

Horacio en Moratín: la sátira *Ibam forte* (serm. 1,9) en el diálogo “Ayer salí de mi casa”*

Horace in Moratín: the satire *Ibam forte* (serm. 1,9) in the dialogue “Ayer salí de mi casa”

MANUEL MAÑAS NÚÑEZ

Universidad de Extremadura

Departamento de Ciencias de la Antigüedad

Facultad de Filosofía y Letras

Avda. de la Universidad s/n

10003 Cáceres (España)

mmanas@unex.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7351-0077>

Recibido: 15.02.2020 | Aceptado: 10.06.2020

Cómo citar: Mañas Núñez, Manuel, “Horacio en Moratín: la sátira *Ibam forte* (serm. 1,9) en el diálogo *Ayer salí de mi casa*”, *MINERVA. Revista de Filología Clásica* 33 (2020) 151-169.

DOI: <https://doi.org/10.24197/mrfc.33.2020.151-169>

Resumen: Estudio de la sátira 1,9 de Horacio y la *imitatio* que hace Leandro Fernández de Moratín en el diálogo “Ayer salí de mi casa”. Desvelamos contra quiénes van dirigidas las críticas de Moratín. Moratín ha utilizado el molde clásico de la sátira horaciana para rechazar, por medio del ridículo y de la crítica moral y literaria, la nueva poesía de pedantes y copleros. Se argumenta que bajo que el “coplero” que persigue a Moratín subyace el referente de Francisco Mariano Nifo.

Palabras clave: Horacio; L. Fernández de Moratín; sátira; imitación.

Abstract: Study of the satire 1,9 of Horace and the *imitatio* that Leandro Fernández de Moratín offers in the dialogue “Ayer salí de mi casa”. The article explains against whom Moratín’s criticisms are directed. Moratín used the classic model of the Horatian satire to reject the new poetry by the pedantic and the *copla* composers, through deriding them and by applying moral and literary critique. This article argues that the *copla* composer who pursues Moratín is a reference to Francisco Mariano Nifo.

Keywords: Horace; L. Fernández de Moratín; satire; imitation.

Sumario: INTRODUCCIÓN | 1. LA SÁTIRA 1,9 DE HORACIO Y SUS PRINCIPALES IMITACIONES ESPAÑOLAS | 2. LA *IMITATIO* DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN | CONCLUSIONES | BIBLIOGRAFÍA

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación FFI2017-82101-P, dirigido por el Dr. D. Luis Merino Jerez y subvencionado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Summary: INTRODUCTION | 1. THE SATIRE 1,9 OF HORACIO AND ITS MAIN SPANISH IMITATIONS | 2. THE *IMITATIO* BY LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN | CONCLUSIONS | BIBLIOGRAPHY

INTRODUCCIÓN

El *sermo* 1,9 de Horacio, la famosa sátira del “pelmazo”, en la que el Venusino nos narra su desafortunado encuentro con una persona desconocida, molesta, pertinaz e inoportuna, es una de las composiciones más brillantes de su colección y sobre la que los críticos han vertido mayor cantidad de tinta¹. Es una sátira que desentona con el patrón habitual del libro I de los *Sermones* y, además, es la primera pieza de la colección que es efectivamente una “conversación” o “diálogo”², aunque como tal, según veremos, resulta un fracaso estrepitoso, pero buscado, deliberado y bien planeado por el poeta, pues en realidad, más que conversación y diálogo, lo que hay es un discurso unidireccional, donde contrasta el silencio dramático de Horacio con la desaforada locuacidad del pelmazo³.

Son muchos los atractivos que encierra esta composición satírica por los temas tratados y por la propia situación que se dibuja: se mezclan los motivos de la *laudatio* del protector y mecenas del poeta, la crítica literaria contra los malos poetas y la censura moral contra los arribistas y, especialmente, contra los inoportunos pelmazos; además, la situación que nos pinta Horacio es universal y puede extrapolarse a cualquier época y lugar. Por todo ello, desde el siglo XVI hasta nuestros días el poema ha conocido distintas traducciones literarias e imitaciones en nuestra lengua.

En el presente artículo nos centraremos en la *imitatio* que L. Fernández de Moratín escribió entre 1787-1792, dentro del diálogo que comienza “Ayer salí de mi casa”⁴, si bien antes presentaremos sucintamente la sátira horaciana y señalaremos sus principales imitaciones españolas, dejando para la parte final del trabajo el estudio de la *imitatio* moratiniana. Intentaremos demostrar que, bajo el pelmazo innombrado del poema de Moratín, podría hallarse la figura contemporánea de Francisco Mariano Nifo.

1. LA SÁTIRA 1,9 DE HORACIO Y SUS PRINCIPALES IMITACIONES ESPAÑOLAS

La célebre sátira 1,9 de Horacio⁵, la del “pelmazo”, es de carácter narrativo, pero con forma agonal, de enfrentamiento dialéctico entre el poeta y un interlocutor anónimo,

¹ La bibliografía es amplia. Cf. GOWERS (2005) 49 y (2012) 281-283; ANDERSON (1956) 148-166; CAIRNS (2005) 49-55; COURTNEY (1994) 1-8; HENDERSON (1993) 67-93; LABATE (1981) 5-44; LABATE (2005) 47-63; MAZUREK (1997) 1-17; MCGANN (1973) 59-93; MUSURILLO (1964) 65-68; RUDD (1966) 74-85; VAN ROOY (1972) 37-52; VAN ROOY (1973) 69-88; SCHLEGEL (2005) 108-126.

² FREUDENBURG (2001) 23-26.

³ FOSKOLOU (2016) 43-44; SCHLEGEL (2005) 109, 122, 123.

⁴ FERNÁNDEZ MORATÍN (1995) 542.

⁵ Cf. MAÑAS (2008), donde realizamos un estudio literario de la sátira más pormenorizado.

aunque perfectamente definido como un pelmazo, charlatán y arribista. El clima bélico domina en la composición, con continuos ataques y contraataques dialécticos por parte de ambos protagonistas, concluyendo la pieza con un final frenético inspirado en descripciones de batallas épicas⁶.

Si atendemos a los núcleos temáticos del poema, podemos establecer la siguiente estructura:

- 1-19: Cuando Horacio iba por la calle, un desconocido lo aborda. El poeta intenta quitárselo de encima.
- 20-34: Horacio se resigna, mientras el pelmazo se elogia a sí mismo como rápido versificador.
- 35-43: El pelmazo recuerda que tenía un pleito y pide a Horacio que le asista.
- 43-60: Horacio descubre las verdaderas intenciones del pelmazo: servirse del poeta para introducirse en el círculo de Mecenas.
- 60-74: Encuentro con Aristio Fusco, a quien Horacio ve como su salvador.
- 74-78: Aparece el adversario judicial del pelmazo y se lo lleva al tribunal, salvándose así Horacio gracias a la intervención divina de Apolo.

La composición tiene un diseño claro, pues su estructura está basada en la alternancia de los estados anímicos del poeta, a veces esperanzado, a veces desesperado, frente al problema de cómo librarse del pelmazo; y sólo una circunstancia externa al satírico interviene oportunamente para salvarlo, cuando Horacio ya había perdido toda esperanza de salvación y se daba por vencido⁷.

El interlocutor de Horacio es anónimo, pues se omite conscientemente su nombre⁸. Ello indica que el Venusino, aun partiendo para el comienzo y cierre de su composición de una antigua sátira de Lucilio⁹, ha renunciado a la antigua forma satírica del fundador del género (el *onomastí komodein*), porque su intención no es censurar a nadie en concreto, sino presentar a un tipo humano determinado: el metomentodo inoportuno, pesado y arribista, un estereotipo humano del que se nos intenta disuadir por medio del ridículo y de la crítica moral. Por ello, aunque se trate de un interlocutor anónimo, su personalidad queda perfectamente bosquejada mediante una magistral etopeya inspirada en los caracteres morales peripatéticos que Teofrasto nos dibujó.

⁶ Cf. CONNORS, C. (2005) 133-134.

⁷ Cf. FRAENKEL (1957) 112-118; RUDD (1966) 74-85; VAN ROOY (1972) 37-52; FEDELI (1994) 484-507.

⁸ No obstante, se ha sugerido su identificación con Lucilio, cf. FERRISS-HILL (2011).

⁹ Es sabido que Horacio imita una sátira que Lucilio escribió como invectiva contra un pelmazo, en efecto, empezó el relato de una anécdota sobre Escipión Emiliano con la frase *Ibat forte domum* (1142 Marx: “iba por casualidad a su casa”) y, posiblemente, la acabó así: “Para que no discrepe en nada y se cumpla el dicho ‘Apolo lo arrebató para salvarlo’” (231-232 Marx). Horacio, pues, imita el comienzo y el final de la sátira de Lucilio, cf. FISKE (1920) 330-336, especialmente 333. Sobre la sátira de Lucilio, puede verse BREED (2018).

Y, efectivamente, este pelmazo es un adulator, un charlatán, un oficioso, un desvergonzado y un ser locuaz¹⁰; pero también responde al tipo del gamberro¹¹, del inoportuno¹², del entrometido e impertinente¹³; asimismo, es un vanidoso y un megalómano¹⁴. El poeta, entonces, se ha servido de la etología peripatética para conformar un interlocutor “tipo” bien definido en su carácter y modos de comportamiento, en clara coherencia con lo defendido en su *Arte poética*¹⁵, pues dicho personaje es desde el principio hasta el final de la composición un verdadero “pelmazo”.

Estamos, por tanto, ante una anécdota (*chreía*) festiva que sirve de marco, no sólo para la crítica moral, sino también para la censura estética. Los valores morales y estéticos de este pelmazo, un poeta ambicioso y arribista que pretende valerse de Horacio para introducirse en el círculo de Mecenas y medrar, aparecen diametralmente opuestos a los del Venusino. Mecenas y los poetas amigos de este círculo, como se dijo claramente en la composición (48-52), no se comportan entre sí como rivales, ni son ambiciosos, ni intrigantes, ni arribistas: todos esos vicios están ausentes de la casa de Mecenas, pues allí cada uno ocupa el puesto que merece por su propia valía. Con estas aclaraciones, Horacio censura y arruina las aspiraciones del pelmazo. Ahí estaría la crítica moral, a la que se une la censura estética, pues precisamente uno de los méritos de los que alardea el interlocutor, el de ser un rápido versificador (23-24), es un vicio literario que Horacio critica continuamente en sus *Sátiras* y *Epístolas* literarias¹⁶.

En esta sátira 1,9, en fin, el poeta de Venusia evidencia su postura estética antiluciliana y nos descubre su filiación calimaquea, especialmente cuando, al final de la composición, se presenta el adversario judicial del pelmazo y se lo lleva a la fuerza. Horacio sirvió entonces al demandante de testigo, ofreciéndole su oreja, para poder así desprenderse del pelmazo. La conclusión del poeta es que le salvó el mismísimo dios Apolo: *Ego vero / oppono auriculam ... Sic me servavit Apollo* (76-78). Todo ello es, sin duda, una clara concesión a su profesión calimaquea¹⁷.

Siendo, por tanto, esta sátira 1,9 tan rica en contenidos morales y metaliterarios; teniendo además en cuenta que se trata de una divertida anécdota muy actual y trasladable a cualquier lugar y época; al aparecer asimismo el poema en numerosas an-

¹⁰ THPHR. *Char.* 2, 3, 5, 6, 7.

¹¹ THPHR. *Char.* 11,4-5.

¹² THPHR. *Char.* 12,2.

¹³ THPHR. *Char.* 13 y 20,1.

¹⁴ THPHR. *Char.* 21 y 23. Cf. MAÑAS (2008) 299-300.

¹⁵ HOR. *ars* 125-127; cf. MAÑAS (1998) 138-141.

¹⁶ Cf. MAÑAS (2006) 25-38.

¹⁷ Imitando el comienzo de la égloga 6,3 de Virgilio, donde el propio Apolo tira de la oreja al poeta y le dice que escriba un *deductum carmen* (VERG. ecl. 6,3,5) y, en consecuencia, remedando al propio Calímaco (*Aetia* prol. 24 = fr. 1 PF).

tologías y poliantes humanísticas y barrocas, precisamente porque debía leerse habitualmente en las aulas¹⁸, y al estar escrito en un latín relativamente fácil y asequible a los alumnos, aunque con las dificultades intrínsecas a un diálogo fingido, por todo ello, en fin, el caso es que el poema reunía multitud de alicientes que despertaron el interés y el agrado de numerosos intérpretes e imitadores en lengua española ya desde el mismo siglo XVI.

Uno de los primeros traductores españoles de Horacio fue el extremeño don Luis Zapata de Chaves (1526-1595), que versionó el *Arte poética* de Horacio¹⁹, añadiéndole una *interpretatio* creativa de la sátira 1,9 del propio Venusino en 172 endecasílabos que, por lo general, muestran bastante fidelidad al modelo. Así comienza su traducción: “Por la sagrada calle yva yo un día, / pensando en no sé qué sin otro alguno...”.

Por su lado, Juan de la Cueva (1543-1612), poeta y dramaturgo sevillano más afamado que el extremeño, hizo también una imitación del *Ibam forte* horaciano en su Epístola XIV (que realmente es la XIII, por una equivocación en la enumeración), dirigida a D. Diego de Nofuentes de Guevara. Se encontraba dicha composición en el códice original de las *Rimas* de Juan de la Cueva y fue impresa por primera vez por Gallardo²⁰ y para Menéndez y Pelayo “es acaso la mejor” de estas epístolas²¹. Escrita en tercetos, se trata de una imitación prolija que comienza así: “Junto a la calle que dejando el nombre / antiguo se llamó del Alameda...”.

También el aragonés Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631) nos dejó algunas memorables traducciones e imitaciones de los clásicos, entre las cuales figura el *sermo* 1,9 de Horacio del que nos estamos ocupando. La composición, titulada “Traducción de la sátira nona del libro primero. *Satir.* de Horacio: *Ibam forte via sacra*, etc.”, consta de 178 endecasílabos dispuestos en tercetos encadenados, de gran calidad literaria y bastante fidelidad al original, con los acostumbrados dobles y añadidos con los que estos traductores áureos suelen adornar sus versiones. Comienza así: “Yendo por la via Sacra acaso un día / (como tengo costumbre, embebecido...”²².

Por su parte, el riojano Esteban Manuel de Villegas (1589-1669), empapado de horacianismo por la amistad y admiración que profesaba a Argensola, nos legó en sus *Eróticas o Amatorias* un poema de despedida (una especie de *propemptikón*) en el que Villegas desea un próspero viaje a su amigo Bartolomé, insertando, en un con-

¹⁸ Por ejemplo, en el volumen I de la antología jesuítica *Poematum veterum poetarum obscenitate sublata volumen primum*, Romae, Tomerius, 237-239, destinada a la educación de los jóvenes; o en el *Polymnemon seu Florilegium* de MAGIRUS (1629) 1459-1460, para ilustrar los conceptos de *loquacitas* y *garrulitas*.

¹⁹ ZAPATA DE CHAVES (1954). La *versio* de Zapata ocupa los fols. 21v-25r. Cf. MAÑAS (2008) y (2009).

²⁰ GALLARDO (1866), II, cols. 699-705.

²¹ MENÉNDEZ Y PELAYO (1885), 54.

²² Seguimos la edición de J. M. Blecua, ARGENSOLA (1974) 125-130, poema n. 194. Cf. MARINA SÁEZ *et alii* (2002) 99 ss.

texto de crítica literaria contra Lope de Vega, una brillante imitación creativa (*aemulatio*) de la sátira horaciana. Se trata de la Elegía VIII, que comienza: “Así, Bartolomé, cuando camines...”, en cuyo verso 154 comienza a imitar a Horacio en estos términos: “Yo caminaba entonces por la plaza...”²³.

Otro extremeño, Juan de Salas Calderón, conocedor y admirador de Villegas, incluyó en su obra *Gabinete de Antigüedades*, como obra independiente, un *Apéndice* de versiones de diversas obras y autores latinos, en donde encontramos una elegante traducción creativa de la sátira 1.9 del Venusino precedida de un jugoso prólogo y un ajustado resumen. Comienza así: “Según que lo acostumbro con frecuencia, / del Capitolio por la calle iba...”²⁴.

Y hubo aún más traducciones e imitaciones de esta sátira de Horacio durante estos siglos XVII-XVIII, como las del jesuita mejicano Francisco Xavier Alegre (1729-1788)²⁵ o la del latinista Vicente Alcoverro (1733-1808)²⁶.

Tenía, por tanto, Moratín muchos ejemplos de *versiones e imitaciones* de la sátira 1.9 de Horacio, modelos renacentistas, barrocos, ilustrados y neoclásicos a los que, como consumado horacianista, quiso sumar su propia imitación.

2. LA IMITATIO DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN

Uno de los mejores representantes del horacianismo neoclásico es Moratín²⁷, cuya lírica merece grandes elogios de parte de Menéndez Pelayo²⁸. Versionó, al menos, doce de las *Odas* del Venusino²⁹, traducciones todas que pueden leerse en sus *Poesías completas* editadas por Pérez Magallón³⁰, si bien sólo alguna de estas *versiones* ha sido estudiada en profundidad por los investigadores³¹. Pero su horacianismo va más allá de esta docena de traducciones, pues empapa toda su lírica en forma de imitaciones. En efecto, en su correspondencia con Jovellanos, imitando a Horacio, cultivó Moratín el género de las epístolas morales, algunas de las cuales Menéndez Pelayo las alaba y las pone a la altura de la de Fernández de Andrada³². Y también escribió, según Menéndez Pelayo, “tres sátiras medianas” muy deudoras de los satíricos españoles y latinos³³, si bien, en el cómputo de géneros poéticos tocados por

²³ VILLEGAS (1956) 236.

²⁴ SALAS CALDERÓN (1802) 27; la traducción ocupa las pp. 27-41 del apéndice.

²⁵ Cf. MENÉNDEZ PELAYO (1885), I, 125-126.

²⁶ Cf. JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL (1999).

²⁷ Sobre el ambiente literario y cultural de la época, puede verse ELÍAS MUÑOZ (2016).

²⁸ MENÉNDEZ PELAYO (1952) VI, 382.

²⁹ MENÉNDEZ PELAYO (1952) VI, 395-396; (1885) I, 134-137. Se trata de las *Odas* 1.4, 11, 12, 15, 18, 22, 29 y 30; y 2.10, 14 y 18.

³⁰ PERÉZ MAGALLÓN (1995).

³¹ Cf. ANTÓN MARTÍNEZ (1999).

³² MENÉNDEZ PELAYO (1952) VI, 387.

³³ MENÉNDEZ PELAYO (1952) VI, 361: “La mejor es la tercera. En la segunda apenas hizo otra cosa que repetir en tercetos las invectivas que contra la antigua escena había acumulado en sus *Desengaños al teatro español*”.

Moratín, Pérez Magallón dice que en sus *Poesías sueltas* puede hablarse de unas quince composiciones dignas de considerarse satíricas, entre ellas la “Lección poética” (nº 13 de su edición), pues parece claro que muchas de sus poesías calificadas en sus epígrafes como romances o epigramas responden al género satírico³⁴.

Moratín, efectivamente, tiene gran interés por la poesía satírica, pues le sirve para plasmar su intención reformista sobre temas estéticos más que sociales. En estos poemas de crítica literaria arremete contra Forner, Munárriz y tal vez contra Cristóbal Cladera o Quintana. Y, como afirma en el romance “Más vale callar” (nº 30), frente a la sátira seria de otros, prefiere la burlesca, con un lenguaje cómico y gracioso para censurar los vicios literarios, definiendo arquetipos poéticos deleznable, como el “literato charlatán” (v. 44), “los eruditos hueros, de talento venal” (vv. 45-46), el “insípido hablador”, el “traductor audaz”, los “novelistas indecentes y políticos de desván” (vv. 49-52), los “disertadores eternos / de virtud y de moral” (vv. 53-54), esto es, los poetas filósofos, los “copleros” que croan como ranas (vv. 57-60), el autorcillo astroso (v. 69), el vencejo que sólo sabe chillar (v. 84). Todos estos, en efecto, son malos poetas porque no tienen por modelos al “siempre festivo Horacio / o al cáustico Juvenal” (vv. 99-100). Y ponderando Moratín el valor de la poesía satírica, explica en el comentario de dicho romance la necesidad de mezclar la censura con el humor y la ironía, si bien no todo escritor está capacitado para ello, sino sólo el que siga los modelos de Horacio y Juvenal y reúna una serie de exigentes requisitos retóricos, pues la sátira debe tener un plan poético, una conveniente *dispositio*, obligado *decorum*, *utilitas*, *imitatio*, *varietas*, *páthos*, esquemas argumentativos sólidos, desarrollo del *ridiculum*, *puritas* o corrección, opuesta al barbarismo y solecismo, y *concentus* o armonía compositiva:

Tal es nuestro orgullo, que no sufrimos la censura sino disimulada en formas halagüeñas; sólo así pierden su repugnante austeridad los preceptos filosóficos, y nunca se reciben mejor que cuando el poeta sabe hermosearlos con las pinturas agradables, los conceptos agudos y las gracias de la ironía. Los errores y defectos humanos excitaron la risa de Horacio y la cólera de Juvenal; uno y otro, proponiéndose un objeto mismo, acertaron a desempeñarle por camino diverso. Cada uno de ellos siguió su natural inclinación. Sígala también el que aspire a sobresalir en cualquiera de las artes imitadoras. No se obstine en ser gracioso el que no debió a la naturaleza las cualidades que se necesitan para serlo; pero el que las tenga no dude que en la poesía graciosa y ligera cultiva un género de muy difícil ejecución. Ésta... exige un plan poético; una conveniente distribución de sus partes; proporción y oportunidad en sus ornatos y episodios; un objeto de utilidad, al cual vayan encaminados todos los medios; imitación constante de lo verdadero y de lo bello; elección y sobriedad en las descripciones; variedad y graduación en los caracteres; expresión en los afectos; solidez en el raciocinio; agudeza y decoro en las burlas; inteligencia en el uso del idioma; pureza en el estilo; facilidad y armonía en la versificación³⁵.

³⁴ PERÉZ MAGALLÓN (1995) 96.

³⁵ FERNÁNDEZ DE MORATÍN (1995) 314. Cf. PALACIOS (2009).

Y es que desde Lucilio la sátira tiene dos ingredientes necesarios: la crítica de la realidad desde el punto de vista personal del satírico, que se erige en norma moral (o literaria, si la censura es de carácter literario); y el humor, que permite hacer reír al lector y persuadirle de que su perspectiva moral o literaria es la correcta. Ahora bien, desde Horacio, la *libertas* de la sátira se ve reducida por las exigencias de la verdad; la crítica debe estar basada en razones objetivas, hacerse sin ira y desplegar todos los recursos del *ridiculum liberale*, esto es, la burla, la ironía, la risa y la exposición al ridículo ingenioso, indirecto, no abusivo y oportuno. Y es que, si Horacio impuso límites a la *libertas* y contención al *ridiculum*, fue para que el género de la sátira pudiera realizar su cometido de censura moral o literaria en un tono relajado y en un estilo llano, pues la sátira era el vehículo que tenía el satírico para expresar sus preocupaciones morales y estéticas entre sus amigos y debía, por ello, mantener el tono relajado de una conversación (*sermo* entre los romanos)³⁶.

Es, en efecto, lo que ocurre con la poesía de Moratín objeto de nuestro comentario, la nº 88 en la edición de Pérez Magallón. En las ediciones impresas del siglo XIX aparece con la denominación de “Romance”, pero, con buen criterio, el editor moderno, acudiendo a los manuscritos, le asigna el epígrafe de “Diálogo”. Como es imitación de la sátira *Ibam forte* de Horacio, el poema “Ayer salí de mi casa” de Moratín, escrito con la misma intención y finalidad que el de Horacio, es un diálogo o conversación, un *sermo*, que es la denominación que el Venusino dio a sus *Sátiras*. Moratín, entonces, es fiel al género satírico de su modelo incluso en el título que pone a su sátira.

Que es imitación del *Ibam forte* horaciano ya lo vio hace tiempo Gómez Hermosilla (1771-1837), el más excelso panegirista de Moratín, cuando en su *Juicio* califica el poema de Leandro como “feliz imitación” que ni siquiera un redivivo Horacio podría superar. Y que es enteramente una sátira, también lo vio Hermosilla, quien elogia las cualidades satíricas de la composición:

Es una feliz imitación del *Ibam forte via sacra* de Horacio; y si éste volviese al mundo y hubiese de imitar en castellano su composición latina, no lo haría mucho mejor. Viveza en el diálogo, soltura, gracia, facilidad, chiste, ingeniosas ocurrencias, y todo cuanto el gusto puede pedir en sátiras de esta clase. Lenguaje, estilo y versificación, como siempre: lo mejor que pudo hacerse dado el asunto³⁷.

Y, como Hermosilla conocía bien los entresijos de las poesías de Moratín, pues compartía con él el gusto por el Neoclasicismo y le profesaba extremada simpatía, incluyó en su *Juicio* muchas composiciones de Leandro, entre ellas este diálogo “Ayer salí de mi casa”, y pudo precisar las circunstancias de dicha composición ofreciendo datos que sólo alguien muy cercano al autor podía conocer. De este modo, nos anuncia que este poema lo compuso Moratín para llevarselo “a su mecenas” en una visita que

³⁶ Cf. CORTÉS TOVAR (1986) 17-30.

³⁷ GÓMEZ HERMOSILLA (1840) I, 67.

se vio forzado a hacerle, porque, a lo que parece, hacía mucho que Moratín no iba a verle, y “el favorito”, el “ministro” al que va dedicada la composición, estaba molesto por la poca frecuencia de las visitas de su protegido:

Así sólo añadiré lo que acaso no sabrán la mayor parte de los lectores actuales, y es imposible que adivinen los venideros; y es el que motivo con que se escribió este romance. Hacía ya mucho tiempo que Moratín no había ido a casa de su Mecenaz, porque no iba sino muy de tarde en tarde, y casi siempre llamado; y notando la falta el favorito, preguntó si estaba malo. Y como se le dijese que no, le envió a decir que si no venía a verle, enviaría él a un piquete de granaderos que le trajese atado. Fue, pues, necesario obedecer y llevar algunos versos para contentarle³⁸.

El destinatario, pues, del poema puede ser Floridablanca o Godoy. Pérez Magallón apunta que parece claro que se alude a Godoy, si bien Moratín escribe expresamente “El señor conde” (v. 63), lo que, unido a la falta de la dedicatoria nominal al Príncipe de la Paz, como en otros poemas a él dedicados, y a la datación del poema entre 1787-1792, le lleva a inclinarse por la opinión de que el destinatario del romance es Floridablanca. No obstante, no descarta que vaya dirigido a Godoy, pues desde 1792 era duque de Alcudia y desde 1797 era ya conde de Evoramonte³⁹. Otro argumento a favor de Godoy sería que Hermosilla habla del “favorito”, y el favorito y primer ministro de Carlos IV es por antonomasia Godoy (entre 1792-1797), mientras que Floridablanca fue Secretario de Estado (entre 1777-1792), pero no expresamente favorito y ministro.

Moratín, como Horacio, concede a su poema el arranque propio de una anécdota (*chreía*). Igual que Lucilio empezó el relato de una anécdota sobre Escipión Emiliano con la frase *Ibat forte domum* (1142 Marx) y Horacio lo imitó comenzando con esas mismas palabras la sátira donde cuenta la anécdota de su pesadoso encuentro con un pelmazo, así también Moratín imita a Horacio y arranca su poema con la frase “Ayer salí de mi casa”, porque lo que nos va a contar es una anécdota, seguramente ficticia, que le sirve para tejer toda una sátira no tanto de tema moral como literario. Y no debe extrañarnos que el arranque “Ayer salí de mi casa” no guarde literalidad con el *Ibam forte via sacra*, pues Moratín está haciendo un ejercicio, no de *versio*, sino de *imitatio*. Lo que debemos mirar es si hay paralelos estructurales o formales, léxicos y, sobre todo, de contenido temático y semejanza de pensamiento. Y en todo ello la imitación de Moratín es modélica.

De hecho, *loci similes* literales hay pocos. El comienzo de la sátira, como hemos ya dicho, *Ibam forte via sacra, sicut meus est mos* (v. 1: “Iba casualmente de paseo por la vía Sacra, como es mi costumbre”), Moratín lo adapta casi literalmente: “Ayer salí de mi casa /... como es mi costumbre” (vv. 1-4); el encuentro fortuito con el

³⁸ *Ibid.*

³⁹ PERÉZ MAGALLÓN (1995) 542, n. 1. No obstante, en otro trabajo anterior da como fecha probable de composición el año 1788, cf. PERÉZ MAGALLÓN (1992), concretamente p. 181.

pelmazo, que agarra rápidamente de la mano a Horacio y, sin conocerle, le pregunta cómo está, a lo que el Venusino responde que por ahora bien: *accurrit quidam notus mihi nomen tantum / arreptaque manu 'quid agis'...? 'Suaviter, ut nunc est'* (vv. 3-5: “me sale al encuentro uno, a quien sólo conocía de nombre, y cogiéndome de la mano, me dice: ‘¿Cómo estás?’... ‘Bien, por el momento’”), también lo recoge literalmente Moratín, aunque especificando ya que el pelmazo es un charlatán y añadiendo alguna *amplificatio*, como los abrazos y los besos:

Pues, señor, hizo Patillas ⁴⁰	
que me saliera al encuentro	10
un hablador...	
me abrazó, me refregó	25
las manos, me dio mil besos...	
“— Moratín, hombre, ¡qué caro	
se vende usted...! ¿Qué hay de nuevo?...	30
¿Con que va bien?... — Lindamente.	33

Asimismo, cuando el pelmazo desvela su propósito de que Horacio le introduzca en el círculo literario de Mecenas y el poeta le aclara que en la casa de Mecenas están ausentes la ambición y las intrigas arribistas y que allí no se juzga a nadie por sus riquezas o por su sabiduría, sino que cada cual ocupa el puesto que merece por sus méritos:

...domus hac nec purior ulla est
 nec magis his aliena malis; nil mi officit, inquam,
 ditior hic aut est quia doctior; est locus uni
 cuique suus...
 ...velis tantummodo: quae tua virtus,
 expugnabis... (vv. 50-55)⁴¹,

también parece que Moratín sigue de cerca estos versos, elogiando a su propio “mecenas” como hombre de bondad y talento, que sabe apreciar el *ingenium* ajeno, al tiempo que el poeta manifiesta que su adhesión al dicho ministro no se debe a los bienes materiales que pueda obtener de él, sino a sus “buenas prendas”:

Siempre le diré que admiro
 su bondad y su talento;

⁴⁰ Escribimos “Patillas” con mayúsculas, por ser nombre propio; según el D.R.A.E., “el Patillas” o “Patillas” sirven para designar al Diablo. Para Moratín, pues, el haberse topado con el pelmazo fue una jargarreta del Diablo. El mismo sentido tiene también el nombre “Pateta”, usado igualmente en la época para denominar coloquialmente al Diablo.

⁴¹ “No hay casa más intachable que la suya ni más ajena a estas maldades. No es impedimento para mí — le dije — que otro sea más rico o sabio que yo; cada cual ocupa su propio lugar... Basta con que te lo propongas y, con lo que tú vales, lo conseguirás”.

que no estimo yo las bandas,
 los bordados, los empleos;
 dones que da la fortuna 115
 brillan, pero todo es viento;
 sus buenas prendas me inclinan,
 las aplaudo y las venero,
 y con ellas nada pueden
 la suerte ciega ni el tiempo. 120

Del mismo modo, Moratín también recoge de forma más o menos literal el vaticinio formulado a Horacio de niño. En efecto, cuando Leandro reniega de su mala suerte o destino, por depararle siempre necios, porfiados y majaderos: “Renegué del trapalón, / de su prosa y de sus versos, / y de mi estrella que siempre / me depara majaderos” (vv. 149-152), está recreando, de forma más reducida, el triste y siniestro destino que una vieja adivina sabelia predijo a Horacio de niño: “un charlatán acabará con él cualquier día: si es sensato, que evite a los habladores tan pronto como se haga adulto”:

namque instat fatum mihi triste, Sabella
 quod puero cecinit divina...
 garrulus hunc quando consumet cumque: loquaces,
 si sapiat, vitet, simul atque adoleverit aetas (vv. 29-34).

No hay muchos más ecos literales entre la composición de Moratín y su modelo, porque, como decíamos, las similitudes de una buena imitación se encuentran a otros niveles: en la forma, en la estructura, en el tema y en la semejanza de pensamiento.

Efectivamente, como en el caso de Horacio, estamos ante una sátira narrativa y su estructura, como en el modelo, es claramente tripartita: la presentación de la situación, en la que el poeta nos describe ya a su pelmazo como un “hablador”, chismoso, entrometido y coplero (vv. 1-28); el diálogo propiamente dicho, agonal como en Horacio, donde Moratín se enfrenta dialécticamente a su enconadizo enemigo y tiene que combatir contra su indiscreción, cuando le pregunta si está prendado de una chica “andaluza” del barrio y si el “señor conde” no quiere ya sus versos, o cuando le insinúa que debería “mudar de tono”, o cuando le desvela su verdadero propósito de hacerle llegar a Moratín sus versos para que le dé su opinión de “qué tales son” (vv. 29-144); y el cierre de la sátira, donde desea a su mecenas que nunca se tope con este tipo de pelmazos habladores (145-160).

La sátira, como vemos, está protagonizada por Moratín y por un interlocutor anónimo, pero de carácter bien definido, pues además de pelmazo, es un hablador (v. 11), un sabelotodo (v. 13), un chismoso (v. 15), un “infatigable escritor / de arbitrios y de proyectos” (vv. 17-18), un entrometido (v. 20), un coplero (v. 20), un trapalón (v. 149), un majadero (v. 152), un verdugo (v. 155), un osado y un terco (v. 158). Pero, de todos estos calificativos, quizás el que mejor define al susodicho pelmazo y

en el que Moratín pone mayor énfasis es el de “coplero”, pues no en vano es como lo califica tras una larga *gradatio* ascendente:

Pues, señor, hizo Patillas	
que me saliera al encuentro	10
un hablador de los muchos	
que hay por desgracia en el pueblo;	
de esos que lo saben todo,	
que de todo hacen misterio,	
que almuerzan chismes y viven	15
de mentiras y embelecos;	
infatigable escritor	
de arbitrios y de proyectos,	
entremetido estadista	
y, Dios nos libre, coplero.	20

Es, en efecto, un coplero que aconseja a Moratín que “mude de tono” (v. 86), esto es, que abandone su estética literaria neoclásica y que abrace quizás el neoculteranismo, que desista de los modelos y temas clásicos para escribir sobre temas filosóficos y políticos inspirándose, no en los clásicos, sino en los modernos extranjeros, en pensadores y poetas europeos actuales. Pero Moratín rechaza esta proposición pronunciando una *recusatio* bien explícita, en la que condena precisamente a los pedantes y copleros:

Ya, ya, pero usted debía	85
mudar de tono.... — En efecto.	
Escribir disertaciones	
sobre puntos de gobierno,	
enseñar lo que no sé,	
ni he de practicar, ni quiero;	90
decirle lo que se ha dicho	
a todos, darle consejos	
que no me pide, y a fuerza	
de alambicados conceptos,	95
en versos flojos y oscuros,	
y en lenguaje verdinegro,	
entre gótico y francés,	
hacerle dormir despierto;	
no, señor, yo nunca paso	
los límites del respeto,	100
y entre muchas faltas sólo	
la de ser audaz no tengo.	

Parece, en verdad, que Moratín está rechazando el panorama literario de moda, el lenguaje oscuro e ininteligible⁴² del llamado nuevo culteranismo, la influencia de la literatura y de las corrientes estéticas francesas. Y al igual que el Umbricio de la sátira III de Juvenal declara que no puede tolerar una “Roma griega” (v. 61: *Graecam urbem*), esto es una Roma donde sólo se aprecia lo griego, también a Moratín la parece insufrible una España afrancesada de poetas pedantes que desprecian lo clásico y toman lo nuevo por modelo.

Y es que Moratín, que rechaza el culteranismo barroco y a los poetas modernos que siguen usando arcaísmos y galicismos, defiende la estética neoclásica como síntesis e interpretación personal de las doctrinas poéticas leídas en Horacio, Boileau y, especialmente, Luzán y sus continuadores dieciochescos: el poeta debe tener *ingenium* o inspiración natural e innata y *numen* creador, pero también *ars*, esto es, conocer las reglas que rigen su creación poética, imitar a la naturaleza de manera artística. Por tanto, en la base de todo buen poeta debe estar la *imitatio* de los buenos modelos que son la “hispana musa” y “la humilde sencillez griega y latina”⁴³.

En cuanto a la poesía y al poeta, opina Moratín que una de sus funciones es la censura literaria de los pedantes, de los copleros ridículos (los poetas oportunistas que hacen versos, pero no poesía, y tratan asuntos modernos de moda, como bodas, nacimientos, muertes, entierros, proclamaciones, paces, guerras, etc.), de los literatos presumidos, de los críticos ignorantes, de los traductores galicados, de los autores de compendios superficiales y, en fin, de malos versos carentes de inspiración y de arte. También son censurables los vates que tienen “afanes literarios” y acumulan todo tipo de erudición para abrazar todos los ramos de la literatura, el estudio de las ciencias o hacer doctas disertaciones: no son auténticos poetas, sino pedantes y “copleros adocenados y misérrimos”, a los que Luzán rechazó y Moratín expulsa del Parnaso⁴⁴. Estos pedantes, según Moratín, serán derrotados por los buenos poetas, quienes deben proponerse como modelos a los grandes escritores y poetas de la Antigüedad grecolatina y también a sus imitadores más conspicuos, los autores renacentistas de nuestro Siglo de Oro⁴⁵. En su concepción estética, por tanto, son recomendables los poetas que sirven de modelo a los vates neoclásicos y al propio Moratín: primeramente, los clásicos (Horacio, Catulo, Virgilio, Propertio, Juvenal, etc.), el italiano Tasso y, en fin, los españoles del Renacimiento o Siglo de Oro: Balbuena, Ercilla,

⁴² Cf. RUIZ MORCUENDE (1959) 1577, s. v. “verdinegro”.

⁴³ FERNÁNDEZ MORATÍN, “Lección poética”, vv. 593-594, p. 227 en la edición de PERÉZ MAGALLÓN (1995). Sobre la estética de Moratín, cf. PERÉZ MAGALLÓN (1995) 45-70 y PALACIOS FERNÁNDEZ (2007).

⁴⁴ FERNÁNDEZ MORATÍN (1789) 62.

⁴⁵ FERNÁNDEZ MORATÍN (1789) 68-69:

¿Llegará el día en que se aprenda por principios? ¿En que se estudien los grandes modelos de la antigüedad? ¿En que sepáis conocer los que dejaron los autores de vuestro siglo de oro? ¿Aquellos que trayendo entre los despojos de las conquistas las ciencias y las artes que hallaron florecientes en la vencida Italia, las cultivaron después en su país, haciendo gloriosa entre las demás por su sabiduría a aquella misma nación que dio leyes al mundo por su política y sus victorias? Entonces no se instrúan los españoles en compendios y poliantes. No era tan universal su literatura, porque era menos pedantesca, menos frívola. Los grandes hombres que ha producido España, entonces los produjo. Las obras de mérito que tiene la nación, entonces se escribieron. Estudiadlas.

Garcilaso, Hurtado de Mendoza, Barahona de Soto, Cervantes, los Argensola, Jáuregui, Rioja y el conde de Rebolledo; despreciables, en cambio, prosistas y dramaturgos tardobarrocos, como Cañizares, Añorbe y Zamora, aunque no nombra a autores contemporáneos suyos por no polemizar, pero sí censura innominadamente a los poetas que escriben sobre temas filosóficos y políticos que beben de pensadores y poetas europeos modernos⁴⁶.

Frente a estos copleros y pedantes, tan amigos de lo extranjero y, especialmente de lo francés, Moratín defiende y valora lo nacional y lo castizo, y pone la poesía al servicio de la monarquía borbónica ilustrada, considerando temas adecuados del buen poeta la justicia, la fortaleza, la magnanimidad, la virtud, el valor, la paz y las artes liberales, pues el rey que atesore en su corazón todos estos valores no tendrá que sustentar su gobierno en las armas y en el miedo, sino que será querido por sus súbditos y hará feliz a su nación. Moratín, en suma, elige estéticamente un Neoclasicismo de raigambre clásica y española renacentista que marcará su creación poética. Y así se lo hace saber a este pelmazo y coplero pedante: cuando éste le pregunta si es verdad que a su mecenas ya no le gustan sus versos, Moratín le contesta que sus versos, por ser fáciles, ligeros, alegres, claros, suaves y “castizos madrileños”, son preferidos por su mecenas antes que los versos de los pedantes copleros:

... ¿Y qué tal?
 ¿Con que ya no quiere versos?
 ¿Es verdad, eh? — No es verdad,
 no Señor; si no son buenos
 no los quiere, y hace bien: 75
 si son fáciles, ligeros,
 Alegres, claros, süaves,
 y castizos madrileños,
 le gustan mucho. Los míos
 suelen tener algo de esto, 80
 y por eso los prefiere
 tal vez entre muchos de ellos
 que serán casi divinos
 pero que le agradan menos.

Asimismo, si Horacio criticaba a su pelmazo por ser un rápido versificador, escritor de versos, pero no poeta (vv. 23-24: *nam quis me scribere pluris / aut citius possit versus?*: “¿quién podrá escribir más versos que yo o con mayor rapidez?”), contrario a su ideal del *labor limae*, también Moratín resalta cómo este sujeto desprecia y censura el ideal del *labor limae* horaciano tan querido por Leandro, echándole en cara que ande siempre borrando y rehaciendo sus poemas (v. 106: “¿Siempre borrando y temiendo?”); y critica la fecundidad y rapidez versificadora de este arquetipo de co-

⁴⁶ Cf. PALACIOS (2007) 68.

plero pedante, que tiene compuestas coplillas, endechas, romances, sonetos, canciones filosóficas y hasta tragedias, y a la postre acaba mandando “a los infiernos” las obras de esos malos poetas:

... — Digo que a las veces
a mis solas me divierto,
y escribo algunas coplillas
tales cuales. Yo no quiero 130
darlas a luz, porque... — Bien.
¡Admirable pensamiento!
— Aquí traigo unas endechas,
un romance, dos sonetos,
y quiero que usted me diga 135
en amistad, sin rodeos,
qué tales son. Venga usted
a aquel portal. — Nos veremos.
— Pero un instante. — Otro día.
— Y una canción que he compuesto 140
filosófica. — Al *Diario*.
— Y una tragedia que pienso
acabar hoy. — A los Caños.
— Y un arbitrio. — A los infiernos!

CONCLUSIONES

Moratín, pues, ha utilizado el molde clásico de la sátira horaciana para rechazar, por medio del ridículo y de la crítica moral y literaria, la nueva poesía de pedantes y copleros. Mediante la imitación de la sátira *Ibam forte* del Venusino y continuando también la senda de modelos áureos como Zapata, De la Cueva, Argensola o Villegas, ha compuesto una pieza narrativa, pero dotada de ribetes dramáticos gracias al diálogo activo entre el poeta y su interlocutor, donde la censura moral se entremezcla con la crítica estética. En efecto, el interlocutor encarna todos los valores morales y estéticos que Moratín desprecia. Por un lado, este anónimo pelmazo es un “hablador”, metomentado, chismoso, cotilla, trapalón, entrometido y majadero; un arribista, como el interlocutor de Horacio, que quiere valerse de las influencias de Moratín para dar a conocer sus obras literarias al público influyente (al ministro); y ahí, sobre todo, está la crítica moral. Pero si el poema moratiniano destaca es precisamente por la acerba censura estética y literaria que despliega contra su interlocutor, pues éste encarna a los pedantes, a los copleros ridículos y frívolos, a los poetas modernos que se inspiran, no en los modelos clásicos, sino en los modernos autores europeos y, especialmente, en los franceses; y aquí, en efecto, está la crítica literaria y estética.

Y es que este anónimo interlocutor, siguiendo esta nueva estética moderna, tiene afanes literarios y ha compuesto “una canción filosófica”, que Moratín manda “al

Diario” (vv. 140-141), seguramente el *Diario noticioso, curioso - erudito y comercial, público y económico* editado por Francisco Mariano Nifo o Nipho (1719-1803), periodista, autor de teatro y traductor de obras francesas para la escena; y dicho interlocutor está también a punto de concluir una tragedia, que Moratín manda “A los Caños” del Peral (vv. 142-143), teatro madrileño donde se representaban sobre todo óperas extranjeras y donde precisamente se representó el melólogo *Pygmalion* de Rousseau en 1788, luego traducido por Francisco Mariano Nifo en 1790 y representado de nuevo en los Caños del Peral en 1793⁴⁷; además, este hablador pedante es también autor “de arbitrios y de proyectos” (v. 18) y tiene compuesto un arbitrio, que Moratín envía “A los infiernos” (v. 144), algo parecido, quizás, al *Proyecto fácil y seguro para lograr la universal diaria asistencia y limpieza de Madrid* (Madrid, 1760) de Mariano Nifo. Entonces, si Mariano Nifo fue el periodista que editó este *Diario* y otros diez o doce más; si fue autor teatral y traductor de piezas teatrales francesas y aficionado a arbitrios y proyectos, como su proyecto de reforma del teatro titulado *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*⁴⁸, cuya publicación fue desestimada en 1769; si Nifo es escritor prolífero, de quien Moratín dice en el poema siguiente (nº 89: “A una dama que le pidió versos”) que “escribe que se las pela”, y si lo califica como “pestilente Nifo”⁴⁹ o “tabernario” y “famélico Nifo”⁵⁰; si Nifo, en definitiva, “ha pasado a la historia con los calificativos de *pestilente y famélico, tabernario, copleiro* infeliz, prosista aplebeyado”⁵¹, ¿estaba pensando Moratín en Nifo cuando escribió esta sátira? ¿Personifica Nifo al arquetipo de autor literario que Moratín detesta?

Poco importa el nombre del hablador y copleiro pedante objeto de esta sátira, porque Moratín, como Horacio, quiere censurar, no a personas concretas, sino a “tipos”, en este caso a los pedantes y copleiros que se adhieren a las nuevas corrientes y desprecian a los clásicos. Es a estos malos poetas y a sus obras, en fin, a los que Moratín envía “a los infiernos”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis (1966), *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos.
 ANDERSON, William S. (1956), “Horace, the Unwilling Warrior: *Satire I,9*”, *AJP* 77, 148-166 (= *Essays on Roman Satire*, Princeton, University Press, 1982, 84-102).

⁴⁷ Esta obra rousseauiana se representó de forma privada en España en 1788 en su idioma original, concretamente en los Caños del Peral, el 25 de enero, y fue luego traducida por diversos autores, entre ellos NIFO (Madrid, 1790), cf. SUBIRÁ (1949-1950) I, 25.

⁴⁸ NIFO (1994), ed. de C. ESPAÑA.

⁴⁹ FERNÁNDEZ DE MORATÍN (1995), nº 89, “Romance. A una dama que le pidió versos”, vv. 97 y 192, pp. 553 y 557.

⁵⁰ MENÉNDEZ Y PELAYO (1993) I, 1260: “Francisco Mariano Nipho, el *pestilente Nipho* que dice Moratín, el *famélico Nipho*, tantas veces mencionado en las sátiras de aquel tiempo, detestable poeta lírico y dramático”. Sobre este personaje puede verse ENCISO RECIO (1956).

⁵¹ Cf. ALBORG (1996) 64.

- ANTÓN MARTÍNEZ, Beatriz (1999), “El *Rectius vives* de Horacio (*Oda* II, 10) traducido en verso por L. Fernández de Moratín y F. Javier de Burgos”, *Veleia* 6, 287-300.
- ARGENSOLA, Bartolomé L. (1974), *Bartolomé Leonardo de Argensola, Rimas, II*, J. M. BLECUA (ed.), Madrid.
- BREED, Brian W. (2018), *Lucilius and Satire in Second-Century BC Rome*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CAIRNS, Francis (2005), “*Antestari* and Horace, *Satires* 1.9”, *Latomus* 64.1, 49-55 (= *Roman Lyric. Collected Papers on Catullus and Horace*, Berlin, De Gruyter, 2012, 462-470).
- CONNORS, Catherine (2005), “Epic allusion in Roman satire”, en Kirk FREUDENBURG (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 123-145, esp. 133-134.
- CORTÉS TOVAR, Rosario (1986), *Teoría de la sátira. Análisis de la ‘Apocolocyntosis’ de Séneca*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- COURTNEY, Eduard (1994), “Horace and the Pest”, *CJ* 90.1, 1-8.
- ELÍAS MUÑOZ, Ismael (2016), *El horacianismo de Javier de Burgos en su contexto histórico, sociocultural y literario*, tesis doctoral en red, Universidad Complutense. Edición digital en <https://eprints.ucm.es/39515/1/T37863.pdf>
- ENCISO RECIO, Luis Miguel (1956), *Nipho y el periodismo español del siglo XVIII*, Valladolid, Universidad.
- FEDELI, Paolo (1994), *Q. Orazio Flacco. Le opere. II. Le satire. Commento di...*, Roma, Poligrafico dello Stato.
- FERNÁNDEZ MORATÍN, Leandro (1789), *La derrota de los pedantes*, Madrid, Benito Cano.
- FERNÁNDEZ MORATÍN, Leandro (1995), *Poesías completas*, ed. Jesús PERÉZ MAGALLÓN, Barcelona, Sirmio, n° 88.
- FERRISS-HILL, Jennifer L. (2011), “A Stroll with Lucilius: Horace, *Satires* 1.9 Reconsidered”, *American Journal of Philology* 132, 3, 429-455.
- FISKE, George C. (1920), *Lucilius and Horace*, Madison (reimpr. Hildesheim, Olms, 1966).
- FOSKOLOU, Sophia (2106), *The distinction between Horace’s two Books of Satires: how is this gap justified?*, University of Manchester. Tesis de máster en red. Disponible en: https://www.research.manchester.ac.uk/portal/files/54589134/FULL_TEXT.PDF (fecha de consulta 15.06.2020).
- FRAENKEL, Eduard (1957), *Horace*, Oxford, Clarendon Press.
- FREUDENBURG, Kirk (2001), *Satires of Rome: Threatening Poses from Lucilius to Juvenal*, Cambridge, Cambridge University Press.
- GALLARDO, Bartolomé J. (1866), *Biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Carlos Bailly-Bailliere, II.
- GÓMEZ HERMOSILLA, José (1840), *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era*, Valencia, Librería de Mallen y sobrinos, tomo I.
- GOWERS, Emily (2005), “The Restless Companion: Horace, *Satires* 1 and 2”, en Kirk FREUDENBURG (ed.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Cambridge, Cambridge University Press, 48-61.
- GOWERS, Emily (2012), *Horace, Satires. Book I*, Cambridge, University Press.
- HENDERSON, John (1993), “Be Alert (Your Country Needs Lerts): Horace, *Satires* I.9”, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 39, 67-93 (= *Writing Down Rome. Satire, Comedy, and other Offences in Latin Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 2004 [reimpr.], 202-227).
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, Montserrat (1999), “Una traducción inédita del *Ibam forte via Sacra...* en el siglo XVIII: Vicente Alcoverro, traductor de Horacio”, *CFC.Est.Lat.* 17, 259-278. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/29747/1/Alcoverro.pdf> (fecha de consulta 15.06.2020).
- LABATE, Mario (1981), “La sátira di Orazio: morfologia di un genere irrequieto”, introducción a *Orazio, Satire*, Milano, Rizzoli, 5-44.
- LABATE, Mario (2005), “Poetica minore e minima: Mecenate e gli Mecenate e gli amici nelle *Satire* di Orazio”, *Materiali e discussioni per l’analisi dei testi classici* 54, 47-63.

- MAGRUS, Tobias (1629), *Polymnemon seu Florilegium locorum communium*, Francofurti, sumptibus C. Schleichii et viduae Danielis.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (1998), *Horacio. Arte poética, Estudio, traducción y comentarios de...*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (2006), *Horacio. 'Arte poética' y otros textos de teoría y crítica literarias*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (2008), "La sátira *Ibam forte* de Horacio (*Serm.* 1.9) traducida por Luis Zapata", en C. M. CABANILLAS NÚÑEZ y J. A. CALERO CARRETERO (coords.), *Actas de las V y VI Jornadas de Humanidades Clásicas*, Mérida, Editora Regional, 297-322. Disponible en: [file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-LaSatirIbamForteDeHoracioSerm19TraducidaPorLuisZa-2682871%20\(4\).pdf](file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Dialnet-LaSatirIbamForteDeHoracioSerm19TraducidaPorLuisZa-2682871%20(4).pdf) (fecha de consulta 15.06.2020).
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel (2009), "El 'Arte poética de Horatio' de don Luis Zapata", en Trinidad ARCOS PEREIRA, Jorge FERNÁNDEZ LÓPEZ y Francisca MOYA DEL BAÑO (coords.), *Pectora mulcet: estudios de retórica y oratoria latinas*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, vol. 2, 1337-1358.
- MARINA SÁEZ, Rosa Marina, Pedro PEIRÉ SANTAS, Juan Carlos PUEO DOMÍNGUEZ y Estela PUYUELO ORTIZ (2002), *El Horacianismo en Bartolomé Leonardo de Argensola*, Madrid, Huerga y Fierro.
- MAZUREK, Tadeusz (1997), "Self-parody and the law in Horace, Sat. 1.9", *CJ* 93, 1-17.
- MCGANN, M. J. (1973), "The three worlds of Horace's *Satires*", en C. D. N. COSTA (ed.) *Horace*, London, Routledge and Kegan Paul, 1973, 59-93.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1885), *Horacio en España*, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1952), *Bibliografía hispano-latina clásica, IV-V: Horacio*, Santander, CSIC.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1993), *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC.
- MUSURILLO, H.A. (1964), "Horace and the bore. The character dramaticus of Sat. 1.9", *CB* 40, 65-68.
- NIFO, Francisco Mariano (1994), *Idea política y cristiana para reformar el actual teatro de España*, ed. de C. ESPAÑA, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, Emilio (2007), "Obra lírica de Leandro Fernández Moratín: versos entre el Neoclasicismo y la Ilustración", *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* VI, 59-85.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, EMILIO (2009), "Leandro Fernández de Moratín, poeta: la sátira literaria", en Álvarez Barrientos, J. et alii (eds.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 909-920.
- PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (1992), "Realidades poéticas y ámbitos poemáticos en Moratín", *Bulletin Hispanique* 94, 169-201.
- PERÉZ MAGALLÓN, Jesús (1995), *Leandro Fernández Moratín, Poesías completas*, Barcelona, Sirmio, nº 88.
- RUDD, Niall (1966), *The Satires of Horace*, Cambridge, University Press, 74-85.
- RUIZ MORCUENDE, Federico (1959), *Vocabulario de L. Fernández de Moratín*, Madrid, RAE.
- SALAS CALDERÓN, Juan de (1802), *Gabinete de Antigüedades y Humanidades... Apéndice al Gabinete de Antigüedades. Traducción a verso castellano de algunas odas y otras obras de Horacio y del acto quinto de la tragedia de Lucio Anneo Séneca intitulada Thiestes, con las correspondientes notas, que sirven de comentario para la inteligencia de las piezas traducidas. Su autor, el licenciado Don Juan de Salas Calderón, abogado del ilustre colegio de esta Corte*, Madrid, Oficina de Ruiz.
- SCHLEGEL, Catherine M. (2005), *Satire and the Treat of Speech. Horace's Satires, Book I*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- SUBIRÁ, José (1949-1950), *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melodrama (melodrama)*, Barcelona, CSIC.
- VAN ROOY, C.A. (1972), "Arrangement and Structure of Satires in Horace, *Sermones*, Book I: Satires 4 and 10", *Acta Classica* 15, 37-52.
- VAN ROOY, C.A. (1973), "'Imitatio' of Vergil, *Eclogues* in Horace, *Satires*, Book I", *Acta Classica*, 16, 69-88.
- VILLEGAS, Esteban Manuel (1956), *Eróticas o Amatorias*, N. ALONSO CORTÉS (ed.), Madrid.

ZAPATA DE CHAVES, L. (1954), *El Arte poética de Horacio traducido por don Luis Zapata, Madrid, RAE* (facsimil de *El Arte Poética de Horatio, traduzida del latín en español por don Luis Çapata...*, Lisboa, em casa de Alexandre de Syqueira, 1592).