aprosdóketon*, *ἀπροσδόκητον*), invierte el contenido del epigrama en los dos últimos versos. En caso de que no se dé un giro final, los últimos versos suelen resumir de forma exagerada o incisiva lo expuesto anteriormente. Por lo tanto, según estos autores mencionados describen: “el epigrama se divide en dos: la primera parte representa el objeto creando en el lector una expectativa y la segunda es la típica conclusión que resuelve la expectativa creada.” (*ibid.*: 40).

A continuación, se exponen las biografías y el contexto histórico en el que vivieron los cuatro autores seleccionados, a la vez que se nombran las composiciones escogidas de estos y se realiza un breve resumen de las mismas.

2.2.1. *Gaius Valerius Catullus* (87 a.C. – 57 a.C.)

Gayo Valerio Catulo nació en Verona, en el año 87 a.C., en el seno de una familia económicamente acomodada. A los veinte años se traslada a Roma a estudiar; allí forma parte del grupo de poetas denominados neotéricos —entre los que se hallan otras personalidades destacadas como Catón, Varrón y Cinna. Los poetas neotéricos destacan por su dedicación a la poesía en un contexto de *otium*, no apremiados ni por la necesidad ni por la remuneración, puesto que se mueven en círculos sociales elevados. El amor de Catulo hacia Clodia, mujer casada de la que se enamora, queda reflejado en sus versos, en los que se dirige a ella con el pseudónimo de Lesbia. Finalmente, en el 57 a.C., a la edad de 30 años, muere en Roma.

¹⁵ El verso yámbico se basa en el yambo, pie métrico consistente en la sucesión de sílaba breve + sílaba larga.

¹⁶ El verso trocaico se basa en el troqueo, pie métrico consistente en la sucesión de sílaba larga + sílaba breve.

Mientras que la obra de la mayoría de los poetas neotéricos no se ha conservado, o lo ha hecho de forma muy fragmentaria, las composiciones de Catulo han llegado íntegras a la actualidad. Su obra se compone de 116 poemas que Miquel Dolç (1963: XXX - XXXI) divide en tres grupos diferentes: del 1 al 60 se caracterizan por ser cortos y polimétricos; las composiciones de la 61 a la 68 son extensas; y, por último, de la 69 a la 116 son epigramas escritos en el verso propio del género, el dístico elegíaco.

Las composiciones seleccionadas de Catulo son el *carmen XIV*, cuyo primer verso es *Ni te plus oculis meis amarem*; el *carmen XXII*, que se inicia con el verso *Suffenus iste, Vare, quem probe nosti*; el *carmen XXXVI*, cuyo inicio corresponde a *Annales Volusi, cacata carta* y, por último, el *carmen XCV*, que comienza con el verso *Zmyrna mei Cinnae nonam post denique messem*.

El primer poema elegido, el *carmen XIV*, pertenece al grupo inicial, en el que las composiciones son breves y escritas en diversos metros. Se trata de una composición que critica la grafomanía —el *scribendi studium*—, y, por ello, se dirige a quienes prefieren un gran número de composiciones, pero de menor calidad, a una menor cantidad de ellos, mas de mayor calidad.¹⁷

Los segundos versos seleccionados son los del *carmen XXII*, que también forma parte del primer grupo de poemas y es de carácter programático. En este caso, Catulo vuelve a dirigirse a los escritores grafómanos y que no trabajan constantemente el *labor limae*¹⁸ en sus escritos. En concreto, se dirige a Sufeno —a quien ya nombra entre los malos poetas en el *carmen XIV*—, de quien critica que sus *novi libri* (compuestos, así, por más de un *volumen*) son innumerables, y que, además, para la composición de tan penosos versos emplea siempre papel nuevo, en vez de reutilizar papiro antiguo. Esto demuestra que, aunque las ediciones materiales de sus libros sean impolutas, el contenido no responde al mismo criterio.

Así pues, realiza una distinción entre Sufeno como individuo, que cuenta con todas las cualidades propias de un buen ciudadano de la capital romana, y del mismo

¹⁷ Esto remite a la *Epístola 2.1* de Horacio, en la que censura también el vicio de escribir (vv. 108-176). Concretamente, Horacio compara este fenómeno dado en Roma con Grecia, donde tan sólo escribían quienes sabían hacerlo y tenían autoridad para ello. Asimismo, mediante la crítica de la grafomanía, Horacio se posiciona en contra del uso de la literatura como pasatiempo, como un ejercicio ocioso carente de oficio.

¹⁸ El *labor limae* es la constante revisión y corrección de los textos escritos por uno mismo. Horacio, en su *Epístola ad Pisones*, también conocida como *Ars Poetica*, denuncia la falta de *labor limae* (v. 291) en los romanos, puesto que, en comparación con los griegos, estos últimos eran mucho más propensos a su ejercicio.

como poeta, que compone ingentes cantidades de poemas de una calidad pésima. Asimismo, de ello, Sufeno se admira a sí mismo y no aprecia los defectos de sus escritos, que son tantos como estos. Tal y como afirman José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias (2006: 537): “Esta satisfacción y autocomplacencia, unidas a la cantidad, es lo más lejano que uno pueda hallar al credo calimaqueo del libro pequeño y trabajado.” En el caso de Sufeno, se critica que su *urbanitas* como ciudadano no se vea reflejada en sus composiciones como poeta.

Los versos finales del poema, lejos de ensañarse contra Sufeno o sus poesías, adoptan un tono de fábula esópica y aluden a la alforja individual que contiene los vicios de cada uno. Tal y como dice el propio Catulo: *nimirum omnes fallimur, neque est quisquam quem non in aliqua re uiderre Suffenum possis* (vv. 18-20)¹⁹.

El tercer poema escogido de Catulo es el *carmen XXXVI*, también inscrito dentro del primer grupo de composiciones breves, en el que critica los *Anales* de Volusio, composiciones épicas. En este caso, se narra la promesa que Lesbia realiza a Venus y a Cupido: si Catulo deja de componer versos impíos contra ella, entregará los peores jamás escritos a Vulcano, el lento de pies, para que los pueda quemar²⁰. Sin embargo, aunque Lesbia considera a Catulo como el peor de los poetas, este interpela a Volusio, cuyos *Anales* juzga como los más despreciables por su baja calidad. Es decir, Volusio actúa como el chivo expiatorio; Catulo se defiende de las acusaciones de Lesbia poniendo de manifiesto sus altas capacidades para la composición poética.

Finalmente, el último poema seleccionado de Catulo es el *carmen XCV*, que pertenece al tercer grupo, al de los epigramas catulianos compuestos en dísticos elegíacos. En este, Catulo expone, reparando en los defectos de sus contrarios (considerados malos poetas), las virtudes o cualidades del credo calimaqueo al que se adscriben los poetas neotéricos. De esta manera, aquello que debe tener un buen poema es, ante todo, esfuerzo (*labor*). Tal y como manifiestan José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias (2006: 763): “Diríase que existe una proporción inversa entre el tiempo empleado (mucho) y el número de versos (pocos)”.

¹⁹ En la traducción de Juan Antonio González Iglesias (2006: 229): “Todos, ciertamente, fallamos igual. / No hay nadie que en algo no sea un Sufeno.” (vv. 21-22).

²⁰ Vulcano, tras ser arrojado del Olimpo por Hera, su madre, quedó cojo.

Los nueve años que Cinna tardó en escribir su *Esmirna* contrastan con el año de Hortensio para componer quinientos mil versos (cifra evidentemente hiperbólica). Así, se relaciona la cantidad de años que conlleva la composición de un poema con su valor; cuanto mayor sea el tiempo, mayor será la calidad de la obra. Asimismo, se mencionan de nuevo los *Anales* de Volusio, que deben servir para envolver pescado que posteriormente se cocinará —y, por lo tanto, acabará quemándose, como Catulo avanza en el *carmen XXXVI*.

2.2.2. *Quintus Horatius Flaccus* (65 a.C. – 8 a.C.)

Quinto Horacio Flaco, cuyo padre era un liberto que ejercía la recaudación de impuestos, nació en el año 65 a.C. en Venusia. A pesar de su situación económica, su padre lo envió a estudiar a Roma, en primer lugar, y, más tarde, en el 45 a.C., a Atenas. Allí, fue tribuno militar del ejército de Marco Junio Bruto, partidario del régimen republicano. No obstante, al verse envuelto en la batalla de Filipos (42 a.C.), destinada a la derrota, desertó junto a muchos otros soldados. Cuando Augusto admitió la amnistía de los contrarios, Horacio regresó a Roma, donde acabó actuando a favor de este, y así pudo rehacerse de la pobreza en la que se hallaba.

En el 37 a.C., entró en el Círculo de Mecenas y, poco después, durante el segundo triunvirato (43 a.C. – 31 a.C.)²¹, publica el primer volumen de sus *Sátiras* (35 a.C.), llamadas *Sermones* en latín ²². En el año 33 a.C. se retiró al campo, donde, bajo la protección de su amigo Mecenas, pudo componer en tranquilidad el resto de su obra. En el 30 a.C., edita el segundo volumen de las *Sátiras* y el primero de los *Epodos*. Por último, publica el primer libro de *Epístolas* en el año 20 a.C., seguido por el segundo en el 15 a.C. Finalmente, tanto Mecenas como Horacio mueren en Roma en el año 8 a.C.

Las sátiras y epístolas horacianas están ²³, siguiendo el modelo fijado por su antecesor literario Lucilio. La única diferencia entre ambas radica en la menor extensión de las epístolas; a pesar de ello, comparten estilo —el *sermo* horaciano, muy llano y próximo a la prosa— y tono —el *sermo* horaciano resulta

²¹ Sus dirigentes eran Marco Antonio, Octavio (más tarde, Augusto) y Lépido. Se realiza el acuerdo entre los tres tras el asesinato de Julio César.

²² Tal y como afirma Horacio Silvestre (1996: 35): “Horacio denomina a sus sátiras *sermones* (charlas) y con ello reveló otra de sus fuentes de inspiración, la *diatriba moral*, un género literario puesto en circulación por los predicadores cínicos, que trataba los temas morales desde un punto de vista popular.”

²³ A pesar de que el hexámetro dactílico no era del agrado de Horacio, tal y como él mismo expresa en la *sátira I 10*, como se verá a continuación.

casi conversacional. Las sátiras escogidas de Horacio son las siguientes: *I 4* y la *I 10*. Además, se ha elegido también la *epístola I 1*, dirigida a Mecenas. Así pues, toda la selección de Horacio se inscribe en su grupo de poemas no líricos.

La *sátira I 4*, tal y como afirma Cortés Tovar (1997: 139): “[...] es una sátira programática en la que Horacio pone la forma diatríblica al servicio de la reflexión sobre los antecedentes, estilo y temas de censura propios del género, al tiempo que hace su apología.”. De esta forma, a lo largo de los 143 versos que conforman el poema, Horacio alaba el humor de Lucilio, su predecesor literario, pero lo critica por el uso del hexámetro dactílico. Además, también le reprocha a este la gran cantidad de versos que compuso en poco tiempo, causa de su estilo descuidado, manteniéndose, así, en la línea anteriormente expuesta por Catulo, que aboga por la censura de la grafomanía. Más adelante, manifiesta que él se va a ocupar de vicios sociales menores, como son la avaricia y la ambición. La razón de ello es que son estos individuos quienes más desprecian la sátira, ya que pueden verse criticados.

Asimismo, en la *sátira I 4*, Horacio niega la consideración de ‘poeta’ para sí mismo, al propio tiempo que afirma que la diferencia entre sus composiciones, sus *sermones*, y una charla o una conversación usual es el ritmo y el orden de las palabras. Finalmente, expone el propósito de escribir sátiras: apartarse de los vicios que en ellas quedan retratados, tal y como su padre le enseñó.²⁴

Por otro lado, la *sátira I 10*, 92 versos de carácter también programático, es la respuesta a un lector de Lucilio, denominado Catón, que le reprocha a Horacio las observaciones métrico-estilísticas que le hizo en la *sátira I 4*. Las características que Horacio fija para que un poema satírico sea de calidad son las siguientes: brevedad (*breuitas*), adaptación estilística según el tono y el modo, y, por último, un gran sentido del humor. En cambio, es una desventaja que el hexámetro favorezca la mezcla de terminología griega y latina²⁵. Horacio censura el uso de vocablos griegos para hablar de la realidad latina y romana.

Por último, la *epístola I 1*, de 86 versos, se inicia con una *recusatio* en la que Horacio rechaza escribir versos épicos sobre el César, puesto que no se ve capacitado para

²⁴ Tal y como el propio Horacio dice: *sic teneros animos aliena opprobria saepe absterrent uitii* (vv. 128-129).

²⁵ El resultado de esto es el *grandiloqui* (‘grandilocuencia’), la técnica de crear nombres compuestos largos como los que usan Homero y Enio.

ello. Asimismo, se menciona que el ejercicio de la sátira en una ciudad como Roma puede conllevar represalias legales y jurídicas. El propósito de Horacio con esta epístola radica en resaltar el valor de la *tranquillitas*, de la *quies* necesaria para componer sátiras con el auxilio de la razón. En la epístola, se observa un *sermo* aún más llano, en el que, lejos de emplear un tipo de lenguaje con intención paródica —como en las sátiras—, la reflexión moral se desarrolla en un tono conversacional y cotidiano.

2.2.3. *Marcus Valerius Martialis* (40 d.C. – 104 d.C.)

Marco Valerio Marcial nació en el año 40 d.C. en BÍbilis²⁶ y estudió en Roma durante su juventud (64 d.C.), bajo la protección de Séneca. En el año 80 d.C., Marcial publica el *Liber Spectaculorum* (*Libro de los Espectáculos*), su primera obra. Más adelante, entre los años 84 y 85 d.C., inicia la publicación de sus libros epigramáticos, de los cuales se conservan 14. Tras conseguir el éxito en Roma, regresa a BÍbilis en el año 98 d.C., y allí acaba muriendo en el 104 d.C.

Se han escogido un gran número de epigramas de Marcial y, por ello, se van a detallar a continuación, atendiendo tan sólo a su clasificación temática. En primer lugar, en cuanto a los que censuran el plagio o la imitación de sus epigramas, se han seleccionado: *I 29, I 38, I 53, I 66, I 72, II 20, X 100, XII 63, XII 94*. Seguidamente, entre los que versan sobre la inutilidad de la poesía, que aporta poco beneficio económico a su autor: *I 17, I 76, II 30, III 38, V 16, XI 3, XI 24*. En tercer lugar, se han elegido los epigramas *I 91, I 110, II 8, II 77, III 83*, en los que Marcial emplea el contraataque como defensa. Asimismo, los seleccionados en los que practica la *recusatio* ante el ruego de componer poemas épicos: *I 107* y *VIII 55 (56)*.

Además, Marcial resalta el valor del Epigrama frente a la Épica y la Tragedia en las siguientes piezas, que también se han escogido: *IV 49* y *X 4*. En los elegidos a continuación, trata sobre la brevedad el epigrama: *I 110, II 1, VI 65, X 1, X 59*. En otros seleccionados, critica el vicio de recitar, como en *I 63, II 88, III 44, IV 41²⁷*, y utiliza la invectiva contra el receptor del epigrama en: *II 86, III 69, V 73, VI 14, VII 3, XI 93, XII*

²⁶ Corresponde a la actual Calatayud.

²⁷ Cf. 17. Remite, en lo concerniente al vicio de escribir, a Horacio.

43. Finalmente, habla sobre la querrela entre antiguos y modernos en *VIII 69, XI 90*²⁸, también elegidos.

2.2.4. *Decimus Iunius Iuuenalis* (c. 50-60 d.C. – c. 130 d.C.)

Décimo Junio Juvenal nació en Aquino, hacia los años 50-60 d.C., y era hijo de un liberto enriquecido. Se dice que fue condenado al exilio en Egipto por Domiciano, aunque no existe un consenso claro acerca de las fechas de este, que oscilan entre el periodo del 92 al 96. No se cuenta con demasiados datos acerca de la vida de Juvenal, pero se dice que vivió protegido por el emperador Adriano durante los últimos años de su vida. Por último, murió en Roma en el año 130 d.C.

Juvenal publicó dieciséis sátiras divididas en cinco libros: el primero de ellos (c. 100 d.C.) contiene las sátiras de la primera a la quinta; el segundo (entre 104 y 109 d.C.) tan sólo incluye la sexta; el tercero (entre 118-121 d.C.), por su parte, comprende de la séptima a la novena; el cuarto, cuya fecha de publicación es desconocida, contiene las composiciones de la décima a la decimosegunda; y, por último, el quinto (entre 127 y 131 d.C.) incluye de la decimotercera a la decimosexta —y última.

Atendiendo al propósito de la actual investigación, se han seleccionado la *sátira I* y la *sátira VII*. La primera, la *sátira I*, es de carácter programático y, en ella, Juvenal advierte que sus sátiras son de tono luciliano. A lo largo de los 171 versos, Juvenal critica a los autores de moda, enumerando sus defectos, y definiendo el género satírico. En esta descripción de la sátira, discurre acerca de los diferentes temas sobre los que se puede escribir (homosexuales, nobleza, señoras viejas, infieles, el juego, la gula, etc.). Asimismo, emplea nombres de escritores pasados para censurar vicios atemporales, sin arriesgarse a sufrir las consecuencias legales que podría acarrear satirizar sobre alguien vivo.

Por otro lado, la *sátira VII*, en la que denuncia la falta de protección para los escritores, que, sin ella, quedan condenados a la pobreza, discurre acerca de la variedad de oficios y de sus pésimas condiciones en el ámbito intelectual. Además de la situación de los poetas, también critica la de otros como: historiadores (que no obtienen un gran

²⁸ Remite a la *epístola II 1* de Horacio, dirigida a Augusto, cuyo tema central es también la querrela de los antiguos y los modernos. Horacio critica que sus contemporáneos desprecien las obras escritas por autores jóvenes por el mero hecho de ser ‘jóvenes’ sus autores.

beneficio económico), abogados, rétores (que, aparte de la pobreza, sufren el suplicio de escuchar a sus alumnos) y gramáticos.

2.3. Parte II: Sátira de los siglos XVI y XVII

2.3.1. Siglo XVI, el Renacimiento

La segunda mitad del siglo XVI, en la que se enmarcan la gran mayoría de poetas seleccionados de esta centuria, se caracteriza por el movimiento literario que sigue al Humanismo, el Renacimiento. A pesar de que, según Francisco Rico (1980: 4), el Renacimiento se extiende en España a lo largo de casi tres siglos, sus manifestaciones más evidentes se dan entre los años 1520 y 1600. Durante dicho periodo se producen las críticas erasmistas y constructivas, la reacción mística a la Reforma y, finalmente, las grandes creaciones literarias del movimiento.

Una de las características primordiales del Renacimiento, consecuencia de la Reforma luterana o protestante, es el androcentrismo, la subjetividad a partir de la cual se comprende el mundo. A partir de la eliminación de intermediarios para la comprensión de las escrituras sagradas cristianas y, así, de su doctrina, el hombre inicia un proceso de desarrollo individual que queda reflejado en la literatura contemporánea.

Asimismo, el siglo XVI devuelve a la realidad literaria géneros de la Antigüedad Clásica, como es el caso de la epístola literaria y moral horaciana, que, antes del Renacimiento, se inscribía en el género epistolar. Sin embargo, ante la voluntad de recuperación de los clásicos, la exposición de la teoría literaria como epístola poética se convierte en un género literario *per se*.

En cuanto al concepto de ‘sátira’ respecta, durante el siglo XVI, aunque en menor grado que en la Antigüedad, todavía se acepta la distinción entre ‘sátira’ y lo ‘satírico’. De esta forma, los literatos entienden la primera como un género literario que busca, mediante la reprehensión moral, la crítica y la censura de los vicios sociales. No obstante, cabe mencionar la siguiente precisión realizada por Ignacio Arellano y Victoriano Roncero: “En los teóricos áureos, pues, la reprehensión moral como base de la sátira es admitida con unanimidad. La risa, cuando se advierte (no siempre) se concibe instrumentalmente, para hacer más aceptable la corrección” (2002: 11). El propósito radica, como se observa, en la rectificación de dichos vicios y, con ello, la Sátira propia

de este siglo se sitúa en una línea más cercana a Horacio y Marcial que a Juvenal y, probablemente, Lucilio.

La Sátira renacentista se divide en dos grandes tipologías: por un lado, la derivada de la Sátira menipea y, por otro lado, la Sátira clasicista en verso. La primera, en un principio, mantiene la mezcla de verso y prosa, aunque, con el tiempo, se prescinde del verso y acaba por convertirse en ‘sátira escrita en prosa’. Por lo que a la segunda respecta, destaca por mostrarse muy cercana al *sermo* horaciano, puesto que emplea un lenguaje cotidiano y humilde que la acerca al tono conversacional propio de este. Sin embargo, también se recogen composiciones cuya expresión se instala en lo vulgar, a través del empleo de la obscenidad y de la abyección.

En cuanto a la temática de las sátiras del siglo XVI, se advierte una gran escisión entre los poetas de la época. De una parte, a partir de la introducción de las formas italianizantes en la contemporaneidad literaria española²⁹, se producen manifestaciones en línea con dicha tendencia. Los poemas escritos bajo esta influencia italiana utilizan formas como el soneto³⁰ y los tercetos³¹. De otra parte, se dan composiciones de carácter más bien tradicionalista y antiitalianizante, cuyo mayor representante es Cristóbal de Castillejo (c. 1490 – 1550). Las estrofas más comunes de la tendencia conservadora son las tradicionales de la lengua castellana: romances³², glosas³³, villancicos³⁴ y redondillas³⁵.

²⁹ En España, la introducción del soneto, forma representativa en grado máximo de la tendencia italianizante, viene dada de la mano de Juan Boscán, quien, en el año 1526, se encuentra en Granada con el embajador Andrea Navagero y el rey Carlos V. Allí, dicho embajador le anima a componer en formas italianas como los sonetos; además de en otras como los madrigales, la octava rima y los tercetos. Más adelante, Garcilaso de la Vega se encargará de popularizar dichas formas y de hacerlas brillar en su máximo esplendor.

³⁰ “El soneto es un pequeño poema que consta de catorce versos, divididos en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, sucesivamente. [...] El esquema del soneto clásico es el siguiente: ABBA – ABBA – CDC – DCD, los dos cuartetos con dos rimas abrazadas, y los tercetos con rimas distintas de las de los cuartetos” (Quilis, 1984: 132).

³¹ “El terceto está constituido por tres versos de arte mayor que riman normalmente ABA.” (*ibid.*: 96).

³² “El romance es una serie ilimitada de octosílabos, en los que solamente los pares tienen rima asonante o parcial.” (Quilis, 1984: 145).

³³ “La glosa es un poema de extensión variable. Consta de dos partes: a) el *texto*, que es una poesía breve, y b) la *glosa*, que es el comentario de la poesía que constituye el texto. El texto, por regla general, es una poesía ya existente (fragmento de un romance, refrán, etc.); la glosa está formada por tantas estrofas (generalmente décimas) como versos tiene el texto, los cuales se van repitiendo al final de cada estrofa.” (*ibid.*: 128).

³⁴ El villancico está escrito en octosílabos o hexasílabos; se divide en dos partes: a) el *estribillo*, que consta de dos o cuatro versos; b) el *pie*, estrofa de seis o siete versos, de los que los últimos han de rimar con todo el estribillo o con su parte final. A todo lo largo de la composición se van repitiendo el mismo estribillo y el pie, que en cada nueva estrofa es diferente.” (*ibid.*: 122).

³⁵ “La redondilla es cuatro versos de arte menor cuya rima es: abba.” (*ibid.*: 98).

De esta manera, en el siglo XVI, los temas más apreciados en las sátiras contra la mala poesía son los relativos a la corrección —ya sea estilística o lingüística— y al empleo de formas italianizantes. La razón de esta última es que la lengua castellana queda menospreciada y devaluada en la composición realizada con las trovas italianas. En detrimento del prestigio del romance, se emplean formas italianizantes y, por consiguiente, no es posible alcanzar el máximo esplendor en la expresión literaria y poética castellana. Se trata de una crítica por parte de autores movidos por una voluntad de dignificación de la literatura escrita en español.

A continuación, se detallan las composiciones escogidas de los autores menores seleccionados del siglo XVI. Asimismo, se detalla brevemente el contenido de cada una de ellas.

2.3.1.1. Cristóbal de Castillejo (c. 1490 – 1550)

Los poemas elegidos de Cristóbal de Castillejo son *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* (c. 1543) y *Respuesta a un cauallero que le embió una copla mal trobada* (c. 1550). El primero de ellos contiene un total de 230 versos divididos en dieciocho coplas³⁶ (cada una son dos quintillas³⁷), intercalados dos sonetos y una octava real³⁸. El segundo, en cambio, son 10 versos compuestos en quintillas dobles.

En *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* (c. 1543), Cristóbal de Castillejo arremete contra la tendencia italianizante, a cuyos seguidores compara con una secta que ha cometido apostasía poética; es decir, han abandonado las métricas castellanas en virtud de las trovas italianas. Así, este grupo de poetas, liderado por Juan Boscán y Garcilaso de la Vega, han vuelto a bautizarse bajo el nombre de petrarquistas. Les reprocha, además, que se burlen de las estrofas españolas, puesto que, el empleo de las italianas disminuye la *auctoritas* de las locales. La

³⁶ “La copla real es un conjunto de diez octosílabos ordenados en dos grupos, 4-6, con dos o tres rimas, o más comúnmente como dos quintillas rimadas de manera independiente, ababa : cdcdc, abaab : cdccd, etc.” (Navarro Tomás, 1991: 532).

³⁷ “La quintilla es una estrofa de cinco versos octosílabos. La combinación de la rima queda a la voluntad del poeta, con la condición de que no haya tres versos seguidos con la misma rima y de que los dos últimos no formen pareado. Por lo tanto, las combinaciones posibles son: ababa, abaab, abab, aabab, aabba.” (Quilis, 1984: 103).

³⁸ “La octava real es una estrofa formada por ocho endecasílabos, de los cuales los seis primeros riman en orden alterno y los dos últimos aconsonantan entre sí, ABABABCC. Llamada también octava rima y octava heroica.” (Navarro Tomás, 1991: 536-537).

revalorización de la lengua castellana no debe realizarse a través de formas prestadas de otras lenguas, sino exaltando el potencial que los versos en arte mayor poseen.

En el segundo poema, *Respuesta a un cauallero que le embió una copla mal trobada* (c. 1550), Castillejo se dirige a un interlocutor desconocido, a quien critica haber compuesto una copla muy rudimentaria. Le recrimina, también, las prisas con las que la ha escrito y la mala calidad del resultado. Sin embargo, a pesar de ser un gran error en verso, Castillejo dice perdonar al escritor por la pasión que puso en su composición; evidentemente, con tono irónico.

2.3.1.2. Francisco Pacheco, canónigo de Sevilla (1535 – 1599)

El poema seleccionado de Francisco Pacheco, llamado también canónigo de Sevilla, es *Sátira contra la mala poesía* (c. 1569); conocida como *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas*. Se trata de una composición con 706 versos en total, divididos en 234 tercetos encadenados o *terza rima*³⁹ y un cuarteto⁴⁰. En el poema, Pacheco denuncia la mala situación del conjunto de poetas de la escena sevillana contemporánea. Asimismo, alude a la vacuidad y poca importancia de los temas sobre los que tratan las composiciones de la época. Por estas razones, mediante la invectiva y la explicitación de los nombres de personajes mencionados, Pacheco anima a los poetas a dejar de escribir poesía.

2.3.1.3. Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (1520 – 1569)

De Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa se ha elegido el poema *Glosa de la bella* (a. 1557), 40 versos escritos en quintillas dobles. La característica de esta composición es que emplea la *Glosa de la Bella Malmaridada*, popularizada por Diego Hurtado de Mendoza, como introducción del conjunto y como colofón de las quintillas dobles. Rodríguez de Mesa establece un símil entre la Bella Malmaridada y la poesía, dado que, en el poema, critica a quienes componen con muy escaso arte para ello. Además, pone el énfasis en aquellos que, mediante sus glosas, incurren en un maltrato peor que el de su marido a la Bella Malmaridada.

³⁹ “Normalmente, el terceto no se usa solo, sino en series con otros tercetos o con otros tipos de estrofa (p. ej., en el soneto). Los tercetos encadenados son el caso más frecuente: series de tercetos endecasílabos cuyo patrón es el siguiente: ABA – BCB – CDC - ... – XYX – YZYZ. Como puede observarse, la última estrofa es de cuatro versos: en realidad, es un terceto al que se le ha añadido otro verso que rima con el segundo, para que no quede sola esta rima.” (Quilis, 1984: 96).

⁴⁰ “El cuarteto son cuatro versos de arte mayor. Su rima es: ABBA.” (*ibid.*: 98).

2.3.1.4. Luis Barahona de Soto (1548 – 1595)

Dos composiciones han sido las seleccionadas del autor Luis Barahona de Soto: por un lado, el soneto *Contra un poeta que usaba mucho de estas voces en sus poesías* (c. 1578-1619) y, por otro lado, la titulada *Sátira del divino Soto contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías. Al duque de Sesa*. (c. 1595), que son 205 versos escritos en *terza rima* o tercetos encadenados.

El primer poema está dirigido al comentarista más conocido de Garcilaso de la Vega: Fernando Herrera. La autoría de esta composición ha sido cuestionada en varias ocasiones, aunque, por tradición, se ha atribuido a Luis Barahona de Soto. El poema versa sobre la crítica del autor a los nuevos escritores, entre los cuales incluye a Herrera, a quienes acusa del empleo de un léxico repetitivo y recargado. Precisamente, Barahona de Soto critica, también, las incipientes manifestaciones culteranas a través de esta parodia léxica.

En cambio, el segundo poema de Barahona de Soto discurre acerca de la situación del Parnaso poético español del siglo XVI. El autor denuncia la vanidad de los poetas y, además, se sitúa en una posición antiitalianista, que rechaza el empleo de trovas extranjeras para escribir versos en castellano. Finalmente, también pone de manifiesto la mala calidad de sus composiciones y su cambio de estilo según la moda de la época.

2.3.1.5. Hernando de Acuña (1520 – 1580)

Se ha elegido el poema *A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha* (c. 1580), compuesta por 110 versos escritos en lira⁴¹ garcilasiana. En este caso, Acuña es un escritor afín a la corriente italianizante y, por ello, utiliza la lira —aunque en este poema lo emplea a modo de *imitatio*⁴² de Garcilaso—, metro de procedencia italiana e introducido por este último. De esta manera, el propósito de Acuña no es parodiar a Garcilaso, sino mostrar a los poetas poco diestros en la tarea cómo imitar debidamente a un modelo literario de la talla de dicho autor. Parece ser que el poeta al que se dirige la sátira es el traductor del *Orlando furioso* (1549) del poeta italiano Ludovico Ariosto; censurándose, así, al mal traductor y mal poeta.

⁴¹ “La lira es una combinación de dos endecasílabos (el segundo y quinto versos) y tres heptasílabos, cuya rima es *aBabB*.” (Quilis, 1984: 104).

⁴² El proceso seguido es similar al *contrafactum* musical, en el que se modifica la letra de una pieza musical ya existente, sin alterar la melodía. Así pues, Hernando de Acuña emplea el metro de la *Canción V* de Garcilaso (cuyo primer verso es *Si de mi baja lira*) para mostrar la destreza poética de este.

2.3.1.6. Manuel de Ledesma (¿? – d. 1599)

Se ha escogido el poema *Sátira a un mal poeta* (1591 – 1592) de Manuel de Ledesma, que está compuesto por 146 versos escritos en *terza rima* o tercetos encadenados. En este, Ledesma critica los defectos de los autores poco esforzados, como el carácter rudimentario, lascivo y perverso de sus poesías, además de la confusión en los conceptos y el lenguaje de las expresiones culteranas⁴³. Asimismo, fija la necesidad de componer de acuerdo con los preceptos teórico-literarios vigentes en la época: principalmente, la *imitatio* de autores anteriores mediante el empleo de las nuevas formas italianizantes, las cuales, en caso de no ser aplicadas como es debido, no pasan de ser una burda copia.

2.3.1.7. Juan de la Cueva (1543 – 1612)

De Juan de la Cueva, se han escogido dos composiciones: el poema *Romance, cómo los poetas conquistaron el Parnasso y lo ganaron y Apolo y las Musas huyeron d'él* —que forma parte del *Coro febeo de romances historiales* (c. 1587)—, compuesta por 406 versos octosílabos, y la epístola *A Cristoval de Sayas de Alfaro, aquie[n] en una Academia anotaron un Soneto, i hizieron una inventiva [sic] contra la Poesia. Epistola.* (1585), 581 versos escritos en endecasílabos blancos.

El primero describe cómo los poetas españoles afines a la tendencia italianizante consiguen expulsar a Apolo y a las Musas del Parnaso. A pesar de que es Apolo quien, primeramente, los echa de dicho lugar, los repudiados se reúnen para conquistarlo de nuevo. Finalmente, tras una breve pugna contra los habitantes del Parnaso, consiguen hacerse con él y desterrarlos.

En la segunda composición, Juan de la Cueva lleva a cabo una *consolatio* a Sayas de Alfaro, quien sufrió las críticas de unos académicos contra uno de sus sonetos. Tal y como indica Eduardo Chivite (2008: 170): “Sigue para ello Cueva el canon horaciano y las *partes artis* de la retórica”, división realizada por Aristóteles. Así pues, en el *exordium* (47 primeros versos), Juan de la Cueva acusa a los críticos de no haber captado bien el poema de Sayas de Alfaro. A continuación, en la *narratio* (vv. 48-175), se ofrecen los términos empleados por estos para reprobar la composición. Más adelante, en la *argumentatio* (vv. 166-529), se demuestran las calidades de un soneto. Finalmente, en la

⁴³ Junto con las de Luis Barahona de Soto, las composiciones de Manuel de Ledesma son manifestaciones incipientes de protesta anticulterana pregongorina.

peroratio (vv. 530-581), Juan de la Cueva se declara mejor defensor de Sayas de Alfaro que este mismo. (Montero, 1986: 22-26).

2.3.2. Siglo XVII, el Barroco

Los primeros años del siglo XVII están marcados por el movimiento literario denominado Barroco. Como afirma Wardropper (1980: 6): “la noción de barroco es un trasplante a los estudios literarios de la historia de las artes plásticas”. Por consiguiente, se trasladó el empleo de la denominación ‘barroco’ de las características formales del arte pictórico a las de la literatura, mediante un proceso de asimilación.

Uno de los rasgos definitorios del Barroco es el desengaño por las apariencias del mundo o las idealizaciones de la realidad. Por lo tanto, el conocimiento es lo verdadero, es la única forma de no vivir en la mentira, y, por el contrario, la opinión es siempre sinónimo de falacia, de mentira. Además, se vela de nuevo por evitar la crítica de instituciones y textos eclesiásticos, a causa de la *Ratio Studiorum* de los jesuitas —quienes pasaron a ejercer el papel de educadores que tiempo atrás desempeñaron los humanistas.

El Barroco literario se caracteriza por el conceptismo, cuyos mayores exponentes son Quevedo y Gracián, que está basado en la asociación ingeniosa de ideas, generalmente expresadas a través de recursos retóricos y *variationes* diversas tanto en el *ordo verborum* como en la sintaxis. De esta manera, mediante la exageración del estilo, “su propósito era usar el ingenio con agudeza, para producir conceptos que podían ir desde un simple juego de palabras a toda la gama de metáforas, desde la simple comparación a la más compleja de las alegorías.” (*ibid.*: 16).

Los recursos que hemos dado en llamar ‘conceptistas’ también son propios del culteranismo, cuyo mayor representante es Góngora, con quien Quevedo mantenía una famosísima rivalidad literaria expresada retóricamente como *enemistad*. El culteranismo se caracteriza por mantenerse un poco más fiel que el conceptismo al legado del siglo precedente, ya que conserva latinismos más acentuados en la sintaxis y en el léxico y siguen empleando argumentos y temas mitológicos de la Antigüedad. Así pues, tal y como afirma Wardropper (*ibid.*: 15-16): el culteranismo es la síntesis española de la tradición grecolatina.

El siglo XVII experimenta una sustitución del proceso de *imitatio*, modelo de creación literaria hasta el momento, por la *inventio*. En consecuencia, algunas de las estrofas típicas castellanas sufren alteraciones y acaban popularizándose formas con variaciones diversas. Este es el caso del romance, que, a pesar de conservar la asonancia y los versos octosílabos, toma un ritmo cuaternario y, por ello, se va convirtiendo en una sucesión de coplas.

Asimismo, el Barroco literario español es completamente epigramático, puesto que se difunde la obra de Marcial y de Juvenal. No obstante, es preciso remarcar que, en el siglo XVII, no perdura la división —ya contemplada por Marcial— del Epigrama como género independiente de la Sátira. Por ello, se insertan los epigramas en escritos prosaicos pertenecientes a obras de ficción. De la misma manera, en dicho siglo no se distingue tampoco entre el género satírico y lo satírico, un tipo de carácter, “espíritu mordaz que puede encontrarse en cualquier tipo de escrito”, tal y como lo define Cacho Casal (2004: 66).

Por último, antes de presentar las composiciones seleccionadas de este periodo, es preciso atender a la definición de ‘sátira’ aportada en este siglo: “la sátira es un poema que se ordena a la debida corrección y reprehensión de los vicios y defectos [...] debe el poeta adornarla para suavizar [...] la reprehensión, con dichos y sentencias agudas y graciosas”, tal y como indican Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (2002: 10). Así pues, se considera lo satírico como un rasgo intrínseco de toda sátira, que se ha usado para mitigar las críticas en ella contenidas.

2.3.2.1. Baltasar del Alcázar (1530 – 1606)

De Baltasar del Alcázar se ha escogido un poema titulado *En burla de los soneteros oscuros y sus enrevesados comentaristas* (c. 1605), compuesto por 20 versos dispuestos en forma de soneto con estrambote⁴⁴. En la composición, Baltasar del Alcázar compone un soneto cuya función es enseñar a los malos escritores cómo mejorar y cuáles deben ser sus cualidades. Además, también menciona las consecuencias de escribir un soneto de mala calidad.

⁴⁴ “Cuando la idea desarrollada por el poeta excedía del marco de los catorce versos [del soneto], se añadían uno o varios tercetos más. El terceto que iba después del verso decimocuarto tenía que ser un heptasílabo que rimase con él; el esquema era: *ABBA – ABBA – CDE – CDE – eFF*. Este tipo recibe el nombre de *soneto con estrambote*.” (Quilis, 1984: 142).

2.3.2.2. Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581 – 1636)

Las composiciones seleccionadas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo son dos epigramas titulados *Epigrama a un soneto muy valiente* (e. 1610 – 1615), formado por 8 versos distribuidos en redondillas dobles o copla, y *Epigrama a un cómico que recitaba sin arte* (e. 1610 – 1615), cuya estructura métrica es idéntica al anteriormente descrito. En el primero, Salas Barbadillo reprocha a un interlocutor ficticio que, tras prometerle el envío de un poema suyo que demostrase su calidad como poeta, el que recibe casi lo mata por su mala calidad. En el segundo, acusa a un cómico de que, a pesar de que se gana la vida y el pan recitando versos, los declama deprisa y mal.

2.3.2.3. Rodrigo Fernández de Ribera (1579 – 1631)

Los poemas seleccionados de Rodrigo Fernández de Ribera son dos epigramas cuyo título es *Á un mal poeta* (1616 – 1627) y *Definición de un poeta* (1616 – 1627): ambos son redondillas y, por ello, tienen cuatro versos. En el primero, se dirige a Salucio para reprocharle que la peor maldición posible es ver que este es poeta. En el segundo, acusa a su interlocutor de ladrón, reprochándole que, si ser poeta es ser ladrón, es el más poeta de todos.

3. Análisis de la pervivencia de los tópicos satíricos en el corpus seleccionado

En el actual capítulo, se va a realizar el estudio de la pervivencia de los tópicos satíricos clásicos en la obra de los autores menores seleccionados. De esta manera, se propone un análisis generalizado de la continuidad de los tópicos satíricos, mediante la comparación de los pasajes en los que se hallan. Además, posteriormente, también se presentan aquellos que tan sólo cuentan con representación en uno de los dos grupos, ya sea en la *Sátira clásica* o en la *Sátira de los Siglos de Oro*. De esta manera, por un lado, se encuentran los tópicos cuya pervivencia queda demostrada y, por otro, los que o bien no han perdurado en el tiempo o bien son de nueva creación.

En primer lugar, uno de los tópicos que se advierte tanto en las obras clásicas como en las de los siglos XVI y XVII es la manifestación del propósito de escribir sátiras. Por lo que a los escritores de la Antigüedad respecta, se observa en la *sátira I 4* de Horacio, en los siguientes versos:

Mi excelente padre me acostumbró a evitar los vicios señalándome los con ejemplos. [...] A raíz de esto, aunque sano de los que traen la perdición, me atrapan otros vicios medianos y disculpables. [...] Esto rumio para mi colete en silencio. Si tengo tiempo, me entretengo escribiendo. Éste es uno de mis vicios medianos. [...] (Silvestre, 1996: 129, 131).⁴⁵

Asimismo, también se percibe en la obra de Juvenal, concretamente en su *sátira I*: “Es clemencia idiota encontrándote por todas partes tantos poetas respetar un papel destinado a perecer. [...] es difícil no escribir sátiras [...] Si no hay dotes naturales, la indignación inspira los versos, cualesquiera que pueda [...]”⁴⁶ (vv. 17-22, 30 y 79-80).

En los autores de los Siglos de Oro, se observa la manifestación de la perentoriedad de escribir sátiras en Francisco Pacheco (1535 – 1599); de forma específica, en los primeros tres versos de su *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* o *Sátira contra la mala poesía* (c. 1569): “¿Qué bestia habrá que tenga ya paciencia, / que no tome la pluma y haga guerra / contra aquesta musaica pestilencia?” (vv. 1-3). Por otro lado, también está presente en Baltasar del Alcázar (1530 – 1606), en el primer y último verso

⁴⁵ *insuevit pater optimus hoc me / ut fugerem exemplis vitiorum quaeque notando* (Silvestre, 1996: 128, 130; vv. 105-106, 129-131 y 138-140).

⁴⁶ [...] *stulta est clementia, cum tot ubique / uatibus occurras, periturae parcere chartae. / [...] difficile est saturam non scribere. [...] / [...] si natura negat, facit indignatio uersum / qualemcumque potest [...]* (Balasch, 1961: 54-57; vv. 15-17, 30 y 79-80).

de su poema *En burla de los soneteros oscuros y sus enrevesados comentaristas* (c. 1605): “Haz un soneto que levante el vuelo [...] Tú sabrás como yo para qué es bueno” (vv. 1 y 20).

En segundo lugar, el segundo tópico que presenta pervivencia en las composiciones de los siglos XVI y XVII es el de la crítica a la grafomanía o al vicio de escribir⁴⁷. Este se advierte en el *carmen XXII* de Catulo, en el que critica a Sufeno: “[...] y escribe, con mucho, más versos que nadie. / Tiene ya diez mil o más, me parece, / de un tirón escritos, en vez de copiados / como hacemos todos, en un palimpsesto.”⁴⁸ (González Iglesias, 2006: 229, vv. 3-6). Además, aparece también en el *carmen XCV* del mismo Catulo: “[...] Mientras tanto / en uno (...) / ha escrito Hortensio quinientos mil versos.”⁴⁹ (*ibid.*: 457, vv. 4-6), donde lo compara con los nueve años que tardó Cinna en componer su *Esmirna*.

Otro de los autores clásicos que se hace eco de la denuncia de la escritura en exceso es Horacio, en cuya *sátira I 4* manifiesta lo siguiente acerca de Lucilio: “[...] incansable en el componer versos. / Sí, en esto pecaba: en una sola hora a menudo dictaba / doscientos versos a la pata coja —por virtuosismo”⁵⁰ (Silvestre, 1996: 119; vv. 8-10); y “Los dioses hicieron bien en crearme con intelecto / pobre y apocado, persona que habla poco y raramente”⁵¹ (*ibid.*: 121, vv. 17-18). Asimismo, también lo expresa en la *sátira I 10*, con las siguientes palabras: “hace falta brevedad, para que discurra bien la idea y / no se trabe en palabras que cargan oídos cansados”⁵² (*ibid.*: 191, vv. 9-10); y, de nuevo sobre Lucilio,

¿Qué impide que yo mismo, al leer los escritos de Lucilio, / pregunte si fue su dura naturaleza o la de las cosas la que / le negó versos más acabados y de andares más suaves / que los de quien se contenta simplemente con meter algo /

⁴⁷ Cf. 17.

⁴⁸ [...] / *idemque longe plurimos facit uersus. / Puto ese ego illi milia aut decem aut plura / perscripta, nec sic ut fit in palimpseston / relata* (Dolç, 1963: 19-20, vv. 3-6).

⁴⁹ *milia cum interea quingenta Hortensius uno* (*ibid.*: 122, v. 3).

⁵⁰ [...] *durus componere uersus. / nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos, / ut magnum, uersus dictabat stans pede in uno* (*ibid.*: 118, vv. 8-10).

⁵¹ *di bene fecerunt inopis me quodque pusilli / finxerunt animi, raro et perpauca loquentis* (*ibid.*: 120, vv. 17-18).

⁵² *est breuitate opus, ut currat sententia, neu se / impediatur uerbis lassas onerantibus auris* (*ibid.*: 190, vv. 9-10).

de seis en seis pies y quiere escribir doscientos versos / antes de la pitanza, otros tantos después [...]? (*ibid.*: 199, vv. 56-61).⁵³

En cuanto a los poetas de los Siglos de Oro respecta, el primero que manifiesta la pervivencia del tópico es Francisco Pacheco, en su sátira anteriormente mencionada: “y hazía más coplas en un hora / que Bernal mata enfermos en un año” (vv. 89-90). Otro de los autores que también critica la grafomanía es Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa (1520 – 1569), en su *Glosa de la bella* (c. 1569): “¡Qué desventura á venido / por la triste de la bella, / que todos hazen en ella / como muger del partido, / que se desvirgan en ella!” (vv. 5-10), dando a entender que todos los literatos escriben por primera vez sobre esta, lo que conlleva tantas composiciones acerca de *la bella* como escritores haya.

El último autor de los seleccionados que presenta continuidad del tópico en cuestión es Luis Barahona de Soto (1548 – 1595), en su sátira *Sátira del divino Soto contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías. Al duque de Sesa*. (c. 1595): “Pues por do más escrito, más vacío; / lo más es malo y lo demás no entiendo” (vv. 91-92); “Y otros que, con no más de decir muero, / os harán cuatro mil cuentos de glosas” (vv. 104-105); y “Do veréis que en la bella cuantos llegan [...] / Á diestro y á siniestro dan y pegan” (vv. 109, 111).

En tercer lugar, otro de los tópicos que pervive en las piezas de los poetas de los Siglos de Oro es el de la censura de la soberbia y el orgullo literarios de los malos escritores. La primera expresión de este se halla en el *carmen XXII* de Catulo, en el cual critica a Sufeno: “[...] Aunque él / nunca es tan feliz como cuando escribe: / tanto se complace consigo y se admira.”⁵⁴ (González Iglesias, 2006: 229, vv. 18-20).

En los poetas de los siglos XVI y XVII, se advierte en los primeros versos de la sátira anteriormente mencionada de Luis Barahona de Soto (1548 – 1595): “¿No es, señor, graciosísimo donaire / que por cuatro renglones mal compuestos / se haga un hombre un odre, un papo de aire?” (vv. 1-3); y “Y el que todo lo hace de artificio / á todos cansa y él irá cansado. / Y tomar tan á pechos este oficio / que presuman llevarlo por los cabos, / así como es trabajo, es grande vicio.” (vv. 140-144).

⁵³ *quid vetat et nosmet Lucili scripta legentis / quaerere, num illius, num rerum dura negarit / versiculos natura magis factos et euntis / mollius ac si quis pedibus quid claudere senis, / hoc tantum, contentus amet scripsisse ducentos ante cibum versus, totidem cenatus [...]*? (Dolç, 1963: 198, vv. 56-61).

⁵⁴ [...] *neque idem umquam / aequae est beatus ac poema cum scribit; / tam gaudet in se tamque se ipse miratur*” (*ibid.*: 20, vv. 15-17).

Asimismo, también se observa en el poema *A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha* (c. 1580) de Hernando de Acuña (1520 – 1580), en los siguientes versos: “De vuestra torpe lira / ofende tanto el son, que en un momento / mueve al discreto a ira / y a descontentamiento / y vos sólo, señor, quedáis contento.” (vv. 1-5); “Pues, ¿qué podrá decirse / de quien de versos llenos de aspereza / no quiere arrepentirse / [...]?” (vv. 81-83) y “y de otros se burlaron, / que, en obras que hicieron, / ajeno parecer nunca admitieron.” (vv. 88-90).

Otro autor que se hace eco de dicho tópico es Manuel de Ledesma (¿? – d. 1599) en su composición *Sátira a un mal poeta* (1591 – 1592): “Humilla el ambicioso pensamiento / y mira lo que vales en ti mismo, / que importa mucho un buen conocimiento.” (vv. 34-36). Al mismo tiempo, el *Epigrama a un soneto muy valiente* (e. 1610 – 1615) de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (1581 – 1636) es también una muestra de ello: “Dijiste que me enviarías / un muy valiente soneto, / abono de tu sujeto / y de lo bien que escribías. / [...] ¡y cómo que era valiente!, / por poco no me mató.” (vv. 1-4, 7-8).

En cuarto lugar, el tópico que, probablemente, ha tenido más repercusión en la poesía renacentista y barroca es el que denuncia la inutilidad de la poesía ante la mala calidad de vida del poeta, puesto que el oficio aporta muy escaso beneficio económico. Se hallan manifestaciones en la obra de Marcial, como ejemplifican las siguientes: en el epigrama *I 76*⁵⁵, “Oh Flaco, [...] / pospón los cantos de las piérides y los coros de las hermanas: / ninguna de estas jóvenes te dará un duro.”⁵⁶ (Fernández Valverde y Ramírez de Verger, 1997: I, 153, vv. 1, 3-4); y “«Aconséjame qué hacer, pues estoy decidido a vivir en Roma»: / si eres bueno, puedes vivir, Sexto, de milagro.”⁵⁷ (*ibid.*: I, 232, vv. 13-14), en el *III 38*⁵⁸.

En el epigrama *V 16*⁵⁹ del mismo autor también se puede observar el tópico en cuestión: “Ahora, en cambio, mi libro es un invitado a fiestas / y sólo gratuitamente gustan

⁵⁵ Su título es *A Tito*.

⁵⁶ *O mihi curarum pretium non uile mearum, / Flacce, Antenorei spes et alumne laris, / Pierios differ cantusque chorosque sororum; / aes dabit ex istis nulla puella tibi* (Dolç, 1949: 38, vv. 1-4).

⁵⁷ *quid faciam? Suade: nam certum est uiuere Romae' / si bonus es, casu uiuere, Sexte, potes* (*ibid.*: 96, vv. 13-14).

⁵⁸ Su título es *A Sexto: en Roma no hay lugar para las artes honestas*.

⁵⁹ Su título es *Al lector: el poeta alcanza gran fama y poco dinero*.

mis páginas.”⁶⁰ (*ibid.*: I, 311, vv. 9-10). En otros epigramas como el XI 3 se puede advertir el mismo fenómeno: “¿Me sirve de algo? Mi bolsa lo desconoce”⁶¹ (*ibid.*: II, 219, v. 6).

Este tópico también se puede advertir en la *sátira VII* de Juvenal; concretamente, en los siguientes versos: “Rompe, infeliz, la pluma y borra las batallas a que dedicaste noches, [...] Un rico avaro sólo sabe / ya admirar, sólo alabar a los poetas, como los niños / al ave de Juno”⁶² (Segura Ramos, 1996: 92, vv. 27, 30-32), y “Ninguno de estos señoritos te dará lo que cuestan los escaños / y los estrados que cuelgan de andamios alquilados / y las butacas de primera fila que hay que devolver.”⁶³ (*ibid.*: 93, vv. 45-48).

En los autores de los Siglos de Oro, la reivindicación de la deplorable situación que viven los poetas se manifiesta también en Francisco Pacheco, en varios versos de su sátira ya mencionada, tal y como se percibe en los siguientes: “Estáse Apolo, el putito, allá en la sierra / de Parnaso, rascándose en el ojo, / y sus cuervos acá hunden la tierra” (vv. 4-6); “Y tú, Dueñas, que en verso dulce sobras / las pescaderas musas y el hambre, / también padecerás estas zozobras” (vv. 67-69); “Aquel canto suave, ingenio ameno, / del Padre de gerundios, ¿qué le renta, / aunque de versos traiga un cesto lleno” (vv. 73-75); “Si esa cruz con clemencia el pecho marca, / básteles ser poetas: no los mates; / que este nombre desastre y muerte abarca” (vv. 187-189); “Finalmente, ningún poeta ahorra, / valiendo a las coplas tan barato, / que andan en puntos e zapato y gorra” (vv. 526-528); y “Enviémosle, pues, en hora buena, / ó en la otra, que vaya, espulgue un galgo, / pues sus coplas no hazen bolsa llena” (vv. 619-621), entre muchísimos otros ejemplos.

Asimismo, otro de los autores del Renacimiento que muestra este tópico es Luis Barahona de Soto en su ya mencionada *Sátira del divino Soto contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías. Al duque de Sesa*. (c. 1595), en versos como: “y piensa que nació para espantajo / y que come en el mundo el pan de balde / quien á la Fama no le tira un tajo” (vv. 16-19); “Cuidados, pasafrios y temores, / penas, martirios, como esotros bambos, / que mientras más discretos son mayores; / y ya me estuve un año en

⁶⁰ *at nunc conuiua est comissatorque libellus / et tantum gratis pagina nostra placet* (Dolç, 1952: 15-16, vv. 9-10)

⁶¹ *quid prodest? Nescit sacculus ista meus* (Dolç, 1959: 11, v. 6).

⁶² *frange miser calamum vigilataque proelia dele / [...] spes nulla ulterior; didicit iam diues avarus / tantum admirari, tantum laudare disertos, / ut pueri Iunonis auem. [...]* (Balasch, 1961: II, 11, vv. 27, 30-32).

⁶³ *nemo dabit regum quanti subsellia constant / et quae conducto pendent anabathra tigillo / quaeque reportandis posita est orchestra cathedris* (*ibid.*: II, 12, vv. 45-48).

versos yambos / midiendo cada pie con cien vocales [...]” (vv. 67-71); y “que de loa futura y sin provecho / le hacen engendrar vana esperanza.” (vv. 200-201).

Finalmente, Hernando de Acuña es el último de los autores seleccionados que en su *A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha* (c. 1580) critica la mala situación en la que viven los poetas, tal y como se puede observar en: “Si yo poeta fuera, / viendo la cosa ya rota y perdida, / a Apolo le escribiera, / pues que de sí se olvida, / que reforme su casa o la despida” (vv. 56-60).

En quinto lugar, otro de los tópicos de la Sátira clásica que presenta continuidad en la de los Siglos de Oro es el desprecio del empleo de varias lenguas —o lenguas y formas poéticas extranjeras— para expresar una realidad determinada que puede ser descrita mediante la lengua autóctona. Por un lado, en los textos de los autores clásicos, Horacio expresa en su *sátira I 10* el rechazo al uso del griego como lengua que dé voz a la actualidad romana, pudiendo hacer uso del latín: “¡Claro, olvidándote de tu patria y del padre Latino / mientras Pedio Públicola y Corvino sudan sus causas, / preferirías tú adulterar las palabras patrias con otras / traídas de fuera, al modo de un canusino bilingüe!” (Silvestre, 1996: 193, 195, vv. 27-30)⁶⁴.

Por otro lado, la mayor manifestación de este tópico en la poesía de los siglos XVI y XVII se advierte en el poema *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* (c. 1543) de Cristóbal de Castillejo (c. 1490 – 1550); se puede percibir en los siguientes versos, donde denuncia el empleo del lenguaje italiano: “[...] y oyéndoles hablar nuevo lenguaje / mezclado de extranjera poesía, / con ojos los miraban de extranjeros.” (vv. 40-43); “y en lugar destas maneras / de vocablos ya sabidos / en nuestras trovas caseras, / cantan en otras forasteras, / nuevas a nuestros oídos.” (vv. 85-89); “Nuestra lengua es muy devota / de la clara brevedad, / y esta trova, a la verdad, / por el contrario, denota / oscura prolixidad.” (vv. 167-171); y “muy melancólicas son/ estas trovas, a mi ver, / enfadosas de leer, / tardías de relación / y enemigas de placer.” (vv. 186-191).

Asimismo, también se expresa en composiciones de otros autores como en la mencionada sátira de Francisco Pacheco, tal y como denotan los siguientes pasajes:

⁶⁴ *scilicet oblitus patriaeque patrisque Latini, / cum Pedius causas exsudet Poplicola atque / Corvinus, patriis intermiscere petita / verba foris malis Canusini more bilinguis* (Silvestre, 1996: 192, 194, vv. 27-30).

“Haste vuelto gallardo, y tan sonético, / que temo que no olvides tus romances / castellanos y des en ser somético.⁶⁵” (vv. 223-225); y “Viniéronte de Francia basedanzas, / [...] de Guayacán, las bubas y la roña, / [...] De Italia, esta poética ponzoña.” (vv. 226, 229 y 231). En estos últimos versos, Pacheco nombra las diversas plagas que acechan a la sociedad española contemporánea —como las bubas, una enfermedad venérea— y equipara la poética italiana a estas.

Además, varios autores —como Luis Barahona de Soto, Manuel de Ledesma y Juan de la Cueva— facilitan también la pervivencia de este tópico en sus poesías. El primero de ellos, en su *Sátira del divino Soto contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías. Al duque de Sesa*. (c. 1595), expresa lo siguiente: “Y algunos déstos hay, por más regaño, / que meten sus latines en romance, / como quien con el oro suelda estaño, / y aquésto tienen por tan alto trance” (vv. 163-166). Sin embargo, a diferencia de Cristóbal de Castillejo y Francisco Pacheco, Barahona de Soto toma partido a favor del empleo de métricas italianas, en detrimento de las tradicionales castellanas —a su juicio, de menor calidad.

El segundo de ellos, Manuel de Ledesma, en su *Sátira a un mal poeta* (1591 – 1592), se sitúa en la misma línea que el anterior autor y, por ello, manifiesta una actitud claramente favorable a la estética italianizante:

De redondillas desplegaste un fardo, / al tono lacayesco en guitarrilla, /
baratas qual la frisa o sayal pardo. / Y de la vieja usansa de Castilla / sacas coplas
frunsidas y artizadas, / que las toma calambre o pesadilla. / El mundo está [ya]
lleno y las masadas / de rancios y de añejos trovadores/ que hazen coplas a puras
cuchilladas. (vv. 98-106).

Por último, Juan de la Cueva (1543 – 1612), en su epístola *A Cristoval de Sayas de Alfaro, aque[n] en una Academia anotaron un Soneto, i hizieron una inventiva contra la Poesia. Epistola*.(1585), se muestra partidario de la lírica tradicional⁶⁶:

⁶⁵ Tal y como indica Alonso Hernández (1976: 712) en su diccionario *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, el término ‘somético’ es sinónimo de ‘sodomita’. Por consiguiente, mediante la equivalencia de ‘somético’ y ‘sonético’ (en referencia al soneto italiano), se realiza un juego lingüístico a través de la paronomasia.

⁶⁶ A pesar de que Menéndez Pelayo, en su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, afirme lo siguiente: “[...] a Juan de la Cueva, yo no puedo considerarlo como preceptista ni como poeta de la escuela sevillana, con la cual tuvo relaciones mucho más hostiles que amistosas” y, por ello, lo sitúa en “[...] la fracción menos clásica y menos italiana de la escuela de Sevilla” (1974: 737-738).

Y así de aqueste modo mil vocablos / usarán tan copiosos de rudeza / cuan llenos de ignorancia y barbarismo, / y estarán tan pagados y contentos / que dirán que el oráculo de Apolo / daba en este lenguaje sus respuestas / y en él hablaron las divinas Musas. (vv. 103-109);

además de “estos tracamondanos, quadrañistas, / de mendrugo, de asomo y de modorro, / que el idioma bárbaro frecuentan / y contra vos se arriscan y censuran, / entrarán en disputa con Apolo.” (vv. 131-135).

En sexto lugar, otro de los tópicos satíricos que presenta una gran influencia en los autores de los Siglos de Oro es la denuncia del plagio literario. El escritor clásico que frecuentó en mayor medida esta tipología satírica es Marcial, quien lo critica en los epigramas siguientes: en el *I* 29⁶⁷, “[...] Si quieres / que se digan míos, te enviaré gratis los versos: si quieres / que se digan tuyos, cómpralos para que no sean míos.”⁶⁸ (Fernández Valverde y Ramírez de Verger, 1997: I, 125, vv. 2-4) y, en el *I* 53⁶⁹; “[...] Mis libros no necesitan de un delator o de un juez, / pero tu página se levanta contra ti y te dice: «eres un ladrón».”⁷⁰ (*ibid.*: I, 139, vv. 11-12).⁷¹

Además, los epigramas *X* 100⁷² y *XII* 63⁷³ también tratan este tópico, tal y como se observa en los respectivos pasajes siguientes: “¿Por qué mezclas, estúpido, tus versos con los míos? / ¿qué tienes tú que ver, desgraciado, con un libro que te denuncia?”⁷⁴ (*ibid.*: II, 214, vv. 1-2); y “dile, por favor, a tu poeta que tenga vergüenza / y no recite gratis mis libritos. [...] no hay nada peor que un ladrón desnudo: / no hay nada más impune que un poeta malo.”⁷⁵ (*ibid.*: II, 305, vv. 6-7 y 12-14).

En los poetas del Renacimiento y del Barroco, el primero de los autores menores seleccionados que presenta una denuncia del plagio literario en sus composiciones es Juan

⁶⁷ Su título es *Al plagiario Fidentino*.

⁶⁸ *si mea uis dici, gratis tibi carmina mittam: / si dici tua uis, hoc eme, ne mea sint* (Dolç, 1949: 22, vv. 3-4).

⁶⁹ Su título es *A Fidentino, poeta plagiario*.

⁷⁰ *indice non opus est nostris nec iudice libris, / stat contra dicitque tibi tua pagina ‘fur es.’* (*ibid.*: 31, vv. 11-12).

⁷¹ Se ha corregido una errata que contiene la edición consultada de Fernández Valverde y Ramírez de Verger (1997), en la cual se acentúa el adjetivo o determinante posesivo *tu*: “pero tú página se levanta contra ti y te dice: «eres un ladrón»” (I, 139, v. 12).

⁷² Su título es *Contra uno que mezcla sus versos con los de Marcial*.

⁷³ Su título es *A Córdoba, contra un poeta suyo torpe y plagiador*.

⁷⁴ *Quid, stulte, nostris uersibus tuos misces? / cum litigante quid tibi, miser, libro?* (Dolç, 1955: 126, vv. 1-2).

⁷⁵ *dic uestro, rogo, sit pudor poetae / nec gratis recitet meos libellos. / [...] nil est deterius latrone nudo: / nil securius est malo poeta* (*ibid.*: 71-72, vv. 6-7 y 12-14).

de la Cueva. Lo hace en su *Romance, cómo los poetas conquistaron el Parnasso y lo ganaron y Apolo y las Musas huyeron d'él* (c. 1587), tal y como ponen de manifiesto los siguientes versos del mismo: “y ese mal estudiado, / usurpador de agudezas, / gran jugador de un vocablo, / zángano de la poesía, / de obras ajenas estanco.” (vv. 190-194).

Manuel de Ledesma satiriza en torno a este tópico en su ya mencionado poema, como puede advertirse en el siguiente pasaje:

Tus necesidades van de gente en gente / tus hurtos se descubren cada punto,
/ ya todos le conocen claramente. / Del monte lusitano el fiel trasumpto / con tu
mano sacrílega desdoras, / y por tuyo le vendes todo enjunto. / [Tus malos versos
con los suyos] doras / quando sacas la lyra de tu aljava, / o por mejor decir los
empeoras. (vv. 57-65).

También se puede observar en los siguientes versos del mismo poema: “Pretendes con lo qu'ellos trasnocharon / adquirir y ganar eterna fama / y onrrarte con lo que ellos trabajaron.” (vv. 82-84).

El primer autor del siglo XVII que censura el plagio o la copia literaria es Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo en su *Epigrama a un cómico que recitaba sin arte* (e. 1610 – 1615), tal y como estos versos muestran: “¡Cómico vil y traidor, / por Dios, que es bellaca treta! / Tan a costa del poeta / comes, como del autor.” (vv. 4-8). Asimismo, Rodrigo Fernández de Ribera (1579 – 1631) también lo reprueba en su *Definición de un poeta* (1616 – 1627), como ejemplifican estos versos: “Si es poeta el ser ladrón, / más poeta sois que Caco.” (vv. 1-2).

El séptimo tópico que encuentra pervivencia en las piezas de los Siglos de Oro es la crítica a quienes recitan mal. El autor clásico que satiriza acerca de ello en mayor grado es Marcial, tal y como denotan —entre otros mencionados anteriormente— sus epigramas *I 63*⁷⁶, *II 88*⁷⁷ y *IV 41*⁷⁸: “Pides que te recite mis epigramas, no quiero: / no deseas, Céler, oír, sino recitar”⁷⁹ (Fernández Valverde y Ramírez de Verger, 1997: I, 145, vv. 1-2); “Nada recitas y quieres, Mamerco, parecer poeta: / sé lo que quieras, con tal de no recitar nada”⁸⁰

⁷⁶ Su título es *A Céler, recitador inoportuno*.

⁷⁷ Su título es *Contra Mamerco, un mal poeta*.

⁷⁸ Su título es *Contra un mal recitador*.

⁷⁹ *Vt recitem tibi nostra rogas epigrammata. Nolo: / non audire, Celer, sed recitare cupis* (Dolç, 1949: 34, vv. 1-2).

⁸⁰ *Nil recitas et uis, Mamerce, poeta uideri. / quidquid uis esto, dummodo nil recites* (Dolç, 1949: 81, vv. 1-2).

(*ibid.*: I, 214, vv. 1-2); y “¿Por qué al recitar rodeas tu cuello con lana? / Ésa le viene mejor a nuestras orejas.”⁸¹ (*ibid.*: I, 279, vv. 1-2), respectivamente.

En el Barroco español, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo da continuidad a la ‘sátira contra el mal recitar’ en su *Epigrama a un cómico que recitaba sin arte* (e. 1610 – 1615), como se puede advertir en los versos del mismo: “Como aun los versos más bellos / recitas, Celio, sin arte, / los comes, sin contentarte / de saber que comes de ellos” (vv. 1-4). En este pasaje, además de equivaler a ‘ganarse el pan’ (v. 4), el verbo *comer* también se emplea como sinónimo de ‘decir los versos deprisa y de mala manera’ (v. 3).

El octavo tópico satírico que presenta manifestaciones tanto en poemas de la Antigüedad como en los de los siglos XVI y XVII es la expresión hiperbólica sobre la mala calidad de una composición, que puede llegar a matar al lector. Catulo lo emplea en el *carmen XIV*, en el que afirma lo siguiente: “¡[...] qué horrible y qué nefasto, / el librito! Sin duda lo mandaste / a tu amigo Catulo, para hacerle / morir de muerte súbita / en este día de las Saturnales, / el mejor de los días.”⁸² (González Iglesias, 2006: 217, vv. 14-19). Posteriormente, se observa una continuidad del tópico en cuestión en el *Epigrama a un soneto muy valiente* de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo (e. 1610 – 1615), tal y como denotan los versos siguientes: “Vino al fin y siento yo / lo que de él tu ingenio siente: / ¡y cómo que era valiente!, / por poco no me mató.” (vv. 5-8).

En último lugar, uno de los tópicos horacianos por excelencia es la querrela entre antiguos y modernos⁸³, aunque, en la Sátira, es expresado por Marcial en sus epigramas *VIII 69*⁸⁴ y *XI 90*⁸⁵: “Admiras, Vacerra, sólo a poetas antiguos / y no alabas más que a los que están muertos.”⁸⁶ (Fernández Valverde y Ramírez de Verger, 1997: II, 92, vv. 1-2); y “No das por bueno ningún poema que discurre por un plácido sendero / sino los que brincan por las breñas y las altas rocas / [...] y, con la boca abierta, lees «tierra mucho abastada», / y todo lo que largan Accio y Pacuvio.”⁸⁷ (*ibid.*: II, 262, vv. 1-2, 5-6).

⁸¹ *Quid recitaturus circumdas uellera collo? / conueniunt nostris auribus ista magis* (*ibid.*: 133, vv. 1-2).

⁸² [...] *horribilem et sacrum libellum! / Quem tu scilicet ad tuum Catullum / misti, continuo ut die periret / Saturnalibus, optimo dierum* (Dolç, 1963: 14-15, vv. 12-15).

⁸³ Cf. 29.

⁸⁴ Su título es *Contra Vacerra, que sólo alababa a poetas muertos*.

⁸⁵ Su título es *Contra Crestilo, partidario de los poetas antiguos*.

⁸⁶ *Miraris ueteres, Vecerra, solos / nec laudas nisi mortuos poetas* (Dolç, 1955: 40, vv. 1-2).

⁸⁷ *Carmina nulla probas molli quae limite currunt, / sed quae per salebras altaque saxa cadunt, / [...] attonitusque legis ‘terrai frugiferaï’, / Accius et quidquid Pacuuiusque uomunt* (Dolç, 1959: 40, vv. 1-2 y 5-7).

En los siglos XVI y XVII, se advierte una inversión de la querrela entre lo antiguo —de mayor calidad— y lo nuevo —rechazado por tal condición. Así pues, en las composiciones de la época, los autores no se sitúan en la misma línea que Horacio y Marcial; más bien, al contrario. La distinción entre la superioridad literaria de los antiguos, en detrimento de la novedad e inexperiencia de los escritores contemporáneos, sigue vigente en el Renacimiento y en el Barroco.

De hecho, la pervivencia de la querrela entre antiguos y modernos se puede observar en poetas como Luis Barahona de Soto, en cuya *Sátira del divino Soto contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías. Al duque de Sesa*. (c. 1595) se manifiesta lo siguiente: “Es cosa que á las veces yo barrunto / que se van tras el curso y la corriente, / ó los pasados lo dijeron junto.” (vv. 118-120).

Cristóbal de Castillejo, autor de la sátira *Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano* (c. 1543), presenta, además, una peculiar inversión del tópico, puesto que, en sus versos, se denuncia el desprecio de lo antiguo y la alabanza de lo moderno:

Desprecian cualquier cosa / de coplas compuestas antes, / por baxa de ley,
y astrosa / [...] A muchos de los que fueron / elegantes y discretos / tienen por
simples pobretos, / por solo que no cayeron / en la cuenta a los sonetos. (vv. 95-96, 100-104).

Por último, es preciso también detallar las composiciones de los Siglos de Oro que se definen a sí mismas, implícitamente, como una continuación de la intención del *sermo* horaciano. La primera de ellas es la *Sátira contra la mala poesía* o *Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* (c. 1569), de Francisco Pacheco: “Finalmente, deseo vuestra enmienda, / y aquesto la conciencia me remuerde, / si no os adiestro á más segura senda.” (vv. 109-111).

Asimismo, también expresan lo mismo Hernando de Acuña en su poema *A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha* (c. 1580) y Juan de la Cueva en su *A Cristoval de Sayas de Alfaro, aquíe[n] en una Academia anotaron un Soneto, i hizieron una inventiva contra la Poesia. Epistola*.(1585): “A vos es vuestro amigo / grave, si no os alaba, y enojoso, / y si verdad os digo, / daisme por ambicioso, / por hombre que no entiende o sospechoso” (vv. 51-55); y “Respondereis [Sayas] que yo

os escribo / como familiar i amigo vuestro / essa familiar y umilde carta, / i que ya en esos versos escribieron Lasso i nuestro Gutierre de Cetina” (vv. 543-547), respectivamente.

Por último, a continuación, se mencionarán —sin entrar en excesivo detalle— los tópicos satíricos de la Antigüedad que no presentan pervivencia en las composiciones seleccionadas de los siglos XVI y XVII. El primero de estos es la *recusatio* a escribir géneros con una mayor *grauitas*, como la tragedia o la épica, expresado por Horacio en su *sátira I 4* (vv. 39-40) y en la *epístola I 1* (vv. 1-5), y por Marcial en sus epigramas *I 107* y *VIII 55* (56).

El segundo de ellos es la crítica acerca de la falta de *urbanitas* literaria en un individuo determinado, como manifiesta Catulo hacia Sufeno en el *carmen XXII* (vv. 9-11). Este tópico lleva al tercero de los que deben ser nombrados: la sátira por falta de *labor limae*⁸⁸ en los escritos de algún mal poeta. Horacio es el principal autor en hacerse eco de esta, como se advierte en sus sátiras *I 4* (vv. 11-13 y 58-59) y *I 10* (vv. 73-74).

Horacio es también el principal encargado de defenderse de las acusaciones de componer una sátira pública, que busca dejar en evidencia al destinatario de esta ante la sociedad de la época. Así pues, la defensa del ejercicio satírico-literario como una actividad privada se percibe en las sátiras *I 4* (vv. 22-23 y 75-78) y *I 10* (vv. 74-75) de Horacio.

El quinto tópico satírico clásico que no consigue pervivir en las poesías renacentista y barroca es la expresión hiperbólica acerca de la pésima calidad de un poema, cuyos papiros merecen ser quemados. Catulo emplea este recurso en su *carmen XXXVI* (vv. 6-8 y 18-20) y, asimismo, en el *carmen XCV* (v. 8), en los que se refiere a los *Anales* de Volusio, cuyos papeles hallarán su mejor provecho al verse hechos ceniza.

En último lugar, en cuanto al Epigrama se refiere, Marcial escribe sobre el valor de este en el *X 4*, entre otros, y acerca de la defensa de la brevedad de las formas epigramáticas en piezas como *I 110*, *II 77*, *III 83*, *X 59*, etc. Así pues, tampoco encuentran continuidad en los Siglos de Oro los tópicos anteriormente mencionados, ni siquiera en los epigramáticos de la época como Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo o Rodrigo Fernández de Ribera.

⁸⁸ Cf. 18.

4. Conclusiones

Para finalizar la investigación, resulta perentorio e ineludible realizar una breve síntesis de todo lo expuesto hasta el momento y, además, reflexionar acerca de los objetivos e hipótesis planteadas al principio de esta. Por lo tanto, cabe recordar que la equivalencia o distinción entre la Sátira —la materia— y lo satírico —el modo— depende del contexto histórico-literario en el que se estudie. Así, en la Antigüedad entienden la Sátira como un género literario de creación propia (dividido en dos tipos diferenciados: la hexamétrica o regular y la menipea). De esta manera, una sátira clásica no precisa, necesariamente, de un carácter satírico-burlesco, más bien asociado al Epigrama.

Esta confusión conduce a una reflexión acerca de la función de la Sátira. En primera instancia, la Sátira, como género, en la línea de Horacio, se basa en el *prodesse* o *docere*, puesto que no busca la humillación del individuo satirizado, sino que, mediante la crítica de vicios, pretende la corrección de los mismos. Sin embargo, la línea satírica seguida por Lucilio, Juvenal y Marcial (que, en la práctica, no renuncia al *ridiculum illiberale*) persigue más bien la función de *delectare*, de complacer al oyente y de causar risa en él, de permitir el ‘deleite satírico’.

No obstante, por lo que a los Siglos de Oro respecta, a pesar de que *a priori* en el siglo XVI se sigue discerniendo entre ambas líneas, el análisis de los textos evidencia una relación generalizada de la Sátira y el carácter satírico. Más adelante, el siglo XVII trae consigo la completa confusión entre el género y un modo de expresarlo; en consecuencia, a una composición satírica se le asocia, intrínsecamente, el tono satírico a voluntad.

En este punto, resulta procedente recordar el principal objetivo de este estudio: comprobar la pervivencia temática o de tópicos satíricos clásicos (presentes en la obra seleccionada de Catulo, Horacio, Marcial y Juvenal) en las composiciones elegidas de autores menores de los Siglos de Oro (s. XVI y s. XVII).

En consecuencia, tras dicho análisis del corpus clásico y áureo, se afirma la pervivencia de tópicos satíricos como: la manifestación del propósito de escribir sátiras (constatable en Horacio, Juvenal, Francisco Pacheco y Baltasar del Alcázar); la crítica de la grafomanía (en Catulo, Horacio, Francisco Pacheco, Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa y Luis Barahona de Soto); la censura de la soberbia y el orgullo literarios de los malos poetas (en Catulo, Luis Barahona de Soto, Hernando de Acuña, Manuel de Ledesma y Alonso Jerónimo Barbadillo de Salas); la inutilidad de la poesía por su escasa

retribución económica (Marcial, Juvenal, Francisco Pacheco, Luis Barahona de Soto y Hernando de Acuña).

Además, también encuentran continuidad en las composiciones de los Siglos de Oro los siguientes tópicos de la Sátira clásica: el rechazo de una lengua extranjera para escribir sátiras (Horacio, Cristóbal de Castillejo, Francisco Pacheco, Luis Barahona de Soto, Manuel de Ledesma y Juan de la Cueva); la denuncia del plagio literario (Marcial, Juan de la Cueva, Manuel de Ledesma, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo y Rodrigo Fernández de Ribera); la crítica de la mala recitación (Marcial y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo); la hipérbole de que el poema puede matar por malo (Catulo y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo); y, por último, la querrela entre antiguos y modernos (Marcial, Luis Barahona de Soto y Cristóbal de Castillejo).

En cambio, también se encuentran algunos tópicos que no consiguen pervivir en el corpus determinado, como los siguientes: la *recusatio* a escribir otros géneros; la crítica de la falta de *urbanitas* literaria; la desaprobación de la falta de *labor limae*; la defensa de la escritura de sátira privada; la hipérbole de quemar un poema por su mala calidad; la exaltación del valor del epigrama y la defensa de su brevedad como característica propia del género —entre otros.

Por lo tanto, ante la evidencia aquí expuesta, se cumple con el objetivo fijado en primera instancia, puesto que ha quedado reflejada la pervivencia de los tópicos satíricos clásicos en las piezas seleccionadas de los Siglos de Oro. Además, al tratarse de autores menores, cuya obra ha sido estudiada en menor grado —y que, probablemente, tampoco haya gozado de tanta popularidad en su época como la de sus contemporáneos Lope de Vega, Quevedo y Góngora, entre otros—, la honda influencia de dichos tópicos clásicos se advierte hasta en los poemas más relegados al olvido.

A continuación, se procede a la comprobación o refutación de las hipótesis planteadas al inicio del análisis. En la introducción de la investigación se planteó que Catulo era el poeta que gozaba de menor influencia en los poetas del Siglo de Oro, seguido por Juvenal, en segundo lugar, y, por último, por Horacio, cuya pervivencia era la mayor. Asimismo, se restringía el influjo de Marcial al género del Epigrama áureo; principalmente, a los epigramáticos del siglo XVII: Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Rodrigo Fernández de Ribera y Baltasar del Alcázar.

Por un lado, el estudio detallado del *corpus* poemático seleccionado permite observar que los poetas clásicos cuya influencia es mayor son Horacio y Marcial, puesto que participan en la pervivencia de cuatro de los tópicos anteriormente mencionados. En segundo lugar, se halla Catulo, quien se manifiesta en tres de los tópicos satíricos cuya perduración es estudiada. Para acabar, el autor que goza de una menor influencia en cuanto a pervivencia de temas y tópicos satíricos se refiere es Juvenal, que participa en dos de los detallados más arriba.

Por otro lado, en cambio, el análisis de los poemas que conforman el *corpus* elegido posibilita observar cuáles son los poetas de los Siglos de Oro que no expresan una gran continuidad de los tópicos de la Sátira clásica. Estos son Baltasar del Alcázar, Gregorio Silvestre Rodríguez de Mesa y Rodrigo Fernández de Ribera, que tan sólo aparecen en uno de los detallados anteriormente. Asimismo, los autores áureos que manifiestan en mayor medida tópicos satíricos clásicos son Luis Barahona de Soto —presente en cinco de los anteriores—, Francisco Pacheco y Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo —ambos en cuatro de los tópicos anteriores.

De entre los cuatro autores clásicos escogidos (Catulo, Horacio, Marcial y Juvenal), Luis Barahona de Soto presenta una mayor influencia de Horacio y, sorprendentemente, de Marcial. Esto se debe a que *Sátira del divino Soto contra los malos poetas afectados y oscuros en sus poesías. Al duque de Sesa*. (c. 1595) es una composición larga (205 versos), hecho que permite mostrar una predilección hacia la forma de la epístola literaria horaciana. Sin embargo, se aleja del tono propio del *sermo* horaciano y se aproxima más al carácter satírico-burlesco adjudicado al Epigrama en la Antigüedad. De esta manera, se explica el influjo tanto de Horacio como de Marcial.

En segundo lugar, Francisco Pacheco, en su *Sátira contra la mala poesía o Sátira apologética en defensa del divino Dueñas* (c. 1569), está influenciado mayoritariamente por Horacio, aunque también por Juvenal. Por un lado, al tratarse de un poema extenso (706 versos), permite acercarse a la forma de una epístola literaria horaciana. En este caso, resulta curiosa la fluctuación constante entre un tono similar al del *sermo* horaciano y el propio de Juvenal, mucho más propenso a la hilaridad, hiriente y mordaz. Así pues, el influjo juvenalesco se aprecia, de forma general, en el estilo, más que en la forma poética.

En último lugar, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo presenta una gran influencia de Catulo y Marcial, de entre los autores clásicos seleccionados. Por consiguiente, sus *Epigrama a un soneto muy valiente* y *Epigrama a un cómico que recitaba sin arte* (ambos e. 1610 – 1615) ponen de manifiesto la pervivencia —tanto formal como temática— del epigrama clásico.

Previamente, se ha calificado de ‘sorprendente’ la elevada influencia de Marcial en la Sátira del Renacimiento y del Barroco. Sin embargo, tal y como afirma Vicente Cristóbal (1986: 146): “El soneto se convirtió en la forma más apta para trasladar y recrear el epigrama antiguo.” Esto se debe a que adaptan la fórmula del *fulmen in clausula* en que el último terceto ejerce la función del último verso del epigrama: subvertir o resumir el contenido del poema a través de un ataque punzante. Asimismo, tal y como expresa Chivite (2010: 323), la sátira adopta “una progresiva tendencia al poema breve y a lo satírico-burlesco (fenómenos formalmente relacionados)”.

Por lo tanto, la influencia de Marcial resulta cada vez menos sorprendente, puesto que, a partir de la adopción del carácter epigramático clásico por parte del soneto y de una tendencia a la composición breve, se advierte también la decantación poética hacia el *delectare*, en detrimento del *docere* o *prodesse*. Tal y como afirma Chivite (2010: 273): “Así se puede afirmar que la escala satírica, que comprende desde la censura moral a lo satírico-burlesco sin ser *satura*, *stricto sensu*, puede entenderse como una *gradatio* del *prodesse* al *delectare*.”.

Para concluir, voy a enunciar posibles líneas futuras de investigación, en relación con la pervivencia de la Sátira clásica en la Sátira posterior. En primer lugar, se podría realizar un análisis desde una perspectiva pragmática o formal de la Sátira clásica y la de los Siglos de Oro, tomado como punto de partida el *corpus* ya seleccionado —o ampliándolo. Asimismo, también se podría llevar a cabo un estudio de la pervivencia de la Sátira menipea, dado que, en el presente estudio, se ha partido de autores que cultivan la Sátira regular o hexamétrica. En tercer lugar, se podría estudiar la pervivencia de la Sátira clásica en épocas posteriores a los Siglos de Oro (s. XVI y s. XVII), como durante el Ilustración (s. XVIII) y el Romanticismo (s. XIX). En último lugar, también se podría ampliar el *corpus* y analizar si los tópicos que aquí no tienen pervivencia la hallan en poemas como los de Góngora y Quevedo.

Como cierre al estudio, propongo estos versos de Francisco Pacheco, que sirven de síntesis a todo lo anteriormente expuesto:

¿Quién podrá vengarme?
¡Que profane un ingenio tan divino
Quien no tiene de letras medio adarme!
¡Oh sacro consistorio de Paquino!
Aquí tu furioso oficio imploro
Contra un bergante gofo palanquino.
Estoy para tornarme un elche, un moro;
Reniego, pesia Febo, el vil cornudo,
Que dexa así ensuciar su sacro coro.

5. Bibliografía

ACUÑA, HERNANDO DE (c. 1580): “A un buen caballero, y mal poeta, la lira de Garcilaso contrahecha”, *Varias poesías*, ed. Luis F. Díaz Larios, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 322-325.

ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS (1976): *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

ALVAR, CARLOS; MAINER, JOSÉ-CARLOS Y NAVARRO DURÁN, ROSA (2014): *Breve historia de la literatura española*, Madrid. Editorial Alianza.

ARNAUD, ÉMILE (1981): “Claves para entender los epigramas, epitafios y seguidillas de Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo”, *Criticón* 16, 65-105.

— (1981): “Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo: Epigramas”, *Criticón* 13, 29-86.

Autores varios. La Sátira latina (1991), ed. Guillén Cabañero, Madrid, Akal.

Autores varios. Siglo de Oro español (1982), dir. Joaquín Calvo-Sotelo y Don Jorge Luis Borges, Madrid-Buenos Aires, Real Academia Española-Academia Argentina de Letras.

BALASCH, MANUEL (1991): *Persio-Juvenal. Sátiras*, intr. gen. de Manuel Balasch y Miquel Dolç, intr. part., trad. y notas de M. Balasch, Madrid, Gredos.

CACHO CASAL, RODRIGO (2004): “La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido”, *Neophilologus* 88, 61-72.

CASTILLEJO, CRISTÓBAL DE (c. 1543): “Reprehensión contra los poetas españoles que escriben en verso italiano”, *Obras*, ed. Jesús Domínguez Bordona, II, Madrid, Espasa Calpe, 188-196.

— (c. 1550): “Respuesta a un cauallero que le embió una copla mal trobada”, *Obras*, ed. Jesús Domínguez Bordona, 1958-1960, II, Madrid, Espasa Calpe, 196-197.

CASTILLO, CARMEN (1972): *Tópicos de la sátira romana*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

CATULO (1963): *Poesías*, trad. Miquel Dolç, Barcelona, Ediciones Alma Mater.

- (1996): *Poesías (Selección)*, trad. José Vergés, Barcelona, Bosch.
- (2006): *Poesías*, ed. José Carlos Fernández Corte y trad. Juan Antonio González Iglesias, Madrid, Cátedra.
- (2007): *Poemas*, trad. Arturo Soler Ruiz, Barcelona, Gredos.
- (2011): *Poesies*, ed. A. Seva, trad. Josep Vergés i A. Seva, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- CHIVITE TORTOSA, EDUARDO (2004): “La mala poesía en el siglo XVI: aproximación a una idea”, *Alfinge. Revista de filología* 16, 115-130.
- (2008): *La sátira contra la mala poesía. Antología de poesía satírica del Siglo de Oro*, Córdoba, Clásicos Berenice.
- (2010): *La sátira contra los malos poetas (1554-1610): Textos y estudio*, Tesis Doctoral de Eduardo Chivite Tortosa, Director Pedro Ruiz Pérez, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- COFFEY, MICHAEL (1976): *Roman satire*, Londres, Bristol Classical Press.
- CORONEL RAMOS, MARCO ANTONIO (2002): *La Sátira latina*, Madrid, Síntesis.
- CORTÉS TOVAR, ROSARIO (1997): “La sátira. Lucilio, inventor de la sátira romana”, *Historia de la literatura latina*, ed. Carmen Codoñer, Madrid, Cátedra, 71-82.
- (1994): “Horacio y la sátira: canon y ruptura”, *Bimilenario de Horacio*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 91-112.
- (1997): “Horacio. Sátiras y epístolas”, *Historia de la literatura latina*, ed. Carmen Codoñer, Madrid, Cátedra, 137-152.
- (1997): “Sátira. Juvenal”, *Historia de la literatura latina*, ed. Carmen Codoñer, Madrid, Cátedra, 409-420.
- (1997): “Sátira. Marcial y el epigrama.”, *Historia de la literatura latina*, ed. Carmen Codoñer, Madrid, Cátedra, 423-432.

— (2004): “Epigrama y Sátira: relaciones entre la poética de Marcial y la de los satíricos”, *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 35-56.

CRISTÓBAL, VICENTE (1986): “Marcial en la literatura española”, *Actas del Simposio sobre Marco Valerio Marcial, poeta de BÍlbilis y de Roma*, vol. 2, Calatayud, Diputación Provincial de Zaragoza, 145-210.

CUARTERO SANCHO, MARÍA PILAR (2004): “Pervivencia de Marcial en la prosa castellana del Siglo de Oro”, *Hominem pagina nostra sapit. Marcial, 1900 años después*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 323-367.

CUEVA, JUAN DE LA (c. 1587): “Romance, cómo los poetas conquistaron el Parnasso y lo ganaron y Apolo y las Musas huyeron d’él”, *Una edición del ‘Coro febeo de romances historiales’ de Juan de la Cueva*, Tesis Doctoral de Ángela María Bello Urrets-Zavalía, Director Álvaro Alonso Miguel, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2022, pp. 770-781.

Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro (2006), ed. Carlos Vaíllo y Ramón Valdés, Madrid, Castalia.

FERNÁNDEZ CORTE, JOSÉ CARLOS (1997): “Catulo y los poetas neotéricos”, *Historia de la literatura latina*, ed. Carmen Codoñer, Madrid, Cátedra, 109-122.

FERNÁNDEZ VALVERDE, JUAN (2005): “Marcial y Baltasar del Alcázar”, *Dejar hablar a los textos: Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, coord. Pedro Manuel Piñero Ramírez, vol. 1, Sevilla, Universidad de Sevilla, 625-636.

HODGART, MATTHEW (1969): *La Sátira*, Madrid, Guadarrama.

HORACIO (1996): *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. bilingüe de Horacio Silvestre, Madrid, Cátedra.

— (2008): *Sátiras. Epístolas. Arte Poética*, trad. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos.

— (2008): *Sàtires*, trad. Jaume Juan Castelló, Barcelona, Adesiara.

JUVENAL (1961): *Sàtires*, trad. Manuel Balasch, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

— (1996): *Sátiras*, trad. Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Alma Mater.

KNOCHE, ULRICH (1969): *La sátira romana*, Brescia, Paideia.

LEDESMA, MANUEL DE (1591-1592): “Sátira a un mal poeta”, *Actas de la Academia de los Nocturnos de Valencia*, ed. Luis Canet Vallés y Evangelina Rodríguez Cuadros, II, Valencia, Alfons el Magnànim, 1990, pp. 288-293.

LLERA, JOSÉ ANTONIO (2003): “Recorrido etimológico y lexicográfico de la voz *sátira*”, *Laurel. Revista de filología* 7-8, 145-151.

MARCIAL (1949): *Epigramas*, vol. I, trad. Miquel Dolç, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

— (1952): *Epigramas*, vol. II, trad. Miquel Dolç, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

— (1955): *Epigramas*, vol. III, trad. Miquel Dolç, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

— (1959): *Epigramas*, vol. IV, trad. Miquel Dolç, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

— (1960): *Epigramas*, vol. V, trad. Miquel Dolç, Barcelona, Fundació Bernat Metge.

— (2001): *Epigramas*, trad. Juan Fernández Valverde y Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO (1974): *Historia de las Ideas Estéticas en España*, CSIC, Madrid.

MONTERO, JUAN (1986): “Otro ataque contra las *Anotaciones herrerianas*: la epístola A Cristóbal Sayas de Alfaro de Juan de la Cueva”, *Revista de Literatura* XLVIII.95, 19-33.

NAVARRO TOMÁS, TOMÁS (1991): *Métrica Española*, Barcelona, Labor.

PÉREZ LASHERAS, ANTONIO (1994): *Fustigat Mores. Hacia el concepto de la sátira en el siglo XVII*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Poesía satírica española. Antología (1997), ed. Antonio Martínez Sarrión, Madrid, Espasa Calpe.

Poesía crítica y satírica del siglo XV (1991), ed. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Castalia.

Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro (2002), ed. Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Espasa Calpe.

QUILIS, ANTONIO (1984): *Métrica española. Edición corregida y aumentada*, Barcelona, Ariel.

REYES CANO, ROGELIO (2000): “Algunos aspectos de la relación de Cristóbal de Castillejo con la literatura italiana”, *Cuadernos de filología italiana* Extra 1-2, 211-224.

RICO, FRANCISCO (1980): Temas y problemas del Renacimiento español, En coord. Francisco López Estrada y ed. Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española: vol. 2. Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona, Editorial Crítica.

RODRÍGUEZ DE MESA, GREGORIO SILVESTRE (c. 1569): “Glosa de la bella”, *Cancionero Sevillano de Nueva York*, ed. Margit Frenk, José J. Labrador & Ralph A. DiFranco, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, pp. 268-269.

RODRÍGUEZ MARÍN, FRANCISCO (1903): *Luis Barahona de Soto. Estudio biográfico, bibliográfico y crítico*, Madrid, Real Academia Española.

— (1907): “Una sátira sevillana del Licenciado Francisco Pacheco”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 17, 1-25 y 433-454.

— (1910): *Poesías de Baltasar del Alcázar. Edición de la Real Academia Española*, Madrid, Hernando.

RUBIO ÁRQUEZ, MARCIAL (2008): “Hernando de Acuña, *A un buen caballero, y mal poeta*: Garcilaso como modelo satírico”, *Compostella aurea. Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, coord. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico-Universidade de Santiago de Compostela, 375-382.

SCHOLBERG, KENNETH R. (1979): *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berna, Peter Lang.

SCHWARTZ LERNER, LÍA (1987): “Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género”, *Edad de Oro* 6, 215-223.

— (1993): “Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola”, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, coord. Manuel García Martín, vol. 1, Salamanca, Universidad de Salamanca, 75-94.

WARDROPPER, BRUCE W. (1983): Temas y problemas del Barroco español, En coord. Bruce W. Wardropper y ed. Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española: vol. 3. Siglos de Oro: Barroco*, Barcelona, Editorial Crítica.

WOODHOUSE, WILLIAM (1986): “Hacia una terminología coherente para la poesía satírica del Siglo de Oro”, *Actas del 8º Congreso Internacional de Hispanistas*, Madrid, Istmo, 749-753.