



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in

**Lingue e Letterature Europee, Americane e
Postcoloniali**

Tesi di laurea

**La revolución de la sátira ariostesca en los poetas del
Siglo de Oro: el caso de seis poetas**

Relatore

Prof. Adrián J. Sáez

Correlatore

Prof. José M. Micó

Laureanda

Chiara Viviani

Matricola 902500

Anno accademico

2025/2026

INDICE

1	«El claro autor del Orlando furioso»: introducción.....	5
2	La sátira entre Italia y España: dos modelos comparados.....	9
2.1.	Repaso histórico: el origen clásico.....	10
2.2.	Punto y aparte: la renovación de Ariosto.....	20
2.3.	Entre sátira y epístola: la recepción española.....	34
2.4.	Sátiras a la española: panorama	43
3	Tres eran tres: la sátira de Hurtado de Mendoza, Cetina y Argensola.....	53
3.1.	El cuadro: cara a cara con los autores.....	53
3.2.	Diego Hurtado de Mendoza: entre Horacio y Ariosto	61
3.3.	Gutierre de Cetina: epístolas a los poetas	68
3.4.	Argensola: teoría y práctica de la sátira	76
4	Otros referentes españoles	87
4.1.	Garcilaso de la Vega: la <i>Epístola a Boscán</i>	87
4.2.	Baltasar de Alcázar: la <i>Sátira V</i> en la epístola a Melchor de Alcázar.....	94
4.3.	Luis de Góngora: dos sonetos a la manera ariostesca.....	98
5	«Poderse ladear con Ariosto»: conclusiones	109
	Bibliografía.....	115

1.

«EL CLARO AUTOR DEL ORLANDO FURIOSO»:

INTRODUCCIÓN

En unas de sus epístolas Alcázar escribía «Hermano y señor mío, yo he pintado mil veces al demonio, tan hermoso y de tan raras partes adornado, que aquel pintor de su mujer celoso, de quién en una sátira recita el claro autor del *Orlando furioso*» es justo esta la cita completa con la que quiero aventurarme en este camino. La presente tesis tiene como objetivo ahondar sobre una de las formas literarias más extendidas, y, al mismo tiempo, más complejas de delimitar dentro de la tradición occidental, la sátira. El porqué de esta elección reside en enfrentar una obra poco debatida de Ludovico Ariosto, frente al éxito que tuvo su gran obra, el *Orlando furioso*, símbolo de inspiración por una multitud de autores en el campo del romancero. Aquí, la obra de Ludovico Ariosto, y en particular, su producción menor que involucra a las *Satire* ocupa en este proceso una posición de especial interés, debido a que es una de las primeras figuras que recupera y combina la herencia clásica, horaciana, con una escritura epistolar vinculada a su propia experiencia personal que comporta la reflexión moral acerca de todas unas situaciones que rodeaban su entorno, procedente de una experiencia cortesana. Entonces, el tema surge por el interés en ver como el esplendor de un pequeño linaje de la ciudad de Ferrara, los Este, pudo traducirse mediante la producción de algunos autores que llevaron a cabo un interesante programa de iluminación de la corte, bajo una obra, que, en efecto, hacía patente las incomodidades de Ariosto.

Con razón de que el tema abarca muchas cuestiones imposibles de tratar todas en este lugar, el campo se reduce precisamente a las relaciones que se instalan entre la literatura italiana y española en el siglo XV y XVII, mediante la recuperación de los modelos clásicos que entran en contacto con las nuevas formas desarrolladas por la literatura italiana. Justo en este contexto, la vuelta a las formas clásicas, en particular a la tradición horaciana, la relación que se crea entre la sátira y su renovación italiana y la correspondencia española de la epístola en verso, constituye una de las esencias de este trabajo. De hecho, una obra que se circunscribe

a un público restringido como las *Satire* y no tuvo la misma recepción que el *Orlando*, es considerada por algunos autores españoles como un modelo de comparación, sobre todo aquellos poetas italianófilos o italianizantes, que por oficios impuestos vivieron parte de sus vidas en la Italia renacentista y asimilaron sus modelos. Así, la elección ha caído sobre tres poetas que cumplen este requisito: o sea, Diego Hurtado de Mendoza, embajador de Carlos V, Gutierre de Cetina, servidor del mismo Emperador, hombre de armas y letras, y finalmente, Bartolomé Leonardo de Argensola, secretario del conde de Lemos. A esto, se ha pensado oportuno añadir el ejemplo de otros tres autores a comprobación de los objetivos impuestos por la tesis, sin embargo, estos tuvieron la misma influencia de los modelos italianos como los principales de este trabajo, de hecho, son, Garcilaso de la Vega, Baltasar de Alcázar y Luis de Góngora. La razón de dicha decisión se halla en la búsqueda de diferentes sonetos, que efectivamente, seguían las directivas impuestas por las *Satire* de Ariosto, y me ha parecido que mereciesen la misma atención de investigación que Mendoza, Cetina y Argensola.

Por otro lado, a lo largo de todo el trabajo algunas de las preguntas principales que me ha «atormentado» han sido: ¿qué posición ha ocupado Ludovico Ariosto, a pesar del *Orlando furioso*, en un periodo tan discutido como el Siglo de Oro para los poetas españoles? ¿La voz de su producción poética ha ido más allá del romancero caballeresco o se ha parado en dicho caso?, y, por último, ¿se puede hablar de influencia directa de Ariosto o es necesario considerar diferentes niveles y modalidades de recepción? Por esto, la comparación entre los distintos autores será indispensable para que se compruebe si exista una evolución en las formas de apropiación del modelo ariostesco y como tal recepción modifique las características del estilo de cada autor.

A propósito de comparación, la metodología aplicada útil a contestar a estas preguntas combina una perspectiva histórico-literaria, más que todas comparativa e intertextual. En primer lugar, la histórico-literaria abarca el estudio de la tradición clásica, de su desarrollo en Italia y España y situar cada autor cronológicamente. Este recorrido permite situar la obra de Ariosto dentro de una tradición que no comienza con él, sino mucho más antes. En segundo lugar, la metodología comparativa ayuda a señalar las semejanzas entre los textos, la trayectoria de los autores, como reciben los modelos y en que contexto los aplican. Finalmente, el análisis textual permite averiguar las correspondencias entre la obra satírica

ariostesca y los textos españoles. Entonces, al formular el destino de dicho trabajo, se han considerado como objetivos, en primer lugar, la delimitación de las principales características de la tradición satírica, por su amplitud, desde las orígenes, su evolución y su desarrollo en ambos países; en segundo lugar, la circunscripción de la obra de las *Satire* en la Italia renacentista y la observación de cómo se ha plasmado en la producción satírico-epistolar de los autores españoles seleccionados.

En resumidas cuentas, se ha dividido el conjunto en tres capítulos centrales que pretenden repartirse según lo siguiente: en el primero, se ofrecen las claves principales de acceso a la sátira identificándola en comparación con otras acepciones que la identifican como la burla, la parodia, la ironía, la risa dando espacio luego a los orígenes clásicos, por pasar al corazón de la obra ariostesca con las *Satire* y la deuda que tiene con el modelo horaciano, y de pronto, se pasa a situar el desarrollo de la sátira a la epístola entre Italia y España con sus casos distintos; en el segundo, se pasa al examen de los tres primeros casos luego de una comparación de sus perfiles autoriales; y, finalmente, en el tercero se propone el ejemplo de algunas epístolas y sonetos de Garcilaso, Alcázar y Góngora que profundizan el lazo que se inserta en el vínculo sátira ariostesca y sátira española.

Para este trabajo, han sido fundamentales los trabajos de Cacho Casal (2004) sobre el modelo ariostesco, que ha sido un punto de partida en el estudio de los potenciales autores que se podían seleccionar para esta investigación. Sin duda, no se puede que mencionar la edición de las *Satire* por Segre (1987), Russo (1996) y la que me ha sido enviada por Micó (1999), a quién quise involucrar en este trabajo como testimonio en España de Ludovico Ariosto. En otras palabras, la idea de dicho tema ha surgido en los tiempos en que me encontraba en la Universidad Autónoma de Madrid y le echaba de menos a mi hogar, entonces, en un cierto sentido me hubiera gustado reivindicar mi ciudad, siempre he sido rodeada por una Ferrara que se ha parado en aquel esplendor renacentista, el mirar sus lugares, oír lo que tanto decantaba Ariosto y luego Tasso del lugar donde me he criado, me ha dado un impulso fuerte en aventurarme en esta investigación abordando un tema diferente respecto a la fama del *Orlando furioso*, a confirmación de que Ludovico Ariosto va más allá de su obra principal y rompe todas las fronteras, geográficas y de influencia estilística.

2.

LA SÁTIRA ENTRE ITALIA Y ESPAÑA:

DOS MODELOS COMPARADOS

La sátira puede parecer, a primera vista, un concepto cristalino y fácilmente reconocible, porque el término se emplea habitualmente para identificar toda manifestación literaria basada en la crítica, o sea, la ridiculización y censura de determinados comportamientos. Al revés, esta aparente claridad se desvanece cuando se curiosa a su desarrollo histórico: lejos de construir una categoría fija, la sátira se moldea como una práctica literaria de naturaleza cambiante, cuyos procedimientos, finalidades y formas de expresión se transforman en función de los contextos en los que se desarrolla. De hecho, el vínculo con la tradición clásica, las sucesivas reelaboraciones de los modelos antiguos y, su renovación durante el Renacimiento italiano impulsa, por tanto, a precisar y delinear que se entiende por ‘sátira’ antes de abordar sus manifestaciones. Por consiguiente, el foco de la cuestión no reside solo en determinar qué textos pueden ser tildados como satíricos, sino en comprender cómo se construye y transforma históricamente la práctica satírica.

Por ello, esta sección se organiza en tres apartados principales. En el primero se realiza un recorrido por los principales antecedentes clásicos de la sátira que permiten comprender su posterior desarrollo. En el segundo se aborda el momento de renovación que tiene lugar en la Italia del Renacimiento, prestando especial atención a Ludovico Ariosto y a sus *Satire*, cuya reelaboración de la tradición horaciana resulta fundamental para comprender la circulación y posterior recepción de este modelo en el ámbito hispánico. El tercero propondrá establecer una distinción entre el desarrollo satírico italiano y aquel mayor cultivo epistolar español. Este recorrido permitirá establecer el marco necesario para analizar, en los apartados posteriores, la apropiación y transformación del modelo ariostesco por parte de Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina y Bartolomé Leonardo de Argensola.

2.1. REPASO HISTÓRICO: EL ORIGEN CLÁSICO

El análisis de la sátira en el contexto literario europeo revela una delimitación conceptual rigurosa y una atención particular a las variaciones históricas y culturales que determinan sus formas de manifestación. Dentro de este marco, la comparación entre las tradiciones italiana y española se desvela especialmente fecunda, en la medida que ambas, aun compartiendo rasgos clásicos comunes, desarrollan configuraciones que responden a distintos horizontes estéticos e ideológicos. Las principales fuentes en la que me baso en este primer apartado son de Northrop Frye (1957), Gilbert Highet (1962), Kennet Scholberg (1971), Lía Schwartz (1987; 2012), Rodrigo Cacho Casal (2004; 2007). No se podría hablar de sátira sin entrar en cuestiones específicas de terminología, de técnicas, y de aclaración sobre los diferentes estilos, de modo que todas las ambigüedades que se han formado a lo largo del tiempo se vayan aclarando. A este respecto, las contribuciones de Ignacio Arellano (2003) en su publicación de *La poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos* nos ayudarán, en primer lugar, a ofrecer un marco interpretativo entre lo ‘satírico’ y lo ‘burlesco’, ya que las preguntas del caso oscilan entre dónde empieza el uno y termina el otro, y luego a entrar más profundamente en sus raíces.

A pesar de todas las atribuciones que se han dado, y de que se tienda a considerarlo un género literario, está claro que surgen unos rasgos compartidos que Arellano (2003: 23) enumera a la perfección tras la contribución de otros críticos:

- a) no es un género literario, ya que se sirve de todos ellos. Es más bien una «actitud y propósito del escritor y cierta visión sardónica» (Scholberg, 1971: 12),
- b) siempre implica un ataque,
- c) en cuanto a la comicidad las opiniones son discrepantes.

Así pues, a parte del género en sí, se puede hablar de las modalidades con que este último tiende a presentarse, o sea la forma con que se manifiesta la intención temática de un género y esto acontece con la sátira, lo grotesco, la ironía, la alegoría, la parodia (Guillén,

1985: 165). En este sentido, Frye (1957: 224) opina que la sátira es un ataque contra cierto tipo de objeto o situación que requiere tal condición moral avanzada para que el humor con que acontece esta agresión sea de marco fantástico e ingenioso, aunque el lector lo reconozca como grotesco (1957: 224), y lo más fundamental es que las intenciones son morales o de crítica. Su visión es siempre la de entender la sátira como un «modo» más que un género; desde esta perspectiva, la sátira no sería una forma literaria autónoma, sino una actitud o un enfoque que puede manifestarse en distintos géneros y contextos. La sátira no puede reducirse a una definición única, sino que requiere una atención plural que tenga en cuenta sus diferentes dimensiones.

Con estos pocos principios como base, la sátira asume diferentes senderos, de hecho, los primeros testimonios son los monólogos de un solo hombre contra sí mismo o que arremete a un grupo de personas desvelando su propia visión del mundo, llamados también como *invectivas* por su carácter personal e individual (Scholberg, 1971: 11). Otra forma en que se moldea es la parodia, una desviación de algo que previamente existe que lleva un tono serio y profundo dándole una faceta de burla mediante la distorsión absurda de los detalles (Highet, 1962: 13), suele supuestamente implicar comparaciones y es más bien identificada en el grupo de la sátira burlesca, aunque tengamos que precisar que adentro de la sátira es la forma más baja. Buena parte de la producción de Francisco de Quevedo se inscribe en esta categoría, en la medida que combina la invectiva moral con una poética de la deformación grotesca, como el grupo de las que escribe contra Luis de Góngora¹.

Si pensamos en la sátira, puede que provoque la risa frente a situaciones inusuales o tal vez trágicas para dar alivio, que es una reacción de cierta inteligibilidad, pero no fundamental en la sátira, es más bien la ironía y su alusión que cambian totalmente el matiz del discurso. La ironía pertenece a los monólogos satíricos que se visten con una máscara que sirve de filtro, estos dejan translucir dos facetas tan cercanas pero muy distintas a la *Doctor Jekyll e Mister Hayde*, al exterior la intención con que la voz del enunciante trasluce es de falsedad o de exceso, a pesar de lo que se esconde bajo la máscara sea del polo opuesto, lo

¹ Ver Plata, Fernando, «Quevedo y la Inmaculada, entre burlas y veras», en *La Perinola: revista de investigación quevediana: "Quevedo y la crítica hispánica norteamericana"*, n°25, 2021, Pamplona, pp. 119-136. Ver Conde Parrado, Pedro, «Antagonistas de Góngora: Francisco de Quevedo» en *El universo de una polémica. Góngora y la cultura española del siglo XVII*, ed. M. Blanco, A. Plagnard, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2021.

que lleva a la luz sus verdaderas intenciones. Esto implica el decir algo de una forma, pero el significado está contenido en lo contrario, una excelente arma que dice todo, aunque hiera de muerte.

Por lo que se refiere a lo burlesco sabemos que no es una mera identificación de la comicidad sino una categoría estética específica que consta de una operación de degradación de lo elevado. Es curioso que el término «burlesco» sea de imprenta italiana y que la primera vez que aparece referido a un género literario es por Francesco Berni (1497-1535) con su *Opere burlesche* (1548) donde el editor Francesco Grazzini habla de esta forma de la producción del Berni y su «burlesco stile». A partir de ahí, el *Autoridades* involucra bajo el término *burlesco* lo jocoso, los chistes, algo que equivale también a su estilo literario, aquel que escribe con tono burlesco emplea un lenguaje del vulgo, comprensible a cualquier sujeto de consideración alta o baja. A propósito, no se conoce evidencia en España del término hasta el siglo XVI, cuando aparece para referirse a la poesía en tono jocoso, puede por esto, que la producción bernesa haya influido sobre los literatos españoles ².

La risa se categoriza adentro de lo burlesco, y una vez se pensaba que fuese imprescindible para cautivar el público mediante el desnudo del adversario sin caer en lo vulgar, tanto que «se trata por tanto de buscar un delicado equilibrio entre burla aguda y decoro, pues de lo contrario se caería en la vulgaridad y el efecto conseguido sería el inverso: el que quedaría en ridículo sería el mismo orador» (Cacho Casal, 2007: 11) para que los destinos no se reviertan. Más bien, la sátira engloba a lo burlesco que no se reduce a un efecto cómico superficial, sino que es parte de la estructura de la sátira barroca como elemento lúdico (Arellano, 2003: 34), capaz de generar tanto risa como reflexión crítica, ya que Horacio anteriormente afirmaba en sus Sermones «ridentem dicere verum» (I, 1, 24). A tal fin, lo burlesco no anula la dimensión moral de la sátira, sino que la eleva, al hacerla más aguda y accesible mediante la risa. Entre toda la influencia clásica, la de Marcial con su *Antología griega* es de denominación burlesca tanto como la *Carajicomedia* en el *Cancionero de obras y de burlas*. De acuerdo con Schwartz (2012: 25), sus epigramas se pueden definir como satíricos,

² Ver Plata, Fernando, «Contribución de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», en *La Perinola: revista de investigación quevediana*, n°3, 1999, pp. 225-248. Cacho Casal, Rodrigo, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

invectivas inducidas como ciertos juegos satíricos pensados con tal sabiduría contra bobos, inútiles, ignorantes, de los cuales, de hecho, se quiere reír y burlar.

Anteriormente se ha citado la palabra intención y aquella del poeta satírico es la de hacerse cargo de denunciar la sociedad y de introducir modificaciones y cambios mediante su obra y su sátira, tal como clasifica Schwartz (1987: 218) en el proceso de actuación del poeta, o sea, identifica en primer lugar los vicios comunes del hombre considerados éticamente intolerables y que van contracorriente a la normal conducta humana, y luego, en segundo lugar detecta los defectos de los distintos individuos en el marco de su sociedad y los reprende (Schwartz, 1987: 218). Según Marchetti, la mejor actitud de «il ‘satirico’ deve necessariamente presentarsi come onesto e sincero; deve essere in grado, per la sua superiore moralità, di contrapporsi all’ambiente che è oggetto delle sue critiche» (Marchetti, 1980: 89), y según su visión criticar o maldecir. Ahora bien, la increíble labor de Arellano (2003: 35) pone una justa aclaración sobre la nomenclatura adecuada para cada poema y cuáles sean los elementos clave de cada uno, los clasifica entre poemas satíricos burlescos, satíricos no burlescos y burlescos³.

Tradicionalmente, se ha asumido que la sátira moderna deriva directamente de la *satura* latina, pero según el análisis de Schwartz, el término *satura* no designaba originalmente un género literario caracterizado por la crítica o la burla; su etimología, vinculada a la expresión *lanx satura*, remite a una idea de mezcla o abundancia porque originalmente se aplicaba a un plato relleno de fruta, una suerte de ensalada macedonia que se ofrecía a los dioses. Esta perspectiva obliga a reconsiderar la naturaleza de la sátira en sus orígenes: lejos de ser un género con rasgos fijos, la *satura* aparece como una práctica discursiva flexible, abierta a múltiples registros y temáticas. Quintiliano en su *Institutione oratorie* escribía, lo que sucesivamente se convertirá en un manifiesto, «*satura quidem tota nostra est*» (X, 1, 93) como reivindicación de las orígenes romanas de la sátira y alejamiento total de la tradición griega; el *quidem* asume el significado de orgullo en la invención de algo perteneciente a Roma y no como afirmaba Horacio sobre la formación de Lucilio en dependencia a Aristófanes, Éupolis y Cratino de origen griega del siglo V. Aún más, Freudenburg (2007: 14)) reporta que Quinto Ennio, uno de los autores considerados como el primero satírico de Roma que fue quien dio

³ Ver siempre Arellano, *La poesía satírica burlesca de Quevedo*, 2003, pp. 37.

rumbo a la palabra *satura* con su *Saturae*, una colección de cuatro libros. De hecho, se aprende que la palabra *satur*, desde el latín, indicaría un recipiente colmado hasta la superficie, manera transversal de Ennio de considerar sus poesías como un recipiente repleto de los disparatados argumentos.

Las acepciones sustentan sus raíces históricas en la Roma del siglo I d. C. y los nombres que resaltan son los de Lucilio, el primero que da forma consistente a este tipo de composición – gracias a una fuerte contribución de la comedia griega antigua – incorporando elementos fundamentales que más tarde serán asociados con la sátira: la crítica social, la referencia a la vida cotidiana y un tono marcadamente personal. Sus textos, escritos en verso, introducen una voz autoral fuerte que comenta, juzga y a menudo ridiculiza comportamientos individuales y colectivos, a partir de comentar los grandes géneros como la épica y la tragedia. Frente a la elevación propia de la épica o la tragedia, la sátira se presenta como un discurso deliberadamente «bajo» cercano a la prosa y la vida cotidiana. No obstante, incluso en Lucilio, la *satura* no se presenta como un género cerrado, su carácter fragmentario, su libertad formal y su mezcla de registros evidencian de que se trata de una práctica literaria en construcción y por esto, este rasgo será determinante para su evolución posterior.

En aquel tiempo convivían distintos tipos de sátira, como la horaciana caracterizada por una crítica moderada e irónica de las costumbres, y orientada a la corrección de los vicios. Frente a ella, se pone la sátira juveniliana adopta una actitud más severa y marcada por la indignación ante la corrupción moral y social. En este intermedio, se inserta la sátira menipea identificada ya a su vez por Quintiliano lejos de la sátira romana y que se destaca como *sui generis*. A diferencia de la sátira más «realista» de Horacio, la menipea recurre con frecuencia a situaciones absurdas, viajes imaginarios y transformaciones exageradas. La sátira de Menipo se distingue por alejarse de los valores tradicionales, implica el uso del prosimetron como en Varrón, una fuerte influencia cínica, el uso del humor, la parodia y la exageración para cuestionar las convenciones sociales y las pretensiones intelectuales, de acuerdo con la «finalidad [...] de criticar y ridiculizar los vicios de los hombres: ‘*carpere namque hominum mores, ac festivo hilaruloque stilo deridere*’» (Cacho Casal, 2004: 64), entre los textos de época renacentista que siguen al modelo menipeo, un ejemplo excelente es el *Satiricón* de Petronio. La risa, en este contexto, no es simplemente un medio de entretenimiento, sino una herramienta crítica que desestabiliza las normas establecidas.

Lucilio tras haber abierto las puertas a la tradición romana de la sátira a otros poetas, deja espacio a la gran labor de Horacio que entabla una construcción bien diferente respecto a su predecesor mediante un alejamiento patente del yambo luciliano. En el caso de Horacio, la *satura* adquiere un tono más moderado e irónico, orientado hacia la reflexión moral y la observación de las costumbres. Uno de los rasgos más distintivos del modelo horaciano es el abandono de la invectiva directa en favor de un tono próximo a la conversación. En sus *Sermones*, que tal vez llama *Saturae*, Horacio construye un discurso que simula a la oralidad, estableciendo una relación de proximidad con el lector gracias al hexámetro, de hecho, el *sermo humilis* es considerado como el lenguaje cotidiano, a su vez reportado en versos en la forma poética. El concepto de «spoudaiogéloion» es donde se sitúa la sátira horaciana, la unión de dos facetas de la sátira diatríblica, lo serio (spoudé) con afirmaciones de verdades morales y lo cómico (geloion) se aplican como vehículos de reflexión moral con críticas y consejos, la risa no excluye la seriedad, sino que la hace posible y el mismo Horacio se hace testimonio «quamquam ridentem dicere verum / quid vetat?» (Sat. I.1, 24-25) lo que, de hecho, refleja en sí mismo «Horace with gentle laughter puts an ironic finger on faults which he himself does not claim to be immune» (Rivers, 1954: 177). A diferencia de otros géneros moralizantes, Horacio no adopta la condena violenta o el tono doctrinal, sus críticas se construyen mediante un discurso conversacional y relajado. Hay que tener en cuenta que detrás de este producto lúdico siempre se mantiene una intención ética constante porque el humor no aparece como simple entretenimiento, sino como un medio para encarar las contradicciones del ser humano y su conducta evitando el uso de la agresividad.

El *sermo* se desarrolla en el Círculo de Mecenas por parte de un hombre que en aquel tiempo no había decidido involucrarse en la vida política – aunque a menudo una simple amistad tenga un marco de valor político como la con el mismo Mecenas - y que se toma la libertad de hablar a Mecenas sin algunas convenciones. Gowers⁴ (2007) analiza con ojo crítico las sátiras de Horacio y lo considera un hombre sensible y atento a los cambios de su entorno. No quiero fijarme en descarnar las *Sátiras* de Horacio, sino más bien; destacar sus intenciones como ser humano que procura mostrar sus preguntas y debilidades, porque su pensamiento será rompedor en los poetas del Renacimiento. Horacio retoma como *maximum pater a*

⁴ Gowers Emily, «Orazio, Satire di un amico inquieto», *Musa pedestre: Storia e interpretazione della satira nella Roma antica*, Carocci Editore, Roma, 2007, pp. 59-75.

Lucilio, sigue su *exempla* como con lo que había hecho con Escipión, se expone no para ser aclamado sino para que su entorno de amigos lo escuche «él escribirá con la intención de ser leído por quienes sabrán apreciarlo merced a un gusto culto y educado; es decir, por quienes conozcan los secretos del arte que él ejerce» (Bonifaz Nuño, 1993: 8), se perfija que sus dos guías sean el cuidado y la síntesis. Ya los primeros versos de la primera sátira se alejan del típico tono de la diatriba: «Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem/seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa /contentus vivat, laude diversa sequentis?» (Sat. I.1, 1-3), adaptando la conversación hacia un núcleo privado. El «tú» al que se dirige por una parte es del vicioso que critica, pero a la misma vez del círculo de amigos con que comparte sus creencias morales (Cortés Tovar, 2017: 243). La discusión de la sátira I abarca la avaricia, el continuo descontento del ser humano tal como el avaro mismo opina su personal insatisfacción de lo que posee, nunca es suficiente, y por tanto que tiene, cuando empezará a gastarlo la perdición de no gozarlo será su ruina. Por otra parte, deja a otros personajes la compleja tarea de lanzar la ‘patata caliente’ – las ofensas – a los implicados en las críticas sin que ninguna salga por parte de su misma boca, mientras tanto, Mecenas y él observan con una mirada traviesa desde la altura el anidar de los que han sido envenenados por la corrupción. Al final de la sátira, Horacio vuelve nuevamente a reflexionar sobre la pregunta del principio, el descontento de los individuos con su propio destino y su suerte y la inevitable mirada de celo al jardín del vecino. Entretanto, es interesante señalar en el libro II la charla imaginaria que se interpone con Trebacio, donde Horacio confiesa su inquietud cuando piensa a los comentarios que recibe sobre su obra satírica, afirma no importarle y que su oído se da solo a sus caros amigos, pero le pide a la vez consejo en cómo actuar ante estas críticas. Trebacio se fija en avisarle del peligro que arriesga a seguir el camino de satírico, de que los que serán golpeados por la picazón de sus sátiras podrían procurarles graves consecuencias, de hecho, Horacio confiesa «podría ser llevado a juicio si hace «malos» poemas. Pero si alguno los hace «buenos» – y el adjetivo puede significar aquí tanto de buena factura como de buena intención, y siendo integro él mismo los dirige a alguien digno de oprobio, ¿será por eso merecedor de castigos legales?» (Bonifaz Nuño, 1993: 17), lo que pone a un rendimiento estupefacto de Trebacio. Aquí, en este segundo libro, el satírico definirá la musa que inspira su sátira como su pedestre Musa «saturae Musae pedestri» mientras que «vari anni più tardi, nella veste epistolare dell’ormai affermato maestro di poesia, immaginerà «strisciare per terra» i *sermone*» (Gowers, 2009: 65)

Por otro lado, sus *Epistulae* se vinculan como una continuación del sermo de las anteriores *Sátiras*, estas cartas personales en verso que dirige a destinatarios concretos como una correspondencia privada mantienen el tono conversacional y cercano. Sin embargo, la voz de Horacio abandona la crítica social y se presenta como introspectiva y meditativa, orientada hacia la reflexión moral y filosófica. Fueron compuestas en hexámetros, a pesar del carácter epistolar, su alto grado de elaboración literaria las acercan a la poesía. Horacio da a la luz sus epístolas con los mismos motivos de las *Saturae*, observar las vulnerabilidades del hombre. La musa que lo guía ya no es la misma porque su vivido ahora se refleja en la sabiduría, la conciencia y la madurez son aspectos que lo llevan a derramar la absoluta verdad, la filosofía moral; sin embargo, no se identifica más con el hombre de las sátiras y, de hecho, cuando se dirige a Mecenas en su primera epístola le confiesa «non eadem est aetas, non mens». Él es otro hombre, su edad y su espíritu han mutado y el gladiator que era una vez ya tiene otros propósitos a partir del abandono de los excesos de la vida pública.

El «yo epistolar» de Horacio, según Marías Martínez (2014: 139), se expresa con su propia ironía y cinismo hacia sí mismo fruto de su personal experiencia de vida repletos de detalles de lo cual el receptor pueda aprender alguna lección «el ‘yo lírico’ de las epístolas de Horacio se desnuda en los momentos de mayor baja moral y de mayor infelicidad, y reconoce lo lejos que está muchas veces de la sabiduría» (Marías Martínez, 2014: 139) donde entre los consejos modula los errores cometidos, lo que permite al lector de sus epístolas de identificarse mayormente con el autor. Sin embargo, como subraya Pozuelo Calero, este ‘yo’ no debe interpretarse como expresión inmediata de la biografía del autor, una distancia que la carta le permite dar distintas imágenes de sí mismo, negociar su posición social e intelectual y construir una identidad poética basada en la moderación y autoconciencia y, por ende, aquí la autoironía desempeña una función esencial. A menudo, la frontera adonde se dirige el «tú» literario es desapercibida, poco se capta cuando Horacio recurre a un destinatario específico o a un «tú» receptor del mensaje que se localiza con el lector, lo que con amargo en la última composición esta ficción epistolar se quiebra y resulta una exhortación al libro a ser coleccionado por sus lectores y vendido donde al final se desvela la más pura imagen del autor en su esfera privada (Citroni, 1993: 101). La estrategia que adopta confiere mayor credibilidad al tono dialogante de las *Epistulae* y diferencia su escritura de modelos moralizantes más estrictos. El estudio de Pozuelo Calero corrobora la teoría de que las

epístolas de Horacio no se puedan definir como meras cartas y tal como afirma Guillén «el autor de epístolas es el ex poeta satírico» (Guillén, 1985: 170) principalmente porque las señas de correspondencia se detectan solo al principio y al final de la carta, el núcleo de estas tiene valor general, y el destinatario del mensaje moral puede intercambiarse «las epístolas de Horacio son, por tanto, sátiras con la peculiaridad de que se presentan como una carta a una persona concreta, en lugar de un discurso a un auditorio impersonal» (Pozuelo Calero, 2008: 69) y el ambiente de amistad y serenidad es donde se sitúa la carta en verso de Horacio. Asimismo, Díez Fernández (2023) sugiere que una específica distinción entre sátira y epístola pueda identificarse en la cronología de producción por parte de Horacio, o que las epístolas en los humanistas se puedan partir en carta en verso que toma como modelo Claudiano, Ausonio y Ovidio, y la epístola horaciana que, por supuesto como referente erige su gran guía, Horacio (Díez, 2023: 6). Queda patente que el trabajo de Horacio dará rumbo a la producción literaria de muchos otros poetas, entre estos el poeta Ludovico Ariosto que se coronará como referente satírico en las epístolas de los españoles, que impulsa Menéndez Pelayo a la división neta de lo clásico como perteneciente a la epístola, y lo italiano típico de la sátira.

La evolución de la sátira latina después de Horacio encuentra en Persio y Juvenal dos momentos fundamentales de transformación. Aunque ambos autores se inscriben dentro de la tradición de la *satura* romana, sus perspectivas poéticas introducen cambios significativos en el tono, el estilo y la función de la crítica satírica. La sátira persiana se inserta en aquel tiempo de la tiranía de Nerón en un contexto político totalmente diferente a la de sus dos grandes maestros Lucilio, el condenador de los vicios y su querido amigo Horacio, gracias a ellos establecerá los primeros pasos de su producción satírica. Su mirada es la que pone a los grandes cómicos antiguos como Aristófanes, Cratino, y Éupolis y para encontrar su vía tuvo que romper con estos, siempre manteniendo el respeto por la tradición, y seguir los pasos del deseo de innovación. Su obra se caracteriza por una notable concentración expresiva densa de metáforas complejas y asociaciones inesperadas que llevan al lector a interpretar el texto constantemente según; la así llamada *obscuritas*.

La interpretación de su elección satírica se resume en el concepto de la sátira como *scrobbis*, una metáfora de la conciencia humana donde la profundidad del hoyo simboliza aquello que no resulta inmediatamente visible. De hecho, la verdadera esencia moral del

individuo no se detecta desde el exterior, con su riqueza y su éxito sino en una dimensión interior que permanece oculta. Por esto, Persio debate en sus sátiras sobre la libertad satírica y afirma «*nam Romae quis non ...? – a si fas dicere*» (*Sátiras*; I, 8). Cucchiarelli aclara que la forma de expresarse libremente de Persio, se resuelve en la concepción de enterrar su verdad en un hoyo «*me muttire nefas? nec clam, nec cum scrobe, nusquam? / hic tamen infodiam*» (Sat. I, 8) donde encierra su propia criatura poética. Gracias a la guía del filósofo estoico Cornuto, la obra de Persio creará fuertemente en el estoicismo buscando la crítica de las falsas apariencias, según la doctrina estoica y la creencia persiana, la libertad es un lujo que solo el sabio puede saborear, lo que consta en la capacidad de gobernar racionalmente la propia vida y de actuar conforme a la naturaleza y a la razón. De este modo, Persio se hunde en las vestiduras del filósofo que denuncia las varias formas de esclavitud interior que impiden alcanzar esta libertad.

Si Horacio había desarrollado su sátira basada en el sermo, la conversación, la ironía y la moderación ética, y Persio había dirigido su producción hacia una reflexión filosófica de inspiración estoica, Juvenal convierte la sátira en una herramienta de denuncia caracterizada por la concentración retórica, la amplificación y la indignación moral. Su obra satírica es empujada en sus versos por la *indignatio* «el satírico se irrita también ante la risa de los otros y para que no se confunda su actitud con la de ellos adopta la *indignatio* como única emoción impulsora del ataque satírico y vehículo del mismo» (Cortés Tovar, 1970: 72). Se presenta ya sin desde su primera sátira como una espada mordaz que provoca vergüenza esparcidora de su personal veneno «*si natura negat, facit indignatio versum*» (Sat. I, 79) que critica pesantemente los abusos, las injusticias y las corrupciones sobre todo del imperio de Roma «it is impossible, as we read through his satires, not to feel that he speaks what in his conscience he believes to be the truth» (Braund, 2004: 35). La indignación no forma parte solo de un sentimiento personal de Juvenal sino una posición retórica que amplifica los defectos sociales hasta adquirir proporciones exageradas, generando una representación distorsionada de la realidad y convirtiéndolos en objeto de crítica, de hecho «il vizio umano più terribile è la ricerca ossessiva di fortuna, ricchezza e fama: il ritratto satirico su cui egli più insiste con abbondanza di dettagli repellenti è quello del riccone corpulento o dell'aspirante aristocratico» (Cucchiarelli, 2007: 101), así que sus críticas dirigidas desde los más ricos a los pobres tratan de desorientar al lector y de hacerlo dudar de su seguridad.

Frente a Horacio, que se presenta como alguien que comparte las mismas debilidades humanas, se arma de autocritica contra los vicios ajenos, con una función más correctiva que condenatoria, Juvenal no se limita a observar los defectos para causar reflexión en los demás, sino que pone de manifiesto los vicios que considera moralmente degradados y los condena agresivamente.

El recorrido realizado desde los orígenes clásicos hasta las distintas transformaciones de la tradición satírica permite observar cómo el género fue adaptándose a nuevos contextos y necesidades literarias. En este proceso de renovación renacentista ocupa un lugar fundamental Ludovico Ariosto, cuyas *Satire* representan un momento decisivo para la posterior evolución del género y para su recepción en la literatura española.

2.2. PUNTO Y APARTE: LA RENOVACIÓN DE ARIOSTO

La tradición satírica latina da rumbo a una serie de poetas italianos entre el 1400 y 1500 que siguen las huellas y los ejemplos de los autores romanos, por lo que conviene centrarse en la expansión del género satírico como una mancha de aceite en el auge de la Italia renacentista, por pasar a hablar de como Ludovico Ariosto siguió a Horacio en su poética satírica y del valor innovativo que supo introducir. Esta sección sigue, en particular, los estudios de Emilio Russo (2019), Cesare Segre (1987; 1976), Ida Campeggiani (2020; 2018; 2017), Pietro Floriani (1988), Paolo Marini (2008), Gioacchino Paparelli (1978), Paolo Procaccioli (2019), Luigi Russo (1958), Antonia Tissoni Benvenuti (1976), Andrea Torre (2019), Andrea Cucchiarelli (2019), Giuseppe Crimi (2019), Remo Ceserani (1976), Corrado Bologna (1993).

Hubo un pasado a finales del siglo XV, antes de que las *Sátiras* de Ariosto establecieran un modelo canónico, donde ya diversos autores ensayaron formas de escritura satírica inspiradas principalmente en Horacio, sobre todo en la línea del triángulo Emilia-Toscana-Veneto, aunque todavía sin alcanzar una definición genérica plenamente estable. La redacción de las *Satire* tuvo lugar entre 1517 y 1525, nunca fueron publicadas por Ariosto, sino que la publicación es póstuma y se sitúa en 1534, pero entre el 1524-27 a pesar de la escasa circulación, el florentino Luigi Alamanni tomó nota del legado ariostesco y

recordándolo lo cita al final de la tercera sátira de sus *Satire* publicadas en la colección de *Opere toscane* (1532-33):

Né l'Ariosto ancor di me si lagne,
Il Ferrarese mio chiaro e gentile,
ch'oggi con lui cantando m'accompagne;
Né il mio basso saper si prenda a vile,
Ché fors'ancor (s'io non l'estimo 'ndarno),
Girando 'l verno in più cortese aprile,
Non avrà a schivo 'l Po le rive d'Arno.⁵

Parece que Alamanni se enteró de la producción satírica ariostesca gracias a Zanobi Buondelmonti en sus tiempos de la Garfagnana cuando escapó a Castelnuovo Garfagnana en 1522 y fue acogido justamente por el gobernador Ludovico Ariosto. El capítulo de Alamanni parte de una base diferente, la de Juvenal, y cultiva modelos diferentes respecto a los que eran de inspiración para Ariosto, aunque estos poetas toscanos siguen la huella del ferrarés «spesso accogliendo l'influsso del Berni e dell'Aretino, utilizzano la misura parenetica offerta dal genere per incanalare il proprio disagio morale, e soprattutto il proprio isolamento [...] in campo político mediante tonalita deprecatorie, iterative, in sostanza lamentevoli» (1993: 22).

Una de las primeras trazas en el Renacimiento es por las sátiras de Antonio Vinciguerra y «su tono es de árida reprensión y se centran en los males generales de la vida humana» (Cacho Casal, 2004: 276) y la traducción en vulgar de las sátiras de Juvenal por Girolamo Sommariva en 1475. Sus sátiras son el producto del ambiente intelectual de las cortes italianas del Quattrocento donde la recuperación de Horacio convivía con la práctica

⁵ Luigi Alamanni, *Satire*, III, vv. 109-15, *Opere toscane di Luigi Alamanni Al Christianissimo Ré Francesco Primo*, vol. II, Lyon, 1532-33, pp. 370. Se refiere también la lectura de los versos en *Versi e prose* por P. Raffaelli, vol. I, Firenze, 1859, pp. 238-91. En el primer volumen Raffaelli publica trece sátiras, pero con la intención de mezclar la numeración de los textos de forma diferente de la impresión basada en el manuscrito donde aparecen las *Satire*, precisamente el ms. Magliabechiano VII 676 de la Biblioteca Nacional de Florencia copiado en Aviñón en 1528 por Giovan Maria di Leonardo Strozzi que incluye también la *editio princeps*. (P. Floriani, *Il modello ariostesco*, cit. 15, pp.121)

de la epístola humanística y la invectiva. Por otro lado, la construcción de una conciencia histórica del género es documentada por la colección recogida por Francesco Sansovino los *Sette libri di Satire* (1560), una antología que tuvo la función de reunir las composiciones satíricas de los distintos autores para promover la recepción de estos y consolidar la percepción de la sátira como un género autónomo dentro de la literatura italiana, y cuya actividad editorial contribuyó a fijar el lugar de Ariosto – que introdujo una nueva poesía satírica distinta del modelo agresivo y moralizante del Vinciguerra (Floriani, 1988: 10) – y sus continuadores.

Todos estos son activos seguidores del terceto que tuvo mucho éxito en el siglo XV, sin embargo, gracias a Dante Alighieri con su *Commedia* «en los versos de su poema se suman tanto la forma que sería habitual de la sátira clasicista italiana (tercetos) como la invectiva y el carácter mordaz juvenalianos» (Cacho Casal, 2004: 276) pero Tissoni Benvenuti apura que el terceto, típico de los *canzonieri* y de los que intentaban la imitación de Petrarca, no es la única forma del capítulo satírico sino también la frottola, capaz de dirigir sentencias, que tendrá una existencia muy breve (1976: 304)⁶. En la relación de Floriani, aprendemos que Vincenzo Calmeta, ya en 1504 en algunas cartas dirigidas a Isabella d'Este, confiesa haber relatado en *Pellegrinaggio amoroso* – que hoy en día se considera perdido - algunos factos mezclando diferentes estilos a imitación de Horacio. En cambio, Tito Vespasiano Strozzi (1424-1505) y Gregorio Correr (1411-64) infunden nueva vida a la forma basada en el sermo horaciano, gracias a la introducción de este modelo gracias a la involucración de algunos contenidos humanísticos procedentes de las *Satire* ariostescas. El listado de los que contribuyen a la formación de las rimas incluye el *canzoniere* de Antonio Tebaldeo, la *Satira* di Niccolò Lelio Cosmico, las de Panfilo Sasso, las de Niccolò da Correggio que son identificables gracias a su misma admisión en las cartas a Isabella d'Este. Un breve *excursus* sobre la situación en que se insertó la labor de Ariosto, se debe a Floriani⁷, donde la literatura cortesana entre el siglo XV y el siglo XVI tiene todo un fin de reflexión ética, entre cuyas temáticas se observan las disposiciones políticas-sociales, una nueva rebeldía y el gusto en

⁶ Una mayor profundización de la influencia dantesca se da en P. MARINI «Dante per Ariosto. La genesi dell'io poetico delle Satire» en *Dante per tutti: tempi, luoghi e culture*, Atti del colloquio dell'Università della Tuscia, Viterbo, 2022.

⁷ Ver como Floriani para identificar el locutor, es decir, aquel personaje que pronuncia el yo literario, lo define *speaker*. Lo *speaker* romano se identifica casi cerca de una categoría social alta, educado a nivel literario, herramienta que favorece la celebración de los valores romanos.

celebrar la libertad disfrazada de fuga bucólica cuyo centro de todo se pone la figura femenina (1988: 35) «il tutto però è espresso mescolatamente, in contesti strutturali nei quali è difficile sceverare posizioni etiche centrali e decisive» (1988: 37).

Como se mencionó anteriormente, en la colección de Sansovino, entre los autores que aparecen se mencionan a Pietro Nelli con su *Satire alla carlona di Messer Andrea da Bergamo* (1546), que llega a incluir hasta el género burlesco, Luigi Alamanni, Ercole Bentivoglio, Antonio Vinciguerra, el mismo Sansovino y sin duda las que resaltan son las siete sátiras de Ludovico Ariosto. En su colección, los primeros textos definidos como sátira incluyen el *corpus* de Vinciguerra que sigue el modelo juvenaliano hacia una comparación entre la edad antigua y era moderna ya decadente, marcado por un *speaker* «è fuori dai distorti valori che imperano, e il suo unico spazio di salvezza è nell'accettazione di questa estraneità, che egli modernamente risarcisce con una scelta che diremmo petrarchesca» (1988: 49). Otra antología que contribuyó a coleccionar la producción satírica es de las *Satire di cinque poeti illustri* de Mario degli Andini de 1565. La urgencia de encontrar una forma que exprimiera de manera abierta y cruda las angustias de aquel tiempo da lugar al capítulo de la *terza rima*, gran acogedor del género satírico antes en la edad cortesana y luego con el experimento satírico ariostesco. Previamente, el contributo de las cartas de Calmeta a la noble mujer ferrarés, había intentado trazar las coordenadas de la historia de la escritura poética en tercetos donde «i moderni' hanno mutato uso e destinazione dei capitoli: hanno assegnato alle terzine 'l'ufficio de la elegia' rinunziando alla canzone come forma privilegiata per la lirica amorosa» (1988: 38). Calmeta dispone dos vías posibles, siempre según Floriani, y propone la vuelta a lo clásico en el momento en que se plantean los géneros del vulgar, entre estos vemos a la elegía, a la epístola y el epigrama; la otra vía posible es la bembiana, llamada «trecentesca» que infunde valor a la canzone y el Calmeta prefiere indudablemente la primera que incluye el recuerdo de Ovidio. La posible tercera manera, encuentra su tendencia en la respuesta dantesca, una de las herramientas fuertemente marcada en el estilo satírico ariostesco, de hecho, «è ben nota la varietà delle configurazioni sintattiche che la terzina dantesca può assumere di volta in volta» (Campeggiani, 2020: 172).

La irrefutable evidencia del género satírico se da gracias a la obra de Machiavelli y Ludovico Ariosto en el primer tercio del siglo XVI con la acogida de la *terza rima*, la vuelta al modelo petrarchesco y más que todo, el redescubrimiento de los modelos clásicos en el cual

destaca sin duda el modelo horaciano (Bologna, 1993: 19). La posición machiavelliana y ariostesca que mantienen con el lector se acomuna por la forma epistolar, por lo que «si tratta di lettere in versi indirizzate ad amici che con gli autori spartiscono esperienze di vita e di studio, riflessioni storiche, prospettive e ideali etico-politici» (1993: 19), y lo que para Horacio era una institución, en Ariosto se moldea en su fin identitario. Asimismo, Segre (1987: 8)) aclara en su prefacio a las *Satire* de Ariosto que el autor maneja la forma epistolar para confirmar que las personas involucradas en el relato de sus sátiras las conoce estrictamente y pertenecen al círculo de familiares y amigos y «l'uso del *tu* e la puntualità dei riferimenti situazionali, per sfuggire alla genericità di un *io* esemplare e magistrale» (1987: 8) pero dejó en un segundo momento la cuestión del uso del yo y el tú por Ariosto. La acepción epistolar con Ariosto es fuertemente marcada, respecto a su principal referente latín que no en todas las ocasiones manifiesta expresamente la causa de su escritura. Este no es el caso de él que lo hace patente en sus introducciones como Floriani menciona en su ejemplo «Io desidero intendere da voi...» de la primera sátira ariostesca donde 'vos' se hace tan directo y que alude marcadamente al *incipit* horaciano de la *Epistulae* (I,3) «Iuli Flore, quibus terrarum militet oris / Claudius Augusti privignus scire laboro». Otro ejemplo, referido al marco epistolar, es como Ariosto ordena las frases y anticipa la motivación «Perch'ho molto bisogno più che voglia / d'essere in Roma...» y más «Poiché, Annibale, intendere vuoi come / la fo col duca Alfonso» (1988: 79). En sus sátiras, Ariosto deja espacio a numerosas pausas que abren la posibilidad a infinitos pensamientos de distinta naturaleza y, además, la mezcla entre métrica y sintaxis determinan a la carta una forma aleatoria. Floriani observa en la primera sátira un fuerte uso de la prolepsis en los versos 19-45, como, por ejemplo:

Ma se in altro biasmarme, almen dar laude
dovete che, volendo io rimanere,
lo dissì a viso aperto e non con fraude.
Dissì molte ragioni, e tutte vere,
de le quali per sé sola ciascuna
esser mi dovea degna di tenere. (...)

En particular, los vv. 21-22 («volendo io rimanere / lo dissi») imponen la prolepsis remarcada enseguida por el refuerzo pronominal, y sigue atribuyéndole mayor fuerza siempre en un marco pronominal con «Dissi molte ragioni» que subraya y vigoriza algo mencionado anteriormente como «e tutte vere» (v. 23). De esta forma, más adelante en la composición, la sintaxis desordenada lleva casi a un flujo de conciencia poético del autor que así caracteriza la forma epistolar. Se nota en particular, que la cesura se acusa en el segundo verso del terceto «ciò provoca spesso una sostanziale bipartizione della terzina, con un effetto di discorsività sincopata e pausata che mostra lo studio attento della metrica epistolare oraziana» (1988: 85). Brevemente, se ha querido estilar el carácter epistolar de la sátira ariostesca, que también tendrá eco en la forma en que los poetas españoles conciben sus propias sátiras.

Aunque ya se haya citado Horacio, ahora entraré minuciosamente en la correlación entre los dos poetas. El modelo ariostesco debe su completa inspiración al precedente clásico de su guía Horacio, de hecho, Cacho Casal (2004: 279) afirma la necesidad de considerar este modelo como horaciano-ariostesco. A confirmación, Floriani (1988: 37) sostiene que la sátira italiana del Cinquecento se configura a partir de dicha conformación destinada a convertirse en un ejemplo simbólico para los satíricos posteriores. Esta lectura encuentra una formulación especialmente expresiva en el título de su ensayo *La poesia classicistica del '500 e la satira ariostesco-oraziana* dónde el crítico pone de relieve la estrecha continuidad entre la herencia horaciana y la reelaboración realizada por Ariosto. Se considera como el primer poeta vulgar que construye su poética y recupera el Horacio de los *Sermones* y de las *Epistulae* gracias también a la traducción de Lodovico Dolce⁸. En principio, el joven Ariosto, mientras averiguaba cuales de los autores podían parecerle más fructuosos como inspiración por los temas y las técnicas, concluye que los clásicos y sobre todo Horacio resultan impecables (Cucchiarelli, 2019: 268). Sin pensarlo, la innovación ariostesca «consiste in una nuova impostazione della figura dello *speaker* satirico, certo fondata piuttosto in un rapporto diretto con i modelli latini che in una logica di continuità con recenti esperienze volgari» (Floriani, 1988: 53), entonces, considera fundamental en *primis*, poner como imprescindible guía los grandes maestros preceptores del género.

⁸ *I dilettevoli sermoni, altrimenti satire, e le morali epistole di Horatio...insieme con la Poetica. Ridotte da M. Lodovico Dolce dal Poema Latino in versi sciolti volgari. Con la vita di Horatio.* In Vinegia appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, MDLIX.

Ariosto recurre al ejemplo de Horacio para construir los fundamentos de su obra satírica y aun cuando las siete sátiras no existían, sus dudas eran sobre cómo crear una colección satírica y cuáles herramientas utilizar. Así que, tras haber dejado los malqueridos estudios jurídicos, pronto se presta a recuperar los literarios por su maestro Gregorio da Spoleto. Su admiración por Horacio culmina también cuando cuida de la instrucción de su hijo Virginio en la sátira dedicada a Pietro Bembo, afirmando que ya le había ilustrado la magnificencia de los autores clásicos como Ovidio, Terencio, y sobre todo Horacio. El estudio de Marsh, *Horatian influence on Ariosto* (1975), demuestra que la deuda de Ariosto con Horacio manifiesta la presencia de ecos textuales o de reminiscencias temáticas; desde esta perspectiva, la influencia horaciana afecta a la estructura misma de las *Satire* porque Ariosto adopta a la base el principio del *sermo* entendido como una conversación literaria en la que la reflexión moral surge de la experiencia cotidiana y del diálogo con interlocutores concretos. De hecho, mediante el modelo adoptado, con Ariosto la sátira deja de ser oficialmente una invectiva agresiva — frente a la violencia verbal de Juvenal — tanto Horacio como Ariosto prefieren una crítica basada en la ironía y en la observación de las debilidades humanas. El poeta ferrarés no adopta la actitud de censor que condena los vicios desde una posición de superioridad ética, sino la de un individuo que comparte las contradicciones del mundo que describe y que convierte su propia experiencia en materia de meditación literaria, además, con el intento de inducir al lector a una reflexión sobre los límites de la condición humana. Incluso cuando Ariosto denuncia las injusticias de la corte o la hipocresía de ciertos personajes, evita generalmente el tono catastrófico característico de la tradición juveniliana.

Esta dimensión autobiográfica constituye uno de los aspectos más claramente heredados del modelo horaciano. Del mismo modo que Horacio incorpora a sus sátiras referencias constantes a su relación con Mecenas, a sus preocupaciones personales o a sus ideales de moderación, Ariosto sitúa en el centro de sus sátiras las dificultades derivadas de la vida cortesana, las tenciones del servicio a la Casa de Este y el deseo de preservar su independencia intelectual y ser libre «in particolare non mancano inserzioni predicatorie e moralistiche e vari modi di *sermocinatio*, in cui la voce satirica si distribuisce in scambi di battute con interlocutori fittizi» (Cucchiarelli, 2019: 272). En ambos casos, el yo poético desempeña una función estructural: no actúa únicamente como narrador de los acontecimientos, sino como espacio de elaboración ética desde el cual se interpreta la realidad. La experiencia

individual adquiere de esta forma un valor ejemplar que permite superar la anécdota autobiográfica para alcanzar una reflexión de carácter universal.

Marsh señala asimismo que Ariosto recupera algunos de los temas fundamentales del pensamiento horaciano como la defensa de la *mediocritas*, la crítica de la ambición desmedida, el elogio del *otium* y la búsqueda de una existencia conforme a la naturaleza. No obstante, estos motivos aparecen profundamente transformados por el contexto histórico en el que escribe el autor renacentista. Mientras Horacio desarrolla su reflexión en el marco de la Roma augusta y de la relación de patronazgo representada por Mecenas, Ariosto traslada esos mismos problemas al universo de las cortes italianas del siglo XVI. De esta forma, los dos poetas se acomunan bajo los temas característicos de la diatriba satírica, como la libertad del hombre pobre excluido por las convenciones sociales que Ariosto celebra hablando de cómo con su caballo se dirige adonde él quiera diversamente de los nobles señores que requieren un acompañador para hacer cualquier cosa «both poets contrast their own freedom with the inability of the rich man to travel without an escort» (Marsh, 1975: 310). Ambos aprecian una vida austera y sencilla, por ejemplo, Horacio se complace por un plato de garbanzos y porros mientras Ariosto elogia un plato casero preparado por sí mismo que considera netamente superlativo respecto a los placeres de los ricos nobles.

Los dos poetas son también famosos por utilizar en sus relatos fábulas animales que sacan a una moraleja, Horacio cuenta del zorro y de la comadreja mientras en Ariosto se convierten en el burro y el ratón que favorecen un cambio en el estilo de comunicación: la elegancia del latín horaciano deja lugar a la riqueza narrativa del italiano ariostesco. Ariosto amplifica el modelo con imágenes humorísticas (Segre, 1987: 12):

Uno asino fu già, ch'ogni osso e nervo
mostrava di magrezza, e entrò, pel rotto
del muro, ove di grano era uno acervo;
e tanto ne mangiò, che l'epa sotto
si fece più di una grande botte grossa,
fin che fu sazio, e non però di botto.
Temendo poi che gli sien pèste l'ossa
si sforza di tornar dove entrato era,

ma par che 'l buco più capir nol possa.
 Mentre s'affanna, e uscire indarno spera
 gli disse un topolino: - Se vuoi quinci
 uscir, tràtti, compar, quella panciera:
 a vomitar bisogna che cominci
 ciò chai nel corpo, e che ritorni macro
 altrimenti quel buco mai non vinci (*Sat.* I, 248-261)

Horacio cuenta anteriormente una historia muy parecida, el zorro que entra a través de una estrecha grieta en un granero y se colma de trigo, intenta salir de ahí sin suceso y así una comadreja sugiere que podrá salir del granero solo volviendo a ser delgada como al principio; Ariosto retoma con los versos reportados la misma moraleja apoderándose del burro y el ratón. La delgadez sugerida por Horacio con *tenuis* en su verso «forte per angustam tenuis vulpécula rimam» se convierte en el burro «ch'ogni osso e nervo mostrava di magrezza»; el simple hecho de sentirse satisfecho se transforma en un vientre enorme «più d'una grande botte grossa». En Horacio la fábula expresa el equilibrio con el cual el poeta favorece su propia independencia hacia Mecenas, mientras tanto, Ariosto refuerza el tono severo de la moraleja y concluye su sátira con un reproche contra el cardenal Ippolito d'Este (1975: 314) intentando reivindicar la libertad personal frente a las exigencias de la vida cortesana⁹. Es imprescindible admitir que los valores perseguidos por Ariosto, que forman parte de su idea de felicidad, son la vida y la libertad coronados también por los que considera como valores personales como la familia y las amistades (1975: 314). Ambos opinan que las verdaderas virtudes del hombre no se detectan desde la apariencia exterior y los bienes poseídos, sin embargo, lo demuestra la reflexión que pone Horacio en su Sátira I, 6 cuando se acuerda de su origen social y de la protección recibida por Mecenas, insistiendo que la verdadera dignidad no depende del linaje sino de la virtud (*Sat.* I, 6, 1-131). El poeta presenta su propia biografía como ejemplo de moderación y de independencia moral.

⁹ Ver Citroni Marchetti, Sandra, «Quid Romae faciam? Mentiri nescio... Il motivo giovenaliano del rifiuto delle arti indegne nella tradizione della satira regolare italiana e francese», *Rivista di letterature moderne e comparate*, vol.33, 1980, pp. 85-105. Observa el toque de Juvenal en la primera y tercera sátira de Ariosto, en particular, cuando rechaza de seguir al cardenal a Hungría, de pronto se atreve a criticar el prodigarse de los cortesanos aduladores al protector justo para mantener los beneficios, lo que acomuna la tercera sátira de Juvenal donde Umbricio se ve obligado a huir de Roma por su total sinceridad e incapacidad de adular.

Las coincidencias puntuales siguen acumulándose, tal como Cucchiarelli (2019: 274) denota, en la primera sátira ariostesca tras haber relatado algunas vicisitudes sobre su familia y también sí mismo, en un cierto punto empieza un terceto con la primera persona y el ‘yo’ dirigido hacia sí mismo donde declara tener la edad de 44 años y parece singular que la misma edad la tiene Horacio cuando concluye su colección epistolar. Otra anécdota se refiere a cuando en la segunda sátira pide ayuda a su hermano Galasso para una buena vivienda en Roma que esté provista si no del necesario, cuanto, de lo básico, y una tal preferencia sobre la comida que satisfaga no los grandes placeres sino lo que considera para él esencial. Paralelamente aparece en contraposición al poeta un personaje llamado Vorano que es un gran apreciador de los caprichos, parece que el personaje haya sido inspirado por la referencia horaciana:

Mentior at siquid, merdis caput inquiner albis
corvorum atque in me veniat mictum atque cacatum
Iulius et fragilis Pediatia furque Voranus (Sat. I, 8)

Ariosto retoma el *furque Voranus* que individua en Vorano con el significado de *vorare*, aquella persona que traga a desmesura en este caso la comida, pero en el caso horaciano se refiere a una ansiedad de poseer riquezas monetarias porque *fur*, por supuesto, significa ladró.

Tanto Marsh como Cucchiarelli, señalan una fuerte autorreferencialidad por parte de Horacio y Ariosto, porque el uno insiste en que el poeta debe comenzar por reconocer sus propios defectos antes de censurar los ajenos, mientras tanto el otro no se ciñe a reproducir las palabras de su maestro clásico sino a replicar la visión moral del mundo compartida. Ariosto se atreve a adoptar la misma actitud al presentarse constantemente como un hombre sometido a las mismas debilidades que critica. La sátira no nace de una superioridad moral del poeta sino de la conciencia de la común fragilidad humana, Horacio y Ariosto pueden criticar el mundo porque son capaces, antes que nada, de prestar la mirada hacia sí mismos. Esta autoconciencia constituye uno de los rasgos más originales de la voz poética ariostesca y explica porque se consideran las *Satire* la continuación más lograda del proyecto horaciano en la literatura del Renacimiento. Así de acuerdo con Marsh, los rasgos que acomunan el

modelo horaciano-ariostesco son claramente temáticos, el carácter epistolar es el protagonista de las sátiras donde la recuperación del *sermo* permite al diálogo poético de asumir un tono amistoso que incluye un círculo restringido y confidencial, luchan por los valores que ambos defienden a capa y espada porque son partes de su ser a pesar de sostener una relación de patronazgo obligada con sus benefactores, cada uno de los dos modela el cuento según la propia situación personal «the autobiographical mode of Horatian Satire reveals divergences between Horace and Ariosto in their depiction of both their own lives and their worlds» (1975: 324). No solo notamos rasgos temáticos y estilísticos, sino que las observaciones de Marsh y Cucchiarelli permiten comprender que la verdadera influencia de Horacio sobre Ariosto reside en la transmisión de una determinada idea de la sátira como conversación moral, ejercicio de autorrepresentación y búsqueda de un equilibrio entre crítica e ironía. Ariosto hereda de Horacio una forma de mirar el mundo antes que una forma de escribirlo.

Lo último de esta sección que merece la atención, y que se había dejado anteriormente, es el empleo del «yo» satírico ariostesco y de su función. Con la Sátira I, el autor infunde vida al nuevo lenguaje poético satírico alejándose del épico, lo que le permite enfrentar los problemas cortesanos como los que pone en la mesa en esta sátira sobre la relación señor-cortesano donde la denuncia es contra la sumisión al señor a que muchos cortesanos ceden para mantener sus beneficios, lo que ya Ariosto pone una neta distinción entre la posición que el mismo cubre del «yo» y la de «vosotros» como aprendemos en las notas de Emilio Russo al comentario de la primera sátira «in nome di un'alternativa assenza-presenza, rifiuto-obbedienza rispetto ai comandi del cardinale che silenziosamente polarizza gli interlocutori in questa prima parte del testo»¹⁰, tal como se había examinado anteriormente no es un caso que la sátira empiece bajo el signo del verbo decir en los tercetos señalados por Marini:

Ma se in altro biasmarme, almen dar laude
dovete che, volendo io rimanere,

¹⁰ Ve nota 2 en Russo, Emilio, (ed.) L. Ariosto, «Sátira I», en L. Ariosto, *Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 40.

lo dissi a viso aperto e non con fraude.
Dissi molte ragioni, e tutte vere,
de le quali per sé sola ciascuna
esser mi dovea degna di tenere (Sat. I, vv.19-24)

La repetición doble del verbo decir confirma y atribuye un claro refuerzo al afirmarse de la propia voz poética de Ariosto, además de una alusión a la gran obra dantesca de la *Commedia* en el *Infierno* el canto X, los versos 91-93 «Ma fu' io solo [...] colui che la difesi a viso aperto» que también señala Segre al comentario de las *Satire*¹¹. La elección de utilizar el texto dantesco confiere «il mezzo autorevole per individuare nell'io satirico uno dei pilastri fondamentali della sua statura morale» (Marini, 2008: 86) tanto como actúa Farinata degli Uberti que de pronto, al igual que Ariosto, quiere distanciarse del espacio que hay entre sí mismo y los cortesanos envenenados y cegados por la sed de ambición de poder. De la misma forma, Ludovico rechaza abiertamente la invitación de su señor de seguirlo a Hungría con el miedo de perder lo que considera más caro, en oposición, a la ley insoluble que regía en las cortes donde la palabra del señor era intratable. Al revés, el yo satírico ariostesco se atreve a contestarlo tildándose como loco («Pazzo chi al suo signor contradir vole», Satira I, v. 8), donde también la discusión entre locura y razón recorrerá más adelante en la Satira II, IV y cerrará su círculo solo en la sátira VII. La distancia poética que impone va a caracterizar una serie de 'voces' que se mezclan y se superponen caracterizadas por los cortesanos, y una de las razones por las que Ariosto escribe es porque quiere averiguar si en la corte se siga hablando de él por su decisión de quedarse en Ferrara o si «l'aiutate a biasmarne oltre ogni ragione» confirme ahora si los cortesanos están tan inclinados a la voluntad de adulación para complacer el señor que lleguen hasta no reconocer su propia voz y voluntad. El quejarse de la subordinación obligada a Ariosto se resume, de hecho, en el verbo *dire* que parece casi una admisión de lo que tormenta al poeta, explicitar lo que siente lo sitúa en contra de su señor igual que en los versos 94-99 de la primera sátira, donde el cardenal declara la poca utilidad de la poesía que desencadena las razones del yo satírico a escribir las sátiras «da questo precedente muove l'intenzione dell'io satirico (voglio) di divulgare la condizione dimidiata

¹¹ Ve Ariosto, Ludovico, "Satire", ed. C. Segre, Torino, Einaudi, 1987, nota 6, pp.71, donde Segre define «a viso aperto» como «expresión dantesca».

della propria arte, culminante nel verso conclusivo della terzina» (2019; 50) para que se demuestre el poco aprecio llevado hacia su operado. Aquel yo satírico se atreve a comentar la poca satisfacción presente en la corte del servicio prestado al señor y de la mala prestada recompensa, la insatisfacción rompe con una intervención a Apolo y las Musas «Apolo, tua mercé, tua mercé, santo / colegio de le Muse, io non possiedo / tanto per voi ch'io possa farmi un manto» (Sat. I, vv.88-90), a pesar de que luego se entienda que ha sido pagado, pero no por el mayor dilecto de Ariosto, la poesía, sino por otras mansiones. Ariosto acepta con mala ganas el abandono de la poesía por otros oficios lucrosos porque significaría para él renunciar a su amada y alabada libertad e independencia que se resume en lo *studio* «Il qual, se al corpo non può dar pastura, / lo dà alla mente con sì nobil éscà /che merta di non star senza cultura» (Sat. I, vv. 163-65) para irreversiblemente coronarse como siervo de su señor. De tal manera, se reconoce como un ser dotado de un conocimiento superior que se esfuerza a aceptar la servitud y al revés prefiere la pobreza. A lo largo de todas las *Satire* pretende defender este valor que considera incorruptible llegando nuevamente a definirse como un loco, «Ogniun tenga la sua, questa è la mia: / se a preder s'ha la libertà, non stimo / il più rico capel che in Roma sia», (Sat.II vv.151-33) negándose a aspirar a una carrera que lo lleve a los planes más altos — con el fin de mantener su querida libertad — al contrario de los prelados manchados por la corrupción y encadenados al sistema.

Su rechazo de seguir al cardenal a Hungría lo excluye de sus gracias, y de ahí el último encuentro con el señor pone en marcha la escritura de las *Satire* que Marini (2008: 96) explica como «la prima rivendicazione di questa libertà da parte dell'io magnanimo sia direttamente consequenziale alla comparsa nel *libro* del grande tema della poesia e di quel mancato riconoscimento del suo valore da parte del cardinale che determinato la rottura dei rapporti con la corte, dando nel contempo origine alla nuova 'voce' poetica delle *Satire*» (2008: 96). El yo satírico, desde la altura de su *sapientia*, empieza a prodigar consejos, los que da a Andrea Marone, poeta de la corte ferraresa que anhelaba ser parte del círculo del señor, y lo invita abiertamente a dejar el oficio de la poesía y aprender nuevas artes que procuren beneficios.¹²

¹² Paolo Marini en «Ariosto magnanimo. Sulla figura dell'io poetico nelle *Satire*» señala un remando a la obra dantesca de la *Commedia*, precisamente los versos 70-72 del Purgatorio, canto I, donde Virgilio asocia la *libertad* a *cara* «Or ti piaccia gradir la sua venuta: / libertà va cercando, ch'è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta», Ariosto adopera en su sátira la *cara libertà*. El paralelismo se identifica en el fin del viaje dantesco, y Ariosto se ve atormentado por dos polos, la consagrada libertad como poeta a la corte o la libertad de la esclavitud.

La visión del *io* de las *Satire* según Marini (2008: 89), debe entenderse como una figura cuya legitimidad nace de su magnanimidad. Entonces, la autoridad del poeta no procede de un cargo político, de una superioridad social ni de un saber abstracto, sino de una integridad moral que le permite denunciar la corrupción contemporánea sin convertirse él mismo en objeto de la crítica que dirige a los demás. De ahí, el satírico aparece como un hombre que ha sabido conservar la coherencia entre doctrina y conducta, entre el «*buon stile*» y las «*opre buone*» recuperando el ideal humanístico del intelectual.

Retomando nuevamente el valor atribuido a la poesía por parte de Ariosto, en la Sátira VI, dirigida a Pietro Bembo, el poeta recuerda la enseñanza recibida de Gregorio da Spoleto y la tradición humanística de Ferrara, estableciendo una continuidad entre la educación moral y el ejercicio de la poesía. Está claro que Ariosto elabora una figura autorial inspirada en los modelos de la gran tradición clásica y dantesca, capaz de decir la verdad sin resentimiento. Esta disposición ética distingue al poeta de la sátira agresiva representada por Pietro Aretino o por la literatura pasquinesca, mientras que Ariosto aspira a construir un discurso de alcance universal con la convicción de que la poesía posee una función civil y educativa. La propuesta otorgada por Segre en *Struttura dialogica delle Satire ariostesche* concibe la innovación de Ariosto en transformar la sátira en un espacio de conversación. La consecuencia más importante de este procedimiento es que el *io* nunca aparece como una voz monológica y la identidad del sujeto se construye a través del diálogo «è insomma l'Ariosto che, approfittando del tipo di discorso adottato, si sdoppia in un assertore o in un contraddittore, dando realtà alla finzione del dialogo bidirezionale» (1976: 127).

Segre (1976: 120) afirma que Ariosto dialoga constantemente consigo mismo definiendo este proceso como una «controversia interiore», que consistiría en un debate interior de las objeciones atribuidas a los interlocutores que representan, en realidad, las distintas posibilidades de reflexión del propio poeta. Desde esta perspectiva, el frecuente empleo del *tu* adquiere una importancia decisiva. El interlocutor no desempeña únicamente una función narrativa, sino también estructural y afectiva. Segre lista brevemente estas funciones donde las apelaciones directas organizan el desarrollo de la argumentación, marcan las transiciones temáticas y, al mismo tiempo, crean una relación de proximidad emocional con el destinatario. Este *tu* suele dirigirlo a los destinatarios y viceversa, a personajes a los cuales se refiere, a una voz anónima que se hace cargo a oponerse a las afirmaciones del

autor, o es un *tu* que se dirigen los personajes de pequeñas escenas imaginarias (1979: 120). Gracias a este mecanismo, la sátira abandona el tono magistral característico de la tradición medieval y adquiere aquella naturalidad propia de una conversación entre iguales.

Esta precisa lectura coincide con la teoría desarrollada por Marini (2008: 89) acerca de la naturaleza del *io* satírico: Ariosto construye una *persona* literaria mediante una lengua de clara matriz horaciana destinada a sostener un complejo edificio dialógico. El *io* no es la reproducción inmediata del Ariosto histórico, sino una construcción retórica cuya identidad se define en el intercambio con los otros. En la *Premessa* de Segre a las *Satire*, se señala que la forma epistolar sirve para reafirmar la individualidad del *tu* y la del *io*, es más, al dirigirse a personas pertenecientes a un círculo estricto, Ariosto evita construir un personaje abstracto y presenta, en cambio, una personalidad concreta, históricamente situada y continuamente abierta a la autocrítica.

La renovación ariostesca se localiza en un espacio de confluencia en el que la tradición satírica, la forma epistolar y la vuelta al modelo del sermo horaciano corren paralelos sin llegar a confundirse plenamente. La sátira de Ariosto se plantea bajo la forma epistolar no solo porque emplea la forma de una carta dirigida a interlocutores concretos, sino porque convierte la conversación, la experiencia personal y el intercambio de ideas en principios que sustentan la composición. Por último, la proximidad de sátira y epístola que se observa en las *Satire* de Ludovico Ariosto no se cierra en una misma modalidad poética, entonces, más adelante, la línea sutil que se interpone entre su frontera constituye uno de los problemas que se pondrá mayormente en la recepción española.

2.3. ENTRE SÁTIRA Y EPÍSTOLA: LA RECEPCIÓN ESPAÑOLA

La epístola y la sátira constituyen dos de los géneros más representativos del humanismo renacentista, tanto por su estrecha vinculación con los modelos clásicos como por su capacidad para expresar las preocupaciones morales, filosóficas y sociales del siglo XVI. Aunque la epístola y la sátira responden a finalidades diferentes, ambas comparten una serie de procedimientos discursivos que favorecieron su progresiva aproximación durante el

Renacimiento. Las dos se vinculan con la tradición del *sermo* y pueden adoptar un tono familiar y conversacional, incorporar experiencias personales y convertir las circunstancias de la vida cotidiana en materia de reflexión moral. Esta proximidad resulta evidente en la tradición horaciana, donde los límites entre el discurso epistolar y el satírico se muestran acogedores. Por esta razón, más que entenderlas como formas completamente independientes, conviene considerar el espacio de confluencia que se establece entre ambas, especialmente cuando los modelos clásicos son recuperados y transformados por los poetas italianos, y luego, por los españoles.

Los principios del desarrollo de la epístola poética en España resultan ser más tardíos respecto a la vecina Italia que ya tuvo sus primeros pasos también con las *Epistolae metricae* de Petrarca de clara inspiración horaciana. La concepción de la epístola se da en sus albores como una mera carta, entendida como la misma hoja de papel donde se estilaba el discurso, a su vez, la epístola era entendida como la unión de la carta y de la letra (la información) que permitía entre dos personas distantes la comunicación (López Estrada, 2008: 28). En cuanto aprendemos, una de las primeras funciones que tuvo la epístola en el Siglo de Oro fue en ámbito clerical donde el mismo cura las leía durante la misa. Sin embargo, en la Edad Media el reconocimiento del *sermo epistolaris* como una modalidad de prosa artística tuvo una consecuencia inmediata, es más, la necesidad de sistematizar sus procedimientos. Esta sistematización culminó en las *Artes dictaminis*, manuales retóricos destinados a regular la composición de las cartas y a fijar las convenciones que debían observarse en la práctica epistolar, tal como señala Rivers «[...] son tratados retóricos llamados colectivamente *ars dictaminis*, según la cual cada carta había de dividirse en cinco secciones: la salutación, la captación de la benevolencia, la narración, la petición y la conclusión» (1994: 14). Está claro que hay cierta diferencia entre epístola y sátira, aunque parecen confluir entre ellas y acercarse mucho. Lo que consta en el primer caso es de un género poco definido que engloba la esfera personal donde los intercambios son íntimos, el *tú* al que se dirige el locutor incluye aquel juego de voces y máscaras que López Bueno explica «sobre ese *tú* la convención más genuina (y tal vez la única imprescindible) del género epistolar, configurado como un diálogo fingido y fundamentado en la relación de amistad que une a emisor y receptor» (2008: 12). Mientras tanto que, como anteriormente se habían descrito los rasgos de la sátira, Pozuelo Calero los estila en cuatro puntos esenciales que aplicas en las *Epístolas* y *Sermones* de Horacio: observa

que la sátira es un monólogo pronunciado con tono familiar a un público que se revela con anonimidad, que la sátira admite confidencias personales que involucran al autor, informa el locutor que toma de posición emprenderá la sátira y por fin, esta se caracteriza por su estilo de comunicación bajo y lo más importante entre todos es que se caracteriza por su comicidad (2008: 65). Los dos géneros se acercarán tanto en el porvenir que Pozuelo Calero prefiere llamar la sátira en forma de carta como ‘sátira epistolar’ para distinguirla de la carta en verso (2008: 69).

A parte de las puntuaciones necesarias, la pregunta definitiva es ¿cómo llega a España la epístola y la sátira, y bajo cuales influencias? Se reconoce que uno de los primeros poetas a adoptar la forma epistolar es Garcilaso de la Vega con su *Epístola a Boscán* en 1543, junto al intercambio epistolar entre Juan Boscán y Don Diego Hurtado de Mendoza que forma parte de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega* siempre de 1543. El intercambio entre Boscán y Hurtado supone el afirmarse de un modelo específico: el destinatario, que acaba ser depositario de la carta es real y el mismo, que es un amigo cercano, funciona como punto de desahogo de las preocupaciones, sentimientos del autor, que a su vez se espera una respuesta. Estos tres son los poetas que siguen las huellas petrarquistas y ponen en marcha estos tipos de composiciones en la literatura española del Siglo de Oro. Las influencias en las epístolas españolas suelen marcarse con el recupero de los orígenes del mundo romano y latín, o sea, Horacio, las formas italianas y más bien el primero de la modernidad se reconoce en Petrarca, aquel que decidió emplear el modelo horaciano en sus epístolas, y luego Garcilaso que fue el primero a introducirlas, Boscán y Hurtado de Mendoza que fueron los más imitados y por último en el marco español fue muy importante el estoicismo. El referente clásico que ha sido de inspiración no incluía solo a Horacio, sino que los humanistas se hicieron inspirar también por las *Heroidas* de Ovidio y las cartas en verso de Claudiano y Ausonio. En resumida cuenta, Guillén (1972: 25) ayuda a dar un foco general sobre los recursos que inspiran los poetas españoles al recupero de la epístola:

La visión de los escritores más vigorosos de aquel momento, es decir, de una situación o estructura marcada o imantada por dos polos de atracción: el eminente y admiradísimo ejemplo, por un lado, de Petrarca; y el ansia de perfeccionar, por otro lado, unos géneros nuevos procedentes de la más alta poesía latina – Virgilio, Horacio, Ovidio, Propertio, Tibulo

- y de sus imitadores a finales del siglo XV – sean poetas neolatinos como Fracastoro, o en italiano, como Sannazaro -, o del primer tercio del XVI – desde Trissino y Ariosto hasta Alamanni y Bernardo Tasso.

Sin duda, es verdad que un punto de partida para la procedencia de la epístola poética se da en la corte de los Este en Ferrara y la de don Pedro de Toledo en Nápoles. En el marco ferrarés vemos a poetas como Tito Vespasiano Strozzi que pretende imitar la fuente latina, y por supuesto, las siete *Satire* de Ludovico Ariosto, seguidor también de los *Capítulos*, y otro muy importante que tuvo importancia en legado hispano-italiano que se insidió por algunos años en la corte ferraresa es Bernardo Tasso. El Tasso se puso en 1532 al servicio de la corte de Nápoles por Ferrante Sanseverino donde consigo llevó aquella obra insidiosa que se estaba procurando en Ferrara para ampliar la majestad literaria de la corte, y sobre todo aportó a la corte napolitana sus ideales estéticos y su proyecto de imitación del modelo horaciano (Caravaggi, 2002: 139). Allí conoció Garcilaso de la Vega y los dos entrelazaron una amistad muy sincera tanto que Garcilaso adoptó en su poesía la confluencia tassiana como lo que se nota con su soneto XXIII «*En tanto que de rosa y azucena*» que encuentra una similitud con «*Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno*», y, además, inspirado por el *Libro degli amori* de Tasso que trajo desde Venecia compuso la *Ode ad florem Gnidi*. Me parece muy interesante la cuestión que se plantea Díez en *La epístola en verso en los Siglos de Oro ¿una angustia clásica o italiana?*, a lo largo de su artículo intenta averiguar si el género epistolar llegó a España por la imitación de las fuentes clásicas por los italianos como Ariosto y Tasso o si los poetas españoles llegaron a dar curso a la epístola gracias a la lectura inmediata del venusino directamente en latín. Ariosto sigue el ejemplo de su mayor inspiración clásica, la de Horacio, y que esencialmente su modelo es aquel que podemos llamar «horaciano-ariostesco», pero Díez (2003: 581) llega a afirmar que sirvió como herramienta solo al principio del desarrollo del género y que luego los poetas españoles decidieron seguir el ejemplo clásico y horaciano:

A esas alturas Ariosto es un referente antiguo, a una distancia de más de un siglo; o bien, a comienzos del s. XVII la tradición de la epístola poética no necesita remontarse hasta sus orígenes (aunque, en ese caso, ¿por qué seguir recurriendo a Horacio?); o bien, la influencia de Ariosto solo se localiza en el primer período del género en España, cuando lo que se pretende

es trasladar los contenidos clásicos a las formas románicas. De hecho, la defensa de la influencia de Ariosto, que deja paso después a un desdibujamiento o desaparición que solo permite la presencia de una única forma paternal: Horacio.

Lo que une Ariosto a los poetas españoles no lo profundizaré en este capítulo, sino que el foco se dará en el segundo, pero no se puede negar que los poetas españoles consideraron la composición de epístolas en tercetos también gracias a la obra satírica ariostesca, al igual de uno de los mayores cultores de Ariosto en España – José María Micó - que afirma «el ejemplo del Ariosto satírico es fundamental para el nacimiento y el desarrollo en España de la epístola moral» (1999: 137).

Entonces, Petrarca ha sido uno de los padres fundadores a recuperar la tradición latina del *sermo* horaciano, excelente escritor en latín y en vulgar, y sus *Epystole* petrarquescas escritas en latín, infunden nueva vida a un género que había sido olvidado, la epístola moral. El poeta andaluz Andrés Fernández de Andrada con su *Epístola Moral a Fabio* escrita en 1613 toma en personal la lección de Petrarca y lo aplica en su epístola; «Fabio» es reconocido como un nombre anónimo que viene continuamente exhortado a lo largo de la epístola a cambiar su actitud a la vida. El pensamiento estoico ha sido lo que tuvo fundamental importancia en la difusión de la epístola horaciana, y se dio a conocer en España a finales del siglo XV gracias a las traducciones que hizo en castellano Epicteto. El estoicismo en la edición de Juan F. de Alcina y Francisco Rico a la *Epístola Moral* es explicado en cuatro principios que se centran en los errores que suele acometer el pueblo: el amor, el odio, la esperanza y el miedo (1993: 20), aún más, la invitación es aquella de abrazar la *virtus* y dejar al lado lo que es poder, prestigio y honor. Estos valores en Andrada reflejan como el sabio percibe y se manifiesta a la vida, o sea, retoma las cuatro virtudes y se eleva a nivel de las divinidades por considerar su filosofía moral superior, y, por último, el valor más considerado por el sabio estoico es el cultivo de la amistad con otros seres que comparte sus mismas creencias (1993: 20). Uno de los referentes del arte epistolar es Erasmo de Rotterdam que escribe tres composiciones donde trata de fijar las normas del género y establecer la relación de uso, para él lo más indicado sería dentro de la modalidad familiar y amistosa. Otra referencia, sin duda, en contraste con Erasmo es la obra de Juan Luis Vives, *De conscribendis epistolis* de 1536, ambos

pretenden de configurar que la epístola a la ciceroniana forma se inserte en un diálogo donde autor y destinatario están ausentes, en una situación, entonces, de íntima cercanía (2008: 37).

A principios del siglo XVI asistimos al desarrollo de la oda horaciana, la labor de Garcilaso da frutos en la obra de fray Luis de León, o en los *Sermones* del humanista sevillano Francisco Pacheco que en la aparente carta consolatoria que dirige a Pedro Vélez de Guevara insiste que el hombre deba orientar su vida hacia el perfeccionamiento moral y no hacia el éxito mundano, él cree firmemente que la verdadera elevación noble no depende del nacimiento, ni de la fortuna, sino de la misma conducta ética aplicada. Además, Fernando de Herrera usa la epístola como un medio para cuestionarse constantemente, mezcla el tono amistoso para exponer reflexiones sobre la ética, propiciar consejos y hacer crítica «lo genuino del *yo* herreriano es la permanente situación de conflicto del sujeto poético, y esa es una actitud elegíaca» (2008: 26) así que en *sus Anotaciones a Garcilaso* opina que la epístola aun no haya ganado su personal hueco como género y que no se aleje mucho de la elegía, entonces, interpreta las composiciones en tercetos y endecasílabos principalmente propio desde esta última categoría.

En este siglo, la epístola no es un género que viaja por su cuenta, sino que como señaló Guillén se interseca con la sátira tanto que lo uno afectaba el otro hasta que los *fenómenos de contaminatio* hacían imposible la identificación precisa del género. Aquel autor que escribía carta en verso lidiaba con la confluencia entre la epístola, sátira en verso y la elegía. De hecho, estos fenómenos son el resultado de lo que Horacio puso precedentemente en escena con sus Epístolas, que son efectivamente la mezcla entre la sátira y la epístola donde el sermo hace hincapié en la carta, tanto que el mismo Guillén afirma «el poeta epistolar es el ex -poeta satírico» (2000: 116). El yuxtaponerse de la sátira con la epístola llega a enfrentarse a la elegía «a partir del modelo de Garcilaso – pero también de la confluencia de las tradiciones ovidianas y cancioneril – lindaría con la elegía, como polaridad horaciana establecida en el horizonte del sermo» (Ruiz Pérez, 2008: 360), los destinatarios empiezan a ser reales implicando temas de trato privado y el inserto de noticias funerales y amorosas. Guillén demuestra que hay dos maneras para distinguir entre estilo satírico y epistolar que se resumen en la forma estilística y la forma temática. Como mencionado en la sección del origen clásico, la sátira aspira al sermo, entonces a un estilo bajo que incluye un núcleo de detalles divertidos, íntimos, referencias a nombres propios y etc., mientras el epistolar es caracterizado por un

lenguaje mediano que a su vez espacia de lo bajo a lo alto como la epístola de Lope «A don Juan de Arguijo» (1972: 40). Las *Flores de varia poesía* de 1577, vinculado a la tradición italianista, propone aún una presencia limitada de la epístola donde se intersecan distintas tradiciones como la poesía cancioneril, la narrativa idealista, la tradición ovidiana y el modelo horaciano-renacentista. Los rasgos característicos resultan ser tan imprecisos como en el *Thesoro de varia poesía* de Pedro de Padilla de 1580 que recopila unas cuantas composiciones epistolares causando incertidumbre a fijar el canon. A confirmación, el multiplicarse de estos poemas provoca una progresiva dificultad a identificar el conjunto de rasgos que permita definir la epístola renacentista, de hecho, significativa es la pérdida del empleo de tercetos y determinadas convenciones de la retórica epistolar como la *salutatio*, la *petitio*, la data y lo que le conformaba (2008: 319). De este modo, una composición epistolar puede incorporar procedimientos y contenidos de la sátira, al tiempo que una composición satírica puede adoptar una estructura epistolar y dirigirse a un destinatario concreto. La presencia de estas correspondencias no implica una identificación total entre ambas formas, sino que plantea el problema de determinar en qué medida sus rasgos coinciden, dónde se separan y bajo qué circunstancias se produce su contaminación.

Hacia la segunda mitad del siglo XVI, se hallan dos epístolas de Francisco de Aldana a su hermano Cosme escrito en versos blancos y la que conocemos como la *Carta para Arias Montano sobre la contemplación de Dios y los requisitos della* escrita en tercetos alrededor de 1577. En el primer caso, tras ser mandado a luchar por la guerra en Flandes en 1567 se intercambiaba cartas con su hermano Cosme básicamente en verso, la relación literaria era de puro voseo y le informaba satíricamente de los acontecimientos de guerra. En el segundo caso, la pretensión de la carta al amigo Arias Montano es la búsqueda del alma a través del encuentro del elemento religioso purificante, Dios como herramienta para la salvación, el propósito epistolar se resume en «la esperanza que expresa Aldana de que logre sus deseos espirituales en la compañía de su destinatario Montano» (Rivers, 1993: 23), así que, la cercanía entre los dos se refleja en el tuteo, relación de clara amistad.

En 1606, Juan de la Cueva publica el *Ejemplar poético*, obra escrita en tercetos encadenados con una estructura compuesta por lo que llama «epístolas», en efecto, de la Cueva revela la epístola como una modalidad poética particularmente flexible, capaz de acoger contenidos diversos y de desarrollar un discurso extenso, nuevamente en la obra se

propone reiterar lo que la caracteriza como su acercamiento mutuo a la elegía y la sátira (2008: 437); por no hablar de las epístolas que Jorge de Montemayor dirige a Juan Hurtado de Mendoza publicadas en el *Cancionero* de 1554, con siguiente respuesta del mismo compañero, que funciona como un diálogo entre amigos donde se averigua la sabiduría práctica y el equilibrio moral «Montemayor le escribe preguntando a la «extraña» erudición del señor y por qué el hombre, en general, no orienta su libre albedrío hacia el bien» (2008: 50). Al lado de Juan de la Cueva, Cristóbal de la Mesa en *Valle de lágrimas y diversas rimas* publica un apartado «Compendio del arte poética» donde indica los tres estilos, y cual de los tres es el más adecuado por cada género sin llegar a declarar los confines de cada uno.

El caso más significativo de la hibridación entre sátira y epístola se encuentra en la producción de los hermanos Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, y, en general, en la poesía de la escuela aragonesa. La poética de los hermanos se caracteriza por la búsqueda del clasicismo y por la recuperación de modelos grecolatinos, así que, en su caso, la epístola y la sátira vinculadas al modelo horaciano y desarrolladas en tercetos encadenados, se aproximan tanto que causan dificultad a identificar las respectivas fronteras de ambas. El terceto encadenado funciona, en este sentido, como un medio especialmente flexible, capaz de sostener tanto el desarrollo discursivo propio de la epístola como la crítica moral característica de la sátira. La *Carta que se escribió a don Juan de Albión* de Lupercio Leonardo de Argensola comienza con una reflexión metapoética en la que aparece la *correctio* y la condena de la dificultad estilística; en seguida, incluye motivos satíricos y elementos de carácter cotidiano y humorístico incorporando también, elementos de la tradición horaciana como la defensa de la *aura mediocritas*, o motivos elegíacos como la búsqueda de la fama literaria. Los motivos procedentes de Horacio se combinan con elementos vinculados a la tradición garcilasiana y con materiales propios de la sátira y de la elegía. La epístola dirigida al hermano Bartolomé incorpora elementos de la sátira cortesana y expresiones relacionadas con el afecto fraternal y el dolor por la separación. La producción más abundante de Bartolomé mantiene una orientación genérica, temática similar a la de su hermano, donde el terceto encadenado es una herramienta que permite acoger un discurso prolongado (2008: 328). A la ariostesca manera, Bartolomé, en sus composiciones a Nuño de Mendoza y Francisco de Eraso se queja de la vida cortesana prefiriendo una vida más humilde lejos de las exposiciones, tanto de aconsejar a evitar que se envíen los hijos a la corte en un tono familiar y de moral. Las razones

ariostescas se observan también en la carta de respuesta al Marqués de Cerralbo donde en un primer momento lamenta faltarle el sentido de inspiración poética, en la forma de una epístola familiar, y luego, tomando el sendero de la sátira, confiesa lo que aprovecha del distanciamiento de la corte en estilo moral. Ruiz Pérez señala la presencia de los «tercetos gongorinos», al igual que Ariosto, motivo de rechazo a la corte, y uno de los más famosos seguramente es «Mal haya el que en tus señores idolatra!».

En Quevedo la única epístola reconocida es la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presente de los castellanos, escrita a don Gaspar de Guzmán, conde de Olivares, en su valimiento*, escrita en 1621 cuando el conde había sido nombrado valido de Felipe IV, que Rivers afirma ser una epístola auténtica en su género «porque empieza, no con la salutación escrita del destinatario, sino con una protesta estilísticamente oral contro una persona anónima que le aconseja al poeta el silencio» (1994: 27)¹³. La epístola propone denunciar el contraste de la Castilla de la Edad Media a los tiempos de la Reconquista y la España del siglo XVII subyugada a los vicios. A seguir, las epístolas de Lope de Vega proponen un marco diferente al de Quevedo, su producción ilustra una modalidad más personal y coloquial de la epístola familiar en verso. Sus composiciones, publicadas entre 1621 y 1624, se dirigen siempre a destinatarios concretos y combinan asuntos íntimos, referencias a la vida cortesana, preocupaciones económicas y reflexiones su propia actividad literaria como la admiración a Góngora. Aunque presentan una aparente espontaneidad y cercanía conversacional, las declaraciones de Lope revelan una clara conciencia de su dimensión literaria y de su publicación, de modo que la intimidad se convierte también en una construcción poética. Especialmente innovadora resulta su correspondencia con Amarilis, que amplía el modelo horaciano tradicional al introducir una destinataria femenina y elementos procedentes de la tradición amorosa y petrarquista (1993: 28). Entonces, la España del Siglo de Oro demuestra la recepción de la sátira tomando nota del sermo horaciano, las influencias italianas y petrarquistas que aplica a la epístola sin pero que se delimiten efectivamente sus rasgos, siendo que la epístola permite la confluencia de muchos géneros y de entablar un discurso extenso, de hecho como afirma Martínez Ruiz «es el género más indeterminado que existe, y

¹³ Ver Díez Fernández, J.I., «La ‘Epístola satírica y censoria’: un memorial reaccionario...y moderno» en *La Perinola*, 12, Universidad Complutense, 2008, pp.47-67.

es precisamente esta indeterminación la que dificulta enormemente su percepción como género específico» (2000: 451).

Esta permeabilidad entre lo epistolar y lo satírico permite comprender el desarrollo particular que experimentó la sátira en España. Frente a la consolidación de determinados modelos en la tradición italiana, la poesía satírica española se configuró a partir de la confluencia de diversas tradiciones clásicas, italianas y propiamente hispánicas, que fueron adoptadas y transformadas según las necesidades de cada autor. El recorrido de sus principales cultivadores permite observar cómo el modelo horaciano y su renovación ariostesca fueron progresivamente integrándose en un panorama poético cada vez más amplio.

2.4. SÁTIRAS A LA ESPAÑOLA: PANORAMA

Los cultivadores satíricos en España fueron muy pocos y los que se aplicaron a escribir en tercetos, se debe a cierta experiencia que maduraron viajando en las cortes italianas a lo largo de décadas por obligaciones del propio oficio. Por ejemplo, uno de los mayores representantes, de los que fueron contaminados por los modelos italianos, es Garcilaso de la Vega que en su *Elegía II*, gracias al verso suelto y con el tono típico familiar interrumpe su discurso en *terça rima*:

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?,
que a sátira me voy mi paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía. (vv. 22-24)¹⁴

La *terça rima* sigue siendo cultivada también por Francisco de Quevedo, y, de hecho, su editor, Gonzáles de Salas afirma que Quevedo se dio a la composición de sátiras imitando el modelo conseguido por Horacio en sus epístulas y de su sermo. En la *Epístola satírica y censoria* y en el *Sermón estoico*, al final el modelo termina asimilándose a lo de Juvenal, más

¹⁴ *Poesías castellanas completas*, ed. E.L. Rivers, Madrid, Castalia, 1992.

crítico y agresivo, al igual que el aprecio de Bartolomé Leonardo de Argensola por Persio y Juvenal, aunque su preferido siga siendo Horacio.

La recepción del sermo horaciano y del modelo horaciano-ariostesco en la España del siglo XVII desemboca en un proceso de transformación estética que reconfigura las normas del género en el ámbito hispánico. Si bien la epístola en tercetos encadenados mantuvo su prestigio como canal de reflexión moral confidencial y filosófico – como atestiguan la *Epístola moral a Fabio* o la *Epístola satírica y censoria* de Quevedo – la praxis barroca peninsular experimentó un progresivo distanciamiento de la dimensión clasicista, cultivada por Gutierre de Cetina, Baltasar del Alcázar, Diego Hurtado de Mendoza, para adentrarse en el terreno de lo jocoserio (Cacho Casal, 2007: 10). Es evidente que autores como Cervantes siguen defendiendo la *satira* horaciana, su creencia era que la sátira tenía el propósito de observar la realidad social, denunciar los vicios y comportamientos censurables tal como lo creía Horacio, pero que al final es muy difícil no terminar criticando a personas concretas y sus defectos, propio como en boca de Cipión – con referencia a Juvenal – en *Coloquio de los perros* le hace pronunciar «Por no haber oído decir que dijo un gran poeta de los antiguos que era difícil cosa no escribir sátiras, consentiré que murmulles un poco de luz y no de sangre; quiero decir que señales y no hieras o des mate [...]»¹⁵. Para Cervantes, la frontera entre sátira y murmuración¹⁶ no es tan clara, porque la segunda se acerca mucho a la difamación, ambos comparten el acto de «decir mal» de alguien, aunque con distintas finalidades y grados de gravedad. Lo mismo acabó por insertar Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*, donde creía que la tragicomedia se caracterizase «con dos rasgos satíricos como son la exigencia de que la crítica nunca sea directa y que y de que la censura se mantenga en tono comedido» (Coronel Ramos, 2007: 36). De esta forma, la conversación de los perros en el *Coloquio* se convierte en una reflexión sobre qué significa satirizar y cuáles son los límites éticos de la crítica.

Se aprende que alrededor del siglo XVII el término ‘satírico’ empieza a alejarse de su auge y algunos eruditos le achacaban un sentido negativo y peyorativo, como en el *Cisne de Apolo* (1602) de Luis Alfonso de Carvallo que definía lo satírico, no más algo que pretendía

¹⁵ Cervantes Saavedra, Miguel de, «Coloquio que pasó entre Cipión y Braganza» en *Novelas ejemplares*, Leipzig, University of Toronto, 1883, pp. 330.

¹⁶ Ver Illades Aguiar, Gustavo, «Sátira, prédica y murmuración: genealogía de una contienda por la voz (‘Coloquio de los perros’ y *Quijote* I)» en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27, 1, pp. 161-178.

impartir una lección de vida, sino solo como un mero insulto (Cacho Casal, 2004: 65). Y aún otra vez, Cervantes en el *Viaje del Parnaso*, IV, presume no haber escrito nunca sátiras debido a su fuerte aversión por la sátira difamatoria¹⁷:

Nunca voló la pluma humilde mía
por la región satírica, bajeza
que a infames premios y desgracias guía¹⁸.

A pesar del carácter negativo que la sátira comenzó a adquirir, en el siglo XVII las sátiras tomarán otro tipo de sendero. Con la fusión de la poesía popular y culta frente a la hegemonía del terceto encadenado de la tradición italiana, la sátira barroca española se caracteriza por diferentes formas y registros de raíz popular. Lo satírico puede así realizarse mediante estructuras métricas y poéticas diversas, en particular la letrilla, la décima, el soneto o el romance, mientras que determinadas modalidades, como la sátira menipea, se distinguen por su capacidad para involucrar y juntarse con formas y géneros diferentes. La letrilla ha sido frecuentemente cultivada por Góngora y Quevedo, es una forma basada en los refranes que crea un juego irónico entre el saber popular del callar y la necesidad impelente del poeta satírico de decir verdades. La sátira en este preciso momento incluye diferentes composiciones como «una serie de obrillas anónimas dedicadas a ridiculizar diversas profesiones, médicos, boticarios o letrados, así como poetastros y tendencias estéticas que dialogan con modelos de la sátira culta como el *Viaje del Parnaso* de Cervantes o las sátiras antigongorinas [...]» (2012: 40). Los dos autores son excelentes a crear sátiras basadas en discursos populares y cultos contaminadas por diferentes formas métricas (2012: 41), en particular el propósito del poeta cordobés era que estas quedaran impresas en su público tanto de donarles una forma intercambiable donde las coplas podían ser añadidas o quitadas al igual que una canción, y se caracterizan por «complicidad y llamada a la complicidad de los oyentes, como si el poeta fingiera encarnar la voz colectiva y plebeya de los de la matraca, de

¹⁷ Ver Close, Anthony J., «Algunas reflexiones sobre la sátira en Cervantes», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, pp.493-511. Close plantea los ideales de sátira legítima e ilegítima para Cervantes.

¹⁸ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Viaje del Parnaso*, en *Poesías* (de Cervantes), ed. Adrián J. Sáez, Cátedra, Madrid, 2016.

la vaya o del chiste que anda de boca en boca» (Blanco, 2006: 12). La estudiosa Lía Schwartz pone como ejemplo de estos tipos de poesía, del que canta y dice verdades, dos principios de letrilla donde Quevedo se deja inspirar por el poeta cordobés; el de Góngora es de 1595 publicado en el *Romancero general* de 1604, mientras el de Quevedo ha sido publicado en *Flores de poetas ilustres* de 1605:

Ya de mi dulce instrumento
cada cuerda es un cordel
y en vez de vihuela, él
es potro de dar tormento;
quizá con celoso intento
de hacerme decir verdades,
contra estados, contra edades,
contra costumbres al fin.
No las comente el ruin,
ni las tuerza el enemigo
y digan que yo lo digo. (Letrilla XIV)¹⁹

Las cuerdas de mi instrumento
ya son, en mis soledades,
locas en decir verdades,
con voces de mi tormento
su lazo a mi cuello siento
que me aflige y me importuna
con los trastes de Fortuna;
mas, pues su puente, si canto,
la hago puente de llanto,
que vierte mi pasión loca,
punto en boca. (n. 652) ²⁰

¹⁹ Góngora, Luis de, Letrillas, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1980, pp. 81.

²⁰ Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. J.M. Blecua, vol. II, N. 652, Madrid, Castalia, 1969-1981.

La letrilla de Quevedo se enfoca en el estribillo «punto en boca», el instrumento que dice verdades y habla denunciando distintas situaciones, se opone al callar «en diálogo intratextual con otros poemas satíricos de Quevedo, el *callar* es signo de cordura, mientras que la denuncia se adjudica al loco» (Schwartz, 2012: 231).

Entonces aquel poeta satírico que dice verdades entrelaza una relación sutil con la poesía burlesca y jocosa, se empeña en su poesía a encarnar lo grotesco, incluir dobles sentidos, chistes, ofensas, metáforas eróticas como el soneto en terceto de Diego Hurtado de Mendoza, intitulado *A la zanahoria* con un claro remande fálico, «Góngora fue también un maestro en la utilización del equívoco, sobre el que era frecuente montar agudezas complejas, de las que Quevedo hacía profesión en sus textos líricos y satíricos» (1998: 17), entonces el equívoco se convierte también en uno de los símbolos de la poesía burlesca del Barroco. Es así, que Góngora se define uno de los autores que abrió el panorama burlesco, con el único fin de provocar la risa, aunque aquí, en la producción de poesías jocosas es bastante difícil trazar una línea que separe definitivamente lo ‘satírico’ de lo ‘burlesco’, ya que Cacho Casal intenta un ensayo de definición:

La poesía burlesca sustenta la inmensa mayoría de sus gracias en chistes de tipo sexual y escatológico unidos a prejuicios relacionados con ideas racistas, misóginas u homofóbicas. Esto suele molestar al lector moderno y le induce presentar juicios de valor sobre autores concretos que a menudo son tachados de reaccionarios, antisemitas o machistas. (2007: 21)

La sátira gongorina, pese a su apariencia popular y jocosa, se nutre de la tradición humanística y del modelo del epigrama. A través del juego verbal, la exageración y la comicidad expresada con los chistes puede esconderse una agudeza crítica. A diferencia de la poesía moral, que juzga las conductas desde una visión explícita y socialmente aceptada, la sátira puede dirigir su crítica no solo contra determinados individuos, sino también contra todo el sistema social y cultural que causa sus vicios (2006: 19). Blanco, asimismo, informa que otra revolución introducida por Góngora es el soneto de *vituperatio urbis*, caracterizado por una enumeración aparentemente caótica y destinado a la censura burlesca de una ciudad y el poeta cordobés inaugura este procedimiento en el soneto «Grandes, más que elefantes y

que abadas» de 1588, pero sin duda a todo lo que se refiere a décimas y epigramas no puedo que citar la lectura del volumen *Gongora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, bajo entre los cuales figura la dirección de Micó. La explotación de la obscenidad, el doble sentido y los equívocos en la poesía satírica de Quevedo y Góngora no responde a un mero ejercicio de provocación gratuita, por el contrario, se halla estrechamente vinculada a la tradición de la *Ständesatire*, o sea, la sátira de estados y oficios. La sátira de estamentos atraviesa en el Barroco hispánico una profunda revalorización estética: la censura de tipo moral y teológica da espacio a los ataques que involucran la sociedad y la urbanidad, dirige su atención a determinados grupos, profesiones, categorías, como ya se ha señalado brevemente, exaltando los vicios que se le atribuyen. Estos no son los únicos que se atacan sino se resalta, también, la encarnación en el tejido social de la España de los Austrias. Entonces, la *Ständesatire* se propone de construir una imagen clara de un determinado grupo llevando sus características al extremo para luego convertirlas en objeto de ridiculización; por ejemplo, el cortesano resulta como un hipócrita o el clérigo como corrupto.

Otra figura a que le debemos reconocimiento de ser un buen poeta satírico-burlesco, además de incluir en su *corpus* poesía moral, amorosa fúnebre, religiosa, como ya nominado anteriormente, es Francisco de Quevedo, acerca del cual se ha ocupado profundamente Ignacio Arellano, junto también a Mercedes Blanco. El escritor madrileño es un gran cultivador de la poesía satírica, y la moral, en la poesía épica de marco satírico resalta el «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el enamorado». La poesía satírica y moral viajan de la mano, ambas se prodigan a la crítica de las costumbres:

Mientras que en la poesía moral construye modelos éticos, remitiendo al sistema cristiano de virtudes y vicios, en la poesía satírica flagela, con mayor o menor virulencia, a los transgresores de esos modelos ideales de conducta que, aunque presentados como universales éticos, proceden de sistemas doctrinales y filosóficos reconocibles: la moral cristiana y el estoicismo. (1998: 33).

Entonces, un gran número de poemas quevedianos se apoyan en las fuentes clásicas de Persio y Juvenal, o de los epigramas de Marcial, y sin duda Horacio, donde figura el *Sermón*

estoico de censura moral sobre el modelo de los *sermones* y la *Epístola satírica y censoria* inspiradas en sus *Epistulae*. La poesía quevediana es bien articulada, y se caracteriza por el uso de metáforas, juegos de palabras que causan como con Góngora la risa y lo absurdo; las figuras atacadas son varias y van de los cornudos, los pícaros, los médicos, los mendigos. Los temas que abarca incluyen la degradación de lo erótico, duros ataques negativos a las mujeres que pintan a Quevedo como machista y que, de hecho, práctica sátira machista, especialmente la hipocresía de las viejas que critica por afeitarse – medio que sirve para esconder su verdadera edad - o por utilizar pelo postizo, un ejemplo es el poema «Hermosa afeitada de demonio». El rechazo a emprender el camino del matrimonio, fragmentos antijudíos, temas de fondo moral, o sátiras personales, en particular figuran una multitud contra Góngora, uno contra Morovelli de la Puebla y otros a personajes desconocidos (Arellano, 2003: 45).

Entre las sátiras donde se explicita más, encontramos la alta degradación en las sátiras antigongorinas y el estilo culterano «lo culto se considera una ofensa contra la convención literaria, como la herejía o el ser judío atentan contra la convención religiosa social y la sodomía rompe con la ley de los sexos» (2003: 76), y así Profeti resume que estas tres ofensas, ser hereje-judío, sodomita y culto, son el foco de las sátiras contra Góngora²¹. La vehemencia con que arremete contra Góngora es muy explícita, sobre todo lo vemos en el famoso soneto «A un hombre de gran nariz», Ettinghausen señala que más específicamente el verso 7 «érase una nariz sayón y escriba» y el 10 «las doce tribus de narices era» llevan una directa referencia antijudía (2006: 70), el burlarse del tamaño de la nariz de Góngora significaba referirse a su impureza de sangre, eso lo asociaba a los judíos. Entre el 1625 y 1630 llega una cierta oleada de judeoconvertos, los que se llamaba *marranos*, los que, por supuesto, no comían tocino, o sea, carne de cerdo, y Quevedo se «divierte» a atormentarlos, incluyendo también Góngora; aún más, con referencia a la nariz para referirse a su sangre judía en el soneto 829:

Yo te untaré mis obras con tocino,
porque no me las muerda, Gongorilla,

²¹ Profeti, Maria Grazia, «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», en Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, ed. G. Bellini, Roma, Bulzoni, 1982, pp.843.

perro de los ingenios de Castilla,
docto en pullas, cual mozo de camino.

Apenas hombre, sacerdote indino,
que aprendiste sin *christus* la cartilla,
chocarrero de Córdoba y Sevilla,
y en la Corte bufón a lo divino.

¿Por qué censuras tú la lengua griega
siendo solo rabí de la judía,
cosa que tu nariz aun no lo niega?

La suciedad recurre muy a menudo contra Góngora «las poesías que ‘desbuela’ don Luis son excrementos; el mismo poeta ha salido de ellos y es ‘doctor en mierda, graduado en pujos’» (2003: 76), sus poesías «ensucian», y para resaltar el concepto considera sus obras útiles para limpiarse de los menesteres higiénicos. Quevedo suele tildarlo de diferentes maneras como *judiazo*, viejo, loco, bujarrón, poeta ridículo y a veces lo acusa de ser sodomita. Así que, asistimos en el Siglo de Oro a una masiva presencia de poesía satírica obscena, también bajo la forma de la invectiva personal, donde se criticaba todo lo que se consideraba pecaminoso como la homosexualidad y el judaísmo, donde lo feo, o sea, todo lo que se alejaba de lo considerado normativo, se convierte en el objetivo de la poesía satírico-burlesca (Cacho Casal, 2007: 21).

Otra manifestación significativa en el Siglo de Oro que merece la atención que no se circunscribe a la lírica, es la narrativa picaresca. Coronel Ramos en su estudio «Estructuras satíricas y relatos picarescos», elabora que el género picaresco debe entenderse como la puesta en escena ficticia de un relato con intención satírica, que no se basa solo en la simple reproducción del entorno, sino además la muestra de la ruina de la sociedad de la época, donde también, la estructura narrativa funciona asimismo como estructura satírica. El caso más simbólico que menciona Coronel Ramos es sobre el *Lazarillo de Tormes*, Lázaro a lo largo de su recorrido atraviesa diferentes ambientes y entra en contacto con personajes pertenecientes a distintos ámbitos sociales, lo que permite construir una representación crítica de la sociedad, donde recurre a menudo el *spoudogélion* antiguo, o sea la mezcla entre lo

serio y lo jocoso que se resume en el *ridendo dicere verum* horaciano (2006: 35). El cuento picaresco no proporciona inmediatamente las capas de cada personaje, sino que cada cuento permite excavar los vicios más morbosos de cada categoría de la sociedad, de hecho, la biografía del emarginado, o sea, el pícaro, permite poner a la luz estos vicios. El ámbito que se pone de ejemplo evidente es el religioso, personajes que debería representar la caridad cristiana aparecen guiados por el interés material, el hambre, la avaricia o la hipocresía. Es más, el molde de pícaro que se pone al servicio de muchos amos, como en el *Lazarillo*, el *Buscón*, el *Guzmán de Alfarache*, se interseca perfectamente con la *Ständesatire*, la crítica de los oficios y estados; al desplazarse por diferentes esferas – hidalgos, clérigos, jueces, ciegos – la ruta autobiográfica del personaje madura una cierta anatomía satírica de las profesiones. La sátira picaresca, entonces, no presenta los vicios como único objeto de ridiculización sino involucra toda una sociedad marcada por la contradicción y las conductas que efectivamente profesa y práctica.

El recorrido panorámico permite observar que la sátira áurea se configura a partir de un proceso de recepción y transformación de diferentes tradiciones, en primer lugar, de las influencias clásicas y latinas a partir del ejemplo del sermo horaciano. En este proceso, la mediación de Ariosto resulta fundamental para la adaptación española del modelo horaciano, de particular manera, la relación que su obra establece entre sátira y epístola. La sátira española entra así en contacto con la poesía moral y la poesía burlesca, mientras autores como Góngora y Quevedo desarrollan nuevas formas de crítica basada en la comicidad, los juegos verbales y el ingenio. La risa no excluye la dimensión crítica, que puede dirigirse tanto hacia actitudes individuales o como hacia determinadas prácticas sociales. Entonces, al llegar al Siglo de Oro el legado que se instauró al principio se combinó con la epístola, el pensamiento estoico y la métrica barroca, dando lugar a un abanico amplio de expresiones que van desde la censura moralista hasta la agudeza grotesca o la picaresca.

De esta forma, aparte de haber esbozado los rasgos que fijan los orígenes de la sátira, y de los que la distinguen de la epístola, la elección de tres precisos autores del Siglo de Oro español ayudará a comprender más limpiamente la innovación ariostesca en la producción satírico-epistolar española.

3.

TRES ERAN TRES:

LA SÁTIRA DE HURTADO DE MENDOZA, CETINA Y ARGENSOLA

Después de haber dado un pequeño enfoque en los orígenes y en la consolidación de la sátira a lo largo de tres siglos, y haber intentado fijar algunos rasgos con la epístola en la dualidad Italia-España, este capítulo se propone analizar la influencia de Ludovico Ariosto y de sus *Satire* en tres autores españoles, y de este propósito, evidenciar la importancia que su obra tuvo en la renovación de la tradición satírica y epistolar en España.

El capítulo se constituye de dos apartados principales, primeramente, antes de adentrarme en la cuestión central del presente trabajo, se ofrece situar cronológicamente a los autores y configurar brevemente algunas nociones biográficas útiles a entender el marco en que se posicionan y comprender el contexto con que desarrollan su producción. El segundo, enfrentará las relaciones literarias que entablaron con Ludovico Ariosto y como sus ideas fueron aplicadas en las producciones de cada autor. Hurtado de Mendoza, Cetina y Argensola pueden ser considerados como figuras pertenecientes a distintos momentos de un mismo proceso de transformación de la literatura española.

3.1. EL CUADRO: CARA A CARA CON LOS AUTORES

La selección de poetas como Mendoza, Cetina y Argensola no es arbitraria, sino que responde a la relevancia que adquiere Italia en sus respectivas trayectorias literarias. A pesar de que no todos pertenezcan al mismo preciso período histórico, Mendoza, Cetina y Argensola presentan distintos grados y modalidades de vinculación con la cultura italiana y permiten, por su distancia generacional, seguir la evolución de esa relación en la literatura española. Los tres tuvieron experiencias directas en el país cercano, Italia, y de estas asimilaron, asimismo, los modelos literarios de tendencia y más difusos entre los poetas italianos. No se pretende establecer entre los tres poetas españoles una línea directa de

influencia, sino poner de relieve cómo un mismo horizonte cultural es recibido, asimilado y transformado desde posiciones históricas y poéticas diferentes.

El granadino, «son of the Alhambra» (Spivakovski, 1970) Mendoza y el poeta sevillano Cetina pertenecen casi a la misma generación del principio del siglo XVI, los dos se llevan veinte años de diferencia, y como él es vinculado al ámbito andaluz porque Cetina nació en Sevilla en 1520. La trayectoria de Hurtado de Mendoza dentro de este proceso se define, en primer lugar, por la particular combinación entre formación humanística, experiencia cortesana y contacto directo con Italia. Por esto, su crianza es vinculada al italiano Pietro Martire d'Anghiera y al conocimiento de la lengua griega, latina y árabe, espaciando de la filosofía al derecho civil y canónico, convirtiéndolo en toda regla en un hombre de letras. Cetina, en cambio, es hijo de una familia noble perteneciente a la burguesía sevillana que se formó siguiendo la huella de los autores clásicos, estudió latín y fue un gran conocedor de los poetas italianos, en particular Petrarca, los toscanos, Ariosto, Sannazaro, Bembo, Serafino Aquilano, Andrea Gesualdo y Luigi Tansillo. Mientras tanto, los contactos predilectos de Hurtado de Mendoza se formaron cuando entró al servicio de Carlos V y fue mandado como embajador y representante del Emperador a Venecia ante el Duque de la *Serenissima*, Pietro Lando, en 1539, y justo aquí conoció a Jacopo Sansovino, Tiziano y Pietro Aretino, de hecho, con este último instauró una gran amistad. La atención humanista de Hurtado de Mendoza lo lleva a interesarse a los modelos clásicos «como Horacio, Tibulo, Virgilio, Claudiano irá nutriendo Mendoza sus epístolas» (Prieto, 1984: 100), incluso espaciando en la imitación de los modelos italianos, como Bernardo Tasso, la huella del Berni¹ de los que derivan los sonetos burlescos, o el gran maestro Petrarca que junto a Ausiàs March lo lleva a la composición de su *canzoniere* a Marfira, donde a la petrarquesca modalidad, el compositor se convierte en un amante que sufre las penas de amor por una amada ausente. La incorporación de Argensola introduce una nueva coordenada generacional en este recorrido. A diferencia de Hurtado de Mendoza y de Cetina, cuya experiencia se sitúa en una fase temprana de la recepción y asimilación de la cultura italiana en España, Argensola pertenece a una generación posterior, la del siglo XVII, donde buena parte de los modelos italianos y de las formas poéticas renacentistas constituyen ya una tradición consolidada. Al igual que los dos

¹ Ver Cacho Casal, Rodrigo, «Zanahorias y otras picardías: Hurtado de Mendoza ante la tradición bernesa», Caliope, *Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol.12, n°2, 2006, pp. 13-32.

poetas andaluces, Argensola, nacido en 1562 en Barbastro, procede de una familia aristocrática, lo que moldea también su visión poética. Educado en un ambiente humanístico y vinculado a los principales centros intelectuales de su tiempo, Argensola desarrolló un profundo conocimiento de la tradición clásica, particularmente de los autores latinos como Horacio, de cuyas obras se prestó a la traducción, Persio, Juvenal de quien fue un gran admirador, y Marcial que constituyen algunas de las referencias fundamentales de su horizonte literario.

Mientras que en Mendoza la experiencia italiana se encuentra vinculada a la diplomacia, a la política imperial y a los círculos cortesanos, en Cetina la experiencia de Italia se desarrolla entre la actividad militar, las relaciones cortesanas y la asimilación directa de los modelos poéticos italianos. De hecho, al igual que Mendoza, el servicio de Cetina a Carlos V como hombre de armas, le permitió participar a las empresas guerreras que tuvieron lugar en Italia y donde entró en contacto con sus cortes, a comprobación de esto, se corrobora que uno primeros testimonios de su presencia en el *Bel Paese* fechan alrededor de 1538 donde toma parte en la campaña del Adriático. Justo aquí, durante su presencia en Italia conoce a Mendoza y desarrolla una importante admiración hacia él, tanto que lo sigue en el cultivo predilecto de los octosílabos y llega a dedicarle una entera epístola donde ya al principio es posible decantar su total reverencia. Al revés, los contactos italianos de Argensola se deben, en parte, a su hermano que tuvo importantes encargos, fue secretario del duque de Villahermosa, y estuvo posteriormente vinculado con la corte y con la emperatriz María. Entrelazó amistad con el conde de Lemos y el duque de Osuna, entonces, por ende, el mismo Argensola tuvo el bienestar del conde de Lemos que siguió a Nápoles en 1610., con el que ya tenía una estrecha amistad. Los contactos italianos de Argensola se deben gracias a la fundación de la *Accademia degli Oziosi* en Nápoles, tras la demanda del marqués y mecenas Giovan Battista Manso al conde de Lemos, que aceptó de buen grado viendo en la ocasión, la oportunidad de facilitar las relaciones entre españoles e italianos. Antes de la llegada de los Argensola a Italia, los italianos conocían anteriormente la fortuna literaria de los hermanos porque el conde de Lemos había enviado a Italia las tragedias y sátiras de los Argensola sobre las que se inspiraron Ramignani o Gaetani y que acogieron con algunas quejas. Giovan Battista delle Porte dedicó a Argensola la traducción de *Celeste fisonomia*, por otro lado, Giulio Cesare Capaccio, secretario de la ciudad de Nápoles, intercambia cartas con los hermanos, el

escritor napolitano Giambattista Basile escribe algunas odas dedicadas a los Argensola, y por fin, el contacto de relieve es el que mantuvieron con Galileo Galilei como intercambio de correspondencia y noticias.

Entrando en el foco, el corpus poético de Mendoza va de las coplas castellanas que tratan de los temas disparatados hasta incluir lo erótico y lo amoroso, y que Boscán reivindica llamarlas «redondillas». Las coplas se resumen en la producción de los epigramas – un ejemplo es, *A Venus* – que engloban una procedencia clásica incluyendo también sus temas, se mezclan a la tradición española y luego a la norma italiana (1984: 101). En seguida, persigue los octosílabos que juntará luego con los endecasílabos. La composición en octosílabos, por lo que se aprende de Díez (2025: 48), abarca tres géneros que van de las coplas y canciones hasta la producción de las cartas. Por otro lado, Argensola fue conspicuamente proficuo en la producción de la sátira en prosa, con mayor atención a la de impronta menipea que «se caracterizan por combinar motivos literarios tradicionales con referencias a sucesos históricos del momento, mezclando universales poéticos con particulares históricos» (Izquierdo, 2013: 270). Resalta en su producción, la carta dirigida al conde de Lemos, *Del estilo propio de la sátira*, donde se defiende de algunas acusaciones recibidas y primeriza su interés por la sátira.

Así que, en Mendoza adquiere especial importancia la experiencia directa de Italia y la incorporación de una pluralidad de modelos y registros; en Cetina, esa apertura se traduce en una consolidación significativa de la poesía italianizante y de la tradición petrarquista; en Argensola, finalmente, las tradiciones recibidas son sometidas a una reelaboración más clasicista, moral y satírica.

En lo que atañe todo el conjunto de los contactos de Mendoza con la Italia renacentista, se resume en la colección de *Rime diverse di molti eccellentissimi authori nuovamente raccolte* de Lodovico Domenichi y con la edición de Gabriel Giolito de' Ferrari de 1545, imprimida en Venecia. Es más, que se abre con una carta prólogo fechada el 8 de noviembre de 1544, con dedica justo a Mendoza que cubre el rol de mecenas al que se le ofrece esta antología. Así pues, la existencia de esta antología llega, además, al oído de Cetina, y, asimismo, se lanza en la traducción del soneto de Giovanni Mozarello «Mentre i superbi tetti

a parte a parte»² que en la versión traducida del sevillano se convirtió «Mientras con gran terror por cada parte», y aún más, su compañero y poeta-soldado, Hernando de Acuña, se implicó en el mismo ejercicio produciendo del mismo soneto de Mozzarello su «Mientra de parte a parte se abrasaba» (Prieto, 1984: 114). Si es verdad, que también Cetina como Hurtado de Mendoza fue inspirado y un gran admirador del legado petrarquista, representado adentro de la colección por Pietro Bembo, por ejemplo, con el soneto «Se stata foste voi nel colle Ideo» (1545: 10) y, en efecto, lo tradujo con su «Laura, si quando en la gran selva Idea» con dedica a Laura Gonzaga, y que sin duda es «claramente un soneto cortesano, de galantería, como cortesana es la función de las rime reunidas por Domenichi» (1984: 114). No solo Hurtado de Mendoza se dejó transportar por aquella influencia de Petrarca y del valenciano Ausiàs March, sino también Cetina quiso juntarse en la admiración de March y de su poesía como la réplica de las concepciones del amor, o sea, la forma carnal, natural y espiritual, es más, «es posible que imitara a March para corregir la superficialidad de cierto petrarquismo mediante la hondura y gravedad del poeta catalán, o sea por razones similares a las que llevaron a ciertos italianos de esos mismos años a acogerse al magisterio de Dante» (Blanco, 2016: 263), entonces Cetina básicamente se preocupó de equilibrar con gusto su obra. Alrededor de la influencia petrarquesca en Argensola, con diferencia respecto a Mendoza y Cetina, el aragonés se encuentra en un período histórico – siglo XVII – donde Petrarca ya había cumplido su función, entonces no tuvo para él que desempeñar la misma función de ‘modelo nuevo’ que pudo tener para los dos poetas andaluces. Este aspecto permite formular una diferencia importante con Cetina, mientras que en este último el petrarquismo constituye una de las principales formas de la expresión amorosa y que organiza recorriendo a motivos típicos de la concepción petrarquesca como la idealización de la dama, la ausencia, el servicio, y el sufrimiento amoroso. En Argensola, estos elementos aparecen relacionados a una concepción poética más amplia, que abarca la reflexión moral, la tradición clásica y la observación de las costumbres. Así pues, en su producción hizo uso de la canción, del soneto, de la décima, de la redondilla como Mendoza, y sobre todo de la epístola en tercetos. Al principio, Morros Mestres (2009: 108) informa que el acercamiento petrarquista de Argensola es tímido, en una epístola de respuesta a otras que le había enviado al príncipe de Esquilache,

² Domenichi, Lodovico, *Rime diverse di molti eccellentissimi authori nuovamente raccolti*, ed. Giolito de' Ferrari, Gabriele, Venecia, 1545, p.71.

afirma no comprender del todo esta concepción porque nunca se había enamorado antes, y aún más, bajo una forma expresamente sensual. Al revés, años más tarde empezará practicándola, aunque en dosis muy pequeñas. En resumen, la evolución y trayectoria que puede trazarse entre Mendoza, Cetina y Argensola no debe entenderse como un paulatino abandono de Petrarca sino como una progresiva transformación de la función que el modelo desempeña. Por otro lado, un poeta al que Cetina se siente muy afín es Luigi Tansillo, que va muy contracorriente a la forma petrarquista del *Canzoniere*, de hecho, «la lírica de Tansillo, que pide a Petrarca elementos extrínsecos, es una poesía de superficial musicalidad, fácil al sentido del color y pronta siempre a variaciones que van de una ‘morbidezza delicatezza’ a una gracia cortesana» (1984: 115).

A pesar de todo lo dicho, la producción satírico-burlesca, entre Hurtado de Mendoza y Cetina confluye y coexiste una tendencia divertida, chistosa, con poemas como «A la pulga», de marco erótico, que proviene de la directa traducción de Dolce, *Capitolo del pulce*, donde explícitamente en el poema de Hurtado de Mendoza, el amante fantástica identificarse con dicha pulga, y procurarle placer y «la risa surge así de la percepción de temas tabú, lo cual produce una relajación cómica, del descubrimientos de los sentidos secretos del poema, que genera una sensación de autocomplacencia intelectual» (Cacho Casal, 2006: 19), de hecho, Lope de Vega se acordará de esta anécdota en *Rimas de Tomé de Burguillos*, en el poema de *La Gatomaquia*, listando los temas dirá «y la pulga don Diego de Mendoza, / que tanta fama justamente goza»³. Esto surge sobre todo en el ya citado poema *A la zanahoria* del poeta granadino que sugiere un tipo de poesía burlesca, de doble sentido a veces explícito, y a veces no, donde una palabra puede derramar diferentes significados y siempre todo depende de los ojos con que mira el lector, que presenta como otro ejemplo, el poema *Fábula del cangrejo* escrito en octavas donde un joven se presta a resolver un misterio «con un lenguaje dilógico se describe un encuentro sexual salvífico que debe repetirse felizmente al ser santificado, finalmente, por el matrimonio» (Díez Fernández, 2025: 57).

Los tres poetas se acomunan por una fuerte indignación ante las actitudes cortesanas, que presentan como motivo de crítica y expresan mediante la sátira, esto se denota sobre todo en la ya anteriormente citada epístola a Mendoza, donde la segunda parte de la epístola

³ Vega, Lope de, *La Gatomaquia*, Poema epico burlesco del licenciado Tomé de Burguillos, ed. D. Ramon, G. Martin, Málaga, 1801.

constituye una sátira de la corte, y la crítica se forma gracias a la enumeración de los vicios cortesanos como la ambición, la envidia, hipocresía y la ostentación. De esta forma, en la epístola la corte es aquel espacio donde los cortesanos ansían por ser tocados por la fortuna («Por llegar a aquel grado que desea / ¡qué vida tan estrecha y trabajosa!») como en los vv. 188-89. Es más, que el principio unificador detrás de todos esos comportamientos por Cetina es la vanidad y lo afirma cuando dice «el humo y vanidad de aquesta corte / me tienen puesto en confusión y espanto» en los vv.164-65, donde la corte aparece como ‘humo’, o sea, apariencia y vacío, lo que conlleva a que, todos los involucrados en la corte, actúen con comportamientos artificiales en un sistema desde tiempo radicalizado. La forma con que combina Argensola su sátira incluye la diatriba romana, las fuentes clásicas de las cuales recoge situaciones y las hace suyas, además «alterna entre el tratamiento serio de sus modelos con el burlesco, basado, como era frecuente, en los sermones de Horacio, en ironías sobre su verosimilitud» (Schwartz, 2009: 58). La denuncia satírica de Argensola contra la corte y el espacio en que demora, se observa en el *Menipo litigante*, que sigue la huella de la sátira lucianesca, arroja críticas a la categoría de aquellos abogados o letrados involucrados en asuntos judiciales, que por culpa de la nueva concepción de poderío entendida como la posesión de dinero – que los empujaba a la codicia -- y no de prestigio social o nobleza, entonces, las acusaciones son directas a la deshonestidad y la corrupción que practicaban, como también contra aquellas figuras, símbolo de un cierto estereotipo representantes de la *società bene* que al final, se revelaban por ser todo el contrario, un ejemplo, es el filósofo viejo y barbudo.

Finalmente, la vivencia del espacio cortesano genera en los tres autores una profunda tensión ideológica, con razón de que la crítica de Cetina parece ser carga de hipocresía porque él mismo participa a las campañas imperiales, frecuenta ambientes cortesanos italianos y mantiene relaciones con personajes de la aristocracia, de hecho, su relación con Mendoza es una prueba de su inserción en esas redes culturales y cortesanas. Con relación a lo dicho, en Mendoza la situación parece ser incluso más paradójica, porque él mismo es un hombre de corte, aristócrata, embajador que se puso al servicio del emperador. Asimismo, la sátira de Argensola es orientada a la represión de las costumbres y a la corrección moral ante una fuerte y decisiva actitud crítica de los vicios individuales y colectivos de su sociedad, aunque él mismo participe con un rol involucrado en el espacio cortesano, más precisamente de

cercanía al conde de Lemos. Mendoza, en sus epístolas a Luis de Ávila y Zuñiga, expone una sátira de los negocios públicos y de la experiencia diplomática que termina desembocando en una celebración de la vida reiterada, de la amistad y los placeres modestos. Es evidente, que aquí la ambivalencia surge del contraste entre la vida cortesana y una existencia más sencilla y retirada, así también dicha, *aurea mediocritas* que resumen entorno al tópico del *beatus ille*. La denuncia satírica de Argensola contra la corte y el espacio en que demora, se observa en el *Menipo litigante*, que sigue la huella de la sátira lucianesca, arroja críticas a la categoría de aquellos abogados o letrados involucrados en asuntos judiciales, que por culpa de la nueva concepción de poderío entendida como la posesión de dinero – que los empujaba a la codicia -- y no de prestigio social o nobleza, entonces, las acusaciones son directas a la deshonestidad y la corrupción que practicaban, como también contra aquellas figuras, símbolo de un cierto estereotipo representantes de la *società bene* que al final, se revelaban por ser todo el contrario, un ejemplo, es el filósofo viejo y barbudo. De otro lado, Mendoza arroja críticas también en la epístola a Boscán por lo que se refiere al menosprecio de la corte y la alabanza de aldea como tópico renacentista, así como refiere Galván González (1995: 206), en los versos «¿Qué dices del que por subir padece / la ira del soberbio cortesano / y el desdén del privado cuando crece?» (vv.13-15), satirizando de pronto, como en Ariosto, la avaricia y las riquezas, e imaginándose una especie de retiro campestre con sus amigos en su casa de campo, lo que permite el cultivo de la amistad y el provecho del tiempo y el goce de los placeres de la vida (Martínez Góngora, 2024: 454). Esta, la que escribe a Boscán es la que corona definitivamente la introducción de la epístola moral de huella horaciana en España, el intercambio entre los dos es de puro tono confidencial, a pesar del registro de nivel medio-alto (Cacho Casal, 2004; 286), sin embargo, lo que más surge de este intercambio de cartas es que se proponen escribir epístolas al estilo horaciano y en tercetos. Aún más, Mendoza como hombre de corte se encuentra vinculado al motivo del silencio y del autocontrol debido a su posición subordinada y a la necesidad de controlar la expresión de la corte (2024: 454). Está claro que Mendoza aquí recurre a una tradición horaciana, el modelo clásico le proporciona un lenguaje alternativo al petrarquismo para expresar el desengaño cortesano. Es así, que, si en Cetina predomina la denuncia de la vanidad y de los vicios del cortesano, en Mendoza adquiere mayor relieve el desengaño producido por la propia experiencia del poder, del favor y de la dependencia. El espacio de la corte se convierte para ambos en un espacio de contradicción: es al mismo tiempo que el lugar de pertenencia social, profesional

del poeta y el escenario cuyos valores están sometidos a la crítica. Mientras tanto, el poeta aragonés, más que perseguir en su sátira la ridiculización del individuo, convierte la observación de las costumbres en un medio de reflexión moral, donde el poeta se sitúa en una posición de distancia crítica respecto al espacio social que él mismo habita.

Aquí, el recorrido entre los tres autores ha permitido poner algunas directivas básicas sobre sus personalidades, los contactos que entrelazaron, y los primeros pasos que dieron en la redacción de sus propias producciones. A continuación, se ahondará profundamente el foco de dicha tesis, la relación ariostesca con los tres autores españoles.

3.2. DIEGO HURTADO DE MENDOZA: ENTRE HORACIO Y ARIOSTO

Las primeras nociones biográficas sobre el perfil del poeta granadino revelan que, gracias a su itinerario como diplomático, Hurtado de Mendoza entrelazó relaciones con las cortes italianas, lo que permitieron desarrollar un cierto tipo de poética fuertemente influenciada por estos modelos. En esta sección, se intentará aclarar la conexión que Diego Hurtado de Mendoza tuvo con el sátiro Ludovico Ariosto, en especial manera de sus epístolas, con ejemplos tangibles corroborados por los trabajos de Díez (2025) que se ha ocupado, masivamente, de la edición crítica de la obra de Mendoza.

Aparte de reconocer su legado influido por la *imitatio* de Petrarca, Bembo; o Berni, Hurtado de Mendoza «es un humanista y un bibliófilo, y quizá eso le distancia de otros poetas y puede influir decisivamente a la hora de dibujar dos formas distintas de concebir la penetración e interpretación de la literatura italiana» (Díez, 2023: 580), o sea, la primera es por los capítulos bernescos y luego, individua fundamentalmente a Ludovico Ariosto como un maestro en la escritura de sátiras, según escribe en los tercetos «En loor de cuerno» (*Poesía*, 1540-50):

Y ten por cosa cierta y entendida
que para estar seguro en lo del cuerno
hay un solo remedio en esta vida,
y aun ése diz que vino del infierno;

Ariosto dice de él que es trabajoso,
el cual es excelente autor moderno. (vv.118-123)

Estos versos que escribe Hurtado de Mendoza se inspiran en la fábula de la *Satira* v de Ludovico Ariosto, con destinatario «A Messer Annibale Malegucio», donde el diablo hace hincapié en la sátira, él se presenta como aquel que regala un anillo mágico al pintor Galasso para que lo de a su esposa, de manera que pueda controlarla y averiguar si le es infiel, pero al despertarse la mañana siguiente se da cuenta de su verdadera naturaleza. La *Satira* v, aparte de haber cautivado la atención de Mendoza con su «En loor de cuerno», es significativa para la recepción española porque despertó, también, el interés de Baltasar de Alcázar y otros poetas. En los versos reportados anteriormente, Hurtado de Mendoza indica a Ariosto como su fuente de inspiración, por ejemplo, «En loor de cuerno» imita a casi sesenta versos suyos y lo indica, además, como autor moderno. Por otro lado, Hurtado de Mendoza se considera como uno de los primeros españoles a introducir la epístola en la literatura española, gran imitador de Horacio, gracias a las epístolas que compuso al estilo horaciano dirigidas al círculo de amigos y familiares.

De hecho, Hurtado de Mendoza conoce las siete *Satire* de Ariosto por el simple hecho que en el inventario de su biblioteca aparece una obra bajo el título «Las sátiras de Micer Ludovico Ariosto» identificada por Hobson con la edición veneciana de 1537 (Díez, 2023: 611). Este dato permite situar las *Satire* dentro del horizonte de lecturas al que Mendoza tuvo acceso y proporciona un marco documental especialmente significativo para interpretar las coincidencias que se observan posteriormente entre ambos poetas. Con todo, la posesión del volumen no permite establecer por sí misma una relación de lectura sistemática ni determinar el grado de influencia que Ariosto ejerció sobre el conjunto de la producción mendocina. Como advierte Díez (2023: 611), precisamente la amplitud de la biblioteca de Mendoza obliga a matizar cualquier conclusión basada exclusivamente en la presencia de un determinado libro. Entonces, la cuestión no consiste en demostrar que Mendoza leyó a Ariosto, sino en observar hasta qué punto determinados elementos de las *Satire* encuentran correspondencia en su escritura.

A partir de ahí, Mendoza se adentra en la composición de sátiras en tercetos encadenados, tal como refiere Rivers (1992: 258), que las epístolas de Mendoza y Boscán «están escritas, como las sátiras de Ariosto, en tercetos encadenados, la forma bien establecida en italiano, desde la *Divina comedia* de Dante y los *Trionfi* de Petrarca»⁴, y aún más, lo confirma Marías (2016: 258) «on the other hand, we have that of Diego Hurtado de Mendoza, who like Ariosto in his Satires, opts for the tercet, and more tightly and more clearly links Horatian moral reflections and personal experience» (2016: 2). En este contexto, su epístola a Juan Boscán rompe todas las reglas, donde de repente, interrumpe con una sección dirigida a la dama Marfira (vv. 241-267), y luego recoge el motivo horaciano del *beatus ille*, el retiro rustico en una casa de campo apartada de la ciudad donde reúne todos los amigos fiados. Al contrario de Mendoza, Cetina o Argensola, Boscán aprecia algunos aspectos de la vida de la ciudad en el intercambio epistolar con Mendoza, reconoce que el campo pueda ofrecer una vida apartada y más sencilla pero que no pueda ofrecer las mismas oportunidades de la ciudad. Por consiguiente, es el primer caso donde se nota, en la producción española, la presencia de un destinatario concreto, como en la *Satira* V de Ariosto, dirigida al primo que deberá casarse, al revés, Boscán, con la respuesta que dirige a Mendoza, aprovecha para enfrentar su matrimonio gracias opiniones paralelas que recurren a Ariosto donde «se puede criticar lo que va a ocurrir o bromear sobre las opciones que se ofrecen a una suerte de soltero de oro, pero una vez que el poeta se ha casado éste habla en positivo de su propia experiencia. Un tema se presta como un guante a la sátira, el otro, al menos en Boscán, a la confidencia epistolar» (2003: 596). Las dos epístolas de Mendoza y Boscán, en conclusión, abarcan temas como el disfrute de una vida tranquila, el provecho de los simples placeres, y la amistad mutua, las dos composiciones entonces, acaban con una invitación a aprovechar los frutos de la vida tranquila que describen en sus epístolas.

Aparte de esto, incluyendo a Ariosto como su fuente, escribe cinco epístolas, o sea, las que dirige al hermano Bernardino de Mendoza, a Luis de Ávila y Zúñiga, y otros amigos como Diego Laso de Castilla o Simón Silveira. Por lo que atañe las epístolas a Luis de Ávila, se propone el mismo tema que recurre en las *Satire* ariostescas, la brama de la libertad y la obligación del servicio al propio señor, que tiene, sin duda, un marco procedente de la

⁴ Rivers, Elias L., «Géneros poéticos en el Siglo de Oro», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, No. 1, 1992, pp. 251-264.

tradición satírica horaciana, combinado con procedimientos propio de la tradición burlesca. En concreto, Mendoza aconseja a Ávila de ponerse al servicio de Carlos V que sería el consejo contrario respecto a lo que aspira Ariosto, o sea, el rechazo de sus señores. Mientras, por otro lado, se desea como poeta una vida ideal, el privilegio de poder vivir los acontecimientos desde una cierta distancia, aunque cerca del rey (Gargano, 2006: 370) y por ende «aunque no pretende conseguir grandes mercedes, sino que dice buscar sólo la satisfacción propia, es evidente que también se espera una recompensa que permita disfrutar de la vida ‘en medianeza’» (Díez, 2010: 158):

Yo viviré la vida sin pasión,
fuera de desconcierto y turbulencia,
sirviendo al rey por mi satisfacción;
[...]
el descanso mezclado con pereza,
el comer descuidado y a su hora,
el dormir libre sueño y sin graveza. (vv-156-58/163-65)

En la segunda epístola que envía a Ávila, se destaca otro tema de procedencia horaciano-ariostesca, o sea, el deseo por una vida retirada, que ocurre en los poemas ariostescos, Mendoza aprovecha de una ocasión precisa para quejarse con su destinatario de su rol de embajador y se interroga cual serán los oficios de este cuando dejará a Alemania «¿Qué hace el gran Señor de los Romanos, /don Luis, cuando parte de Alemania? / ¿Puede en aquea tierra darse a manos?» (vv. 1-3), esto porque el encargo que cubre Mendoza es el mismo de Ávila. Por esto, hace el ojo gordo y aprovecha la epístola para desahogarse con su destinatario sobre todas las responsabilidades que recaen sobre sí mismo como servidor del Emperador, siempre aportando el tópico del rechazo de una vida tan turbulenta al servicio del este. Entonces, aboga por una vida sencilla que persigue el *aurea mediocritas* con un final que alude al provecho de las cosas, el así dicho, tópico del *carpe diem* donde «se crea sí una tensión dialéctica entre la aspiración a una elección de vida por parte del autor y el comportamiento de embajadores y cortesano en el que inevitablemente se reconoce el propio cortesano» (Gargano, 2011: 371). Los versos de la epístola recitan de esta forma:

Yo he de vivir en una medianeza
vida clara, segura y reposada
de amor y de sabor y de dulzura.
Vívase hoy, mañana será nada;
gocemos este bien con alegría
y acabemos holgando la jornada.
Entre fiestas y dulce compañía
quiero ser al placer de los primeros
y gozarme esta vida cada día. (vv. 97-106)

Es más, Díez (2023: 600) discute, por lo que atañe esta epístola, una posibilidad más presumible de que la fuente a la que recurre principalmente Mendoza sea Horacio, más que una conexión directa con Ariosto porque considera que «no es lo mismo servir al Emperador y estar implicado en ese honor que servir a un tiránico señor en la fragmentada Italia», incluso cuando escribe la epístola a su hermano Bernardino, afirma Díez, que no se puedan implicar referencias directas al poeta ferrarés. La hipótesis más atrevida, es que, quizá, el poeta granadino aplique directamente en su escritura todos los tópicos que recoge desde una lectura que pasa sin otros filtros, precisamente desde la fuente principal, Horacio. Entonces, por ello, resulta más adecuado hablar de una confluencia entre modelos que de dependencia sistemática. Al mismo tiempo, Gargano relaciona también las epístolas de Mendoza con los modelos italianos y clásicos, en particular, se ha detectado la confluencia de Ariosto, Horacio, Tibulo, Virgilio, Berni, Aulo Gelio y considera significativa la mezcla de tonos serios y divertidos de la epístola que escribe a su compañero Luis de Ávila (2003: 375), y la pone en relación con la situación de la poesía italiana de las décadas de 1530 y 1540, cuando las fronteras entre sátira y poesía burlesca todavía eran muy permeables.

En lo que toca a la huella burlesca, un buen ejemplo, es el conjunto de cinco poemas que Mendoza escribe como «Carta a don Gonzalo», que dirige a Gonzalo Pérez, secretario de Carlos V: Se trata de un texto singular que junta «a la manera de las sátiras *alla carlona*, elementos provenientes de la sátira horaciano-ariostesca, como el fastidio, si no el rechazo, por la servidumbre y la vida de la corte» (Gargano, 2006: 375). Más precisamente, los versos

implicados son «Servir a reyes, residir en corte,/ es todo humo de esperanzas vanas/ y no os darán jamás cosa que importe» (vv.13-15), que proponen evidenciar la presencia de elementos característicos del lenguaje burlesco que Gargano detecta en «De aquí nos sacaremos sino canas/ y cólicas y piedras y riñones,/ jaquecas y catarros y almorranas» (vv. 16-18), versos que revelan satíricamente la preocupación por la vejez, y luego, por una serie de enfermedades que lo atormentaban, así que con estos términos parece que «el rechazo de la vacua vida de cortesano queda teñida de inmediato del discurso burlesco, que utiliza términos habitualmente prohibidos y que por su carácter coloquial, en contraste con las altas ocupaciones que se supone a un funcionario de elevado rango, deben provocar la hilaridad» (Díez, 2010: 168). Por último, la «carta» sigue con el elogio nostálgico de los lugares amados por Mendoza, como Toledo y rehúsa a la glorificación:

¡Oh riberas de Tajo allí en la puente!
Mariches, Madrigal o en Hatoquedo
a donde Dios me lleve brevemente!
Y a mí me deje ver presto a Toledo,
a donde tengo amigos y aun amigas
con quien hacer pesar a algunos puedo.
Demos pues, don Gonzalo, sendas higas
a cuantas pretendencias de encomiendas
granadas con docientas mil fatigas
y poseídas con tantas contiendas. (CVII, 31-40)

Díez (2010: 169) opina que el motivo de la escritura de la carta puede que conlleve la complicidad de algunos amigos de Mendoza, con quienes comparte sus sufrimientos como diplomático, tras la unión de dos tópicos, el cultivo de los deseos propios y el rechazo a lo ajeno. Por otro lado, aquí, el remando a Ariosto es inevitable, la conexión se vincula a aquellos tiempos en que fue gobernador en Garfagnana y quejaba la melancolía que sentía por la falta de su presencia en su patria tanto querida, Ferrara, la lejanía de su amada, entonces una cierta amargura:

Dimandar mi potresti, chi m'ha spinto
dai dolci studi, e compagnia sì cara
in questo rincrescevol laberinto?
Tu dei saper, che la mia voglia avara
unqua non fu; ch'io solea star contento,
de lo stipendio, che trae in Ferrara (Sat. IV, vv. 169-174)

A pesar de todo, se sabe que Ariosto es aquel poeta que retoma Horacio como su principal fundamento a través de un distinto proceso, retoma el *sermo* horaciano y lo funde con las epístolas, donde básicamente el diálogo se desarrolla consigo mismo o con un destinatario al que dirige su composición, y quizá que el mismo proceso lo actúe Hurtado de Mendoza gracias a la lectura de las *Satire* de Ariosto o a la vuelta directa a Horacio.

Para concluir, la recepción de Ariosto en Mendoza puede entenderse en distintos niveles: en primer lugar, existe una presencia material documentada por la posesión de las *Satire* en la biblioteca de Hurtado de Mendoza; en segundo lugar, puede hablarse de una afinidad literaria visible en determinados procedimientos compartidos con el modelo ariostesco: la utilización del terceto, la estructura epistolar, el vínculo entre experiencia personal y reflexión moral, la crítica de la vida cortesana, el deseo de una vida apartada y tranquila, y la alternancia entre lo serio y lo jocoso, en tercer lugar, se encuentra una recepción textual explícita, como «En loor de cuerno», donde Mendoza cita abiertamente a Ariosto y adapta parte de su *Satira* V. Aparte de esto, la posición de Hurtado de Mendoza parece encontrarse en un punto intermedio, o sea, Ariosto forma parte de su legado y horizonte cultural, pero la construcción de la poesía epistolar de Mendoza toma parte de un proceso más amplio de apropiación de modelos clásicos e italianos, en la que Horacio ocupa un grueso trozo.

En consecuencia, más que hablar de una influencia uniforme de Ariosto sobre toda la producción satírica y epistolar de Mendoza, resulta más preciso hablar de una recepción diferenciada del modelo ariostesco. Más precisamente, esta distinción resulta fundamental para comprender la posición de Hurtado de Mendoza dentro de la evolución de la sátira renacentista española, pues, no solo como imitador de un modelo italiano, sino como un

poeta que, desde una posición privilegiada de contacto con la cultura italiana, selecciona, combina y transforma distintas tradiciones para construir una voz poética propia.

En suma, el poeta granadino constituye una primera fase de este proceso según distintos alcances, funciones y sentidos: entonces, Ariosto funciona modelo literario y como mediador entre la tradición horaciana y la renovación italiana de la epístola y de la sátira: luego, su recepción permite a Hurtado de Mendoza transferir a su propia experiencia cuestiones como la vida cortesana, el servicio, la libertad y el deseo de retiro, en fin, su presencia cubre un sentido de apropiación y transformación, puesto que los elementos ariostescos se ligan con otras tradiciones y adquieren una nueva función dentro de la poesía española. Sin embargo, para comprender tal evolución resulta necesario poner la mirada hacia la generación siguiente. En este sentido, la figura de Cetina permite observar cómo el contacto con Italia adquiere nuevas modalidades y cómo los modelos italianos son asimilados y reelaborados desde una trayectoria diferente.

3.3. GUTIERRE DE CETINA: EPÍSTOLAS A LOS POETAS

Previamente, en las coordenadas que se dieron del perfil social y biográfico del sevillano Gutierre de Cetina, se había mencionado cuanto la influencia de ciertos italianos como Petrarca, Bembo, Tansillo y los contactos con las cortes italianas fueron importantes en formar la estructura poética de Cetina, y cuánto de estos imitó y aplicó en su producción. Por eso, el foco que se da en este apartado es dar fundamento a la influencia de marco ariostesco y de su *Satire* en la producción satírico-epistolar de Cetina, en particular, se tomarán en consideración las epístolas a Mendoza y a Alcázar, gracias a una primera guía impuesta por los trabajos de López Bueno (1978) que ha elaborado la edición crítica de la producción poeta sevillano.

Todo parece enmarcarse la fortuna que tuvieron los *capitoli* de Ariosto y Machiavelli en España gracias a la nueva función de marco satírico que supieron atribuirle. Machiavelli compone entre 1508 y 1511 tres *capitoli* con función moral bajo la forma epistolar al que se presta a la composición de tercetos en vulgar, es más «en los capitoli de Machiavelli encontramos tanto la ausencia del procedimiento irónico, típicamente horaciano, como la del diálogo ficticio, en lugar del sermón monologante, mientras en positivo, ironía y diálogo

son factores que constituyen dos características fundamentales del modelo de sátira ariostesca» (Gargano, 2011: 359). Por otro lado, llega la innovación ariostesca con su *Satire*, se deshace de su experiencia anterior con los *capitoli*, y confluye al mismo tiempo en su producción, sátira, epístola y tercetos. Por lo tanto, la sátira ariostesca se caracteriza por esquivar la invectiva agresora y para acoger una moral aludida.

Así pues, una de las primeras participaciones a los *capitoli* españoles es dada por Boscán en 1543, además, ejemplo de la transposición de la *terza rima* a la lengua castellana (2009: 27), de hecho, parece que Cetina hubiese sido inspirado indirectamente por su producción, en particular por lo que atañe los «capitoli ariosteschi». De hecho, Cetina los acoge y se pone a la traducción de «Piaccia a cui piace, e chi lodar vuol lodi» (*Capitoli*, 1505), donde al principio, como refiere Cherchi (2009), los dos textos se parecen mucho, pero de repente, el texto de Cetina coge otra dirección dando lugar a la creación de su *capitolo* e introduciendo toda una novedad de carácter histórico en la literatura española. Es más, Cetina vino a conocimiento de la existencia de la producción de los *capitoli* durante su estancia en Italia en 1546, justo cuando aparece la colección de *Le rime di M. Ludovico Ariosto* en Venecia. Al principio, se mencionó que los *capitoli* permiten cierta flexibilidad, porque constan de reflexiones filosóficas con la modalidad del *sermo* horaciano, entonces, la posibilidad de un registro coloquial. Más precisamente, a superar el éxito de los *capitoli* fueron las epístolas, gracias al eco que tuvieron las *Satire* de Ariosto en España, y, por otro lado, la presencia del capítulo burlesco gracias a su columna vertebral, Berni. Es así, que, en la España del Siglo de Oro, autores como Boscán, Hurtado de Mendoza o Cetina empezaron a cultivar la epístola.

En este sentido, resultan especialmente significativas, las epístolas que Cetina dirige a Hurtado de Mendoza y Alcázar, por lo que tienen de metapoético y porque presentan algunas reminiscencias de marco ariostesco. En orden, la epístola que dirige a Hurtado de Mendoza es la más larga de todas, la hipótesis de la composición de dicha epístola fecha el 1543, exactamente durante la campaña de toma de Düren que ocurrió el 24 abril de 1543, y es el mismo Cetina que en los versos siguientes sitúa el acontecimiento. En definitiva, antes de esta fecha, Cetina no se atrevió a escribir a Hurtado de Mendoza por no molestar a su interlocutor. En esta epístola, le plantea los problemas de la corte mediante un tono burlesco y de esta forma, se dirige a Hurtado de Mendoza con una «declaración de amistad desinteresada y entrañable» (Ponce Cárdenas, 2010: 189):

Si aquella servitud, señor Don Diego
que con vos tuve, agora no tuviese
sería de saber muy faltar y ciego. (Epístola
XIV vv.1-3)⁵

Aún más, la palabra servitud del primer verso parece remitir a una relación de sumisión de Cetina y de condición de siervo, al revés es «un italianismo de *servitù* tomado del lenguaje de cortesía y del amor. En este sentido se utiliza aquí, con un gran contenido afectivo. Cetina profesa una amistad a Mendoza basada no en intereses sino en altas prendas morales, llegando incluso a un matiz de idolatría» (López Bueno, 1978: 52), casi como una relación de amor platónico constante, hasta llegar a confirmarlo definitivamente («Yo observo en el amaro el decoro, / y como enamorado, os amo tanto / que casi como a un ídolo os adoro»); vv.10-12. Para recordar su continua influencia petrarquista, en seguidamente (vv.13-15) se excusa con el embajador por no haberle escrito desde hace tiempo, pero la enfermedad de amor le había impedido poder escribir, y justo ahora es movido por otra razón, de marco satírico, la indignación. De inmediato, pasa a alabar los colegas de Hurtado de Mendoza, Garcilaso y Boscán, los que sin duda iluminaron su generación. Asimismo, aunque Cetina tenga en cuenta el nivel de alto prestigio de su destinatario e intente calibrar el lenguaje por lo que demande el decoro termina que «la presencia constante, pues, del yo del enunciado define las características del exordio y del fin de la epístola por ser la expresión de una sensibilidad proyectada a un destinatario reconocido como amigo» (Rico García, 1988: 265). La epístola adquiere, desde esta perspectiva, un valor que supera la mera expresión de amistad personal; el vínculo entre Cetina y Mendoza se construye mediante un lenguaje que procede de los códigos de la cortesía y del amor, pero en este caso, trasladado al ámbito de la amistad literaria.

Desde este punto de vista, Cetina aprovecha el momento para relatar las campañas militares en las que ha participado bajo las órdenes de Carlos V. La experiencia autobiográfica se convierte así en el punto de partida de una reflexión sobre la realidad cortesana, que

⁵ Cetina, Gutierre de, *Obras de Gutierre de Cetina*, ed. Hazañas y la Rua, Joaquín, Universidad de Sevilla, 1895.

aparece caracterizada por la envidia, la apariencia, la ambición y la inversión de los valores. Aquí, coinciden el 'yo' de la enunciación y el 'yo' del enunciado, es decir, el poeta habla desde su propia experiencia y construye el discurso, teniendo claramente presente a un destinatario concreto (1988: 268). Aún más, como cronista de guerra, y entonces, como observador interno de los ambientes militares y cortesano que describe, aproxima su composición a uno de los procedimientos fundamentales de la sátira ariostesca, o sea, la transformación de la experiencia personal en materia de reflexión moral. Como testimonio físico que es, reconoce los peligros a que se atreve la escritura «ya que anuncia al destinatario su personal disposición a elogiar lo correcto, más se muestra refractario a dejar testimonio escrito de los errores y desaciertos presenciados» (Ponce Cárdenas, 2012: 64).

Más adelante en la epístola, se llega al núcleo que adquiere especial relevancia, donde el poeta sevillano construye una sátira anti-curialesca de procedencia e inspiración por el *Tratado de la corte romana compuesto en lenguaje castellano* (1504) de Baltasar del Río. El escenario es la ciudad de Roma, donde presenta la hipocresía de sus habitantes, que de profesarse como impolutos, leales, aunque, a la primera ocasión aprovechan para traicionarse, engañarse hasta ensuciar la imagen pontificia, modelo aplicable también a las cortes del tiempo (2012: 67), más bien «Pensé deciros del novel de Feria/ cómo en su valor ha desterrado/ desta corte los vicios y miseria» (vv. 157-159). Aquí, Cetina enumera los principales vicios asociados al mundo cortesano – la ambición, la envidia, la hipocresía, la ostentación y la vanidad – y los condensa en la afirmación «el humo y vanidad de aquesta corte» (vv. 164-65). Tras las palabras pintadas por Cetina, la corte aparece como un espacio dominado por la apariencia y por la inestabilidad de la fortuna, frente al cual se pone el poeta mismo con sus deseos de una existencia más libre y moderada. Más precisamente, el menosprecio de los vicios de corte, según cuanto Ponce Cárdenas (2012: 68) aprecia, responde al *ridiculum liberale*, que consta de una ironía sutil para deconstruir la vanidad de la corte sin recurrir a una invectiva directa, como, por ejemplo, cuando se atreve a señalar el vicio de la ludopatía entre el pueblo y la nobleza, y los cortesanos, más que prepararse a resaltar su propia formación y sabiduría o a los ejercicios de la guerra, prefieren los naipes y los dados. Así, la crítica de Cetina se encuentra con la crítica a la corrupción que propician los romanos en su propia ciudad. Por otro lado, aquí su indignación toma forma bajo el sentimiento de la desilusión:

Yo, que por experiencia conocida
tengo la corte ya, voime riendo
de quien sigue tras cosa tan perdida.
Y digo que es la corte, si la entiendo,
una cierta ilusión, una apariencia
que se va poco a poco deshaciendo.
De la corte no hago diferencia
al espejo, que muestra algunas cosas
graves, que nada son en existencia. (vv. 256-263)

En las *Satire* de Ariosto, la relación entre el poeta y la corte se encuentra dominada por una tensión entre las exigencias del servicio y la defensa de la libertad personal. La actitud de Argensola ante la corte refleja la libertad que se encarna en el espíritu de Ludovico Ariosto, en particular, en la *Satira* III, dirigida a Annibale Malaguzzi, donde Ariosto no rechaza de manera abrupta el espacio cortesano, pero cuestiona las relaciones de dependencia, los mecanismos que protegen el favor que condicionan la posición que ocupa el poeta. Por eso, el poeta reivindica una forma de vida lineal a su autonomía, al estudio y una vida moderada ante la riqueza, el éxito y los valores del poder.

So ben che dal parer dei più mi tolgo,
chel's stare in corte stimano grandezza,
ch'io pel contrario a servitù rivolgo.
Stiaci volentier dunque chi la apprezza;
fuor n'uscirò ben io, s'un di il figliuolo
di Maia vorrà usarmi gentilezza. (vv. 28-33)

El favor se traduce, por supuesto, en fortuna en el mundo orquestado de la corte, esto porque algo como la suerte, a lo largo del tiempo, conduce a la inestabilidad y a la perdición «Por qué hizo Fortuna desiguales / sus leyes? ¿Por qué es rico un avariento?» (vv. 235-236). Para terminar, la epístola, que en su interior se desplaza a la sátira, se concluye con la demanda de Cetina a Mendoza de contestarle pronto, y el deseo de continuar a servirle «Que pues mi

servitud está tan presta/ a vuestra voluntad para serviros, / cualquier demanda se me debe honesta» (vv. 277-79). Así, Ponce Cárdenas (2010: 192; 194) señala que, Cetina, para buscar comprensión por parte de Mendoza le dirige unas preguntas que «con su escansión anafórica, van vertebrando los distintos subtemas del acerbo menosprecio de corte», como, por ejemplo, «¿Qué decís...?», «¿Qué os parece?». Entonces, en esta epístola, la experiencia militar, la amistad con Mendoza, la pertenencia al ámbito cortesano y, por supuesto, la crítica de sus valores se convierte en los materiales de una escritura que se mueve entre epístola y sátira.

La otra epístola, en la que se destaca con mayor insistencia una conexión con las *Satire* de Ariosto, es la que dirige a su amigo Baltasar de Alcázar fechada alrededor de 1551, durante los últimos tiempos de vida de Cetina. La epístola nace como respuesta a otra carta en la que su destinatario se lamentaba de las incomodidades de la vida en la aldea. Baltasar es quince años menor de Cetina, y en las dos epístolas que se intercambian sobresalen algunos de los tópicos de huella horaciano-ariostesca como «el tedio de vivir en el campo, alternando con rústicos villanos [...] y el disgusto de hallarse en la ciudad, en medio de la feria de las vanidades, ambiciones y mentiras» (Blanco, 2016: 260). Cetina invierte la perspectiva de su interlocutor y convierte la respuesta en una defensa de la vida retirada frente a los inconvenientes de la ciudad. Como ha señalado López Bueno (1978: 70), dicha composición participa a enriquecer la tradición del menosprecio de corte y alabanza de aldea, aunque en este caso el contraste se establece fundamentalmente entre la aldea y Sevilla, justo «en un Aldea fuera de Sevilla», ciudad cuyos defectos terminan a igualar a los tradicionalmente atribuidos al espacio cortesano. De hecho, Cetina avanza una dura crítica contra la vida en la ciudad de Sevilla:

Ya que la pluma vuestra me convida
a que de la ciudad la vida os cuente
(si se puede llamar, con razón, vida),

iré, en suma, tocando solamente
lo general que en público se muestra,
pues lo demás decir no se consiente. (vv.31-36)

En lo que es la sátira, que alcanza los límites de la murmuración, como opina también Cervantes, la técnica que también adopta Cetina, tal como Argensola es el silencio, recurso típico de los italianos en el marco satírico y epistolar (Cárdenas, 2012: 64), de hecho, en el tópico de la *figura correctionis*, en la epístola escribe «mejor será callar, puesto que el caso/ a escribir más satírico me tira» (vv.89-90). Más adelante, también, culpa la murmuración como vicio sevillano «es la murmuración quinto elemento/ en Sevilla, y sin ella un sevillano/ no vive, o vive triste y descontento. / No presuma el más cuerdo cortesano/ saber lo que no sabe el de Sevilla» (vv.199-203). Entonces, desde el comienzo, la composición se construye sobre una oposición espacial que es también una oposición de valores; frente a la descripción negativa de la aldea, descrita como espacio grosero y selvático, Cetina comenta que esta no resulta tan «importuna» como «nuestra ciudad, loca y lunática» (vv. 97-99), y aquí, se propone relatar los vicios y defectos de la misma ciudad, como en la epístola a Hurtado de Mendoza, crítica el juego «los entretenimientos más usados/ de éstos, armas no son, letras ni amores; mas el juego, las cartas y los dados» (vv.193-195) — la ciudad deja así de representar el espacio de la civilización y de la sociabilidad para convertirse en un lugar sometido a la confusión, la irracionalidad y los desórdenes de la vida social. Este procedimiento permite al poeta transformar una cuestión que resulta aparentemente circunstancial — la preferencia de su destinatario por la ciudad o por el campo — en una reflexión que abarca las costumbres y los valores de la sociedad contemporánea.

Aún más, Cetina se pone a criticar pesadamente algunos aspectos de la vida de la ciudad, de los comportamientos hasta los defectos, donde incluye todos los oficios, aspectos y estamentos de la ciudad de Sevilla. De este modo, la ciudad aparece como un escenario en el que se han invertido la autoridad y el mérito como, por ejemplo «Aquí, Señor, el ciego al que ve adiestra; / mandan los que aún no son para mandados/ todo por ceguedad, por culpa nuestra» (vv. 37-39), en demostración de que lo que censura Cetina no es solamente el ambiente urbano, sino el sistema de valores que permite que quienes carecen de las cualidades mínimas y necesarias, ocupen posiciones de autoridad. Por último, el planteamiento entre la oposición aldea/ciudad se convierte en el contraste de lo que es la sencillez y la corrupción.

Aquí, la conexión con el mundo ariostesco se hace aún más vívida, porque la oposición entre la obligación del servicio y el ansia de la libertad, entre ambición y moderación, y sobre todo entre las exigencias del espacio cortesano y el deseo de una vida más autónoma constituye uno de los principios fundamentales de esta escritura. De esta forma, la referencia principal reenvía a la *Satira* III, donde Ariosto desarrolla su relación con el duque Alfonso d'Este y vuelve a plantear la tensión causada por el obligado servicio cortesano y el deseo de conservar la propia libertad.

Por otro lado, algo semejante sucede en la epístola de Cetina a Alcázar, aunque trasladado a una circunstancia diferente. Si Ariosto entabla su crítica desde su experiencia de cortesano que conoce las obligaciones del servicio, Cetina la articula a partir de la oposición entre la ciudad y la vida retirada. Lo que acomuna ambos casos, es que el espacio criticado se define por una serie de valores negativos, como en Cetina «Aquí la emulación, la tiranía, / la envidia y la pasión hace y deshace/ cuanto ordena la falsa hipocresía» (vv.46-48), frente a los cuales se reivindica una forma de existencia más sencilla. Entonces, lo que comparten los dos autores es donde dirigen la mirada crítica, la corte en Ariosto, y en Cetina, la ciudad de Sevilla como prolongación de los vicios asociados a ella. Tanto las *Satire* de Ariosto como las epístolas familiares de Cetina se construyen a partir de la relación que establecen con un destinatario concreto, lo que permite al poeta partir de una circunstancia personal para ampliar paulatinamente el discurso hacia cuestiones de carácter moral y social. Por ejemplo, en la epístola de Cetina, las quejas sobre la aldea de Baltasar proporcionan el motivo de la composición, y es justo desde la carta, que el poeta empieza a construir una defensa de la vida apartada y los defectos de Sevilla. Desde esta perspectiva, la relación con Ariosto puede formularse como una afinidad de procedimiento y de concepción de la escritura, la epístola permite transformar la propia experiencia en materia de reflexión sobre las costumbres, y la crítica de la sociedad se articula mediante una voz que habla desde dentro del mundo que describe. Cetina adapta este mecanismo a su propia circunstancia, remplazando la cuestión cortesana de Ariosto por la oposición entre Sevilla y la aldea y convirtiendo la defensa de una vida simple en una forma de cuestionamiento de los valores dominantes de la sociedad urbana.

En consecuencia, las epístolas dirigidas a Hurtado de Mendoza y a Alcázar permiten observar dos manifestaciones complementarias de la escritura epistolar de Cetina; en la

primera, la experiencia militar y la relación de amistad con Mendoza desembocan en una crítica de la corte; en la segunda, la respuesta a la queja de Alcázar conduce a una defensa de la vida retirada y a una censura de la ciudad. Esta capacidad de transformar la experiencia individual y el diálogo con un destinatario concreto en materia de observación moral es la que permite establecer una relación con el modelo epistolar-satírico de Ariosto que se completa precisamente con el caso del embajador Hurtado de Mendoza.

3.2. ARGENSOLA: TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA SÁTIRA

Una vez visto el perfil de Argensola, se puede pasar a ver el análisis de algunas obras del aragonés, especialmente las que abarcan el género satírico, en particular manera las sátiras que comprueban su relación con la huella ariostesca, y esta parte de la presente tesis ha ido guiada por los trabajos de D'Agostino (2009; 2003; 2012) quien se ha ocupado largamente de estudiar la obra poética de Argensola, especialmente su producción satírica, y aún más, se ha esforzado en subrayar la defensa y conexión que tuvo con Ariosto, aunque indirecta.

En primer lugar, en este apartado, me valgo del texto mencionado al principio cuando se ha tratado dar forma al camino del poeta aragonés, aquel tratado que compuso en respuesta a algunas objeciones a su sátira, *Del estilo propio de la sátira*. Lo que consagra definitivamente a la sátira como un «género» que incluye un estilo elevado y le atribuye cierta dignificación es el discurso dirigido al conde de Lemos por Argensola donde estila las características del género y lo eleva a la función moralizante. Tras la epístola a Boscán de Hurtado de Mendoza, la función de discurso satírico se perderá dando espacio al tono moral y doctrinal, lo que conlleva la pérdida de algunos elementos caracterizadores como se precisa por Gargano (2008: 367; 368) «la epístola horaciana española continuará teniendo una impronta familiar y los corresponsales conservarán sí, un carácter personal, pero la comunicación epistolar se presentará casi del todo desprovista de la ocasión, es decir, de la circunstancia histórica y geográfica que la motiva, con la consecuente pérdida del corte cronístico». Antes de nada, al principio de la carta al conde de Lemos esboza la profundidad que le atribuye a la sátira:

y cuanto a la sátira, que en sus principios se ejercitó en yambos, [...] de manera que correspondía a las matracas de ahora. Mire, pues, V. E. qué buena estuviera la sátira reducida a las pullas y apodos y a las injurias descortesas de la matraca. Éste fue su principio, y poco a poco [...] ha cobrado la sátira tanta autoridad, que por ser reprensión de costumbres es la poesía que más provecho puede hacer en la república. (p.296)

Los guías que toma como imprescindible referencia son los clásicos, en particular manera, Horacio, que profesaba el *prodesse aut delectare*, y de él toma el valor estético de sus sátiras. A parte de Horacio, admira de forma importante a Juvenal por ser crítico de las *vitia* que anublan la corte, como afirma en *Epístola a un caballero estudiante* «Pero cuando a escribir sátiras llegues / a ningún irritado cartapacio, /sino al cauto Juvenal, te entregues; /porque nadie a los gustos de palacio / tomó el pulso jamás con tanto acierto/ (con permiso de nuestro insigne Horacio). /Esto en razón de sátiras te advierto;/ aunque de las más agrias o más finas/ habla como enemigo descubierto» (163, vv. 175-183)⁶, de hecho, como se había mencionado, en *El diablo cojuelo* de Luis Vélez Guevara lo tilda como «el divino Juvenal aragonés», aparte de admirar, también, a Persio y Marcial.

En la *Carta al conde de Lemos* — el mismo *Discurso sobre la sátira* — Pedro de Castro le informa de algunas críticas que le habían dirigido en Italia algunos humanistas contra sus sonetos satíricos por estar escritos con un estilo elevado (Schwartz, 2009: 47). Su solemne respuesta consta de un recorrido a través de los «dogmas» impuestos por Horacio y Aristóteles, dirigiendo luego estas visiones en su modo de hacer sátira, que incluye para él la posibilidad de componer este género tanto en registro cómico o «bajo», cuanto en estilo elevado. El porqué reside en el alto valor que la sátira ha conquistado a lo largo de los siglos, tanto de cumplir la función moral y de entretenimiento que profesaba Horacio, aquel «que más provecho puede hacer en la república». De esta forma, Argensola anuncia que su poeta satírico absoluto es, sin duda, Ariosto «En Italia han escrito muchas sátiras y comedias; pero ninguno ha llegado en ellas a poderse ladear con el Ariosto»⁷.

⁶ Ver Leonardo de Argensola, Bartolomé, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa, Calpe, 1974, 2 vols, I. Por todo lo que atañe las epístolas mencionadas hacer referencia a esta edición de Blecua.

⁷ *Obras sueltas*, p. 300.

La comparación que sostiene D'Agostino (2009) de la estructura que aplica Argensola en sus epístolas, se colega al análisis de Segre (1976) sobre la estructura dialógica de las sátiras y explica que «l'andamento epistolare delle Satire è un elemento di strutturazione» (1976: 121) che così si forma:

- 1) enunciazione della domanda o della richiesta, se è l'Ariosto che interpella, riassunto delle domande del corrispondente se è l'interpellato;
- 2) esposizione dei fatti, nel caso sia l'autore a domandare, oppure una risposta sommaria alla domanda, quando è interpellato;
- 3) giustificazioni o considerazioni generali;
- 4) conclusioni, talora in forma diretta. (1976: 121)

De hecho, en estas características que Segre lista, la peculiaridad de las sátiras ariostescas es su estructura dialógica, lo que implica, para el escritor ferrarés que el intercambio epistolar significaba «ribadire, per simmetria al *tu* rivolto a parenti e amici, persone non solo reali e contemporanee, ma appartenenti alla cerchia di frequentazione e di conversazione, l'individualità esistenziale dell'*io* che parla» (1976: 122). Es más, adentro de las *Satire*, Ariosto encierra todo lo que lo atañe, desde sus preocupaciones y dudas con este *tu*, que es dirigido a los destinatarios, al círculo de amigos, al mismo tiempo, a personajes ficticios, pero hasta a sí mismo, que asume el papel de protagonista cuando es interpelado por los destinatarios y voces anónimas (Gargano, 2008: 361-62). Entonces, lo que D'Agostino (2003) en su búsqueda ha establecido es que en las sátiras del aragonés se observa una estructura parecida a las sátiras del Ariosto. Más precisamente, lo que surge es:

- 1) un destinatario concreto, amigo o conoscente del poeta, nominato in posizione di *incipit* o, comunque nei primi versi del testo, ed un intento comunicativo molto marcato in cui si utilizzano forme proprie del dialogo *in presentia* più che in *absentia* e che ricordano quelle della diatriba;

- 2) una serie di dialoghi non vincolati al destinatario ma attribuiti a personaggi evocati dal poeta in cui la comunicazione non si realizza più sul segmento *io* dell'emittente *tu* del destinatario;
- 3) l'esplicitazione delle ragioni della scrittura, vale a dire le circostanze a partire dalle quali i testi prendono forma;
- 4) variazioni di temi e di stili, dagli aneddoti più personali e quotidiani a temi più seri, come la corruzione e la vanità dei cortigiani, alla difesa della propria libertà e autonomia;
- 5) l'inserzione di apologhi che incrementano la varietà di toni e stili.

La escritura bajo la forma epistolar de Argensola es sí una epístola que, por su forma comunicativa tiende al *sermo*, modalidad que en Ariosto se resume por haber encerrado en su estilo una forma de habla que une lo «bajo», de los *Sermones*, con las *Epistulae* de su maestro Horacio.

Aún más, la epístola satírica más destacable es la que dirige la *Epístola a don Nuño de Mendoza*, escrita alrededor del 1600, donde sobresalen un múltiple uso del «tú» y la multiplicación de algunos temas de procedencia satírico-ariostesca. Asimismo, la cercanía se detecta desde las primeras palabras de Argensola, desde cuando el mismo Mendoza le había confesado su intención de presentar sus hijos ante la Corte, a pesar de que Bartolomé intente persuadirlo para que no lo haga; aquí de pronto, le dirige el «tú» — «Dícesme Nuño» — o más «escúchame», «¿qué piensas?», el paralelismo es inmediato:

Dícesme, Nuño, que en la Corte quieres
 introducir tus hijos, persuadido
 a que así te lo manda el ser quien eres
 que ya la obligación con que han nacido
 concede a su primera edad licencia
 para que intenten a volar el nido.
 Que en los umbrales de la adolescencia
 poniendo acíbar junto de la leche,
 o el pedagogo evitas o su sciencia;
 no porque como inútil se deseche,

sino porque les des la que él no alcanza
que al trato humano más le aproveche.
Supuesto, dices, que han de hacer mudanza,
¿a dónde ocurrirán como a la Corte
única perfección de su crianza? (vv. 1-15)

Cabe resaltar que el primer verbo, es *decir*, que introduce las verdaderas motivaciones de la epístola, o sea, las intenciones de Mendoza de llevar los hijos a Corte. El mismo verbo *decir*, recurre en la *Satira* I de Ariosto, cuando escribe a su hermano para saber si a la Corte ferraresa aún se contemple su existencia y exponer al mismo tiempo sus preocupaciones y sensaciones. Cabe remarcar en la epístola a Mendoza, el «supuesto, dices» del v. 13 que reconfirma dichas motivaciones como en el punto 2 del primer esquema de D'Agostino, que de pronto se contrapone con un «*mas*» que explica la contrariedad a tal intención de Mendoza, como en el punto 3 del primer esquema: así, de hecho, «Argensola se libera de las primeras dos partes del esquema sintetizado por Segre en relación con los textos de Ariosto, es decir, enunciación y exposición, con la misma rapidez que caracteriza las Satire del poeta ferrarés» (2003: 145). Así, Argensola refiere a su amigo:

Mas si en virtud de otro consejo nuevo
quisieres ver que el tuyo es peligroso
mira cuán difugios te lo pruevo. (vv. 19-21)

Por consiguiente, Argensola le intima a que, si sus hijos quieren crecer en la lujuria, los vicios, bobos, y en la perdición que los lleve a la Corte sin problemas, «si viciosos al fin, y contumaces/ en lujuria y en gula vengan presto/ tráelos a la Corte; muy bien haces» (vv. 34-36). De pronto, da vida a la parte de las justificaciones del esquema mencionado anteriormente (vv. 45-615), donde aconseja al interlocutor, según su visión, que tipo de educación propiciar a los hijos para que no se contaminen por la codicia, y todos los vicios negativos de la Corte (2009: 719), así pues, hace un *excursus* de derivación clásica sobre el modelo de preceptores que recomendaría para que la crianza de los hijos pueda ser

considerada adecuada. En este punto, cuando escribe se dirige a los hijos, pero sabe perfectamente que su interlocutor es Mendoza. Aún más, intentando de una vez por todas, explicarle los riesgos que acomete, Argensola abre una sección que se enfoca en los vicios de la corte. Al igual que Ariosto, que lista una serie de ansias que la corte persigue, Argensola entabla la misma visión atribuyendo un cuadro pésimo de la corte, donde se observa un tono coloquial.

Más adelante, surge otra tipología de estructura dialógica donde no hay más un dialogo entre *io* y *tu*, sino que Argensola, en los vv. 175-180, interpone una conversación con personajes ficticios, como la posibilidad de que un cortesano corrompiera fácilmente a los hijos si hubiesen caído en los vicios de la corte. Desde aquí, los comentarios de Bartolomé no siguen más la línea emisor-destinatario (yo/tú), sino que entra en acción *egli* (él), la relación es más «lungo quello che mette in relazione i personaggi contemporanei, vale a dire i cortigiani, con il soggetto che dall'alto li osserva e li giudica» (2009: 722). Para concluir, el poeta aragonés se colega al principio, esperando que sus consejos sean acogidos por Nuño, sin que se admitan otras opiniones, y si no, yendo al grano, aconseja «que si en tu casa hay un pozo bien profundo/ o alta venta, allá los precipita: / que en los castigos no desplace al mundo/ quien por clemencia el más horrendo evita» (vv. 627-30), o sea, que si sus hijos no observen los consejos dados, que los castigue de buena voluntad.

En resumen, algunas características del esquema ariostesco, las mantiene Argensola, y como recapitula D'Agostino (2009:723), serían en primer lugar la identificación del *io* del emisor y luego del *tu* del destinatario, que conlleva a su interior la presencia de este *tu* que se dirige al autor: la presencia de un intercambio de diálogos entre personajes ficticios, a veces, en forma directa; en fin, siempre diálogos de los personajes, pero esta vez, con el mismo autor. Con esto «si alternano un registro più grave e sentenzioso ed uno più frequentemente medio, assimilabile alla *quotidianitas* oraziana tanto cara ad Ariosto» (D'Agostino: 2009: 724).

Otro ejemplo es la epístola que escribe a don Francisco de Borja, Príncipe de Esquilache, que sería una carta de respuesta a otra que le había enviado donde lo acusaba de haber recibido una «carta en seso» y la juzga como «sesuda» hasta alcanzar a no entenderla del todo. La carta de Argensola aboga por un estilo familiar, y por esto su respuesta «a sátira encamina»

(49, v. 13), mientras que el texto de Borja «va de sátira» (49, v. 28), afirmando luego no tener alguna intención de cambiar su forma de escribir:

Don Francisco, aunque llames carta en seso
mi prosa familiar, y por severa
la reprehendes, como grave exceso,
no te pienso escribir de otra manera,
si me has de responder tan doctamente
como agora lo has hecho en tu postrera.
No escribió con estilo tan corriente
pluma latina o griega, ni tan presta
satirizó los vicios de su gente. (50, vv.1-9)

Aquí, el foco principal se dirige hacia la explicación del estilo poético utilizado, o sea, lo que es parte de la sátira-epistolar es libre de cualquier convención, y luego, Argensola explica cuál será el tema central de su epístola, el castigo de los vicios. Antes de proseguir con la epístola de Argensola, con la ayuda de D'Agostino (2003) entra en juego la comparación con el texto de las *Satire*, sobre todo porque el texto comparte con Argensola un fuerte elemento temático y se verá que no solo esta es la razón. Así pues, se sabe cuánto el poeta ferrarés guarde cariño a un tema como la libertad, y es justo en la *Satira* III cuando escribe a su primo Annibale Malaguzzi, durante el tiempo que había dejado el cardenal Ippolito y se había puesto al servicio de Alfonso d'Este, que defiende a capa y espada a su amada libertad, con consecuencia, de una cierta situación un poco alejada respecto a la vida cortesana, puesto haber salvado la cercanía a la amada Alessandra, seguido con su afición a los estudios, y lo más importante, que su deseo de no alejarse de Ferrara haya ganado sobre todos. Tras esto, hace un breve discurso con metáforas donde compara el poeta a la urraca, que, a pesar de ser querida por su pastor, nunca será la primera a entrar en el pozo que ha descubierto, porque siempre el pastor dará su preferencia a sus familiares. Esta metáfora, se compara con el poeta y su soledad que va en contra de aquellos que demandan provecho y beneficio, aún más, paralelamente a esta ansia «el autor opone un modelo de vida consciente de sus propios límites» (D'Agostino, 2009; 149), entonces el verdadero honor no reside en la

apariencia ni en la recompensa externa, sino en ser reconocido como hombre de bien. De esta forma, la sátira adquiere una dimensión ética: la crítica de la ambición cortesana se acompaña a la defensa de una vida moderada y de una libertad entendida como condición necesaria para la autonomía del poeta. De hecho, si se vuelve a la epístola de Argensola, esta dimensión resulta significativa, al igual que Ariosto, porque el poeta aragonés vincula la escritura satírica con una determinada posición del poeta frente a la sociedad, y en particular, frente al mundo cortesano. Así pues, su reflexión no se limita a qué debe ser el foco de la sátira, sino que incluye a las condiciones personales y morales que hacen posible la escritura.

Desde aquí, Argensola alude que, en este instante, no es propenso a la escritura de ningunos versos, y si aún más pudiera, escribiría poesía épica, pero explica que el poeta no siempre dispone del humor necesario y que la escritura no puede reducirse a «cien tercetos muy fáciles y puros» (50, v. 42). La poesía satírica aparece como un ejercicio que requiere cierta disposición interior y que no puede confundirse con la producción de versos cómicos:

Pero tú no me mandes que levante
mi humilde pluma cerca de los cielos,
sino que reprehensión de vicios cante.
No como la publican los libelos,
sino como tu carta, que no tiene
palabra que no encubra mil anzuelos (50, vv. 82-87)

De ahí, el paralelismo con Ariosto se hace todavía más evidente cuando Argensola relaciona esta dificultad con la pérdida del humor y de la inspiración; afirma encontrarse dominado por una profunda melancolía y no disfrutar de las cosas bonitas, a la vez que opina que ni siquiera la presencia de una dama lo empujaría a escribir, tampoco si Apolo acudiera de toda buena voluntad a inspirarlo. La imagen de la inspiración ausente recuerda la situación de Ariosto en la *Satira* IV, donde las circunstancias adversas y la melancolía provocadas por su estancia en Garfagnana le impiden recuperar el canto, el juego y la risa de una vez. De este modo, el vínculo entre ambos textos no depende solamente de una coincidencia temática, sino que la escritura satírica aparece conectada a la experiencia personal y al estado de ánimo

del autor, de consecuencia, la sátira se conecta más por la posición que ocupa el poeta y por su relación con el mundo que observa. Esta concepción permite comprender también la breve digresión que da Argensola sobre la poesía amorosa. Argensola declara que puede realizar alguna «travesura» pero «mas no según la nueva disciplina» de quienes cantan «la hermosura o el rigor de sus ninfas en sonetos» (50, vv. 61-69). Su rechazo se dirige contra el estilo elevado de la poesía petrarquista y contra aquellos que imitan «el furor que petrarquiza» (50, v. 79). A pesar de que, por un momento este pasaje se aleje de la sátira, es perfecto para que Argensola afirme que tipo de poesía considera más afín y propia, y lo que rechaza.

En este punto, Argensola vuelve a la epístola satírica acercándose al enfoque principal de esta, o sea, que la finalidad de la sátira en sí no es la burla, sino la «reprehensión de vicios», como cuando, sinceramente, pide a Esquilache que no «levante / mi humilde pluma cerca de los cielos, / sino que reprehensión de vicios» (50, vv. 90-92). Más precisamente, reconoce el peligro que comporta censurar las costumbres públicas de aquellos a quienes se debe obediencia. Aquí aparece una de las paradojas centrales de la composición: Argensola declara en más de una ocasión su voluntad de guardar silencio, pero, al mismo tiempo, no deja de denunciar los abusos que observa. Su crítica alcanza incluso a los gobernantes y al poder judicial, cuya corrupción presenta como uno de los obstáculos para la corrección de las costumbres. A continuación, el ejemplo de la fábula intercalada de los malos pastores y del lobo que ha sido matado por estos, ofrece una denuncia que involucra la dimensión alegórica: los que tienen a su cargo el rebaño, en lugar de ponerse a protegerlo, prefieren utilizar su propia posición para satisfacer los intereses personales y castigan a quien pone de manifiesto sus delitos. En este caso, Argensola aprovecha del ejemplo de la fábula para que consiga expresar lo que no se había atrevido anteriormente en el silencio, es justo este silencio que se convierte en una forma de denuncia, o sea, negándose a satirizar – aunque de esta forma esté todavía satirizando – el poeta presenta una de las críticas más claras del texto contra el abuso de poder. La fábula en sí, en Ariosto es un medio con función cautivadora y moral, donde al final se puede sacar una moraleja, el poeta permanece ausente durante el relato de estas exempla «d'Ariosto introduce queste favole senza alcuno stacco che non sia tonale: é alla fine che ne trae una moralità, o conseguenze pedgogiche [...] che possono essere lasciate implicite» (Segre, 1976: 129).

Precisamente en este punto, Ariosto adquiere todo su significado, Argensola no parece recurrir al poeta ferrarés de manera casual, sino que lo incorpora como modelo de una determinada concepción de la sátira. Al principio, en la carta *Del estilo propio de la sátira*, rechaza las «pullas y apodos» y las «injurias descorteses», (1898: 296) y así, reconoce en Ariosto un modelo capaz de elevar el discurso satírico más allá de la simple comicidad. La referencia a Ariosto en esta epístola confirma la voluntad de Argensola de situarse dentro de una tradición satírica en la que la crítica moral puede combinarse con la conversación epistolar, la experiencia personal y la reflexión sobre la propia escritura. Con relación a esto, la conexión es poderosa, además, por la misma estructura epistolar, porque Argensola al principio denomina su composición como carta cuando escribe a Esquilache, mientras ya está consciente de que «va de sátira», y que con esta excusa puede esconder una intención crítica. Aunque a primera vista no exista una correspondencia temática exacta entre la composición de Ariosto y la de Argensola, ambas comparten una misma visión: gracias a las observaciones críticas del poeta del mundo en el que vive, sobre todo las relaciones de poder, convierte esa experiencia acumulada en materia de reflexión satírica. En resumen, con Ariosto se ve la defensa de la libertad y la crítica de las ambiciones cortesanas que culmina en la metáfora del poeta-urraca, mientras que, en Argensola, su crítica se dirige a los gobernantes y a quienes toman provecho de la propia posición, y el todo se articula mediante la fábula de los pastores y el lobo. Por supuesto, en ambos casos la sátira surge del malestar entre el poeta y el espacio social que lo rodea. Para concluir, Argensola reconoce en el ferrarés uno de los modelos modernos capaces de continuar la tradición clásica sin reducir la sátira a la burla o la injuria. Su escritura se sitúa en continuidad con una tradición horaciana y ariostesca en la que la sátira funciona como espacio de reflexión sobre los vicios, la sociedad y la propia condición del poeta.

Sin duda, las trayectorias de Mendoza, Cetina y Argensola participan a un horizonte común marcado por la tradición clásica, la cultura italiana y la experiencia cortesana. Mendoza representa una primera fase de contacto y asimilación de estos modelos, Cetina, su consolidación y adaptación a una nueva experiencia poética, y Argensola, su posterior reelaboración desde una orientación más moral y satírica. Entonces, aquí, la recepción de Ariosto adopta formas diferentes en cada autor, desde la presencia cultural y las posibles

afinidades de Mendoza, pasando por la adaptación de determinados procedimientos en Cetina, hasta una presencia más explícita en la escritura satírico-epistolar de Argensola.

4.

OTROS REFERENTES ESPAÑOLES

Aparte del análisis de los tres autores que constituyen el núcleo principal de esta investigación, resulta pertinente incorporar otros tres casos que permitan ampliar la perspectiva sobre la recepción de Ludovico Ariosto en la literatura española del Siglo de Oro. La selección de autores como Garcilaso de la Vega, Baltasar de Alcázar y Luis de Góngora responde a una función precisa: mientras que los tres primeros constituyen el objeto central del estudio y permiten examinar detenidamente las distintas modalidades de asimilación de las *Satire* ariostescas, estos últimos ofrecen ejemplos representativos de la continuidad de dicha influencia. Por esto, la inclusión separada de otros tres autores permite comprobar que la presencia e influencia de Ariosto no se circunscribe solo a los tres casos analizados, sino que forma parte de un fenómeno de mayor alcance.

Para ello, este capítulo se divide en tres apartados, cada uno se ocupa de explicar la relación con Ariosto: primero, con Garcilaso se verá el intercambio epistolar con Boscán y la relación con la corte de Nápoles, luego, con Alcázar se mencionará su percepción contraria a la del compañero y amigo Cetina y la referencia a un cuentecillo de un diablo engañador procedente de la *Satira V*, y por último, por lo que atañe a Góngora, se ahondará su relación turbulenta con sus señores a los que dirige unas epístola de crítica velada.

4.1. GARCILASO DE LA VEGA: LA *EPÍSTOLA A BOSCÁN*

La atención de esta sección pone su mirada sobre un poeta de aquella ciudad de Toledo, Garcilaso de la Vega, poeta introductor de poesía italiana y referente para los escritores posteriores, hombre de armas y letras que introdujo en España el endecasílabo y supo encarnar la innovación en toda regla. En primer lugar, cabe remarcar las fuertes influencias italianas que caracterizaron al poeta toledano, además de haberlas introducidas por primero en España y ser un gran imitador de ellas. No se puede hablar de Garcilaso sin tener en cuenta su afición a Petrarca, gracias a la difusión que el *Canzoniere* tuvo en España en el siglo XV. Además de esto, Lapesa (1995: 18) refiere el interés por los autores clásicos

como Horacio, de quien fue un gran estudioso, Tibulo, Virgilio como su maestro predilecto, Propertio y Ovidio (Lapesa, 1995: 13). Se tiene en cuenta que una obra específica que cautivó la atención de Garcilaso es la *Arcadia* del napolitano Sannazaro que «le reveló el mundo, elemental y exquisito a la vez, del bucolismo, y acabó de habituarle a la contemplación estética de la naturaleza» (Lapesa, 1995: 14), de hecho, la obra de Sannazaro presentaba todo un mundo pastoril que consta de personajes que simbolizan la total perfección, y de esto, se apropió Garcilaso, que, de hecho, justo en Nápoles empezó a cultivar la poesía bucólica. Por otro lado, Fosalba (2019: 29) se detiene en el hecho de que Garcilaso conociera con antelación la *Arcadia* de Sannazaro a su llegada a Nápoles, porque la publicación, que tuvo lugar en 1504, fue un éxito sin precedentes. A continuación, las experiencias garcilasianas antes de sus viajes a Italia son varias según Fosalba, por ejemplo:

la finura de las enseñanzas de la estilística griega, así como sus trazos en las lecciones de Pontano; la reivindicación implícita de la égloga como quintaesencia de la poesía en las charlas que después se materializarán en el tratadillo de Fracastoro; la lectura de la poesía neolatina de Navagero; posiblemente, un primer conocimiento, también de las manos del propio Navagero, de la poesía neolatina de Fracastoro; los detalles acerca de la extrema ductilidad del endecasílabo, capaz de ofrecer cualidades como la *gravità* y *piacevolezza* heredadas de Dionisio de Halicarnaso, adaptadas por Bembo al estudio de los versos de Petrarca, conceptos que tan clara huella han dejado en la *Epístola a la duquesa de Soma de Boscán*. (2019: 25)

Aún más, Lapesa (1995: 18) refiere una fuerte influencia por Petrarca, Ausiàs March y los poetas del Renacimiento italiano, en particular, el ya mencionado en el primer capítulo de esta tesis, Bernardo Tasso, por pasar a los poetas que se vinculan a su estancia napolitana, Tansillo, Trissino, Alamanni. Entonces, como los tres autores principales de esta tesis, Garcilaso se moldea fuertemente por su experiencia en Italia, se considera un poeta italianizante en su totalidad, y gracias a los modelos que recupera cultiva la égloga, la elegía, la oda, la epístola y el epigrama.

Ahora, llegando, más bien, al grano de la cuestión, Garcilaso fue un asiduo admirador de Ariosto: como bien dice Chevalier (1966: 69), gran estudioso del poeta ferrarés opina

«Garcilaso a aimé les vers d’Arioste», y, de hecho, a confirmación, Guillén (1985: 17) aclara «Garcilaso no podía ignorar» que había compuesto *también* siete sátiras en que todos los aspectos concretos o contingentes de la existencia del escritor habían podido servir de materia para la expresión poética. En efecto, surge una pregunta legítima por Díez (2023: 574), si aquel ‘ignorar’ puede que signifique una sola simple conciencia de las sátiras del Ariosto, o si las imitó, aunque de pronto Guillén (1985: 31) encuentre una respuesta en la comparación con el inglés Thomas Wyatt, Garcilaso no se atrevió a imitarlas respecto a él que plasmó la sátira italiana en *terza rima* a su gusto. Las *Satire* de Ariosto vieron la publicación en 1534, mientras que la «Epístola a Boscán» de Garcilaso empezó a cobrar forma en aquel mismo año:

è vero che le *Satire* del ferrarese avevano visto la luce appena quattro mesi prima che Garcilaso si disponesse a comporre la propria epistola, ma risulterebbe davvero incomprensibile che un lettore così attento dell’Ariosto non si fosse affrettato a degustare i sette piccoli capolavori con cui il prediletto poeta italiano aveva riportato in auge il genere dell’epistola satirica in versi, al quale più di quindici secoli prima aveva dato forma il poeta latino da Garcilaso non meno prediletto, a meno che qualcuno dei testi consegnati all’edizione clandestina non gli fosse già noto grazie alla circolazione manoscritta di cui le singole satire avevano goduto (Gargano, 2011: 90).

Entonces, las dudas que surgen involucran si hubiese sido solo una casualidad que la *Epístola* de Garcilaso empezara a tener su concreción apenas después de la lectura que hizo el poeta toledano de las *Satire* ariostescas. Es verdad, que el objetivo de la sátira es la crítica de la colectividad, mientras la epístola prefiere el individuo desde la tradición horaciana, ¿qué es lo que combina Ariosto? Ya se ha recordado, que Ariosto retoma mucho de Horacio porque lo corona como guía principal, sin embargo, parece ser que, en efecto, Ariosto junte en su experimento la sátira con la epístola, aunque sus *Satire* se conozcan como «auténticas sátiras horacianas» (1985: 46), entonces, los productos de su obra guían a la combinación de reflexión moral con la sátira en forma epistolar bajo el modelo horaciano. Más bien, Garcilaso manifiesta ganas de alejarse del uso masivo del terceto que recuperaron todos sus colegas, y por esto «quiso sin duda escribir una epístola horaciana, por primera vez in *lingua volgare*, sea

toscana o castellana» (1985: 45) y de buena voluntad se acerca al Ariosto con la creación de su *Epístola* mezclando lo culto y lo vulgar, por esto, la evidencia es dada por Gargano (2011: 365) que explica acomodarse con el ferrarés por dos factores principales: el primero es autobiográfico, que está a la base de la estructura epistolar y se junta a las razones que propician la escritura; el segundo involucra el lenguaje como forma de expresión de varios registros que principalmente culminan en lo de uso cotidiano. Garcilaso, al igual que Ariosto, se siente empujado, como fondo de inspiración, a la escritura de su epístola por razones personales que combinan lo real con la reflexión moral, más bien en los versos «Alargo y suelto a su placer la rienda, / mucho más que al caballo, al pensamiento» (vv. 17-18)¹, esta dualidad se convierte en el lenguaje y a nivel estilístico en una mezcla de registros «mimando el lenguaje de uso cotidiano en todos sus niveles o estratos, realiza ese «descuido suelto y puro», que corresponde a nivel formal, en la comunicación epistolar, a la relación de amistad que liga a los dos correspondientes» (2011: 366). Por otro lado, en cuanto a la forma métrica, respecto a su colega ferrarés prefiere la elección del endecasílabo libre en lugar del terceto encadenado.

Ahora bien, la ocasión con que tuvo la fortuna de poder componer dicha epístola, fue justo el 12 de octubre de 1534, durante su estancia en Aviñón, donde había llegado en el curso de una misión encomendada por el emperador Carlos V. El 29 de septiembre del mismo año, el emperador había ordenado al poeta trasladarse desde Palencia hasta Nápoles para llevar una carta al virrey don Pedro de Toledo. Antes de continuar su viaje, el poeta toledano pasó por Barcelona, donde se encontró con su amigo Boscán, para quien escribiría luego la epístola desde Aviñón. A ello se añade el particular contexto cultural de Aviñón, donde, apenas un año antes, se había descubierto la tumba de Laura, la figura vinculada a la tradición petrarquista. Más precisamente, los temas de esta epístola son la amistad y la reflexión hacia esta y las angustias de los viajes «Entre muy grandes bienes que consigo / el amistad perfecta nos concede/ es aqueste descuido suelto y puro, / lejos de la curiosa pesadumbre» (vv. 8-11), en otros términos, la amistad se corona como la perfecta protagonista de dicha epístola, lo que conlleva indirectamente la informalidad.

¹ Ver «La *Epístola a Boscán*» en *Obra poética y textos en prosa*, 1995, p. 122.

De aquí, Gargano (2011) ofrece un atento análisis de algunos aspectos compartidos por los dos poetas. La primera que refiere se halla en la *Elegía II* de Vega y la *Satira III* de Ariosto, y es la nostalgia que ambos poetas sienten hacia su propio *nido*, la lejanía de Ferrara a Ariosto, y la distancia de Nápoles a Garcilaso, que culmina, aún más, por la presencia de una amada querida. Es reconocido, por lo dicho al principio de este trabajo, que Ariosto rechaza de seguir Ippolito a Hungría y prefiere, sin duda, ponerse al servicio de duque Alfonso d'Este por quedarse cerca de su doble amor, el de los estudios y de Alessandra Benucci:

Il servizio del Duca, da ogni parte
che ci sia buona, più mi piace in questa:
che dal nido natio raro si parte (vv. 67-69)

Per questo i studi miei poco molesta,
né mi toglie onde [da Ferrara] mai tutto partire
non posso, perché il cor sempre ci resta (vv. 70-72)

Mientras que en la *Elegía II* de Garcilaso, el toledano lamenta las penas que sufre por estar lejos de Nápoles, lejos físicamente de una amada que identifica con la ciudad:

D'aquí iremos a ver la Serena
la patria, que bien maestra haber ya sido
de ocio y d'amor antiguamente llena.
Allí mi corazón tuvo su nido
un tiempo ya... (vv. 37-41)

Ahora bien, volviendo a la «Epístola a Boscán», las coincidencias señaladas permiten situar la composición de Garcilaso en un espacio de confluencia entre la tradición horaciana y la renovación italiana de la epístola en verso, la de Ariosto. Sin embargo, cuando se dirige a Boscán, lo hace permitiéndose de actuar en total libertad por la confianza que involucra la

amistad entre los dos, tanto más, un tipo de escritura libre de obligaciones, entonces natural y típico de la correspondencia epistolar que «nell'epistola a Garcilaso, invece, l'intero sistema concettuale che fa capo alla sprezzatura o descuido resulta iscritto in una pratica della confersazione che, in quanto si effettua tra amici, ossia tra individui che presentano conformità culturale e parità di *status* sociale, si fonda sulla libertà» (2011: 101), sentimiento que mueve a la escritura Garcilaso y también que sienta los cimientos de las *Satire* de Ariosto. En el caso de Garcilaso, esta libertad discursiva se encuentra estrechamente vinculada con su condición de poeta viajero: el desplazamiento físico por Francia se convierte también en un desplazamiento del pensamiento, de manera que el recorrido exterior del poeta encuentra su correspondencia en el recorrido interior de la reflexión. De ahí que la composición combina noticias, reflexiones, pensamientos y elementos de carácter más ligero, siguiendo una dinámica discursiva cercana a la conversación. Entonces, lo que alegra más a Garcilaso es la felicidad por la amistad que lo liga a Boscán, por la cual siente un fuerte amor:

Iba pensando y discurriendo un día
a cuántos bienes alargó la mano
el que del amistad mostró el camino,
y luego vos, del amistad enjemplo,
os me ofrecéis en estos pensamientos,
y con vos a lo menos me acontece
una gran cosa, al parecer estraña,
y porque lo sepáis en pocos versos,
es que, considerando los provechos,
las honras y los gustos que me vienen
desta vuestra amistad, que en tanto tengo,
ninguna cosa en mayor precio estimo
ni me hace gustar del dulce estado
tanto como el amor de parte mía. (vv. 28-41)

Así, Garcilaso junta la amistad con el afecto por Boscán que es mutua, aún más, el toledano prefiere que los deseos del amigo se realicen más que los suyos, eso resume el amor

que siente hacia su amigo barcelonés. Por lo contrario, el tema amoroso en la *Satire* de Ariosto se configura como un sentimiento imposible de controlar, irrazonable, que lo vincula a Alessandra, pero, de otro lado, la razón que no lo mueve de Ferrara la define *pazzza*, la ciudad para el poeta encarna una multitud de valores que no le permiten dejarla:

S'io ti fossi vicin, forse la mazza
per bastonarmi piglieresti, tosto
che m'udissi allegar che ragion pazza
non mi lasci da voi viver discosto (Sat. VII, vv. 178-181)

Así que, a su vez, el poeta toledano, individua en la ciudad partenopea, aquella mujer que lo pone en la llama de amor, lo enciende y reviva, frente a los fastidios de los viajes que pone como foco satírico:

¡Oh cuán corrido estoy y arrepentido
de haberos alabado el tratamiento
del camino de Francia y las posadas!
Corrido de que ya por mentiroso
con razón me ternéis; arrepentido
de haber perdido tiempo en alabaros
cosa tan digna ya de vituperio,
donde no hallaréis sino mentiras,
vinos acedos, camareras feas,
varletes codiciosos, malas postas,
gran paga, poco argén, largo camino. (vv.66-76)

Las quejas del poeta toledano incluyen también un remande a la *Satira* II de Ariosto cuando habla del vino mal conservado (vv.247-249), la mención al *Iter brindisinum* de Horacio (2011: 112), y un listado de una serie de consideraciones negativas. Llegando al final, las consideraciones por parte de Gargano (2011: 116), consideran que las sátiras del ferrarés

Ariosto empujaron a Garcilaso a volver a las raíces y experimentar también con el modelo horaciano, tal que Gargano (2011: 116) arriesga una consideración valiente en el decir «mentre l'ode di Garcilaso è incomparabilmente superiore a quella di Tasso, la sua epistola è degna di affiancare quelle dell'Ariosto, che restano, nondimeno, il capolavoro assoluto del genere in volgare».

En este sentido, más que una imitación directa, las coincidencias señaladas permiten hablar de una apropiación selectiva del modelo ariostesco, especialmente visible en la dimensión autobiográfica, la libertad discursiva y la combinación de reflexión moral y experiencia cotidiana. Entonces, el recurso de la *Satira II* y *III* resulta significativa en el vínculo que afirma con la producción garcilasiana. Sin duda, la *Satira III* se conecta particularmente con la *Elegía II*, a partir del motivo de la distancia respecto del lugar de origen y de la vinculación entre espacio, memoria y experiencia afectiva. En el segundo caso, la *Satira II* resulta relevante para la *Epístola a Boscán* por la incorporación de elementos vinculados a la experiencia del viaje y la incorporación de elementos de carácter cotidianos. Garcilaso adapta estos elementos a su propia concepción de la amistad y las particularidades de la poesía castellana, mostrando, así como el modelo italiano, el ariostesco, podía ser reelaborado en el contexto renacentista español. Garcilaso representa uno de los primeros ejemplos de este capítulo, mientras que la mirada al siguiente autor, Alcázar, cubrirá más sentido en nuestro recorrido.

4.2. BALTASAR DE ALCÁZAR: LA *SATIRA* VEN LA EPÍSTOLA A MELCHOR DE ALCÁZAR

Tras aparecer anteriormente como receptor, toca pasar a examinar, de forma práctica, unos ejemplos de la producción poética de Alcázar, que culminan en dos epístolas, una dirigida a su compañero Cetina y la otra al hermano, como testimonio de unos rasgos que se observan en común con el Ariosto satírico.

Baltasar de Alcázar, originario de la ciudad de Sevilla, a lo largo de su vida se dedicó notablemente a la producción satírico-burlesca donde «en el espacio de la poesía burlesca, es donde precisamente despliega todo su arsenal de referencias folclóricas, relatos chistosos, cantarillos populares, refranes picantes» (Rivera, 1998: 20), que imponen la evidencia de toda una actitud burlesca del poeta hacia la vida. Fue un gran seguidor de los modelos

italianos, como Petrarca, y los autores clásicos, en particular manera, de Marcial de quien imita sus Epigramas, como escribe Pacheco (1878: 6) «fué mui estudioso i aventajado en las lenguas vulgares, i obras de los Poetas Clásicos, con pura afición á Marcial, cuyo imitador fué en las gracias», además, el pintor Pacheco fue quien se comprometió a ayudar Alcázar a difundir sus piezas en la Sevilla de aquellos años. Entonces, Alcázar en su poética aboga por un estilo considerado bajo, aquel que remanda al *sermo humilis* horaciano, quiere ser entendido por su gente y por el vulgo, y por eso, los personajes que escoge, como, por ejemplo, el gracioso puede que «la mayor parte de las veces esos géneros previos no se insertan más en ámbito burlesco, sino que constituyen el objeto de burla, convirtiéndose en el blanco de una suerte de parodia metapoética, tan del gusto del poeta sevillano» (1998: 26).

Además, de Alcázar se reconoce su amistad con una multitud de figuras pertenecientes al entorno sevillano, más que todos, con Gutierre de Cetina, en que se observa una gran admiración mutua como la que desarrollan Vega y Boscán. Alcázar escribió en honor a Cetina, alrededor de 1551, un conjunto de cuatro sonetos reunidos en «A Cetina, estando quien lo escribe en la aldea», y justo el mismo año su «Epístola a Cetina». Es más, la razón que lo empuja a escribir esta epístola parece ser el nuevo encargo que se enfrenta a gestionar cuando hereda de su familia el molino de Bormujos, en la aldea de Aljarafe de Sevilla (Bueno, 1978: 71), algunos versos notables recitan:

No finezas, que nunca las aquisto,
por más que el alma afana y las desea,
sino conforme la librea que visto.
Aldeana, Señor, es mi librea,
y así, os he de contar, muy francamente
la vida miserable del aldea. (vv. 49-54)

En estos versos, Alcázar expone una crítica a la alabanza de aldea, donde su malestar se hace patente, se propone de ir contracorriente y romper contra la glorificación del mismo tópico, de hecho, la vida que conduce aquí la define «miserable», entonces, el poeta lo incorpora a una escritura de carácter personal y conversacional, en la que la propia

experiencia sirve de punto de partida para la reflexión sobre las distintas formas de vida, Alcázar va en contra del ideal de «vida retirada», al que tanto canta Hurtado de Mendoza en su epístola a Boscán y hace evidente el choque que tiene con el tedio en la vida aldeana, es más que «el interés del poeta se centra en destacar la impudicia de los aldeanos, sus groseros ademanes y tachas físicas, lo que le lleva a reflejar algunos de sus usos cotidianos» (1998: 36). Así se queja:

Mirad, pues á que extremo me ha traído
este fiero destino, que me tiene
eujeto a las mudanzas que he sufrido.
¿Cuál alma hay tan paciente, que no pene
con tan grandes bajezas, vanidades,
y que pasar gustándolas conviene:
ignorancias, malicias, necedades,
simplezas, pesadumbres, villanías,
molestias, groserías, torpedades? (vv.154-162)

Por el tema, la composición también puede ponerse en relación con las *Satire* de Ariosto, donde la experiencia del poeta en el ámbito cortesano constituye igualmente el fundamento de una reflexión moral sobre las obligaciones, los inconvenientes y las falsas apariencias de la corte. En este sentido, lo ariostesco no se limitaría a la presencia de determinados asuntos, sino que afectaría también a la propia concepción de la epístola como espacio de conversación, experiencia personal y reflexión moral. La oposición campo/ciudad que observa tanto Alcázar como su interlocutor Cetina, se convierte en un medio para articular una crítica de las relaciones sociales y de las aspiraciones cortesanas, al mismo tiempo permite a Alcázar construir una imagen de sí mismos en relación con el mundo que describen.

Por otro lado, se hace más patente la referencia ariostesca en la epístola que Alcázar escribe a su hermano Melchor de Alcázar, es más, la anécdota se basa en aquella tradición que interesó también a Hurtado de Mendoza con la composición que hizo «En loor de

cuerno», sobre la que Prieto (1984: 488) afirma que el remande de Ariosto llegue directamente de los tercetos que compuso Mendoza, mientras que en Alcázar la pieza de la epístola recita de esta forma:

Hermano y señor mío, yo he pintado
mil veces al demonio, tan hermoso
y de tan raras partes adornado,
que aquel pintor de su mujer celoso
de quien en una sátira recita
el claro autor de *Orlando furioso*:
«non gli potea dipinger senza aita
di Mercurio più bel» (hablo toscano
porque las consonancias facilita). (vv.1-9)

Los versos que escribe Alcázar evocan la *Satira* v de Ariosto, precisamente desde el verso 298 de la sátira que empieza con «Fu già pittor, Galasso era di nome / che dipinger il diavolo solea/ con bel viso, begli occhi e belle chiome» (vv. 298-300). Más precisamente, el cuentecillo procede de la *Facetia* CXXXII de Poggio Bracciolini, solo que Ariosto sustituye el humanista Francesco Filelfo con el pintor ferrarés Galasso Galassi donde «in Ariosto invece il dono dell’anello vale da premio per l’abilità pittorica di Galasso, o meglio da malizioso dono con cui il demonio si vendica, per contrappasso, del trattamento diabolico mistificante riservatogli dall’artista» (Torre, 2019: 202). Así es, que Alcázar describe la anécdota del diablo ariostesco en su epístola gracias al recuerdo de su colega granadino. La importancia de este pasaje reside en que permite comprobar que Ariosto no constituye únicamente un modelo cuya presencia pueda reconstruirse a partir de coincidencias temáticas o formales, sino un autor reconocido y conscientemente incorporado al repertorio literario de Alcázar. En conclusión, más que una influencia uniforme sobre su producción se trataría, por tanto, de la apropiación de algunos elementos del horizonte ariostesco, adaptados al tono familiar, moral y burlesco propio de su poesía.

Después de los ejemplos propiciados por Garcilaso y el sevillano Alcázar, es necesario navegar por nuevos horizontes y atracar este análisis hacia el último poeta, Luis de Góngora, uno de los mayores experimentadores de la poesía satírica y burlesca bajo distintas formas.

4.3. LUIS DE GÓNGORA: DOS SONETOS A LA MANERA ARIOSTESCA

Góngora, reconoce profundamente su vínculo y admiración por Ludovico Ariosto, y, de hecho, cuenta con unos sonetos satíricos contra sus señores de reminiscencia ariostesca ya examinados por Blanco (2006), Pezzini (2020; 2022; 2024), y Mico (2015).

Góngora fue un gran apreciador del estilo satírico y supo dar vida a una nueva forma de sátira bajo diferentes formas de expresión: según Blanco (2006: 15) «Góngora dota estas composiciones de rasgos que las acercan a las prácticas arcaicas de que se origina o se nutre la sátira: impersonalidad y llamada a la complicidad de los oyentes, como si el poeta fingiera encarna la voz colectiva y plebeya de la matraca, de la vaya o del chiste que anda de boca en boca» (Blanco, 2006: 15). Además, fue gran admirador de los modelos italianos, con mayor atención, puso su mirada en el maestro del *burlesco stile*, Francesco Berni y, claro, Ludovico Ariosto.

En el primer caso, Góngora aplicó el ejercicio *bernesco* en su producción mediante la *imitatio* de algunas poesías o el uso de algunas herramientas de fondo temático. El ejemplo que considera Pezzini (2024: 140), es el romancillo «Hanme dicho hermanas» (1587) que menciona a Berni para rechazar el vicio de quien es *curioso*:

No es de los curiosos
a quién califican
papeles de nuevas
de estado o milicia,
porque son (y es cierto,
que en Bernia lo afirma)
hermanas de leche
nuevas y mentiras (Obras completas, I, p. 90)

A razón de esto, la evidencia de la imitación de Berni por parte de Góngora se nota en su «Comer salchichas y hallar sin gotas el frasco» que sería una reescritura de «Cancheri e beccafichi e magri arrosto», entonces Góngora con la imitación del italiano da vida a una poesía ligera, por esto «el resultado, de hecho, es una poesía de la experiencia y que somete la realidad al filtro del juego — lingüístico, fonético, retórico, según los casos — sin que este llegue a deformarla» (2024: 141).

Por otro lado, la experiencia satírica de Góngora remonta al precedente que dio Ariosto, de hecho «es bien conocida la gran admiración que Góngora tenía por Ariosto» (2024: 142), especialmente el poeta cordobés adopta el modelo temático, la queja de la sumisión del poeta al poder o la reivindicación de la libertad frente a las obligaciones. Esta convergencia resulta particularmente visible en algunos de sus sonetos de viajes frustrados, en los que las circunstancias personales del poeta se convierten en ocasión para representar y censurar determinadas relaciones sociales y formas de comportamiento. Pezzini (2020: 373) toma en consideración tres sonetos principales «El conde mi señor se fue a Nápoles» (1610), «El conde mi señor se va a Nápoles» (1622), «De chinchas y de mulas voy comido» (1603) y estudia precisamente los ecos del Ariosto satírico poniendo de relieve que la dimensión satírico-burlesca de estos textos no parece aislada, sino estrechamente vinculada con procedimientos de carácter burlesco. Más bien, los sonetos se acomunan por denunciar la posición que ocupa Góngora frente al espacio cortesano, los tres exponen críticas sutiles y de reflexión moral, además de tratar la relación del villano/cortesano.

Acerca del primer soneto, la ocasión de la composición fue dada justo cuando Pedro Fernández de Castro, conde de Lemos dejó Madrid para mudarse a Nápoles cerca de su padre. Es decir, consigo quería llevar toda una categoría de letrados ilustres que pudiesen iluminar la corte, ya se mencionó anteriormente que los hermanos Argensola tuvieron esta magnífica oportunidad, y con ello, también Góngora esperaba que el conde tocara a su puerta y que la suerte hiciese su trabajo, desafortunadamente no fue así y el soneto recita:

El conde mi señor se fue a Napoles,
el duque mi señor se fue a Francia:

príncipes, buen viaje, que este día
pesadumbre daré a unos caracoles.

Como sobran tan doctos españoles,
a ninguno ofrecí la musa mía:
a un pobre albergue sí, de Andalucía,
que ha resistido a grandes, digo, soles.

Con pocos libros libres (libres, digo,
de expurgaciones) paso y me paseo
ya que el tiempo me pasa como higo.

No espero en mi verdad lo que no creo:
espero en mi conciencia lo que sigo,
mi salvación, que es lo que más deseo. (*Sonetos*, p.1030)

En este primer soneto, la aparente ligereza del saludo dirigido a sus grandes señores encubre, en realidad, una situación de frustración que siente Góngora por un viaje que no llega a realizarse. Desde los primeros versos, Góngora construye una relación directa con los destinatarios mediante la apelación «príncipes, buen viaje» (v.3), tras haberse dirigido de inmediato al conde y duque (vv. 1-2). Entonces, esta interpelación directa unida a expresiones como «a grandes, digo, soles» (v.8) o «libres, digo, / de expurgaciones» (vv.9-10), introduce una sutil ironía mediante la cual Góngora transforma su descontento en una reivindicación de libertad. A ello, contribuyen las rimas burlescas y los juegos lingüísticos, que suavizan la crítica sin eliminarla. El soneto se articula, sobre la oposición entre el destino cortesano al que aspiraba (Nápoles o Francia) y el «pobre albergue» en su Andalucía (v. 7), donde permanece el poeta. Cabe precisar, que la rima forzada que observa Pezzini (2024: 145), o sea, *Nápoles / caracoles* y *Francia / este día*, es un sello característico de la poesía burlesca, de particular forma, italiana, que Góngora admiraba. La frustración que le causa el viaje, abstracto, se convierte así en ocasión para reflexionar sobre su propia posición frente al mundo cortesano.

Por otra parte, el segundo que ocasiona en el mismo contexto parece presentar nuevamente a Góngora la misma situación, escrito ya en la edad de su vejez en 1622, cuando

don Antonio Álvarez de Toledo, duque de Alba, es nominado virrey de Nápoles y tiene que mudarse a la ciudad partenopea. Parece ser que, como la última ocasión, el cordobés había sido incluido en el listado de intelectuales que el duque quería llevar consigo, pero como una pesadilla que se repite en bucle, la elección no cayó sobre él, así que en este soneto hace patente su amargura:

El conde mi señor se va a Nápoles
con el gran duque. Príncipes, addió;
de acémilas de haya no me fío,
fanales sean sus ojos o faroles.

Los más carirredondos girasoles
imitará siguiéndoos mi albedrío,
y en vuestra ausencia en el puchero mío
será un torrezno la Alba entre las coles.

En sus brazos Parténope festiva,
de aplausos coronado Castilnovo,
en clarines de pólvora os reciba;

de las orejas yo teniendo al lobo,
incluso esperaré en cualquier misiva
beneficio tan simple que sea bobo. (*Sonetos*, p.1495)

En este segundo soneto retoma algunos procedimientos ya presentes en el anterior, pero introduce una situación de fondo diferente. Desde el comienzo, Góngora reproduce el juego burlesco de la rima forzada «Nápoles/ faroles» (v.1; v.4) y contrapone nuevamente el destino de los señores al espacio familiar en el que permanece el yo poético. Sin embargo, la referencia a la partida del conde de Alba adquiere aquí un significado más concreto: el poeta no lamenta tanto su imposibilidad de acompañar a los grandes como la pérdida de la protección y del favor que espera de ellos. El juego con «Alba» en «será un torrezno la Alba entre las coles» (v.8), junto con la expresión «beneficio tan simple» (v.13), permite introducir de manera burlesca la cuestión del favor cortesano. De otra forma, la aparente preferencia

del poeta por permanecer alejado de los señores constituye, por ello, una afirmación irónica de independencia, aunque es patente la tristeza que envuelve a Góngora que «remite a la esperanza del poeta por recibir una ayuda que tarda en llegar» (Pezzini, 2024: 150).

Amén de todo lo dicho, este díptico de sonetos también conecta con las *Satire* de Ariosto. La relación entre estos dos sonetos y la poesía satírica de Ariosto resulta significativa si se considera la representación de la relación entre el poeta y el poder. Es más, en la *Satira* I de Ariosto, el poeta rechaza abiertamente de seguir su señor, el cardenal Ippolito a Hungría, tratando de revindicar su libertad afirma «io qui rimango» (Sat. I, v. 6), que culmina en el rechazo que pudieran comprometer su libertad. Góngora presenta, en cambio, una situación inversa, su alejamiento de la corte no responde a su propia elección, sino a la frustración de sus expectativas. Debido a esto, su aparente satisfacción por permanecer en Córdoba adquiere un sentido irónico, o sea, la libertad que proclama funciona como compensación burlesca ante una posición que, en realidad, no ha elegido (2020: 379).

Los ecos del modelo ariostesco se hacen particularmente visibles en la oposición entre la vida cortesana y una existencia más sencilla y retirada. Es reconocida la afición de Ariosto por las letras y la lectura, a las que no se rinde totalmente para ocuparse de otros oficios, así en la *Satira* II, Ariosto convierte incluso el alejamiento de su Ferrara a Roma y las horas de espera en ocasión para refugiarse en la lectura, en sentido de «Fa che vi sian de' libri, con che io passi/ quelle ore che commandao i prelati/ al loro uscier che alcuno entrar non lassi» (Sat. II, vv. 70-72), estos versos los recoge también el cordobés «attraverso cui il Góngora del primo sonetto annoverava l'ozio della lettura tra i passatempi della provincia» (2020: 379).

La última comparación involucra a la *Satira* III, la pérdida del favor del cardenal empuja en la sátira a escribir a su primo Annibale para explicarle su nueva posición ante el servicio al duque Alfonso. Asimismo, Ariosto celebra la libertad y la independencia y lamenta aquellos que ansían por las ambiciones de una vida acomodada pero llena de falsedad, motivo que lo lleva a tomar las distancias, precisamente en «Chi vuol andar a torno, vada: / vegga Inghelterra, Ongheria, Francia e Spagna; / a me piace abitar la mia contrada» (vv. 55-57) y que Góngora reporta en otro soneto suyo que es «De chinches y de mulas voy comido» (*Sonetos*, p. 926) y recita:

De chinchas y de mulas voy comido;
las unas culpa de una cama vieja,
las otras de un señor que me las deja
veinte días y más, y se ha partido.

De vos, madera anciana, me despido,
miembros de algún navío de vendeja,
patria común de la nación bermeja,
que un mes sin deudo de mi sangre ha sido.

Venid, mulas, con cuyos pies me ha dado
tal cox el que quizá tendrá mancilla
de ver que me coméis el otro lado.

Adiós, corte envainada en una villa,
adiós, toril de los que has sido prado,
que en mi rincón me espera una morcilla.

En el soneto reportado, exactamente los versos interesados son «Adiós, corte envainada en una villa, / adiós, toril de los que has sido prado, / que en mi rincón me espera una morcilla» (vv.12-15), de hecho, se refiere a una «corte envainada en una villa», lo que Madrid desde poco se había convertido, o sea, en la capital del reino y donde la Corte se había mudado. De aquí, no existe en el soneto una verdadera referencia a la ciudad, sino que se entiende veladamente, y por esto, de estos versos surge su aversión y malestar contra la villa de Madrid, y discute entre una oposición entre el volver o el quedarse, entre el villano o el cortesano (Pezzini, 2022: 160). En otras palabras, el «adiós» anafórico de Góngora deja espacio a lo que considera más conforme a sus gustos, o sea, no la suntuosidad de la corte, sino algo sencillo perteneciente a su hogar como la morcilla que nombra. Por consiguiente, se observa una referencia parecida en la misma *Satira III* de Ariosto, por supuesto, en los versos «Chi brama onor di sprone o di capello, / serva re, duca, cardinale o papa; / io no, che poco curo questo e quello. / In casa mia sia meglio una rapa...» (vv. 40- 43) que en ambos «conlleva el rencor y el desengaño de quien se ha visto negar, una vez más, un beneficio prometido, así como la confianza depositada en su señor» (2022: 162). Así que, a modo de recopilación breve, podemos señalar los dos primeros sonetos de Góngora, «El conde mi

señor se fue a Nápoles» y «El conde mi señor se va a Nápoles» en correlación con la *Satira I*, con motivo de queja contra sus señores, y el último soneto, «De chinches y de mulas voy comido» se acompaña a la *Satira III*, como reivindicación de la aspiración a una vida sencilla que se desarrolle en los lugares en que se han criado.

Sin duda, por último, merece la pena mencionar el soneto moral en tercetos que Góngora compone en 1609 contra la angustia que experimentaba en la corte de Madrid y es «¡Mal haya el que en señores idolatra!» que incorpora dos tópicos principales, precisamente, el menosprecio de la corte y alabanza de aldea y el *beatus ille*. En seguida reporto los primeros tercetos:

¡Mal haya el que en señores idolatra
y en Madrid desperdicia sus dineros,
si ha de hacer al salir de una mohatra!

Arroyos de mi huerta lisonjeros
(¿lisonjeros?: mal dije, que sois claros):
Dios me saque de aquí y me deje veros.

Si corréis sordos, no quiero hablaros;
mejor es que corráis murmuradores,
que llevo muchas cosas que contaros.

Como apura Micó (2015: 194), Góngora, con esta composición desplaza su mirada a la tradición satírica clásica, gracias al espíritu innovador de la obra satírica ariostesca. Con este soneto, asistimos a «la importancia del autorretrato gongorino como poeta cortesano frustrado en sus aspiraciones» (Ponce Cárdenas, 2024: 15) que se va a definir como «este dómine bobo, que pensaba / escaparse de tal por lo aguileño» (vv. 35-36), lo que asimila el adjetivo «bobo» con la inocencia de la vida y de hecho «los bobos *corteggiantes* son aquellos que caen en el engaño y muestran así su simpleza» (2024: 15). Las musas que decanta son la Lisonja y la Mentira como refiere en estos versos «La Lisonja, y con todo, la Mentira, / modernas musas del aonio coro / las cuerdas le rozaron a mi lira» (vv.43-45). Todo lo particular de Góngora, resalta en su densidad de imágenes, como Cárdenas pone de ejemplo,

la falta de generosidad, simbolizada en la «sequedad», de los ministros o el valido, hacia quienes les demanda su favor, se convierte en la imagen del «río» lleno de privilegios no lleve ningún tesoro para el suplicante, de forma que este lo contempla como un río seco que le facilita la huida de un lugar en el que no es bienvenido, el todo culmina en los versos «A enemigo que huye, puente de plata» (2024: 15). En fin, las intenciones de Góngora se dividen entre el querer hablar y el obligarse de callar, gracias al apoyo de las figuras retóricas de la *correctio*, la *interrogatio* y *reticentia* (2015: 195). Más bien, la posición del poeta aquí es de total desilusión, frente a sus expectativas cortesanas rotas va en busca de una vida que lo dignifique en su rincón nativo. Está más que claro que este soneto es un remando al modelo que aplica Ariosto en sus *Satire*, asistimos a la crica de la dependencia cortesana y de la relación entre el poeta y el poderoso como ocurre particularmente en la *Satira I*, la experiencia del servicio permite convertir la relación con la corte en materia de reflexión sobre la libertad del escritor y sobre los inconvenientes de subordinarse a la voluntad de un señor.

En conclusión, la principal diferencia entre Góngora y Ariosto reside, precisamente, en el tratamiento de estos materiales: mientras que Ariosto desarrolla una reflexión sobre la autonomía del poeta frente a las exigencias de la corte, Góngora transforma esa misma problemática en un juego de palabras, alusiones y situaciones cómicas. La interpelación directa a los señores, las rimas burlescas, las referencias a las comidas o a los beneficios cortesano permiten expresar una queja que, bajo la apariencia de la broma, conserva su dimensión crítica. Así, la experiencia personal se convierte en materia satírica, pero queda atenuada por una «máscara» burlesca que permite al poeta acercarse al poder y, al mismo tiempo, distanciarse de él.

En suma, el recorrido por Garcilaso, Alcázar, y Góngora permite observar que la recepción de Ariosto en la literatura española del Siglo de Oro no responde a un único mecanismo de imitación, sino a diferentes formas de apropiación y transformación. En primer lugar, con Garcilaso el modelo ariostesco se integra en la renovación de la epístola en verso y en la combinación de experiencia personal, conversación y reflexión moral; en segundo lugar, en Alcázar algunos motivos de las *Satire* pasan a formar parte de una escritura más familiar y marcadamente burlesca; por fin, en Góngora la problemática ariostesca de la libertad, el servicio y la relación con el poder se transforma mediante la ironía, la crítica velada, y los juegos lingüísticos. De este modo, Ariosto desempeña funciones diferentes

según cada autor y el momento de su recepción, de modo que cada uno transporta a su producción el repertorio del poeta ferrarés según sus propias circunstancias y exigencias de la poesía satírico-epistolar.

5.

«PODERSE LADEAR CON ARIOSTO»:

CONCLUSIONES

A modo de conclusiones, al afirmar que «en Italia se han escrito muchas sátiras y comedias; pero ninguno ha llegado a poderse ladear con Ariosto», Argensola sitúa al poeta ferrarés en un lugar singular dentro de la tradición satírica italiana. Con esta cita, considerada como el punto de llegada de esta investigación, se rebobina el hilo al término de este estudio, sobre la cuestión que ha guiado el recorrido: la presencia de Ariosto y de sus *Satire* en la evolución de la poesía satírica española del Siglo de Oro. Desde la tradición clásica hasta su renovación italiana y su posterior recepción en España, la sátira se presenta como una práctica en continua transformación, capaz de incorporar modelos, experiencias y formas de escritura diferentes. En este recorrido, Ariosto constituye un punto de mediación entre la herencia horaciana y las nuevas posibilidades de la epístola satírica y moral.

Todo conduce a subrayar la importancia de este estudio, que reside en haber mostrado cómo la recepción de Ariosto contribuye a comprender la evolución de la sátira y de la epístola moral en la España del Siglo de Oro. Por esto, el análisis realizado permite observar que su influencia no consiste en la reproducción de un modelo cerrado, sino en la incorporación y transformación de distintos recursos de las *Satire* según las circunstancias y los proyectos literarios de cada autor. De este modo, la experiencia personal, la crítica de las costumbres y vicios, la reflexión moral y la dimensión dialógica de la escritura adquieren formas diversas a partir de un mismo referente.

En suma, recapitulando los aspectos destacados del primer capítulo, se observa la vuelta a la recuperación de los modelos clásicos como lo de Horacio que se confirma por introducir su concepción de la sátira, que funde el *sermo*, un tipo de diálogo que incluye un registro «bajo» y cotidiano, al estilo de las *Epistulae*. A partir de aquí, Ariosto, mientras intenta identificar su estilo poético, retoma elementos fundamentales de dicho *sermo* horaciano, que articula mediante una escritura basada en la conversación, la experiencia personal y la relación con interlocutores concretos. En concreto, aplica la tradición de la *terza rima* procedente de

la *Divina Commedia* de Dante, y construye en su discurso satírico una estructura dialógica específica con un «yo» hablante y un «tú» que asume diferentes roles, a quien se dirige el poeta hablante hacia destinatarios específicos, personajes evocados, o un «tú» que se intercambian los personajes de los apólogos o escenas ficticias. En concreto, paralelamente los poetas españoles experimentan esta renovación que resulta significativa para la evolución de la epístola moral en España, donde el modelo ariostesco convive con la recuperación directa de Horacio y con otras tradiciones italianas, tanto que Guillén (1972: 46) pone una neta distinción entre los dos países, o sea, «Italia satírica» y «España epistolar».

El segundo capítulo ha mostrado, a través de Hurtado de Mendoza, Cetina y Argensola, distintas modalidades de recepción de este modelo; Hurtado de Mendoza aplica un tipo de sátira-crítica epistolar, relacionada a la experiencia cortesana, es más, que las dudas que surgieron frente a su producción se basan sobre cuanto del modelo horaciano o del modelo ariostesco hace uso, parece ser que reconozca en ambos como espíritus guía, porque tanto el modelo que impone Horacio es lo que moldea Ariosto *a posteriori* en sus sátiras; siguiendo adelante, Gutierre de Cetina recurre a la experiencia ariostesca como observación de costumbres y de los espacios personales. De pronto, experimenta la escritura satírico-epistolar como forma de reflejo de su relato autobiográfico, y que luego, adopta como materia de valoración y crítica; el último de los tres grandes, Argensola, proporciona un tipo de sátira que adquiere una dimensión consciente de su propia dignidad literaria y de su función moral; en este marco, la comparación con las sátiras del ferrarés muestra que, para Argensola, todos los tópicos que surgen de su colega sean un buen ejemplo adaptable a sus epístolas, entonces el espacio del poeta puede convertirse en materia de reflexión sobre el poder, la conducta de los gobernantes o la propia condición de escritor.

Hasta ahora, bien o mal, el principal hallazgo revelador, al que me ha abierto las perspectivas Segre (1976) y D'Agostino (2009) es la estructura dialógica de Ariosto, que al menos, comparten estos tres poetas. De consecuencia, me ha parecido evidente, que en Hurtado de Mendoza, Cetina y Argensola se reproduzca la misma estructura dialógica, ya que los tres recurren a una escritura que presupone la presencia de un interlocutor, ya sea mediante la epístola dirigida a un destinatario concreto, mediante la interpelación directa o mediante la respuesta a una posición previamente formulada. Por otro lado, hay que admitirlo, a veces, de primero impacto, parece esforzada la correlación entre la sátira

ariostesca, y las epístolas de los poetas españoles, aunque al revés, el análisis haya ayudado a ir a la raíz de la cuestión.

El tercer capítulo ha permitido ampliar este recorrido mediante los casos de Garcilaso, Alcázar y Góngora. En el caso de Garcilaso las afinidades que se han notado culminan en la representación de la distancia, la memoria y la experiencia personal bajo el relato autobiográfico. Entonces, Garcilaso representa así una modalidad en la que la sátira y la epístola se abren a la expresión de la experiencia individual y a la reflexión moral. Por otro lado, el caso de Alcázar ha sido el menos patente de demostrar, es si verdad que utiliza la mención a la *Satira V* de Ariosto, pero la tradición del cuento del diablo le llega por otros filtros, esa apropiación no implica una reproducción del modelo italiano: el episodio se integra en un universo poético diferente y adquiere nuevas funciones dentro de una escritura caracterizada por la familiaridad y la comicidad. Finalmente, Góngora permite observar una transformación particularmente compleja de las posibilidades satíricas y burlescas. En su producción, determinados problemas presentes en la *Satire* son sometidos a una profunda reelaboración formal: la crítica velada, y tal vez, directa contra sus señores, las interpelaciones directas, las rimas burlescas, los juegos lingüísticos y las referencias a ciertas situaciones cotidianas permiten expresar el malestar ante determinadas relaciones de poder sin abandonar la dimensión lúdica de la composición. En resumen, Góngora retoma del modelo ariostesco estas situaciones para construir un tipo de sátira que sirve para observar o censurar la realidad y también para experimentar con las posibilidades formales y lingüísticas de la poesía, bajo una máscara burlesca.

Los resultados obtenidos permiten, asimismo, plantear algunas posibles líneas de investigación que podrían prolongar y ampliar el estudio aquí realizado. En primer lugar, sería posible extender el corpus a otros autores y textos de la literatura española del Siglo de Oro; por ejemplo, la mirada de este trabajo había podido incluir, también, a un Quevedo cultivador en gran escala de una gran variedad de tipos de sátira, en fin, como sugiere Díez (2023), es Andrés Rey de Artieda que afirma en sus *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro, sacados a la luz por Micer Andrés Rey de Artieda* de querer imitar directamente a Ariosto. Por otra parte, la investigación podría prolongarse mediante un estudio más específico de las relaciones entre la sátira ariostesca, la tradición horaciana y las distintas manifestaciones de lo burlesco.

En resumidas cuentas, es cierto que «el ejemplo del Ariosto satírico es fundamental para el nacimiento y desarrollo en España de la epístola moral» (Micó, 2023: 137) fruto de ser el primero en combinar el modelo satírico con un lenguaje cotidiano y la pretensión epistolar, de lo que los poetas españoles adquieren el ejemplo. En otras palabras, la adopción de la *terza rima*, de una fuerte mirada autorreferencial, de una estructura dialógica compartida, de unos tópicos y situaciones procedentes del experimento satírico ariostesco, de unas críticas que no se construyen mediante la invectiva agresiva juveniliana, sino mediante un diálogo, me parecen huellas evidentes de lo que afirma Micó, a pesar de que la manera en que utilizan sus recursos se sitúa dentro de diferentes proyectos poéticos, o sea, desde la reflexión personal y epistolar hasta la crítica cortesana, la observación social, la burla familiar y la defensa moral del género, Ariosto constituye en este espacio uno de los elementos que favorecen y acompañan esta diversificación.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR, Baltasar de, *Poesías de Baltasar de Alcázar*, precedidas de la biografía del autor por F. Pacheco, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1878.
- ARIOSTO, Ludovico, *Satire*, ed. C. Segre, Torino, Einaudi, 1987.
- , *Satire*, ed. C. Bologna, Letteratura Italiana Einaudi: Le Opere, vol.II, Torino, Einaudi, 1993.
- , *Satire*, dir. ed. E. Russo, Opere di L. Ariosto, Milano, Mondadori, 1996.
- , *Sátiras*, edición bilingüe, traducción, prólogo y notas de J. M. Micó, Barcelona, Península, 1999.
- ARELLANO, Ignacio, *La poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2003.
- BERRA, Claudia, (ed.), L. Ariosto, «Satira VII», en L. Ariosto, *Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 231-262.
- BINNI, Walter, «Metodo e poesia di Ludovico Ariosto e altri studi ariosteschi», vol. 214 di *Biblioteca di Cultura*, dir. R. A. Pettinelli, Scandicci, ed. La nuova Italia, 1996.
- , «Le Satire dell'Ariosto», *Belfagor*, Firenze, vol.1, 1946, pp. 193-203.
- BLANCO Mercedes, «Fragmentos de un discurso satírico gongorino», *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, (eds.) C. Vaíllo, R. Valdés Madrid, Castalia, 2006, pp. 11-34.
- , «La Italia española de un poeta de Sevilla: en torno a una nueva edición de Gutierre de Cetina», *Bulletin hispanique*, 118-1, 2016, pp. 253-274.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t.51, n.2, 2003, pp. 465-491.
- , «La poesía satírica en el Siglo de Oro: el modelo ariostesco», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXXI, 3, 2004, pp. 275-292.
- , «La sátira en el Siglo de Oro: notas sobre un concepto controvertido», *Neophilologus*, 88, 2004, pp. 61-72.
- , «Zanahorias y otras picardías: Hurtado de Mendoza ante la tradición bernesa», Calíope, *Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol.12, n°2, 2006, pp. 13-32.
- , «El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro», *Criticón*, 100, 2007, pp.9-26.
- CAMPEGGIANI, Ida, *L'ultimo Ariosto. Dalle Satire ai Frammenti autografi*, Pisa, Edizioni della Normale, Studi, 2017.
- , «Il fantasma del tono medio e la disorde armonia delle cose. Sul ritmo delle Satire di Ariosto», en *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, dir. ed. S. Albonico, A. Juri, Pisa, ETS, «Quaderni» della Sezione di Italiano dell'Università di Losanna, 2018, pp. 99-123.
- , (ed.), L. Ariosto, «Satira III», en L. Ariosto, *Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura,

2019, pp. 95-129.

-, «Le satire di Ariosto: la disarmonia prestabilita?», en *Nuove prospettive sulla terza rima: Da Dante al Duemila*, ed. I. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, y G. Zoccarato, Padova, Libreria Universitaria Edizioni, 2020, pp. 167-188.

CESERANI, Remo, «Studi ariosteschi, I: Dietro i ritratti di Ludovico Ariosto», *Giornale storico della letteratura italiana*, 153, 1976, pp. 243-295.

CHERCHI, Paolo, «I Capitoli di Ariosto in Spagna» en *La tela de Ariosto. El «Furioso» en España: traducción y recepción*, (ed.) Paolo Tanganelli, Málaga, Universidad de Málaga, *Analecta Malacitana*, ANEJO LXXI, *Revista de la Sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras*, 2009, pp. 25-35.

CHEVALIER, Maxime, *L'Arioste en Espagne. Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université du Bordeaux, 1966.

CITRONI, Mario, «Gli interlocutori del sermo oraziano: gioco scenico e destinazione del testo» en *Atti del convegno nazionale di studi su Orazio*, dir. R. Uglione, Torino, 1993, pp. 95-127.

CORTÉS TOVAR, Rosario, «Horacio y su historia de la sátira» en *Cuadernos de Filología Clásica*, Estudios latinos, 37, 2017, pp. 239-263.

-, «Juvenal y las dificultades de la indignatio» en *Nova Tellus*, 16.1, 1998.

COVIELLO, Ana Luisa, *La sátira romana: género de fronteras y antitexto en Horacio y Persio*, Universidad de Barcelona, 2005.

CRIMI, Giuseppe, (ed.), L. Ariosto, «Satira II», en L. Ariosto, *Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 65-93.

CUCCHIARELLI, Andrea, «Ariosto, Orazio e la tradizione satirica latina», en *Satire*, L. Ariosto, dir. ed. E. Russo, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 265-288.

D'AGOSTINO, Maria, «Forme del dialogo nella poesia satirica di Bartolomé Leonardo de Argensola», *Annali* – Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, 2009, pp. 713-724.

-, «Prassi poetica e riflessione metaletteraria nella poesia satirica di Bartolomé Leonardo de Argensola», (ed.) Antonio Gargano, *Però convien ch'io canti per disdegno, La sátira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Settecento*, (ed.) A. Gargano, Napoli, Liguori, pp. 249-274.

-, «Bartolomé Leonardo de Argensola, poeta satírico», en A. Egido y J. E. Laplana, ed. *Dos soles de poesía*, pp. 133-166.

-, «Variantes redaccionales en la poesía satírica de Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Difícil cosa el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, (coord.), A. Gargano, F. Gherardi, M. D'Agostino, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 127-150.

DE ANDRADA, Andrés Fernández, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*, ed. D. Alonso, C. Clavería, J. F. Alcina, F. Rico, 1993.

DE BENEDETTI, Santorre, «Intorno alle Satire dell'Ariosto», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol.122, 109-30, 1945.

DE LA VEGA, Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, ed. de B. Morros, estudio preliminar de R. Lapesa, Barcelona, Crítica, 1995.

DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «La epístola en verso en los Siglos de Oro: ¿una angustia clásica o italiana?», *Boletín de la Real Academia Española*, Tomo 103, Tomo 328, Universidad Complutense de Madrid, 2023, pp. 567-613.

-, «Epístola horaciana: fines, fondo y fortuna de un marbete», *Revista de Filología Española*, Tomo 103, fasc.1, 2023, pp. 77-99.

-, «¿La indefinición como marca genérica de la epístola en verso?: Orígenes, problemas y praxis», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, nº9, 2022, pp. 1-34.

-, «Aproximación a la transmisión de la poesía de Don Diego Hurtado de Mendoza» en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, dir. ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse, vol. I, Universidad de Salamanca, 1993.

EGIDO, A., LAPLANA, J. E., Dos soles de poesía. 450 años. Lupericio y Bartolomé Leonardo de Argensola, *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº119, Huesca, 2009.

FLORIANI Piero, «Il modello ariostesco», *La poesia classicista del Cinquecento e la satira ariostesco-oraziana*, en *La poesia. Origine e sviluppo delle forme poetiche nella letteratura occidentale*, Pisa, ETS, 1988, pp. 211-222.

FOSALBA, Eugenia, *Pulchra Partenope. Hacia la faceta napolitana de la poesía de Garcilaso*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert, 2019.

FREUDENBURG, Kirk, CUCCHIARELLI, Andrea, *Musa pedestre: Storia e interpretazione della satira nella Roma antica*, Roma, Carocci Editore, 2007.

FRYE, Northrop, *The Anatomy of Criticism: Four essays*, Princeton University Press, 1957.

GALVÁN GONZÁLEZ, Victoria, «La epístola poética en el Renacimiento: Diego Hurtado de Mendoza, un ejemplo», *Boletín Millares Carlo*, nº14, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1995, pp.203-214.

GARGANO, Antonio, *Però convien ch'io canti per disdegno*, La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Settecento, Napoli, Liguori.

-, «*Oltre Petrarca*. Presencia italiana en la poesía satírica y burlesca española del siglo XVI» en

- El canon poético del siglo XVI. VIII Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Grupo PASO-Universidad, 2008, pp. 349-380.
- GUILLÉN, Claudio, «Sátira y poética en Garcilaso» en *Homenaje a Casaldueño: crítica y poesía*, coord. G. Sobejano Esteve, R. Pincus Sigle, J. Casaldueño, Gredos, 1972, pp. 209-233.
- , *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- , «Para el estudio de la carta en el Renacimiento», en *La epístola. V Encuentros Internacionales sobre Poesía Española del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla-Córdoba, 2000, pp.101-27.
- HIGHET, Gilbert, *Anatomy of Satire*, Princeton University Press, 1962.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesías satíricas y burlescas de D. Diego Hurtado de Mendoza* (Obras de burlas), (ed.), M. Ginesta, University of Michigan, 1876.
- , *Poesía*, ed. I. Díez Fernández, Madrid, Cátedra, 2025.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Sátiras*, ed. dir. R. Bonifaz Nuño, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- IZQUIERDO, Adrián, «La sátira en Bartolomé Leonardo de Argensola», *Archivo de Filología Aragonesa*, 69, 2013, pp.269-276.
- JOSSA, Stefano, «La fondazione della comunità letteraria nelle «Satire» ariostesche», (ed.) A. Gargano, *Però convien ch'io canti per disdegno. La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Settecento*, Napoli, Liguori, pp. 55-71.
- LAPESA, Rafael, «La trayectoria poética de Garcilaso», Madrid, ed. Alianza, 1985.
- , «Estudio preliminar» en *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 9-21.
- LARA GARRIDO, José, «La epístola poética del Renacimiento español» en *Analecta Malacitana*, Anejo LXXIII, Málaga, 2010.
- , La epístola poética del Renacimiento español, *Analecta Malacitana*, Anejo, LXXI, Universidad de Málaga, 2010.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «Gutierre de Cetina, poeta del Renacimiento español», EXCMA Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1978.
- , «El canon epistolar y su variabilidad» en *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 11-26.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco, «La epístola entre la teoría y práctica de la comunicación» en *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*, Universidad de Sevilla, 2008, pp.26-60.
- MACRÌ, Oreste, «L'Ariosto e la letteratura spagnola», en *Studi Ispanici, I Poeti e i Narratori*, ed. L. Dolfi, Napoli, Liguori, 1996, pp. 56-67.

MARÍAS MARTÍNEZ, Clara, «The Poetic ‘T’ in Spanish Renaissance Verse Epistle: Imitation of Horace and Construction of a Private Personality. Diego Hurtado de Mendoza: a Case-study» en *L’invention de la vie privée et le modèle d’Horace*, ed. N. Dauvois, L. Cottagnies, Classiques Garnier, 2016, pp. 321-338.

MARINI, Paolo, «Ariosto magnanimo. Sulla figura dell’Io poetico nelle Satire», *Lettere Italiane*, 2008, vol.60, n.1, ed. Casa Editrice Leo S. Olschki s.r.l., 2008, pp.84-101.
-, (ed.) L. Ariosto, «Satira IV», en L. Ariosto, *Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2019, pp. 131-166.

MARSH, David, «Horatian Influence and Imitation in Ariosto’s Satires», *Comparative Literature*, Eugene, vol.27, 1975, pp. 307-326.

MARTÍNEZ RUIZ, Francisco Javier, «La epístola poética en la preceptivas del Siglo de Oro» en *La epístola*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, pp. 425-451.

MARTÍNEZ GÓNGORA, Mar, «La retórica del silencio en la poesía de Diego Hurtado de Mendoza: entre la contención viril y el servicio al imperio», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol.48, 2024.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Horacio en España*. Solaces bibliográficos, 2ª ed. re-fund., vol.1, Madrid, Pérez Dubrull, 1885.

MICÓ, José María, «De Dante a Borges, Páginas sobre clásicos», Quaderns Crema, Barcelona, *Acantilado*, 2023.
-, *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, ed. J. María Micó, M. Caballero, P. Cárdenas, Pamplona, Universidad de Navarra, Madrid, 2013.
-, «Para entender a Góngora», Barcelona, *Acantilado*, 2015.

MORTON BRAUND, Susanna, *Juvenal and Persius*, Harvard University Press, 2004.

NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «Baltasar del Alcázar y la tradición oral» en *Literatura andaluza, entre lo culto y lo popular*, coord., E. Baltanás, A. J. Pérez Castellano, n°28, Sevilla, Demófilo, 1998, pp. 19-42.

PAPARELLI, Gioacchino «L’Ariosto lirico e satirico» en *Da Ariosto a Quasimodo*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1978, pp.15-33.

PEZZINI, Sara, «Echi dell’Ariosto in due sonetti di Luis de Góngora», *L’Amorosa Inchiesta*, Studi di Letteratura per Sergio Zatti ed. S. Brugnolo, I. Campeggiani, I. Danti, Firenze, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 371-382.
- «Góngora viajero entre Berni y Ariosto (a propósito de tres sonetos)», *Criticón*, 145-146, 2022, pp. 151-165.
-, «Tonalidad burlesca y finalidad satírica en la poesía de Luis de Góngora: a propósito de tres sonetos de viajes frustrados» en *La Perinola*, 28, 2024, pp.139-153.

PLATA, Fernando, «Contribución de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Berni y Owen», en *La Perinola: revista de investigación quevediana*, n°3, 1999, pp. 225-248.

PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Sátira y humor en las epístolas italianas de Gutierre de Cetina», *Difícil cosa el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, dir. ed. A. Gargano, F. Gherardi, M. D'Agostino, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 49-90.
-, «Modalidades del desengaño en la poesía de Góngora», *E-Spania: Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 49, Madrid, 2024.

POGGI, Giulia, «Il poeta e il suo doppio: verso una definizione della satira gongorina» en *Però convien ch'io canti per disdegno. La satira in versi tra Italia e Spagna dal Medioevo al Seicento*, ed. A. Gargano, Napoli, Liguori, pp. 189-216.

POZUELO CALERO, Bartolomé, «De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula» en *La poesía del Siglo de Oro. Géneros y modelos*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2008, pp. 61-99.

PRIETO, Antonio, *La poesía española de siglo XVI*, vol. I-II, Madrid, Cátedra, 1984.

PROCACCIOLI, Paolo, (ed.), L. Ariosto, «Satira VI» en L. Ariosto, *Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 205- 230.

QUEVEDO, Francisco de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano, L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

RICO GARCÍA, José Manuel, «La epístola de Cetina a Don Diego Hurtado de Mendoza», *Philologia Hispalensis*, Universidad de Sevilla, n°4, 1988, pp. 255-274.

RIVERS, Elias L., «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature» en *Hispanic Review*, vol.22, no.3, 1954, pp. 175-94.
-, «La epístola en verso del Siglo de Oro», *DRACO*, 5-6, 1994, pp. 13-31.

R. SCHOLBERG, Kennet, «Sátira e invectiva en la España medieval», *Biblioteca románica hispánica*, Madrid, Editorial Gredos, S.A, 1971.

RUFFINATO, Aldo, «Cervantes y Ariosto: la continuidad de un diálogo intertextual», Parte I: *Paradigmas cervantinos entre tradición e innovación, trayectorias literarias hispánicas, tradición, innovación y nuevos paradigmas*, Università degli Studi di Torino, pp. 21-41.

RUIZ PÉREZ, Pedro, «La epístola entre dos modelos políticos» en *La poesía del Siglo de Oro: Géneros y modelos*, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 311-372.

RUSSO, Luigi, *Ariosto minore e maggiore, Belfagor*, Vol.13, No.6, 1958.

RUSSO, Emilio, (ed.) L. Ariosto, «Satira I», en L. Ariosto, *Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 35-64.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La epístola moral en el Siglo de Oro», en *La epístola*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 129-149.

SÁEZ Adrián J., «Cervantes y el Ariosto menor (una vez más): *La Epístola a Mateo Vázquez el Viaje del Parnaso*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, en prensa.

SCHWARTZ LERNER, Lía, «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las conversaciones del género», *Edad de Oro*, VI, 1987, pp. 215-234.

-, «Sátira y Satura en los siglos XVI y XVII: teoría y praxis», en *Difícil cosa el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España del Siglo de Oro*, dir. ed. A. Gargano, F. Gherardi, M.

D'Agostino, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012, pp. 21-48.

-, «Sátiras y discursos de Bartolomé Leonardo de Argensola», en *Dos soles de poesía. 450 años. Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola*, ed. A. Egido, J. E. Laplana, Huesca, *Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, nº119, 2009, pp. 41-62.

SEGRE, Cesare, *Esperienze ariostesche, Saggi di varia umanità*, Nitri-Lischi, 1996.

-, «Struttura dialogica delle Satire ariostesche» en *Semiotica filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 117-130.

SPIVAKOVSKY, Erika, *Son of the Alhambra. Don Diego Hurtado de Mendoza, 1504-1575*, Austin, University of Texas Press, 1970.

STELLA GALBIATI, Giuseppina, «Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento», *Italianistica: Rivista di Letteratura Italiana*, vol.16, No.1, pp. 9-37.

TISSONI BENVENUTI, Antonia, «La tradizione della terza rima e l'Ariosto» en *Ludovico Ariosto: lingua, stile, tradizione*, ed. C. Segre, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 303-313.

TORRE, Andrea, (ed.), «Satira V», en L. Ariosto, *Satire*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2019, pp. 167-203.

VAÍLLO, Carlos, VALDÉS, Ramón, *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, Madrid, Castalia, 2006.