

Self-fashioning y posicionamiento del poeta en las correspondencias éticas del primer Renacimiento¹

Clara Marías

Fundación Ramón Menéndez Pidal / Universidad Complutense de Madrid
claramarias@filol.ucm.es

Recepción: 04/05/2016, Aceptación: 23/06/2016, Publicación: 23/11/2016

Resumen

En este artículo se reivindica el interés de la configuración del «yo lírico» en las epístolas éticas del primer Renacimiento, es decir, aquellas escritas en verso por autores nacidos antes de 1535, con un contenido que alterna la reflexión ética con la experiencia individual. A través del análisis de configuración psicológica, ética y literaria del «yo poético» se trasluce la auto-representación del poeta y su posicionamiento en la correspondencia establecida con otro poeta: si se proyecta como un ser humano feliz o desgraciado, virtuoso o errado, como un maestro poético o un aprendiz.

Palabras clave

representación del yo; epístola poética; yo lírico; correspondencia; Diego Hurtado de Mendoza; Juan Boscán; Alonso Núñez de Reinoso; Tomás Gomes; Jorge de Montemayor; Juan Hurtado de Mendoza; Francisco Sá de Miranda; Diego Ramírez Pagán; Cristóbal de Tamariz; Sánchez de las Brozas; Baltasar del Alcázar; Gutierre de Cetina

Abstract

Self-fashioning and poet's attitude in the ethical correspondances of the Early Renaissance

This article endeavours to emphasize the interest of the configuration of the poetic I that the ethical verse-epistles of the early Spanish Renaissance construct, that is, those written in

1. Este artículo es una reelaboración de algunas secciones de mi tesis doctoral inédita «Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento», defendida en enero de 2016. Mi investigación se ha visto enriquecida, por tanto, por las observaciones de mi director, Álvaro Alonso Miguel, y de los miembros del tribunal (N. Baranda, I. Díez Fernández, T. Fischer, P. Ruiz Pérez y R. Sanmartín). Agradezco además las sugerencias de los evaluadores externos de este artículo.

verse by authors born before 1535, whose content intermingles the ethical ideas with the individual experience. Throughout the analysis of the psychological, ethical, and literary configuration of the poetic persona it is possible to show the self-fashioning of the poet and its attitude towards another poet in the correspondance between them: if it is projected as a satisfied or desperate human being, virtuous or sinner, a poetic master or apprentice.

Keywords

Self-fashioning; verse-epistle, Poetic I; correspondance; Diego Hurtado de Mendoza; Juan Boscán; Alonso Núñez de Reinoso; Tomás Gomes; Jorge de Montemayor; Juan Hurtado de Mendoza; Francisco Sá de Miranda; Diego Ramírez Pagán; Cristóbal de Tamariz; Sánchez de las Brozas; Baltasar del Alcázar; Gutierre de Cetina

*En tanto, esto que he escrito sólo vea
vuestra merced, señor, sin que otro haga
juicio de esta hija oscura y fea,
harto basta que a vos os satisfaga.*

«Respuesta de Gutierre de Cetina a Baltasar del Alcázar»²

Esta investigación surge de la consideración de que las epístolas éticas³ del primer Renacimiento⁴ son, dentro de la poesía áurea, un escenario privilegiado para estudiar la proyección o *self-fashioning*⁵ que los poetas llevan a cabo a través de la figura del emisor o «yo epistolar», y el posicionamiento que supone la cons-

2. Cetina (2014: 1138), vv. 220-223.

3. Para la definición del subgénero, remito a mi tesis doctoral, en la que empleaba la etiqueta de «epístolas éticas y autobiográficas», para diferenciarlas de las satíricas, metaliterarias, amorosas y de confianza amorosa. Agradezco a Pedro Ruiz Pérez su propuesta de simplificar dicha etiqueta a «epístolas éticas», características del Renacimiento opuestas a las «epístolas morales», propias del Barroco, que se componen a finales del Quinientos y comienzos del Seiscientos.

4. Para la delimitación del corpus, remito también a la tesis doctoral. Baste aclarar que me centro en los autores nacidos antes que Fernando de Herrera, es decir, en las dos primeras generaciones de poetas renacentistas, la de innovación (primeros en ensayar los metros italianistas y las formas clasicistas) y la de medio siglo, que cuenta con el ejemplo de los anteriores.

5. En el ámbito anglosajón han proliferado los estudios sobre esta cuestión, que, enfocada a la epístola en verso del Renacimiento, puede inspirar análisis interesantes, como ha demostrado Greenblatt (2005) respecto a cómo se representa sir Thomas Wyatt en sus *verse epistles*. En cuanto al ámbito hispano, destacan el estudio de Cruz (1992) sobre Garcilaso, el de Lorenzo (2007) sobre Boscán; y la monografía sobre la autoconciencia poética de Ruiz Pérez (2009).

trucción de una primera persona que se reconoce como poeta y que se evalúa en el espejo del destinatario, especialmente cuando este es otro poeta con el que se establece una correspondencia, en la que puede apreciarse un equilibrio o desequilibrio en cuanto a la configuración psicológica, ética y literaria de ambos. Es decir, en esta clase de poemas, extensos, narrativos y con un tono confesional, el autor construye un «yo lírico» con muchos elementos autobiográficos, juega a que se identifique con él. Y, cuando se dirige al otro, se proyecta como inferior, superior o igual en los planos antes mencionados: es más o menos feliz que su destinatario, su comportamiento ético y sus valores morales son más o menos encomiables; y, cuando se trata de una correspondencia entre dos poetas, su dominio de la poesía es mayor o menor. A través de este juego, el poeta proyecta una imagen de sí mismo, construye una identidad ante el lector primario —el destinatario explícito de la epístola—, y ante los lectores secundarios cuando busca una mayor difusión, cuando no se trata de una epístola privada⁶. En este artículo, tras una primera introducción en la que expongo cómo he realizado el análisis del «yo» y ofrezco una visión panorámica, me centro en analizar el *self-fashioning* y el posicionamiento de los poetas en las correspondencias con otros⁷.

Las correspondencias éticas, escenario de la configuración del «yo poético»

La primera cuestión a la hora de abordar este tema es si se puede defender una identificación del «yo lírico» con el autor, en función de la confluencia entre las experiencias formuladas en primera persona en el poema, y la trayectoria biográfica que conocemos del poeta. Cuando se encuentra dicha coincidencia, y

6. Para el análisis en detalle de la transmisión manuscrita y/o impresa de cada correspondencia y la influencia de la difusión en la concepción de la misma, véase mi tesis doctoral. Baste recordar que, dentro del corpus, Diego Ramírez Pagán y Alonso Núñez de Reinoso son los únicos poetas que reciben una epístola, responden a la misma, y publican el intercambio en vida, en sus propios cancioneros, A. Núñez de Reinoso (1552) y D. Ramírez Pagán (1562), por lo que son los únicos que se benefician de la imagen en el campo literario que tal atención les otorga, ya que Boscán murió antes de que viera la luz la epístola a él dedicada por Diego Hurtado, como Sá de Miranda respecto a la de Montemayor, véase J. Boscán (1543) y F. Sá de Miranda (1595). J. Montemayor se beneficia del hecho de que un poeta mayor que él, Juan Hurtado, le responda, y el intercambio se publique en su propio cancionero de 1554, cerrando la poesía devota, véase J. de Montemayor (1554). Las únicas correspondencias que solo tuvieron difusión manuscrita fueron la de el Brocense y Tamariz, que parece privada, pues se conserva solo en un manuscrito con obras del humanista parcialmente autógrafa; y la de Alcázar y Cetina, que se conserva en tres cancioneros manuscritos, entre los que destaca el compilado en México *Flores de baria poesía* (1577), protagonizado por Cetina, por lo que fue más conocida que la anterior.

7. En mi tesis doctoral incluía también el análisis del «yo poético» en las epístolas solitarias, no correspondidas, de Francisco Sá de Miranda a António Pereira, de Garcilaso de la Vega a Boscán, y en el intercambio incompleto (sólo tenemos la respuesta) de Juan Hurtado de Mendoza y Alvar Gómez de Castro.

hay referencias al mundo real del emisor, a su familia, amigos, al destinatario⁸. . . Es razonable defender que existe una distancia mínima entre el «yo poético» y el «yo autorial». Por supuesto, esta idea no implica ningún presupuesto de sinceridad ni autenticidad, como recuerda Ángel Luján Atienza⁹ en la mejor monografía existente sobre la enunciación lírica, en el caso del «yo pretendidamente no ficticio» en que el poeta se presenta como su propia fuente. En segundo lugar, se ha de analizar la configuración psicológica del «yo poético»: si este se presenta como un sujeto feliz y satisfecho con su vida y su forma de ser; si no se autorretrata en estos términos o lo hace de manera muy vaga; o si se pinta como un ser infeliz, desgraciado e insatisfecho. La tercera cuestión es la configuración ética o moral del «yo poético», es decir, si se muestra como un modelo de comportamiento o de pensamiento, defiende sus virtudes y emite consejos a su destinatario; si se proyecta como un ser que ha cometido errores pero que está dispuesto a aprender, frecuentemente a través del ejemplo que le ofrece aquel a quien se dirige; o si se condena como un anti-modelo, que ha escogido la senda equivocada. Por último, es necesario contemplar la configuración literaria del «yo poético», en aquellos casos, la mayoría¹⁰, en los que hace referencia a su condición de poeta, confundiendo así con el autor. Puede aparecer como un poeta que reivindica su labor o se enorgullece de sus logros ante el destinatario, o como un aprendiz, que venera al corresponsal cuando es también escritor, y le dedica elogios, situándose en un plano de inferioridad. Este último elemento, más determinante en las epístolas metaliterarias¹¹ que en las éticas, me interesa en la medida en que puede compararse con las otras dos configuraciones, para

8. A. L. Luján Atienza (2005: 189-207), a partir de Paul Ricoeur, distingue tres mecanismos de identificación que convierten el «yo poético» en «pretendidamente no ficticio»: la automención con nombre propio, que para Lejeune establece el pacto autobiográfico, junto a la inclusión de un destinatario real (incluye el ejemplo de Garcilaso a Boscán); la determinación de la identidad por las circunstancias enunciativas y enunciadas; y el empleo de «puros pronombres», el extremo de indeterminación en que solo se expresa un estado de ánimo o un contenido de conciencia sin otra realidad. De estos tres mecanismos, solo los dos primeros son pertinentes en el análisis de las epístolas éticas renacentistas.

9. A. L. Luján Atienza (2005) explora la configuración del yo poético y dedica un epígrafe a los poemas en los que este se presenta como no ficticio, como real (2005: 183-207). Aunque analiza siempre ejemplos de la poesía del siglo XX (Machado, García Lorca Blas de Otero, Gil de Biedma, Valente, Brines,) y no de la poesía renacentista, su estudio puede aplicarse al corpus de epístolas éticas.

10. Aunque es un tema que en este artículo he de excluir, resulta de gran interés el silencio que algunos sujetos líricos mantienen respecto a su condición de poetas. Diego Hurtado de Mendoza, por ejemplo, apenas pone en boca de sus sujetos líricos reflexiones sobre la poesía o sobre su quehacer literario; mientras que el «yo» que proyecta Garcilaso en su epístola y su elegía II a Boscán menciona la dedicación a las musas solo como pasatiempo y alivio del espíritu, sin reivindicar su carácter innovador, como sí hace Sá de Miranda ante António Pereira; y sin defender su pasión y su entrega (pese a los pésimos resultados) como Juan Hurtado de Mendoza frente a Alvar Gómez de Castro.

11. Para las epístolas satíricas de contenido metaliterario, véase la tesis doctoral de Chivite (2010). En algunas de las epístolas de mi corpus, especialmente en la correspondencia entre Montemayor y Ramírez Pagán, aparecen críticas a poetas y estilos que coinciden con las de estos poemas, pero con menor protagonismo.

ver si hay una coherencia o si el retrato del «yo poético» presenta muchos matices respecto al «tú»¹² al que se dirige, no se retrata unívocamente como inferior, igual o superior al mismo, sino que esto depende del plano en que se mueva: psicológico, ético o literario. Así, un autor que se muestra como inferior en uno de estos planos, puede reivindicarse como modelo en otros.

Con el fin de comprender estos matices y cómo es necesario tener en cuenta todos estos planos del «yo poético», y de advertir la gran pluralidad que muestran las epístolas, he representado estos elementos en una tabla, que permite realizar comparaciones entre los sujetos líricos de cada una de las correspondencias del corpus. Recojo en ella la posible vinculación del «yo poético» con el autor. A continuación, en las siguientes columnas, represento los tres aspectos de la presentación del sujeto literario. Dentro de cada bloque he simplificado las posibles opciones en tres. La más positiva representa al «yo poético» como satisfecho o feliz en el plano psicológico; como sabio, modelo de virtud en el plano ético; y como poeta que reivindica su labor en el plano literario. En el lugar intermedio de cada bloque figura la opción más moderada: un «yo poético» que no está marcado psicológicamente de forma positiva o negativa, que éticamente no se erige como modelo ni como antimodelo, sino como aprendiz, con sus virtudes y sus vicios; y que literariamente se reconoce como poeta o menciona su labor, pero sin reivindicar el valor de la misma. Por último, a la derecha se señala la construcción más negativa y oscura del «yo poético», que en el campo psicológico se retrata como insatisfecho, infeliz y desgraciado (con frecuencia por causas amorosas, pero también por otros motivos, como el exilio en el caso de Núñez de Reinoso), en el campo ético como un ser humano vicioso y errado, como espejo de errores; y en el campo literario como un mal poeta, o un aprendiz, en cualquier caso inferior al destinatario, cuando se dirige a otro autor.

Como cualquier intento de clasificación, la división del «yo poético» en tres campos de presentación, el psicológico, el ético o moral, y el literario y, dentro de cada uno de ellos, en tres opciones posibles, es solamente aproximada y está sujeta a distintas interpretaciones. A veces, el escaso desarrollo de uno de los campos impide precisar cómo se refleja el sujeto lírico en él. Otras veces, el tono irónico o burlón¹³ del «yo poético» puede llevar a malentendidos, como en los casos del intercambio entre Montemayor y Ramírez Pagán o del intercambio entre Alcázar y Cetina. Otras, el autorretrato es ambivalente o evoluciona a lo largo del discurrir del poema, como en la correspondencia de Montemayor y

12. A. Luján Atienza (2005: 209-253) dedica un capítulo a las figuras del receptor lírico. De la clasificación que realiza, nos interesa el receptor que es una «segunda persona distinta del lector» (2005: 219-250), dentro del cuál el que encaja con las epístolas éticas es el caso de la «apelación a entidades capaces de comunicarse», especialmente cuando el receptor tiene nombre propio, como en los ejemplos que Luján (2005: 244-248) emplea del soneto de Garcilaso a Boscán o de Acuña a Carlos V.

13. Hasta donde sé, solo Fosalba (2011) se ha ocupado por extenso del recurso de la ironía y de su relación con Horacio.

Ramírez Pagán: el «yo poético» se muestra alegre y esperanzado cuando se imagina su vida ideal, en el campo, junto a su amigo y amada, pero esto nos indica que le mueve la insatisfacción con su vida real y presente. Lo mismo sucede en el intercambio entre Alcázar y Cetina: cada uno se muestra insatisfecho cuando describe su propia vida (la del primero en la aldea, la del segundo en la ciudad de Sevilla), y positivo en cuanto a la otra opción. Otra dificultad radica en la determinación de la actitud ética del «yo». En muchas epístolas, el «yo poético» no adopta el papel de maestro moral del interlocutor. Pero sí que se reconoce su superioridad moral en el hecho de que inserte críticas a otros, frecuentemente a los cortesanos. En este sentido, aunque los sujetos líricos de los intercambios entre Montemayor y Ramírez Pagán y entre Alcázar y Cetina no sermoneen a su interlocutor, sí se presentan como superiores al resto, arrastrados por los vicios. Otro motivo por el que a veces resulta dificultoso percibir la configuración ética es que algunos autores la construyen con muchos matices. Por ejemplo, el «yo» de la epístola de Tomás Gomes desarrolla a lo largo del poema una actitud respecto a su interlocutor que, sin duda, puede caracterizarse de superioridad moral, puesto que analiza el comportamiento del otro, señala sus defectos y pensamientos exagerados, y le exhorta a cambiar de actitud. Pero, al final, se retracta de esta actitud y admite humildemente que él no tiene por qué tener la razón. Otro caso es el de Juan Hurtado de Mendoza con Montemayor. Por un lado, desempeña el papel de maestro moral y religioso, pues responde a las dudas que éste planteaba sobre diversas polémicas relacionadas con la ética y con la fe. Este conocimiento que muestra en la respuesta indica su superioridad. Pero, por otro, cuando habla de sí mismo en primera persona, el «yo poético» de Hurtado de Mendoza se condena como pecador y vicioso. Por ello, en ambas epístolas he considerado al «yo poético» como «aprendiz» en el plano moral, para reflejar de algún modo estas fluctuaciones entre la superioridad y la inferioridad.

En la autorrepresentación literaria también hay muchos matices, aunque sin duda es el campo en el que hay un *self-fashioning*, autorrepresentación o figuración autorial más elaborados y mayor alejamiento de la realidad. Por ejemplo, Jorge de Montemayor y Diego Ramírez Pagán critican a otros poetas, y en concreto, a otros autores de epístolas, por lo que se sitúan implícitamente como superiores a los mismos. Pero, por otro lado, cada uno elogia a su interlocutor, cuyos versos considera superiores, lo que, aunque se deba a la falsa humildad, le sitúa en una posición de inseguridad con respecto a su quehacer literario.

Nº id	Autor/emisor	Destinatario	Identificación entre <i>Yo</i> poético y autor (Alusiones autobiográficas) <i>Yo</i> feliz/satisfecho	Configuración psicológica			Configuración ética			Configuración literaria		
				<i>Yo</i> ambiguo o indeterminado psicológicamente	<i>Yo</i> infeliz/insatisfecho	<i>Yo</i> modelo de virtud (sabio), que emite consejos o crítica comportamientos. Muchas veces superior al <i>tú</i>	<i>Yo</i> aprendiz de sabio, que con su experiencia ha mejorado.	<i>Yo</i> llevado por sus vicios, anti-modelo	<i>Yo</i> que se reivindica como autor	<i>Yo</i> que se muestra como poeta pero no se reivindica, o que no alude a su poesía	<i>Yo</i> como autor aprendiz. Muchas veces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.	<i>Yo</i> como autor aprendiz. Muchas veces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.
1A	Diego Hurtado de Mendoza (Granada 1503/ 1504-1575)	Juan Boscán	X		X		X				X	
1B	Respuesta de Juan Boscán (Barcelona 1487/1492-1542)	Diego Hurtado de Mendoza	X				X				X	
2A	Tomás Gómez/Tomas Gomes	Alonso Núñez de Reinoso	X					X			-	
2B	Respuesta de Alonso Núñez de Reinoso	Thomas Gómez/Tomas Gomes	X		X			X			X	
3A	Jorge de Montemayor (Portugal 1520/1525 - Italia 1561)	Don Juan Hurtado de Mendoza	X									X

Nº id	Autor/emisor	Destinatario	Identificación entre <i>Yo</i> poético y autor (Alusiones autobiográficas) <i>Yo</i> feliz/satisfecho	Configuración psicológica			Configuración ética			Configuración literaria		
				<i>Yo</i> ambiguo o indereminado psicológicamente	<i>Yo</i> infeliz/insatisfecho	<i>Yo</i> modelo de virtud (sabio), que emite consejos o crítica comportamientos. Muchas veces superior al <i>tú</i>	<i>Yo</i> aprendiz de sabio, que con su experiencia ha mejorado.	<i>Yo</i> llevado por sus vicios, anti-modelo	<i>Yo</i> que se reivindica como autor	<i>Yo</i> que se muestra como poeta pero no se reivindica, o que no alude a su poesía	<i>Yo</i> como autor aprendiz. Muchas veces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.	<i>Yo</i> como autor aprendiz. Muchas veces inferior al <i>tú</i> , que le inspira o ayuda.
4A	Jorge de Montemayor	Francisco de Sá de Miranda	X		X			X				X
4B	Respuesta de Francisco de Sá de Miranda	Jorge de Montemayor	X		X			X				X
5A	Jorge de Montemayor	Diego Ramírez Pagán.	X		X					X		X
5B	Respuesta de Diego Ramírez Pagán (Murcia c. 1523-1564)	Jorge de Montemayor	X		X						X	X
6A	Cristóbal de Tamariz ¿?	Francisco Sánchez de las Brozas	X		X							X

Nº id	Autor/ emisor	Destinatario	Identificación entre Yó poético y autor (Alusiones autobiográficas) Yó feliz/ satisfecho	Configuración psicológica			Configuración ética			Configuración literaria		
				Yó ambiguo o inderer- minado psicológicamente	Yó infeliz/ insatisfecho	Yó modelo de virtud (sabio), que emite consejos o crítica comportamientos. Muchas veces superior al tñ	Yó aprendiz de sabio, que con su experiencia ha mejorado.	Yó llevado por sus vicios, anti- modelo	Yó que se reivindica como autor	Yó que se muestra como poeta pero no se reivindica, o que no alude a su poesía	Yó como autor aprendiz. Muchas veces inferior al tñ, que le inspira o ayuda.	Yó como autor aprendiz. Muchas veces inferior al tñ, que le inspira o ayuda.
7A	Baltasar del Alcázar (Sevilla 1530 - Sevilla 1606)	Gutierre de Cetina	X		X		X				X	
7B	Respuesta de Gutierre de Cetina	Baltasar del Alcázar	X		X		X				X	

Self-fashioning y posicionamiento del poeta en las epístolas correspondidas

En este artículo me centro, pues, en las siete correspondencias entre poetas del corpus que se conservan completas, de doce poetas distintos¹⁴. De ellas, han recibido mayor atención crítica la inaugural de Diego Hurtado y Boscán¹⁵, y las dos de Montemayor con Sá de Miranda¹⁶ y con Ramírez Pagán¹⁷, aunque no desde el punto de vista del «yo poético», mientras que las de Montemayor y Juan Hurtado¹⁸, y las de Tomás Gomes y Núñez de Reinoso¹⁹, Tamariz y Sánchez de las Brozas²⁰ y Alcázar y Cetina²¹, especialmente la penúltima, han pasado más desapercibidas²².

La creación conjunta de correspondencias cruzadas por parte de dos autores supone una de las mayores innovaciones de la epístola renacentista respecto al modelo de Horacio; y sirve, de algún modo, como continuación de las formas de sociabilidad y canonización literaria de la poesía cortesana del Cuatrocientos, como el intercambio de «preguntas» y «respuestas» o los envíos de coplas o las competiciones de glosas entre dos o más autores²³. En castellano, esta innovación podría haber

14. Para una breve bio-bibliografía de ellos remito a las entradas correspondientes en el diccionario coordinado por Jauralde Pou (2009), salvo para aquellos autores menos conocidos, o de compleja identificación, como Gomes y Tamariz.

15. Ha recibido mayor atención la respuesta de Boscán, a la que se dedicaron Reichenberger (1949), Sirias (1994), Martínez-Góngora (2001), Alonso (2008), Marías Martínez (2013) y Alonso (2015). La innovadora epístola de Diego Hurtado ha sido estudiada por Díez Fernández (2002), Martínez-Góngora (2008) y en Marías Martínez (2016c). Además, les dedico a ambas epístolas un análisis de caso en mi tesis doctoral.

16. Véase el artículo monográfico dedicado a este intercambio por Montero (2009).

17. Véase el artículo centrado en esta correspondencia de Alonso (2002), reeditado en Alonso (2009), así como los comentarios de Montero (2002).

18. Hasta donde sé, solo Creel (1981) y Montero (2002) se habían interesado por esta correspondencia, muy distinta al resto del corpus, como explico en Marías (2016b), recogido también en mi tesis doctoral. Hurtado de Mendoza es de los autores más desconocidos del corpus, por lo que remito a las biografías de Alonso (1957) y Molina (2009).

19. Pese al interés de este intercambio, solo he encontrado que haya llamado la atención de Rose (1971), y, más tangencialmente, de Montero (2000) y de Díez Fernández (2000). Es uno de los más complejos del corpus por la dificultad de identificar a Tomás Gomes y establecer su relación con Núñez de Reinoso, lo que intento en el análisis de caso dedicado a ambos cuyo inicio presenté en el congreso de la SHRBP (2011) y su resultado en mi tesis doctoral, en el que apuesto por la existencia real de Gomes, en la estela de los trabajos de Andrade (2006) (2011) y en casual coincidencia con Teijeiro (2014).

20. Por lo que sé, solo Mc Grady (1974) se centró algo en este intercambio, aunque solo para documentar datos biográficos de los autores. Sobre la posible identificación de Tamariz, véase el resumen de Alonso (2014) y lo que recojo en mi tesis doctoral.

21. Véase la exhaustiva anotación a estas epístolas en la edición de la poesía de Cetina de J. Ponce (2014), y sus trabajos sobre las epístolas de Cetina, en Ponce (2002 y 2012).

22. Solo he encontrado las referencias al mismo que hacen los estudiosos de Tamariz y del Brocense para documentar sus biografías, véase Mc Grady (1974).

23. Los artículos que más inspiraron este análisis de las correspondencias y que más alumbraron su relación con la sociabilidad literaria han sido los de Juan Montero (2000) y Pedro Ruiz Pérez (2004).

nacido hacia 1534, si Boscán hubiera respondido a la epístola de Garcilaso. Pero, como no lo hizo, o no hay ningún testimonio de ello, la primera correspondencia en verso de epístolas éticas es la de Diego Hurtado de Mendoza y Boscán. El éxito de esta fórmula es indudable, pues solo en el corpus de esta investigación aparecen otras seis correspondencias, más la incompleta entre Alvar Gómez de Castro y Juan Hurtado de Mendoza (que, por no haber localizado la primera, deja a la respuesta como «solitaria»). Esto implica que, de las treinta y cuatro epístolas seleccionadas, casi la mitad, dieciséis, están emparejadas. No cabe duda de que los autores que iniciaron una correspondencia con otro poeta con posterioridad a Diego Hurtado y Boscán, tuvieron en mente este modelo. Así, Alvar Gómez de Castro, Tomás Gomes, Jorge de Montemayor, Francisco Sánchez de las Brozas (es él el que inicia el primer intercambio, aunque en el corpus solo entren dos epístolas posteriores por ser las únicas con rasgos éticos) y Baltasar del Alcázar debieron de inspirarse en este intercambio ampliamente difundido por vía impresa desde la *princeps* de 1543 de las obras de Boscán y Garcilaso. Entonces, surge la duda de si, al construir el «yo poético», siguen empleando materiales autobiográficos y sus circunstancias vitales en el momento de la escritura, o si, en lugar o además de esto, están imitando el «yo poético» de las epístolas de Diego Hurtado y Boscán, y la relación entre ambos, su posicionamiento en función del otro, en el plano psicológico, ético y literario.

Su interés radica en que el «yo poético» de una respuesta está marcado, como he señalado, por el de quien ha iniciado la correspondencia, y cuando contamos con ambos polos de la comunicación resulta esencial compararlos, para ver cómo se relacionan. Por ejemplo, cuando el «yo poético» de una epístola inicial se sitúa en un papel de maestro moral, ¿el «yo poético» de la respuesta asume el papel de aprendiz? ¿Y cuando sucede al revés, y quien inicia la correspondencia —como dije ya, siempre el más joven excepto en el caso de Montemayor y Ramírez Pagán— se rebaja como aprendiz en el plano ético o literario? ¿Reacciona el destinatario aceptando ese rol en su respuesta? ¿Y, si lo que busca el emisor es consejo o apoyo de alguien con más experiencia vital, que le ayude en una situación psicológicamente complicada, recibe del destinatario soluciones, o este contesta desde la misma confusión?

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Diego Hurtado de Mendoza y Boscán

La epístola de Diego Hurtado de Mendoza a Juan Boscán²⁴ destaca por tener dos partes perfectamente diferenciadas en cuanto a la perspectiva del «yo poético». En la primera, hasta el v. 160, domina la tercera persona, ya que primero se traduce e imita con amplificaciones parte de la epístola I, 6 de Horacio sobre la imperturbabilidad, y después se desarrolla el retrato del sabio. Diego Hurtado

24. Cito esta epístola a partir de la edición de Díez Fernández, en Hurtado de Mendoza (2008: 176-185).

de Mendoza emplea la segunda persona o bien para sacudir la conciencia del destinatario con preguntas o consejos sobre cuestiones éticas, o para elogiarlo como poeta. Siempre intenta mantener el equilibrio entre la reflexión general y la apelación al destinatario. Por ejemplo, justo antes del largo pasaje en que describe la virtud y el sabio (vv. 94-159), introduce consejos a Boscán, para subrayar la vinculación entre sus ideas éticas y su relación con él: «procura huir de él [del dolor]», «ten buen tino» (v. 90), «ten la rienda [al deleite]» (v. 93). Este respeto permanente a las normas epistolares, que no se encuentra en muchas de las epístolas del corpus, que se asemejan a monólogos, se pone de manifiesto también en un elemento esencial, la irrupción del «nosotros». En la segunda parte de la epístola, la más personal, puesto que describe su ideal de vida pero ya no parte de ningún modelo horaciano, el predominio de la tercera persona se ve sustituido por el de la primera persona, que se encuentra casi en cada verso.

A continuación, voy a examinar si la respuesta de Juan Boscán a Diego Hurtado de Mendoza²⁵ mantiene una cierta correlación con la anterior respecto a la presencia del «yo poético»; y terminaré el análisis del sujeto lírico de ambas epístolas comparando cómo se configura en cada una de ellas, si hay similitudes o diferencias, y la relación que se establece entre ambos. Como ya se ha señalado²⁶, Boscán dialoga con la epístola de Diego Hurtado, pues comienza abordando el mismo tema que éste había destacado en la primera parte de la suya: la imperturbabilidad. De este modo, mantiene la coherencia en la comunicación epistolar. Pero no solo lo logra escogiendo el mismo tema de reflexión en el inicio, sino que, al igual que había hecho Diego Hurtado, articula su epístola en dos partes claramente diferenciadas: una más abstracta (vv. 1-126) en la que reflexiona sobre ideas éticas, adaptando el pensamiento horaciano de la epístola «Nil admirari» desde su punto de vista personal, pero sin aportar muchas novedades; y otra tremendamente innovadora y autobiográfica (vv. 127-403), en la que ofrece su vida actual como modelo a seguir. La preocupación de Boscán por mantener la vinculación con Diego Hurtado y hacerle partícipe de sus ideas se advierte desde los primeros tercetos de preámbulo meta-literario, en los que, en muchos de los versos, se fusionan la primera persona del singular con la segunda: «*Holgué, señor, con vuestra carta tanto*» (v. 1), «*cobré tino en la luz de vuestro fuego*» (v. 6), «*vuestra musa valió luego a la mía*» (v. 9), «*vuestra mano añudó mi roto hilo*» (v. 10), «*a mi alma regó vuestra corriente*» (v. 11). La segunda mitad de la epístola de Boscán, mucho más extensa, está articulada en torno a la primera persona del singular, pues expone su ideal de la dorada medianía (vv. 100-126) y después describe su adaptación personal de ese principio aristotélico, a través del matrimonio y de la alternancia entre vida urbana y vida campestre. En la parte en la que describe su vida matrimonial, su vida ideal alcanzada, el «yo poé-

25. Cito esta epístola a partir de la edición de Ruiz Pérez, en Boscán (1999: 437-450).

26. Ruiz Pérez (1999: 448).

«señor»), se centra en su propia experiencia, y cuando reaparece el «nosotros», ya no engloba a emisor y a destinatario, sino al emisor y a su anónima esposa. La enumeración de verbos en primera persona del plural para referirse al «yo poético» y a su mujer solo se altera con la descripción del regreso de ambos a la ciudad y el reencuentro con los amigos, Durall, Jerónimo Agustín, y Monleón, que pasan a estar incluidos en el «nosotros».

Con respecto a cómo se configura el «yo poético» de ambas epístolas, excepto en el plano literario, en los otros dos la construcción es muy distinta. En el campo psicológico, Diego Hurtado construye un «yo poético» que es claramente infeliz y que no está satisfecho con su vida real, como se ve a partir del v. 160, cuando expresa sus deseos de ser dichoso y libre de pasiones, de ser olvidado por el mundo y de vivir en su «medianeza» una «sabrosa vida», libre de «las mareas de gobierno/ y de loca esperanza desabrida» (vv. 170-171). Es decir, el sujeto lírico desearía cambiar su personalidad fantasiosa, dominada por las locas esperanzas, y su oficio de embajador, sujeto a los vaivenes de los poderosos. Al final de la epístola declara su rechazo de la ambición y del dinero y reitera su deseo de vivir medianamente. A lo largo de la segunda parte de la epístola, se puede deducir de los deseos que expresa el «yo poético» cuáles son las carencias que socavan su vida real: si fantasea con la vida de sencillos placeres del campo, es porque no soporta más la vida urbana; si sueña con desempeñar labores agrícolas, es porque está cansado de las diplomáticas; si desearía enseñar a los labradores y escuchar sus vidas, es porque no aguanta más el contacto con los cortesanos e intelectuales; si imagina que sus amigos van a visitarlo y se deleita con su conversación y sus risas, es porque está alejado de ellos; y, lo más importante, si construye su ideal en torno a la correspondencia amorosa de Marfira, y en torno a la convivencia con ella en el campo, es porque no se trata de un amor real. El «yo psicológico» de la respuesta de Boscán es completamente distinto, puesto que, casi de forma insultante si se tiene en cuenta la insatisfacción de su corresponsal, proclama su felicidad en todos los sentidos: en el amor, en la vida cotidiana, en los aspectos materiales... Si el «yo poético» de Hurtado de Mendoza se proyecta como infeliz en el presente, y feliz en el condicional o en subjuntivo de sus sueños; el «yo» de Boscán se muestra feliz en el presente e infeliz cuando rememora su pasado. Si la causa fundamental de la insatisfacción del «yo» construido por Diego Hurtado es una dama que, en ese momento, huye de él, le quiere dañar, y le destruye con su cruel ira; la que ha traído la felicidad al sujeto lírico de Boscán es su esposa, que ha transformado todo lo que era dolor y penalidad en alegría y disfrute. Esta configuración psicológica del «yo poético» de la epístola a Boscán está muy relacionada con la ética. Es el estado de felicidad que ha hallado el que le concede autoridad para aconsejar a su interlocutor, como un maestro que ha llegado al culmen de la sabiduría vital, sobre cuál es la solución a todos los males, tanto anímicos como morales. El matrimonio no solo ha llevado al sujeto lírico la felicidad y la alegría sino que también supone una vía de amar «castamente», de ser fiel a la moral cristiana. En esto también contrasta con Diego Hurtado de Mendoza, cuyo

«yo» expone una serie de ideas morales, casi todas provenientes de la ecléctica ética horaciana, de su simbiosis de estoicismo y hedonismo, lo que le concede una cierta autoridad, en tanto que imparte consejos, pero no desarrolla un ejemplo práctico de dichas ideas que le confiera verdaderamente el papel de maestro. En la epístola de Boscán, es la experiencia vital y no su pensamiento teórico la que convierte al sujeto lírico en un modelo a imitar, en una encarnación de un ideal ético, la dorada medianía. Además, es un sujeto lírico que no se describe a sí mismo como perfecto y sabio, sino que reconoce su proceso de aprendizaje, sus errores y su metamorfosis. En la epístola de Diego Hurtado, hay un pensamiento ético que emite el sujeto lírico que no se corresponde con su estado anímico ni con su experiencia vital, por lo que no resuena en el lector con tanta fuerza y eficacia, no tiene un carácter didáctico tan logrado. Además, se muestra como inferior a Boscán en tanto que al final de la epístola somete sus pensamientos a su juicio de «hombre diestro» (v. 272), no como es él, y le invita a desengañarle si está equivocado.

Por último, la configuración literaria del «yo» es aquella en la que ambas epístolas más se asemejan. Diego Hurtado de Mendoza dedica seis tercetos, al comienzo, a elogiar a Boscán como poeta, al que otorga la corona de laurel; a la amada y musa de este; alaba su estilo que supera la realidad de las cosas, pues su lengua muestra el sujeto como él quiere, y no como es; y describe la admiración que suscita entre «mil hombres» y entre «el pueblo», que siempre esperan más de él. Al mismo tiempo que su talento innato, valora el esfuerzo que Boscán dedica a escribir, al anochecer y al amanecer. Al final, cuando invita a Boscán a disfrutar de su retiro, no alude a su condición de poeta, sino a que él y Durall estarán cansados «uno de pleitos, /el otro de juzgar» (v. 201); y no menciona los pasatiempos literarios entre las actividades que podrán compartir los amigos, sino las conversaciones y las risas. Solo en el desenlace de la fantasía con los amigos y la amada hay una nueva referencia a la condición de Boscán como poeta laureado, cuando Marfira, la amada del «yo poético», le regala al primero —no al segundo— la corona de arrayán y oro. Esa misma corona, según el sujeto lírico, se apartaba de su frente en el v. 51, por lo que en varias ocasiones admite su inferioridad respecto al destinatario en referencia al Parnaso.

Boscán, sin embargo, no acepta, ni siquiera con falsa humildad, su condición de maestro literario y poeta laureado, pese a su mayor edad y a su papel innegable como primer innovador de la poesía renacentista en castellano, tanto en su idea de adaptar la métrica italianista como en sus primeros ensayos prácticos, papel del que presume en otros escritos como la carta a la duquesa de Soma. Al contrario, dedica los cinco primeros tercetos de su epístola a dar la vuelta a los elogios de Diego Hurtado, dado que le presenta a él como el responsable, con su carta, de haberle devuelto la inspiración, de haberle indicado el camino a seguir, de haberle prestado a su musa, y de haber regado su alma con su «corriente» (entiéndase como su «pensamiento» o como el discurrir de sus tercetos). Se sitúa, por tanto, en posición de inferioridad, pues había olvidado su canto, su pensamiento estaba por los suelos, estaba a oscuras, no recordaba su soñoliento estilo, su hilo poético estaba

roto y su alma estéril, hasta el momento en que recibió la epístola. En el resto del poema de Boscán, apenas hay referencias a su condición como poeta. Hay alguna que puede tener un doble sentido, como cuando critica la hipocresía de la que se reconoce culpable, de hablar bien, con «magníficas sentencias componiendo» (v. 87), y de obrar mal. O cuando dice «bástame alguna vez dar fruto alguno/en lo demás conténtome de flores» (vv. 101-102), puede interpretarse en relación con su comportamiento ético o sus obras morales, o puede también referirse a la teoría horaciana del «docere et delectare», aquella que Juan Hurtado de Mendoza instaba a seguir en su epístola, abandonando la poesía vacua por la religiosa. Por lo demás, hay alusiones a la condición del sujeto lírico de lector de filosofía (de Xenócrates, de Platón, y sin duda de Aristóteles pues defiende su principio del *aurea mediocritas*); como filósofo («con mi filosofar triste y pensoso», v. 168; «allí podrá mejor filosofarse», v. 229), cuyos pensamientos vanos reescribe su esposa; como lector de épica y lírica clásicas junto a esta esposa... Pero la única mención de su condición de poeta está en el verso «no cura mi pluma de ser vana» (v. 342), con el que renuncia a la poesía erótica al excluir de su narración las actividades nocturnas del matrimonio; y en la promesa final de que habrá más mensajeros, es decir, más epístolas. Después, no vuelve a elogiar a Diego Hurtado ni a hablar de su propia poesía, solo reconoce el «saber sabroso y agradable», tanto en latín como en romance, del amigo común Jerónimo Agustín.

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Tomás Gomes y Alonso Núñez de Reinoso

La epístola de Tomás Gomes a Núñez de Reinoso²⁷ desempeña el mismo papel que la de Boscán, ya que en ella un sujeto lírico que, aunque no lo explicita ni desarrolle su autorretrato, está satisfecho con su vida, exhorta al destinatario a que lo imite. Sin embargo, mientras que Boscán centraba su epístola en describir un modelo de vida positivo, sin criticar ni invitar a cambiar a su destinatario más que implícitamente, por contraste; Tomás Gomes no dedica espacio a la vida del «yo poético», sino que se centra en la del «tú», aunque se sobreentiende que ambos tienen actitudes contrarias. Otra gran diferencia radica en que el «yo poético» de Hurtado de Mendoza y el de Boscán, como los propios autores, escribían desde una gran distancia del otro, tanto física (uno, en Italia, otro en Barcelona), como vital (uno, insatisfecho y soltero, con una vida itinerante; otro, satisfecho y casado, con un hogar y una vida estable); mientras que Tomás Gomes y Núñez de Reinoso, según los datos ahora conocidos²⁸, intercambian sus epístolas desde la cercanía, tanto física (o en Ferrara o en Venecia, ambos

27. Cito esta epístola a partir de la edición de Teijeiro, en Núñez de Reinoso (1997: 208-214).

28. Remito a la tesis doctoral para los datos acerca de la identificación de Tomás Gomes y de Núñez de Reinoso.

al servicio de doña Beatriz de Luna como agentes comerciales, y posiblemente habitando en un mismo lugar) como vital (ambos cristianos nuevos forzados al exilio y salvados de su precaria situación gracias a la generosidad de una poderosa protectora, cristiana nueva como ellos).

El «yo poético» de Tomás Gomes es prácticamente invisible, no hay un autorretrato, sino que la epístola está orientada hacia el «tú», porque su función es claramente tratar de sacudir la conciencia del destinatario y de cambiar su comportamiento. Ello explica que el «yo» se disculpe al principio y al final, y que disimule su superioridad mediante el recurso de la tercera persona que en realidad es un disfraz para sí mismo.

La respuesta de Núñez de Reinoso a Tomás Gomes²⁹ presenta un tratamiento del «yo poético» completamente distinto, puesto que casi toda la epístola está escrita en primera persona, en una especie de monólogo o confesión de sus sentimientos y preocupaciones. Sin embargo, Núñez de Reinoso no olvida que, para lograr una verdadera comunicación epistolar, tiene que insertar apóstrofes y llamadas de atención al destinatario. Además, ambos comparten las referencias extra-textuales. Pese a que en ninguna de las dos epístolas aparecen versos directamente dirigidos a «la Señora» y protectora de ambos, Beatriz de Luna/Gracia Nasi, y el libro con el que se imprimen está dedicado no a ella, sino a su sobrino Juan Micas (después, tras el exilio final a Constantinopla, Joseph Nasi, duque de Naxos y favorito del sultán otomano), es evidente que se trata de un elogio indirecto, y que lo que buscaban Tomás Gomes y Alonso Núñez de Reinoso era que sus palabras de loa y gratitud llegaran a los oídos de aquella que los había salvado de la pobreza dándoles un trabajo en el exilio. Esto muestra que, muchas veces, además del destinatario primero; y del destinatario general, el público lector si fueron dadas a conocer, las epístolas cuentan con un destinatario secundario encubierto al que el emisor se dirige de forma indirecta, al que el poema busca conmover. Así como Diego Hurtado de Mendoza, al insertar en su epístola a Boscán un pasaje dirigido a su amada «Marfira», probablemente buscara agradar a la persona real oculta bajo ese disfraz, seguramente doña Marina de Aragón; o Juan Boscán, al convertirla en protagonista de su epístola y de la segunda parte de su cancionero amoroso, homenajeara a su esposa, Ana Girón de Rebolledo, tanto Tomás Gomes como Alonso Núñez de Reinoso desean adular, en compensación por su ayuda, o para obtener más favores, a doña Beatriz de Luna, si bien no la mencionan expresamente sino solo con el sobrenombre con el que era conocida entre la «Nación portuguesa» de cristianos nuevos exiliados, «la Senhora». Es la misma técnica empleada por Diego Ramírez Pagán en su respuesta a Jorge de Montemayor, en la que elogia veladamente a sus protectores.

Respecto a la configuración del «yo poético» de cada una de las epístolas de este intercambio, se encuentra el mismo reparto de papeles que en el de Diego Hurtado y Boscán en el plano psicológico, que parece ser aquel en el que emisor

29. Cito esta epístola a partir de la edición de Teijeiro, en Núñez de Reinoso (1997: 215-221).

y destinatario más se distinguen y complementan. La diferencia radica en que el «yo feliz» es en este caso el primero que escribe, y el «infeliz» el que le responde. El sujeto lírico de la epístola de Tomás Gomes no expresa su satisfacción de manera abierta, sino que esta se deduce de los argumentos con los que trata de sacar al destinatario de su melancolía, nostalgia y desazón, especialmente desde el v. 120 en que trata de reivindicar los bienes de la vida presente, que son los mismos de los que él disfruta. Sin embargo, no muestra la falta de empatía del «yo poético» de la epístola de Boscán, que reiteraba su felicidad y satisfacción sin tener en cuenta que ello podría entristecer aún más al destinatario al hacer más evidente aquello de lo que carece. En todo momento, el «yo poético» construido por Tomás Gomes se vuelca con el «tú poético» y siente con él sus penas, por lo que muestra empatía y solidaridad con él, aunque no comprenda su reacción anímica y trate de desengañarle y sacarle de su idealización del pasado y su desprecio del presente. El sujeto lírico proyectado por Núñez de Reinoso muestra una cierta evolución, desde el estado anímico pesimista hasta un intento por apreciar lo bueno de su situación actual: la amistad con el destinatario y los bienes que de ella obtiene, y la protección de «la Señora». Además, establece un verdadero diálogo psicológico con el «tú», ya que intenta matizar las palabras de este y explicarle cuál es la causa de sus males, enfatizando que no es tanto una cuestión física o material (de la distancia de su patria o de la austeridad con que vive) sino anímica y metafísica, una angustia debida a la melancolía y al paso del tiempo, que le atenazan porque no se encuentra a sí mismo. El «yo» es consciente de que solo la fortuna de tener a tan buen amigo debería absorberle y distraer sus oscuros pensamientos: «¿Cómo con siempre pensar/ en vuestro merescimiento,/ tengo tiempo de penar/ ni de siempre me mostrar/ tan triste, tan descontento?» (vv. 101-105). Pero muestra su incapacidad para cambiar de estado de ánimo: «de andar sentido/ de mí mismo yo me [e]spanto» (vv. 99-100). Nótese que el estado de ánimo del sujeto lírico se asemeja al de la poesía amorosa cancioneril, así como los recursos estilísticos empleados, como la *annominatio* «pensar»-«penar» en las palabras-rima.

Éticamente, como en la mayoría de las epístolas, las posturas de los sujetos líricos se acercan más. Por un lado, el «yo poético» de la epístola de Tomás Gomes desempeña un innegable papel de maestro ético, pues admite que quiere «reprender» y «desengañar» a su destinatario, y que sus ideas buscan causar una reacción en el comportamiento y la actitud de este, no se trata solamente de una reflexión teórica. Hay, por tanto, una finalidad didáctica que lo sitúa en una posición de superioridad, como quien, desde una mayor sabiduría o una actitud más sana mentalmente, sabe qué es lo que debe hacer el «tú» para encontrarse mejor y para actuar de modo justo (parece haber una cierta recriminación y aviso de que, si no aprecia los favores de su protectora, puede acabar perdiéndolos). Sin embargo, la humildad con que el «yo» acepta su posible falta de entendimiento o de penetración en el ser humano y su rechazo del papel de «Dios» que conoce el interior de los hombres, o de «predicador» que emite normas de conducta, rebajan esta

superioridad del sujeto lírico y le confieren un papel de aprendiz, que admite estar equivocado, reconoce la sabiduría de su interlocutor, y le pide consejo a su vez. El «yo» de Núñez de Reinoso, pese a ello, no recoge esta invitación, y en su respuesta no emite consejos ni critica al destinatario, sino que en todo caso le acusa suavemente de dureza, cuando le sugiere que bastantes penas tiene como para recibir reprehensión, que lo que necesita es perdón y comprensión, que los amigos queridos lloren por él (vv. 141-150). En algunos pasajes, la seguridad con la que Reinoso expresa sus ideas éticas, en forma de sentencias, indica que considera que puede ejercer como maestro: «quien no espera bien,/ no puede sufrir ya mal» (vv. 134-135). Además, emite buenos deseos para su destinatario, que en cierto modo pueden interpretarse como consejos, aunque expresados con mucha delicadeza: que no se marche a buscar reinos extraños³⁰ (sin duda una referencia a la posibilidad de continuar el exilio hacia Constantinopla, como de hecho sucedió), que no pierda el tiempo, que sea comprendido por la gente con la que habla... Pero al mismo tiempo, el «yo» proyectado por Reinoso se muestra inferior éticamente al «tú», y se revela como su aprendiz y como dependiente de él: «yo lo pago con amor/ que no tengo más que dar. /Vos, con vuestro gran saber/ enmendáis todos mis daños» (vv. 54-57), «para vivir me dais medio» (v. 62). De todas las correspondencias del corpus, es aquella en la que el segundo en escribir muestra más agradecimiento hacia su destinatario y primer emisor, y no por motivos literarios —por inspirarle u honrarle con su epístola—, sino psicológicos y éticos. En esto se asemeja a la reivindicación de los bienes de la amistad que hace el «yo poético» de la epístola de Garcilaso a Boscán.

Por último, en la configuración del «yo lírico» como poeta, ambas epístolas vuelven a diferenciarse. En la de Tomás Gomes el «yo» no se refiere en ningún momento a su condición de poeta, quizá porque este autor solo lo era de forma ocasional y no necesitaba, por tanto, proyectarse de esa manera ante el resto de escritores que pudieran leer su poema. La finalidad extrapoética de esta epístola, de haberla, no sería socio-literaria, es decir, reivindicar un lugar en el campo literario, alcanzar la admiración de otro escritor o presumir de las propias dotes poéticas; sino psicológica: intentar cambiar el comportamiento y la actitud de su compañero de oficio y de infortunio. Por ello, las únicas referencias a la escritura que hay en este poema son para mencionar las obras del destinatario, del que sí se destaca su condición de poeta, además de su «pecado» (su origen judío). Entre las actividades y actitudes cotidianas del «tú» que enumera y que parecen

30. Este consejo remite a la máxima estoica formulada en los versos horacianos «mutant caelum, non animum mutant, qui trans mare currunt» («mudan el cielo, no el alma, quienes corren allende el mar»), presente precisamente en una epístola, la I, 11, v. 27 (Q. Horacio Flaco: 2002: 71-72). Séneca lo retoma en su epístola XXVIII a Lucilio, «Animum debes mutare, non caelum», y hay otras formulaciones de Cicerón, Lucrecio... Aunque es Séneca el que más critica el cambio de residencia para intentar mejorar el estado de ánimo, como señala F. Navarro Antolín (2002: 72: n. 16).

corresponderse con lo que hoy en día llamaríamos un «cuadro depresivo»³¹: el insomnio, la desgana en la comida, el descuido en el vestir y en el lugar, la poca atención a la conversación y a la compañía, la búsqueda de la soledad... Aparece, en la quinta estrofa, la escritura. El «yo» no elogia en exceso las obras del «tú», solo destaca su gentileza, y las describe como autobiográficas («de vuestras penas y males/ escribís noches y días», vv. 41-42), hiperbólicas («las pintáis más mortales/ que el planto de Jeremías/ ni las furias infernales», vv. 43-45), y alegóricas (finge que se trata de un pastor que tiene en Lombardía amores con la Tristeza). Varias estrofas después, cuando Gomes constata cómo los males del «tú» empeoran cuando se cruza con viajeros que van o regresan de España, lo que acrecienta su melancolía, destaca que el efecto de este empeoramiento del estado anímico es que se refugia a escondidas y compone una obra sobre «el pastor desterrado», es decir, sobre su propia experiencia bajo una máscara pastoril³². La última alusión a la condición de «creador» del «tú» está en la antepenúltima estrofa, cuando le dice «pues tantas cosas sabéis/ de hombre muy ingenioso» (vv. 162-163) y que «sabe componer/ del tiempo la cualidad» (vv. 167-168). Como puede verse, en realidad el retrato que se dibuja del destinatario como poeta no parte del elogio, sino que se parece más al autorretrato que Garcilaso trazaba de sí mismo en su elegía y en su epístola, en las que destacaba la capacidad de la escritura para consolar, distraer y aliviar de las desgracias y preocupaciones.

En la respuesta de Núñez de Reinoso, el «yo» tampoco se reivindica como poeta, aunque sí se reconoce como tal, y sus reflexiones ahondan, como en el caso anterior, en la estrecha relación entre escritura y estado anímico. Si bien Tomás Gomes relacionaba la tristeza del destinatario con su creación (cuando hilaba la narración de un estado desgraciado con el hecho de que compusiera algo sobre esa tristeza), para Núñez de Reinoso esa pena no es el motor de la poesía, sino un obstáculo para la calidad de la misma. Así, en la primera estrofa el «yo» admite su falta de sabiduría (mostrándose como un aprendiz) pero no achaca a este motivo los defectos de su poema, sino a la falta de reposo y sosiego, pues «escribir versos requiere/ en trabajos no pensar, / y quien esto no tuviere, / ninguna cosa que hiziere/ se podrá ver ni mirar» (vv. 6-10). Es decir, el «yo poético» de Núñez

31. Esta asociación del estado de ánimo del sujeto lírico con un cuadro depresivo, que se asocia a la lírica subjetiva e intimista opuesta a la poesía social y cortesana, ya ha sido apuntado con respecto a otros poemas: Marco Santagata (2005) ha definido como *accidia* o *aegritudo* la enunciación lírica de Petrarca en su *Canzoniere*, por ejemplo en el soneto «La vita fugge...» y en el *Secretum*.

32. El empleo de máscaras pastoriles en el contexto epistolar aparece también en autores italianos como Nicolò Franco (1515-1570), cuyo corpus ha estudiado Ponce (2015) (2016). En Italia hay una corriente mucho más intensa de academias pastoriles y de intercambios epistolares y de églogas campestres o piscatorias entre poetas con sobrenombre bucólico. En el caso de Franco, analizado en Ponce (2015) se produce en cartas en prosa (c. 850), no en verso, de carácter satírico y polémico, no ético, pero lo que tiene en común con el corpus analizado en este artículo (especialmente con Montemayor-Ramírez Pagán) es que el empleo de máscaras pastoriles siempre se da en el contexto de un intercambio entre poetas, y que revela el deseo de retirarse de la corte y de la servidumbre del mecenazgo.

de Reinoso reconoce que la poesía que proviene del sufrimiento carece de interés público, y por tanto no debería enseñarse, algo que el autor contraviene cuando publica su novela bizantina y sus versos, marcados claramente por la tristeza. En la segunda estrofa ahonda en la idea de que ningún poeta es capaz de escribir nada de calidad si no está en calma: «Mis bienes todos perdidos [...] / mis pesares tan crecidos [...] / por lo cual yo no espero / cosa buena aquí escribir» (vv. 11-17). El «yo», por tanto, rebaja desde el inicio las posibles expectativas del destinatario y de los lectores secundarios sobre la calidad de la obra; pero al tiempo que se denigra de ese modo, se justifica: no es que estos versos carezcan de valor por su falta de dominio como poeta, sino que se debe a las circunstancias, dado que «Homero / si muriera como muero / pudiera menos dezir» (vv. 18-20). Esta comparación con el poeta canónico por excelencia implica en realidad un auto-elogio, en tanto que el «yo» se pone a la altura de Homero, e incluso por encima de él, ya que al menos es capaz de expresar más de lo que el griego podría si estuviera en su crítica situación. A continuación vuelve a mostrar su humildad al calificar a su musa de «vestida / de tristeza y mal compuesta» (vv. 21-22), «descontenta y desabrida» (v. 24). Y, en una clara imitación de Garcilaso en su epístola a Boscán, justifica que pese a ello continúe la escritura porque la amistad que les une es tan estrecha que solo es necesaria la libertad, no cuidar el estilo sino componer con «descuido suelto» (v. 31), «sin rodeos» (v. 32) y sin «pesadumbre curiosa» (v. 35). Tras este preámbulo introductorio, no hay más referencias a la condición de poeta o al valor de los versos del sujeto lírico.

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Jorge de Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza

La epístola de Jorge de Montemayor a Juan Hurtado de Mendoza³³ es una de las que tiene un menor desarrollo del «yo poético» y un mayor predominio de la reflexión abstracta, en este caso más religiosa que filosófica. Por ello, los tercetos formulados en primera persona del singular se sitúan al principio del poema, en el preámbulo meta-literario sobre la propia escritura de la epístola.

En la respuesta de Juan Hurtado a Montemayor³⁴, que duplica en extensión a la anterior (algo inusual), alternan partes más personales con otras en las que se insertan, de modo más habitual que en otras epístolas, episodios en tercera persona: un chiste (vv. 43-48, sobre la «vejezica» analfabeta que vence a Platón y a Aristóteles), una anécdota (la del hombre de hierro en los vv. 52-57), un cuento (la historia de la filosofía clásica hasta el cristianismo, en los vv. 58-77), una

33. Cito esta epístola a partir de la edición de Avalle-Arce y Blanco en Montemayor (1996: 418-421). He cotejado con la edición de 1554 (ejemplar U/744 de la BNE) y hallado una errata, en el v. 6, «influyera» debe ser «instruyera».

34. Cito esta epístola por la edición de Montemayor (1996: 422-430).

descripción abstracta del hombre religioso (vv. 79-99), la comparación entre el alma inocente y la malvada (vv. 109-129), el retrato del alma devota (vv. 145-153), un discurso sobre la inmortalidad del alma, la fe y la redención (vv. 208-234), y un retrato de los monjes como modelos de virtud (vv. 268-285). Con respecto a la primera persona del singular, se encuentra de forma reiterada en los primeros veintiocho versos, en los que el sujeto lírico muestra su agradecimiento por haber recibido una epístola cuando nadie le escribía, y por haber podido escribir una inspirada por esta, pese a sus defectos; y rechaza los elogios recibidos.

Respecto a la coherencia entre la configuración del «yo poético» en ambas epístolas, es mayor que en otras correspondencias: no hay un reparto de papeles tan complementario entre un «yo» infeliz y uno «infeliz». En el terreno psicológico, Jorge de Montemayor apenas traza un borroso retrato de su sujeto lírico, a diferencia del detalle con que lo construye en sus epístolas a Francisco Sá de Miranda y a Diego Ramírez Pagán. Como esta es una epístola muy abstracta, en la que se recogen las ideas, pensamientos y preocupaciones metafísicas del «yo», pero no su vida real, es muy difícil determinar cuál es su estado anímico. Parece que el «yo» parte de una cierta desazón, la que le provocan tantas preguntas sin respuesta, tantas dudas de carácter religioso que solo no sabe resolver por falta de formación o conocimiento; pero al mismo tiempo, muestra seguridad al presentar sus indagaciones, y esperanza en que la respuesta del destinatario pueda mejorar su estado de incertidumbre. El sujeto lírico que proyecta Juan Hurtado, con mucho detalle, es bastante fluctuante pero por lo general parece que tiende a la tristeza y a la insatisfacción, aunque el hecho de recibir la epístola de Montemayor le haya animado y sacado de sus «desiertos», es decir, de su retiro. Su estado de insatisfacción, confusión, locura y anulación se deduce de afirmaciones como: «si no sabes quién soy/ yo soy ninguno,/ como decía Ulysses al Cíclopa»³⁵ (vv. 178-179), reinterpretación de la estrategia del inteligente Ulises; «mis traças y designios me persiguen,/ mis mismas iras descaecer me hacen» (vv. 246-247), «unos el seso tienen en la coca»³⁶/ otros diz que en la boca el seso tienen/ mas donde quiera mi cordura es loca» (vv. 259-261).

Éticamente, ambos sujetos líricos coinciden en situarse en un término medio: ni son modelos de virtud ni tampoco pecadores célebres. Por una parte, el «yo

35. Aunque pueda parecer una errata por «cíclope» de la primera edición en que aparece la epístola de las de Montemayor (1554: 253v), «cíclopa» es correcto, como indica la rima, ya que rima con «estopa» y «topa» como es pertinente en los tercetos encadenados.

36. Aunque pueda parecer una errata, «coca» aparece tal cual en la primera edición que recoge la epístola de las de Montemayor (1554: 255v), y dado el gusto de Juan Hurtado por los coloquialismos, podría tratarse de la acepción coloquial de «cabeza» (acepción 4ª según el diccionario de la R.A.E.), si bien no aparece en el *Tesoro* de Covarrubias. En el CORDE aparece en el periodo 1530-1560 con la acepción de la hierba indígena, no con otra. Por el juego de alternancia entre «boca» y «coca» también podría referirse al refrán «Habla la boca por do paga la coca», de cuya difusión da cuenta el hecho de que fuera recogido por Hernán Núñez (1549), por Sebastián de Horozco y por Correas.

poético» que construye Montemayor se reconoce inseguro respecto a sus conocimientos de ética cristiana, pues pide consejo sobre diversas cuestiones del comportamiento humano desde el punto de vista religioso. Admite su ignorancia y busca, con esta epístola, que su entendimiento obtenga provecho de la sabiduría del destinatario, al que sitúa como maestro. Dice no entender, no alcanzar ni un cabello, de temas tan sensibles como el libre albedrío. Sin embargo, esta humildad se compensa por el valor que concede al mismo hecho de especular, a su búsqueda del conocimiento («intento justo y razonable», v. 30); por la satisfacción que le produce su intento de comprender las cuestiones más difíciles; por la orgullosa narración de sus investigaciones... Y, sobre todo, su magisterio se advierte en las conclusiones a las que ya llegado respecto a algunas cuestiones. Ha cotejado las inclinaciones del alma con las del cuerpo y las ha hallado desiguales: «si el hombre superior a un bien se inclina/ declina el inferior a diez mil males» (vv. 47-48). Y, al final, ha concluido que las inclinaciones o pasiones del ser humano no tienen freno, y siempre vence la sensualidad sobre la virtud (vv. 127-132). Además de estas ideas que ha alcanzado tras su filosofar, el «yo poético» demuestra tener un gran conocimiento de los filósofos gentiles, pues, al igual que el de las epístolas portuguesas de Sá de Miranda, enumera una decena de los principales y sus ideas sobre el alma: Demócrito, Erasístrato, Teófilo, Parménides, Epicuro, los estoicos, Diógenes, Jerjes, Empédocles, y Aristóteles (del que cita *De anima*). En cuanto a su comportamiento ético, no hay referencias al mismo.

Esta misma ambivalencia entre maestría e inseguridad se encuentra en el sujeto lírico de la epístola de Juan Hurtado de Mendoza. Por un lado, aunque reconoce «ver en los gentiles dichos buenos» (v. 101), no parece tener un dominio de la ética clásica como el de su interlocutor, quizá por desinterés, dado que considera que aquello en lo que los filósofos antiguos acertaron es lo que coincide con el pensamiento cristiano, las «prendas del divino manto» (v. 102). Así, en aquello que considera más importante, sí muestra un gran dominio: conoce y explica el pensamiento cristiano, tal y como requiere de él su interlocutor. Acepta, con todo, su inseguridad respecto al mérito de sus letras o la finalidad de las mismas, en tanto que teme que en realidad no busque la moral sino la gloria: «digo entre mi temblando: “Tal atiende/ el que por interés o vana gloria/ de trabajosas letras prendas vende”» (vv. 106-109). Asimismo admite su comportamiento lejano de la virtud, al criticarse por su gran soberbia con respecto a la filosofía, y agradece que el «tú» le haya alabado tanto, porque aunque no está de acuerdo con los elogios, el haberle elevado ahora le obliga a esforzarse en dar lo mejor de sí: «a ser yo tal me obliga,/ por útil tentación que en mí menea» (vv. 154-156). El autorretrato moral más oscuro se refiere a su entrega a las pasiones (quizá a la sensualidad), y a su falta de autocontrol y su flaqueza, críticas que también se hallaban en el «yo poético» de la respuesta de Juan Hurtado a Alvar Gómez de Castro. Emplea la metáfora del fuego y de la estopa, que se en-

cuentra igualmente en la epístola de Alcázar a Cetina³⁷, y de la que Jesús Ponce³⁸ indica su posible interpretación erótica, si se tiene en cuenta el doble sentido de «fuego» y «estopa»: «... soy cual fuego de la estopa/ que luego se arde mi afición y ira/ rendido a qualquier pena que me topa» (vv. 181-183). En otro pasaje, el «yo» reconoce su frialdad respecto al trato de la inmortalidad, porque «de flor vana me mantengo» (v. 242); y que su único bien y joya es el hastío y agraz; pero al mismo tiempo proclama su deseo de enmienda: «tornando a Dios, de mí me vengo» (v. 246). En él, luchan, por tanto, sus «traças y designios», sus «iras», sus «ansias» (vv. 247-249) con su intento de volver la mirada hacia Dios, algo que pone en práctica en la misma epístola, cuyo tema central es el religioso, no el amoroso. Por esto no es de extrañar que al final de la epístola, el «yo poético» confíe en que la misericordia divina le salve del infierno al que sus pecados le condenan. En este sentido, es el «yo poético» más cercano al demonio del corpus, junto al de la epístola de Alcázar a su hermano Melchor, aunque en ese caso en forma de tentación femenina.

Por último, quiero destacar la paralela configuración literaria del sujeto lírico de ambas epístolas, que en ello se asemejan al modelo creado por Diego Hurtado de Mendoza y Boscán, en el que cada «yo» elogia al destinatario y se considera inferior a él, y el que responde reitera la inspiración que le ha supuesto el poema recibido, se entiende que por la mayor facilidad de crear a partir de un esquema previo (con el reto formal que supone, pero con la elección de metro, estrofa y temas resueltos). El «yo» que construye Jorge de Montemayor, muy parecido en esto al de su epístola al también maestro Francisco Sá de Miranda, y muy distinto del de la enviada a su igual, Diego Ramírez Pagán, desearía contar con la ayuda de Marte, Apolo y Mercurio a la hora de escribir su epístola; pues considera una osadía dirigirse a Juan Hurtado de Mendoza, y lo achaca a un movimiento de su entendimiento, que busca aprender. Rebaja de este modo su epístola a una conversación («aunque yo hable/contigo», vv. 28-29), sin ninguna voluntad de estilo, sino solo de conocimiento. Aunque el verso «agotada/ tienes de mucho acá la insigne fuente» (vv. 8-9) es ambiguo, al no quedar claro si el destinatario ya no tiene inspiración, por habérsele agotado; o si, por el contrario, los demás poetas no pueden escribir porque él ha absorbido toda la inspiración y les ha dejado sin ella, el «yo poético» enseguida explicita que es inferior como literato, tanto en el contenido como en la forma de la poesía. Contrasta la «extraña erudición» (v. 31) de Juan Hurtado con su ignorancia, y el «delicado estilo» (v. 32) de él con su «grossera pluma» (v. 33). Sin embargo, al final de la epístola el «yo» chantajea de algún modo al destinatario con un elogio tramposo, porque dice que si no ha perdido la dignidad ni su ser perfecto, tendrá que recibir su

37. En los vv. 125-129 se señala que las campesinas encienden el fuego, cenan con su estopa en las ruecas y no le dejan cenar con sosiego, véase Alcázar (2001: 295).

38. Ponce (2014: 1128).

poema y responderle, para así mejorarle, porque es más «antiguo, docto y más discreto» (v. 138).

Las alabanzas de Montemayor a Juan Hurtado palidecen en comparación con las que este le dedica en su respuesta. En primer lugar, ensalza el mero hecho de dedicarle sus versos, de «resucitarle» del olvido al que le tenían sometido otros poetas (quizá se refiera a Alvar Gómez de Castro, que no le correspondía tanto como deseaba, o a otros poetas que nunca le habían escrito) y permitirle volver a escribir una epístola (pues tuvo que dejar de hacerlo en vista de que nadie le dirigía una). Esto se asemeja al agradecimiento mostrado por Boscán, que también responsabilizaba de su retorno a la escritura al hecho de haber recibido una epístola, pero con una gran diferencia: Juan Hurtado se lamenta de que nadie le escribía mientras que él había tenido que dejar de componer sus «cartas mensajeras mal corretas» (v. 7); y Boscán había recibido al menos dos poemas de Garcilaso, sin contestar a ninguno, que sepamos; y no había tomado la iniciativa de enviar a ningún poeta amigo una epístola. Si Montemayor se situaba en inferioridad respecto a Juan Hurtado, este cambia las posiciones, dado que señala que «a me llamar en metro descendiste» (v. 11), y «alçástete la sierra venerable/ de la contemplación» (vv. 28-29), lo que implica que Montemayor, como el sabio de la epístola de Boscán, observa desde lo alto, junto a las musas, y desciende de su lugar privilegiado para dirigirse a Juan Hurtado. Montemayor, pues, sirve como motor de la poesía de Juan Hurtado: «devo gracias a ti cien mil hazerte/porque tu Musa así me favorezce» (vv. 139-140). En segundo lugar, Juan Hurtado dedica muchísimos versos a elogiar no a Montemayor como poeta en general, sino su epístola en concreto, tanto en la forma como en la elección contenido y la argumentación y erudición: «tus voces dulces netas» (v. 9), «tus tercetas/... con un estilo cándido y loable» (vv. 29-30), «de términos christianos te amparaste» (v. 35), «diversas opiniones recontaste» (v. 37), «de fe y razón dotado» (v. 131), «tu carta resplandesce/... demás de honrarme es bella y dota» (vv. 143-144), «epístola tan cuerda y tan amiga [...] la tendré por casi casi muro» (v. 157 y v. 160), «será leída y releída/ por tuya ser, y por medida y vida/y buenamente grave, comedida» (vv. 163-165), «sin pesadumbre [...] y sin faltarle granos, es de peso/ que la moneda buena serlo suele» (vv. 169-171). En una interesantísima reflexión meta-epistolar, el «yo» destaca que la epístola recibida no trata de amor (epístola amorosa), ni de desgracias (elegía), ni maldice ni murmura (sátira), ni lisonjea (epístola de alabanza). En tercer lugar, el «yo» elogia a través de su auto-degradación, cuando critica al destinatario por haberle ensalzado, achaca sus elogios al amor que le profesa, e incluso insinúa que se trata de una falsa humildad: «recuso / juez en mi loor tan favorable/ aunque en la ceguedad de amor te escuso» (vv. 25-27), «tírasme la piedra, el casco me untas» (v. 135), «el honrarme es lo que la enrudesce [a la carta]» (v. 144), «con alabanças me castiga [la carta]» (v. 159). Finalmente, el «yo poético», mostrando que es un poeta cristiano, pide ayuda a Dios para su musa (vv. 187-189), y señala que es el único que puede hacerlos valiosos: «mis metros poco al caso hacen/ si no es en cuanto

tengan de Dios prenda» (vv. 250-251). Mientras que los versos de Montemayor, según él, sí agradan a Dios, lo suyos son como pecadores, que confiesan pero no se enmiendan (vv. 253-255). La única disculpa que se concede el «yo poético» es que si su epístola está escrita en «estilo vagabundo», con escasa erudición, y si es demasiado extensa, y si además ha tardado tanto en responder, no es culpa suya, sino que es del primer emisor: «con tu letra diste al daño causa» (v. 307).

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Jorge de Montemayor y Francisco Sá de Miranda

Los últimos cuatro intercambios presentan una mayor complejidad estructural y discursiva, con muchos más cambios de perspectiva; y, al mismo tiempo, una mayor coherencia entre las dos partes de la correspondencia, pues la configuración del «yo» es igual en el primer emisor y en el destinatario primero y segundo emisor, tanto en el plano psicológico, como en el ético y moral, y/o en el literario.

La epístola de Jorge de Montemayor a Francisco Sá de Miranda³⁹ está construida en torno a la primera persona del singular, así en la primera parte metalingüística (vv. 1-51), como en el discurso que hace de su vida hasta el momento presente (vv. 52-119), en la descripción de su momento anímico actual (vv. 120-129), y en el elogio del destinatario (vv. 130-151). Desde el inicio se advierte el carácter innovador y el juego con las perspectivas poéticas, cuando el «yo» se dirige al principio del poema a un «tú» que no es el destinatario, sino su propia pluma, en los vv. 1-6 y 22-30. Se percibe claramente la diferencia de destinatario porque el sujeto lírico trata a su propia pluma de «vos» mientras que a Francisco Sá de Miranda le trata de «tú». La primera aparición del destinatario no es en segunda persona del singular, sino en tercera persona, lo que suaviza el hiperbólico elogio que le dedica: «siempre anda/en la corte de Apolo sublimado» (v. 17). Y, por ende, la primera mención a un «nosotros» no se refiere al emisor y al destinatario, sino al poeta y a su pluma. La presencia de personajes femeninos, en contraste con la masculinidad de emisor y destinatario, diferencia este intercambio del anterior entre Montemayor y Juan Hurtado, en el que habían desaparecido por el protagonismo de los temas religiosos, y lo asemeja a otros anteriores. Al de Diego Hurtado y Boscán, por la inclusión de la amada del sujeto lírico, «Marfida», pues se describe el proceso de enamoramiento, el amor correspondido, y la separación forzosa por los avatares vitales del «yo», aunque no se incorpora como personaje con el que se dialoga, como hacía el poeta-embajador, ni con el que se comparte la vida, como hacía Boscán, el gran adalid del matrimonio. Y

39. Cito esta epístola por la edición de Montemayor (2012: 325-330), que por desgracia no incluye la respuesta de Sá de Miranda. Previamente había editado el texto Montero (2009: 155-158), cotejando el testimonio manuscrito del *Cancionero de Luís Franco Correa* con el impreso de 1595, y determinando el segundo como más autorizado.

al de Tomás Gomes y Núñez de Reinoso, por la velada adulación a una figura femenina poderosa que ejerce de protectora al dar empleo al «yo poético», en este caso la princesa Juana de Austria, hija del emperador y madre del futuro rey de Portugal, descrita como «la estremada/de nuestra Lusitania gran princesa,/ en quien la Fama siempre está ocupada» (vv. 112-114). Esta princesa cumple la misma función que el destinatario, al elevar al «yo poético «con su saber estraño y su grandeza» (v. 117). Pese a ello, la gratitud que el sujeto lírico muestra por haberle acogido contrasta con la descripción de su infelicidad, ya que entrar a su servicio ha supuesto separarse de su amada, y perder a su musa, que está «cansada» (v. 119).

La respuesta de Sá de Miranda a Montemayor⁴⁰ está articulada de manera mucho menos personal que la que recibe, porque no introduce un discurso biográfico tan extenso y detallado. En la primera parte de introducción metapoética sí que predomina la primera persona del singular, para mostrar el temor y la dificultad que ha causado la obligación de responder (no se expresa aquí alivio o agradecimiento como en Boscán o en Juan Hurtado de Mendoza). Si bien alaba al «tú», con las mismas hipérbolos de raigambre clasicista que este le había dedicado, también le dirige el mismo reproche que Juan Hurtado le había dedicado al mismo Montemayor: que el haberle elogiado tanto le ponía en una situación de compromiso, puesto que se esperaba algo de él: «quien me loa me amonesta/ poniéndome delante de los ojos/ como en pintura, lo que seguir devo, /que en traje de loores son abrojos» (vv. 15-18). La inferioridad que muestra frente al «tú» no se limita al plano poético, sino que afecta también a la elección del tema: no quiere tratar acerca del amor, porque Montemayor ha alcanzado la cumbre en esas lides, tampoco de la vida por la complejidad del tema... Así que finalmente opta por el elogio al destinatario, incluida una extensa digresión sobre su lugar de nacimiento, en la que inserta un excursus con información histórica sobre la época musulmana, y hechos legendarios que toma del *Cantar de Roncesvalles* y de otras obras literarias como el *Orlando furioso* de Ariosto, y el *Orlando enamorado* de Boiardo. Solo en el v. 73 se introduce una parte más personal, en la que el «yo poético» habla de su vida retirada cerca del lugar de nacimiento de su destinatario, y de su dedicación a la poesía, frente al tiempo que perdió anteriormente en problemas amorosos. El resto de la epístola apenas tiene menciones en primera persona. En cuanto a la segunda persona del singular, aparecen los mismos juegos de cambio de perspectiva que en la epístola de Montemayor.

La configuración del «yo poético» de estas dos epístolas es muy semejante. Psicológicamente, el que construye Montemayor se muestra pesimista, descontento con su vida, marcada por el infortunio, por sus bajos orígenes, por su escasa formación... Solo agradece haberse podido mantener gracias a su consa-

40. Cito esta epístola por la edición de Jiménez Sá de Miranda (2010: 118-127).

gración a la música, ya que no era tan buen poeta como para poder vivir de ello. En el plano amoroso también se describe como insatisfecho, porque el amor que encontró en España, Marfida, ahora está lejos de él. Su único motivo de felicidad, además de la música, es la protección de la princesa Juana, pero, como ya dije, no es suficiente como para compensar sus deseos de morir, su desesperación y su confusión: «mil veces me pregunto qué me quiero/ y no sé responderme ni sentirme» (vv. 126-127). El sujeto lírico creado por Sá de Miranda tampoco parece muy satisfecho con su vida, aunque reconoce que su momento actual es mucho mejor que el pasado, en referencia a su vida retirada: «cogí este aire de vida, y del Mondego/ tan clara y tan sabrosa agua he bebido» (vv. 77-78). Aunque indica que su retiro comenzó cerca de Montemor-o Velho, el lugar donde realmente se retiró Sá de Miranda está mucho más al norte (Duas Igrejas, en Minho). Pero cuando, como Petrarca y Garcilaso, examina el transcurso de su vida, y cómo perdió el tiempo detrás del amor, como uno de sus locos, no es capaz de decir si está mejor que entonces: «... la memoria quando/ vuelvo por las pisadas que atrás dexo,/ lo que me hago no sé, si ando o desando.../ quizá de amor me quexo» (vv. 82-84). Expresa en presente sus quejas de amor, que admite que son las que inspiran sus «renglones», sus églogas con desesperados pastores de protagonistas. Y muestra sus preocupaciones metafísicas, por la fugacidad del tiempo, la extensión de los vicios y la cercanía de la muerte.

Éticamente, el «yo» de la epístola de Montemayor es consciente de su vocación filosófica, dado que se incluye dentro de «los que alcanzar lo cierto pretendemos» (v. 140). No se reconoce como un pecador, o al menos, cree que goza del favor divino, que es gracias a Dios que ha podido salir adelante, porque le concedió el don musical para sobrevivir, cuando vivir de la poesía ya no es posible. Parece seguro de ciertas ideas éticas, como la necesidad de renunciar a los extremos del amor, algo aprehendido de los «escritos dulces» de Sá de Miranda (v. 139). La metáfora de dejar el arroyo para beber en la clara fuente parece referirse a esta sustitución del amor humano y la poesía amorosa por el amor divino y la poesía religiosa; aunque también puede interpretarse como la invitación a abandonar los pecados y seguir la virtud. Lo que está claro es que se trata de un homenaje de Montemayor a Sá de Miranda, pues es una imagen que aparece reiteradamente en la poesía de este último, con este mismo significado moral; sin ir más lejos, en la dedicatoria de «Alexo» a António Pereira, en la que el poeta estoico por antonomasia exhortaba a su amigo a este mismo cambio. No obstante, pese a esta firmeza en ciertas ideas, el autorretrato anímico del sujeto lírico de la epístola de Montemayor lo aleja de la posición de maestro moral que ofrece un modelo de vida. El sujeto lírico que proyecta Sá de Miranda se muestra algo más seguro de su pensamiento ético, del mismo modo que psicológicamente se reconocía algo menos desesperado. En esta respuesta hay muchas más sentencias o máximas morales que en la anterior: «sola es vida perpetua y segura/ la entrada es alta, ciega la salida» (vv. 25-27), «hasta el mal d'otro tiempo desafía/ la vida,/ y con desseos de presencia/ se vuelve a codiciar lo que dolía» (vv. 97-99), «¡Quién

no sabe que Amor a que lo adora/ y más de vientos bebe por sus cosas,/ por una vez si ríe, cuántas que llora!» (vv. 109-111), «... la muerte, toda airada/ amenazó cuanto nace y no perdona/ a cosa viva, y todo vuelve en nada» (vv. 130-132), «el oro blando a todo abre el camino/ más que al hierro» (vv. 157-158). También ofrece consejos al destinatario: le dice que «levante sus sentidos» al amparo que le ofrece la princesa Juana de Portugal, «un sol tan claro» (v. 137), y que no sea como aquellos que no son conscientes sus bienes, puesto que la fortuna que le ha sonreído no es tan habitual. Tiene que valorar su suerte, y, a la vez, cuidarse de las envidias que este mecenazgo le puede acarrear.

Pero, al mismo tiempo, aunque emita estos consejos y sentencias, el sujeto lírico proyectado por Sá de Miranda no es un maestro en el sentido de un hombre sabio que nunca ha conocido el pecado o el error, sino que reconoce sus faltas, sus vicios, de los que ha aprendido: «perdí el tiempo andando/ uno de sus locos [de amor], no lo niego» (vv. 80-81). El hecho mismo de que haga examen de conciencia («vuelvo por las pisadas, que atrás dexo», v. 83), indica que examina sus propias faltas, su entrega desmesurada al amor. En algunos versos se incluye dentro de los locos enamorados presos de sus sentimientos, pues, como ya señalé, se expresa en la primera persona del plural, y en otros se dirige a los ciegos amantes para exhortarles a no dejarse llevar por las pasiones, que solo traen lágrimas. Si, en tanto que enamorado, su autoridad emerge de su experiencia vital, en tanto que filósofo, proviene de su reflexión y conocimiento. Además de recalcar, como se ha visto en las sentencias morales que emite, ideas senequistas como la cercanía de la muerte y su dominio sobre todo, o ideas estoicas y epicúreas expresadas por Horacio, como el poder del dinero, la persistencia de los males del pasado, o el peligro de las pasiones, el sujeto lírico desarrolla en dos tercetos su pesimista visión de la vida, en la que el tiempo huye, los días alegres son pocos, y tanto lo bueno como lo malo son «humos y vientos», se desvanecen enseguida dejando solo el miedo:

¿No vees los días qué prisa se dan
unos tras otros, pocos son los ledos?
Y todos juntos, pero, ¿qué serán?
Humos y vientos que nunca están quedos,
ese poco de vida y breve instante
lleno de sobresaltos y de miedos.
(vv. 163-168)

La visión del mundo tampoco es mucho más positiva; aunque el «yo» reconoce avances, también diagnostica parálisis: «Parece que este mundo hace ventaja/ en tiempos a sí mismo, otros se esfría/ de toda parte y como que se nos coaja» (vv. 175-177). Si la epístola concluye con la oscura idea de que los seres humanos, en cuanto al cuerpo, son como los brutos animales, el único consuelo que emite el «yo poético» es que a través de la poesía y de la fama se puede alcanzar la inmortalidad, y que no lleguen nunca la noche.

En relación con la auto-presentación en tanto que poeta, en la epístola de Montemayor el «yo» adopta sin tapujos un papel de aprendiz, en clara inferioridad con Sá de Miranda, algo que, en este caso, no parece deberse solamente a la adulación, sino a una verdadera admiración hacia quien era el gran poeta tradicional, clasicista e italianista de las letras portuguesas, el padre de la epístola ética, y el mayor representante del desarrollo poético del pensamiento estoico. Aunque en el diálogo con su pluma, el «yo poético» admite su esfuerzo para que en la epístola se muestre su «arte, ingenio, estilo y melodía» (v. 3); y, después, en su rechazo de la poesía heroica, se exprese con una cierta seguridad; y reivindique que su bajo estilo lo compensa el ingenio... Ello no impide que destaque su inferioridad con respecto al destinatario y que le pida humildemente que le eleve y le enriquezca, que convierta su bajo cobre en oro (semejante petición realizaba Juan Hurtado de Mendoza a Alvar Gómez de Castro). Como todos los poetas que se declaran inferiores, trata de justificarse, no por sus circunstancias vitales, como Núñez de Reinoso, sino por la falta de favor divino. Pero, sobre todo, es el destinatario el que puede salvar a su musa, y lograr que no abandone el cultivo de la poesía, honrándole con su respuesta y consolándole de los males expuestos. Es el mismo chantaje que el «yo poético» realizaba frente a Juan Hurtado de Mendoza, no dándole ninguna opción para que no respondiera. Sá de Miranda es bien consciente de ello, por lo cual, al igual que Hurtado, recalca en su epístola que no es la voluntad sino la obligación lo que motiva su respuesta, e incide más aún en que si hubiera podido elegir, no hubiera escrito nada, pero no encontró ninguna excusa aceptable. Le da la vuelta al papel desempeñado por Montemayor: lo elogia con tanto ahínco que deja claro que renuncia ser su «maestro» poético. Desde el comienzo, le considera, pese a su elección del castellano, uno de los mejores poetas portugueses, que ha subido a lo alto del Parnaso; y recalca su temor a responderle, dado que le tiembla la mano, le entran sudores, suspira... Después lo elogia indirectamente, como ya señalé, en su apóstrofe al río Mondego, pues considera a Montemayor un fruto que va a llenar el paisaje de olores y que va a despejar las nieblas con su luz. Lo presenta como un pastor que tañe y canta por esos campos, inspirado por su amada Marfida, y extiende su fama por ajenas tierras; y lo compara con una de sus creaciones, el pastor Diego, de su «Fábula de Mondego». Destaca su «ingenio raro» (v. 134) que logró enternecer a Marfida y que la va a llevar a la fama, como Dante con Beatrice, Petrarca con Laura, Boccaccio con Fiumetta y Cino de Pistoia a Selvagia; y le considera un favorito de las musas (vv. 145-150), que no se ablandan ante el dinero, y que le harán inmortal junto a su amada. Es de imaginar el efecto que estos reiterados elogios causarían en el joven Montemayor, si bien destaca que solo se hable de él en tanto que poeta amoroso, no por su faceta espiritual. Por un lado, esta devoción hacia el destinatario y sus versos puede llevar a pensar que el «yo poético» se denigra; por otro este muestra su gran valía, y su conocimiento de la tradición clásica e italianista (por todas las obras que cita o los autores que menciona). Además, el orgullo de Sá de Miranda hacia sus obras y el carácter autobiográfico

de estas queda de manifiesto por las menciones que hace el «yo poético» a «el mi Diego» (v. 38), y a los otros pastores que pueblan sus «renglones», los tristes Andrés, y Alexo (v. 87), cuyos males relaciona con sus propias quejas de amor.

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Jorge de Montemayor y Diego Ramírez Pagán

Si el intercambio anterior presenta muchas novedades, la epístola de Montemayor a Diego Ramírez Pagán⁴¹ continúa en esa senda. En este poema se lleva a cabo, por primera vez en el corpus, y dentro de una sección más amplia que satiriza ciertas tendencias literarias, un análisis burlesco de la actitud del «yo» y del «tú», y de la relación que se establece entre ambos en las epístolas, y de la tendencia a la adulación y la vacuidad en los preámbulos de las mismas. Esto implica que había ya una tradición lo suficientemente asentada como para que se subvierta, como sucede con las versiones críticas o satíricas de los tópicos petrarquistas. O que Montemayor diga apartarse de una tradición pero en realidad se trate de un ataque personal a otro poeta que había escrito una epístola a otro poeta con ese estilo. La duda que se plantea es: ¿a quién critica e imita burlonamente Montemayor? La única pista que ofrece es que esos comienzos aduladores son propios de «poetillas regalados/ criados a los pechos de un soneto/ y a tratar de arboleda y verdes prados» (vv. 19-21). De la tradición epistolar anterior a él, la única en la que realmente se produce este abuso del elogio al destinatario es, en mi opinión, la de Núñez de Reinoso a Feliciano de Silva. Pero, aunque autor de dos églogas, no es Reinoso famoso como sonetista. Las demás no llegan al extremo satirizado por el portugués, pues ni Garcilaso elogia así a Boscán, ni este y Diego Hurtado intercambian tales loas, ni Tomás Gomes y Núñez de Reinoso. El estilo hiperbólico y erudito que imita Montemayor sí podría recordar al de la respuesta de Juan Hurtado a Alvar Gómez, pero me parece más improbable que la hubiera leído, y mucho más posible que leyera la de Reinoso a Feliciano de Silva, impresa en 1552 en Venecia. Además, Juan Hurtado no es conocido por «tratar de arboledas y verdes» prados, aunque sí escribió sonetos. Otra opción, que haría el juego aún más enrevesado, es que Montemayor (él sí, famoso por su poesía bucólica y sus sonetos) se mofe en realidad de sí mismo en sus epístolas anteriores, en las que se dirigió a poetas mayores y con más renombre que él, y les colmó de elogios, como hemos visto; y a las respuestas que le hicieron llegar ellos, adulándole también. Si se atiende al inicio de la epístola, en que resalta todo aquello que no va a hacer en su poesía, y en esta carta en particular, el «yo» dice que rechaza alabar al destinatario por su «ciencia, valor, estilo y arte» (v. 15). Este verso recuerda al v. 3 de la epístola del mismo Montemayor a Sá de Miranda, en el que desea ofrecerle «arte, ingenio, estilo y melodía». Respecto

41. Cito esta epístola por la edición de Montemayor (2012: 377-383).

a la imitación de un comienzo epistolar (vv. 22-30), Montemayor se carcajea de quien elogia en su destinatario el «estilo heroico, cándido y perfeto» (v. 24), cuando precisamente Juan Hurtado había destacado en él el «estilo cándido»; y el «alto ingenio», el mismo que había enfatizado Montemayor en su epístola a Sá de Miranda, y éste en su respuesta. En cuanto a las referencias a Apolo, que imita de forma pedante, son las mismas que se encuentran en las epístolas que el propio Montemayor dirige a Juan Hurtado de Mendoza y a Sá de Miranda. Por estas coincidencias, me parece posible que Montemayor se burle de sus epístolas primeras, enviadas a poetas a los que consideraba superiores, en esta más tardía, destinada a un poeta de su edad y al que le une la amistad más que la admiración. Esta auto-parodia encajaría, además, con el hecho de que a lo largo de la epístola se lleve a cabo el mismo elogio a Ramírez Pagán que se critica en el preámbulo. Aunque sea de modo indirecto, el «yo poético» alaba al destinatario en los mismos veros en los que rechaza hacerlo: «¡Bueno es, Dardanio, osar yo encareciendo/ con cuatro versos cortos y pesados/ a quien el mismo Apolo está temiendo!» (vv. 16-18).

Entre otras novedades, el «yo poético» introduce diálogos en estilo directo con su destinatario, y reitera el juego meta-literario de conversar con su pluma. Esto complica la estructura de la epístola por los continuos cambios de perspectiva, de voces poéticas y de escenario, como en la dirigida por Montemayor a Sá de Miranda. Desde el inicio, el «yo lírico», que se reconoce como poeta, se dirige a «Dardanio», es decir, convierte a su destinatario en pastor-poeta. En los vv. 1-48 desarrolla la crítica poética, y en esta sección, el «yo» adopta la máscara de uno de los poetas a los que critica, y cita los versos que ese poeta adulator y pedante dirigiría a Dardanio. Así pues, cuando aparece la primera persona en «mi conceto» (v. 22), «me ha quedado» (v. 23), «mi musa temerosa» (v. 26), no se refiere al sujeto lírico del poema, sino al poeta al que éste imita para burlarse de él. La primera persona del singular para designar al «yo poético» no es muy habitual, ya que, en la segunda parte del poema, desde el verso 49, en la que se abandona la sátira literaria y se produce el salto al mundo pastoril en contraste con los vicios de la corte, predomina el «nosotros». El sujeto lírico se desdobra en el pastor Lusitano, invita al destinatario, Dardanio, a olvidarse de los necios poetas, y a introducirse con él en una fantasía de amor correspondido y ganado. El recurso empleado para este traslado es muy efectivo: con un imperativo «dejemos, pues, pastor, estos cuidados» (v. 49), introduce en tercera persona su nueva identidad pastoril, «escribanse Dardanio y Lusitano» (v. 50). Sin embargo, pese a esa declaración de que desde ese momento va a escribir como pastor dedicado al amor y al ganado, no describe el mundo ideal al que desea huir con su destinatario, sino que se detiene en la vena satírica y enumera todos aquellos vicios y pecadores de la corte que desea abandonar, en un extenso y amargo alegato que se extiende hasta el verso 81. Solo después comienza una tercera sección de la epístola (tras la sátira literaria y la sátira antiáulica), en la que, con un nuevo subjuntivo, «tratemos», el «yo poético», ya convertido en Lusitano, abandona la crítica del mundo real y se introduce en

el mundo ideal, pues todos los temas que no sean el aprisco y la majada, es decir, todos los que han inundado el poema hasta ese punto, le parecen «tiempo mal gastado» (v. 84). En esta descripción de la vida pastoril que llevarían, destaca el futuro, pero Montemayor emplea un recurso que la vuelve más real: imagina los diálogos que tendrían, y los plasma en estilo directo, con los preceptivos verbos *dicendi*: «tú me dirás» (v. 88), «e yo diré» (v. 91), «diré» (v. 96), «tú me dirás» (v. 97). La vacilación en el «yo poético» entre su identidad primera y la de pastor Lusitano se advierte en que este diálogo se cierra con una alusión al final de la competición poética con Dardanio desde el punto de vista externo, en lugar de en primera persona del singular: «Y coserá su boca Lusitano;/ pedirte ha allí perdón,/ y tú riendo/ pornasle sobre el hombro el brazo y mano» (vv. 100-101). Después el «yo poético» reanuda el cuadro de la vida pastoril junto a su amigo, el destinatario, y las amadas de ambos, también transformadas en las pastoras Marfira y Marfida, una vida en la que ambos tomarían las dificultades con buen humor y todos los problemas se resolverían fácilmente, pese a que no serían «pastores» ocasionales, como en la vida del campo con la que soñaba Diego Hurtado de Mendoza, ni personas acomodadas que disfrutaban de lo más agradable del retiro, como el «yo» de Boscán y su esposa. No, Dardanio y Lusitano, los pastores en los que se transforman Ramírez Pagán y Montemayor en la fantasía del segundo, tienen sus amos, y trabajan con el ganado a cambio de una soldada, no es por tanto una vida pastoril idealizada, sino realista, verosímil. A partir del verso 142 esta fantasía se interrumpe, porque el «yo poético» no puede contener su deseo de introducir un tema mucho más espinoso: «¡O quién dijese: ¡Ay de ti, Castilla!» (v. 142). Pero en seguida se autocensura, en un diálogo consigo mismo: «Mas yo, Jesús, ¿qué digo? Guarda fuera/ que no se usa verdad ni es bien decilla» (vv. 143-144). A continuación, en un nuevo cambio de voces poéticas, el sujeto lírico dialoga con su pluma⁴², ella intenta escribir sobre la preocupación que despierta la situación política española, dominada por la ambición, y la hipocresía, y el «yo lírico» le exhorta a callarse. Esto muestra una vez más la complejidad de este «yo poético», pues Montemayor siempre busca mecanismos para decir o hacer en su poesía aquello que rechaza. De igual modo que criticaba la adulación al destinatario y al tiempo la llevaba a cabo, en este pasaje, mediante el recurso del desdoblamiento entre él y su pluma, y de la apelación a Demócrito y Heráclito⁴³, que produce un efecto de distanciamiento y de menor implicación, el «yo poético» inserta sus veladas críticas políticas mientras reconoce que no debería hacerlo. En el verso 157, el «yo poético», con un nuevo subjuntivo en primera persona del plural, «volvamos al ganado,/ volvámonos, Dardanio, al campo y flo-

42. Este pasaje, del v. 150 al v. 156, me parece de difícil comprensión tal y como aparece editado en Montemayor (2012: 282). En Alonso (2002) aparece editado como un diálogo entre el autor y su pluma, y así es como lo entiendo mejor.

43. De la afición de Montemayor por ambos filósofos da cuenta su soneto laudatorio a la traducción de Fregoso (1554).

res» (vv. 157-158), reconduce el tema de la epístola, para volver de la vida real, que solo le inspira críticas y desazón, a la vida pastoril. A pesar de todo, no vuelve, como en la sección anterior, a describir una vida agradable compartida con el destinatario, sino que, como Garcilaso en su elegía a Boscán, contrasta ambas vidas. La del pastor Dardanio se convierte en la vida deseada: dedicado a la poesía junto a su amada, la también poeta Marfira, ambos en casa del protector que le permite vivir, «pastor tan sublimado» (v. 173), «príncipe tan alto y excelente» (v. 182). A diferencia de Dardanio, poeta laureado y con un mecenas, el «yo lírico» se presenta como un pastor «desdichado», que ha malgastado su vida (vv. 184-185), y que ha vivido engañado sin darse cuenta de aquello que perdía (no queda claro si se refiere al amor o al mecenazgo de la princesa Juana).

Si esta epístola, como acabo de exponer, tiene constantes cambios de perspectiva y juegos de máscaras respecto al «yo poético», la respuesta de Ramírez Pagán a Montemayor⁴⁴ no resulta tan innovadora en este aspecto. Por lo general, el «yo poético» adopta la identidad pastoril de «Dardanio», y expone su pensamiento en primera persona del singular, teniendo muy presente al destinatario, al que elogia y apostrofa continuamente. Algunas veces habla de sí mismo en tercera persona del singular, sin reconocerse como Dardanio, bien para denigrarse: «no es mucho que presuma/ Dardanio de gigante, siendo enano/ zero que en la cuenta nada suma» (vv. 5-6); o para marcar la fantasía pastoril: «Dardanio y Lusitano en el penoso/ trance del disfavor irán midiendo/ a pies el solitario monte umbroso» (vv. 172-174). El pasaje más innovador de toda la epístola desde el punto de vista de la voz poética es aquel, insertado dentro del mundo pastoril proyectado hacia el futuro, en el que Dardanio y Lusitano lanzan preguntas respectivamente con sus amadas y es la ninfa Eco la que les responde (vv. 178-189). Este diálogo frustrado se plasma en estilo directo, por lo que hay dos voces en primera persona (las de Dardanio y Lusitano), dos en segunda persona a las que se dirigen (Marfira y Marfida) y el Eco. Además de este pasaje, la epístola presenta una estructura complicada en cuanto al espacio en el que se sitúa el sujeto lírico, por los continuos saltos entre mundo real y mundo ideal, como en la anterior. En este caso incluso se complica más porque estos saltos no están marcados por el paso de la vida cortesana a la vida pastoril, sino que el «yo poético» siempre se sitúa en el mundo de los pastores, solo que dibuja este de manera negativa y oscura cuando quiere expresar su descontento con la vida real (lejos de su amada y de su amigo) y de manera positiva cuando presenta su fantasía. Así, el sujeto lírico primero se dirige al tú, al que ya nombra como pastor, para agradecerle su epístola y alabarle, si bien se contiene y deja esta tarea a la amada del destinatario, también poeta. Después, parece que desea invitarlos a su

44. Cito esta epístola por la edición de Alonso (2002). Agradezco a mi director de tesis haberme permitido consultar la edición de estos poemas que realizó con notas para su artículo sobre este intercambio.

«cortijo», y que la inspiración llegue desde Montemor-o-velho hasta el Duero. Pero en lugar de comenzar el desarrollo de la vida idílica retirada, introduce una sátira literaria, en paralelo a la de Montemayor, con ataques personales implícitos (parece que a Jerónimo de Urrea por su traducción de Ariosto⁴⁵) y otros ataques más generales tanto a los petrarquistas como a los que siguen cultivando los metros tradicionales. Tras estas dos secciones metaliterarias, una de alabanza al destinatario y otra de crítica a otros poetas, el «yo poético» invita, en el verso 52, a que el pastor Lusitano (es decir, Montemayor) acuda en su compañía, y así se reúnan los cuatro poetas (los dos pastores y sus amadas) en su cortijo y puedan dedicarse los dos a componer en honor de sus esquivas amadas. Sin embargo, el sujeto lírico no desarrolla esta fantasía más que en dos tercetos, y en uno más la compara con la vida cortesana, algo que contrasta con la extensa sátira antiáulica que introducía Montemayor en su epístola. Acepta su incapacidad para dibujar ese mundo con el que sueña, en contraste con el buen hacer poético del destinatario (al que nuevamente elogia pese a negarlo). En nuevo giro temático, el «yo» decide hablar de su amada, de su belleza y entendimiento, y del dolor que le causa, es decir, describe el mundo real en el que vive solo, sin la compañía del destinatario y sin la de aquella a la que ama. Tras este autorretrato psicológico de su situación desgraciada, el «yo» proyecta esta pena sobre su condición de pastor y el paisaje cercano al Duero que espanta a su ganado, que sueña con el paisaje del río Segura. El único punto positivo que introduce el sujeto lírico es, en el mundo onírico, sus sueños eróticos con su amada poeta («entre sueños, a mí viene,/ dízeme versos, házeme caricias» (vv. 130-131); y, en el mundo real, la cercanía del destinatario («m' es tu vecindad rico descargo», v. 138); y la comprensión y protección de su mecenas, transformado en el pastor Aliso, que le convirtió en mayoral de su rebaño, aunque al mismo tiempo «de Neptuno el tridente y gran gobierno/de la mar rige, y es segundo en tierra» (vv. 145-146). En el verso 154 hay un nuevo giro, el «yo poético» ya no está cerca del Duero (donde al parecer está su amada desdeñosa), sino cerca del mar, alusión que parece referirse a Valencia, donde estuvo Ramírez Pagán al servicio de los duques de Segorbe, y allí desearía invitar a su destinatario, Lusitano. En este momento se introduce la fantasía del sujeto lírico, cuyo comienzo está marcado por «ojalá» y por el modo condicional, «veríamos». Como Diego Hurtado en su epístola a Boscán, y este en su respuesta (de modo más realista), se incluye en este mundo ideal a otros amigos y poetas, en este caso también con disfraz pastoril, Tirsi (sobrenombre poético de Francisco de Figueroa) y Salicio, que puede interpretarse como el fallecido Boscán, porque canta «de amor los bienes» (v. 164), algo que le caracteriza sobre todo a él; o como otro conocido por desdeñar a «su fiel y miserable amante» (v. 171). Llama la atención el que, frente a la variedad de amistades mencionadas en la correspondencia de Diego Hurtado y Boscán, en

45. Así lo interpreta Alonso (2002b) y me parece que no hay otra identificación más acertada.

esta solo se invita a los amigos que son también poetas amorosos. En la parte de la epístola en la que más predomina el «nosotros», el «yo» describe aquellas actividades que compartirá con el destinatario en ese mundo pastoril idílico, desde los paseos (con los juegos con Eco antes mencionados), hasta las fiestas en el *locus amoenus*, los descansos y el trabajo con el ganado, la actividad musical, la lectura profana (de Petrarca y del libro del destinatario, referencia sin duda a uno de los cancioneros impresos de Montemayor); y la pesca. El último verso del serventesio construye una priamel inversa, pues contrasta estas actividades del mundo ideal, con el mundo cortesano de la corte de Valladolid.

La configuración poética del «yo» en esta correspondencia es muy equilibrada, ya que ambos polos de la comunicación se presentan de un modo muy similar, sin que uno adopte un papel claramente superior en ninguno de los planos. Psicológicamente, el sujeto lírico proyectado por Montemayor está claramente insatisfecho y se siente desgraciado en todos los ámbitos: no es correspondido en el amor, no tiene a nadie que le proteja o dé un puesto, y está muy preocupado por la situación política que atraviesa España. Si la epístola fue escrita entre 1558 y 1560, durante la estancia de Montemayor en Valencia, donde estaba Ramírez Pagán como capellán al servicio del duque de Segorbe, don Alfonso de Aragón⁴⁶, probablemente se refiera a la creciente intolerancia religiosa de estos años, con los primeros autos de fe, o a la inestabilidad y luchas de poder cortesanas entre los portugueses y castellanos, con la segunda regencia de Juana de Austria, durante la estancia de Felipe II en Flandes. Montemayor había estado al servicio de la princesa en la corte imperial, como músico, y como aposentador, cuando viajó a Portugal tras su matrimonio de 1552 a 1554 con el heredero don Juan Manuel, el mismo príncipe al que Sá de Miranda envió sus versos en sucesivas entregas. A esta princesa elogiaban tanto Montemayor como Sá de Miranda en su intercambio poético de en torno a 1553, y al fugaz matrimonio fue al que dedicó Montemayor la *editio princeps* de su cancionero a finales de 1552 o 1553⁴⁷, así como la edición de Amberes, 1554. La amargura del «yo poético», que parece tener un trasfondo autobiográfico por coincidir con la trayectoria de Montemayor, se debe tanto a motivos personales (por no gozar de la protección y el puesto cortesano que tuvo junto a doña Juana de Austria) como a su visión pesimista de la situación de la corte y la política. Coincide por ello con el tono y las denuncias de la carta «Los trabajos de los Reyes», escrita por Montemayor a comienzos de 1558 desde Amberes. Quizá también influyeran en su visión oscura de la realidad española las críticas que recibió por su poesía religiosa y que desembocarían en su inclusión en el *Índice de libros prohibidos* de Valdés en 1559. Solo expresa felicidad cuando alude a la amistad y conversación con el destinatario, y cuando fantasea con la vida retirada como pastor. En

46. Proponen esta datación Montero y Rhodes (2012: 377: n. 59).

47. Véase Montero (2009: 152).

cuanto al sujeto lírico construido por Diego Ramírez Pagán, presenta la misma satisfacción pero motivos muy distintos, dado que no muestra ninguna preocupación política, tampoco tiene una precaria situación personal (puesto que agradece la protección de su mecenas) y sus críticas a los cortesanos parecen más poéticas que autobiográficas. Su único motivo de desgracia es el amoroso, por la separación de su amada. Pero ni siquiera en su fantasía sueña con la correspondencia amorosa, ya que imagina que él y su amigo llaman a sus amadas pero solo les responde el eco. La felicidad que le despierta su sueño no depende, por tanto, de la satisfacción amorosa, sino del disfrute de la amistad y de las actividades placenteras desarrolladas en la naturaleza, desde las pastoriles hasta la pesca.

Éticamente, ambos sujetos líricos no dedican apenas espacio a retratar sus vicios o virtudes, pero sí a criticar a los demás, tanto a los cortesanos (con especial énfasis en la epístola de Montemayor, como en aquella que dirige a don Jorge de Meneses) como a los demás poetas del Parnaso. Por ello me parece que adoptan un papel de maestros, no el uno respecto al otro, sino en comparación con sus coetáneos, a los que contemplan desde la superioridad moral. Especialmente en el poema de Montemayor, los ataques a los viciosos de la corte son tan ácidos que parecen ir más allá de la imitación literaria. Cumple con todos los elementos de la crítica antiáulica cuando rechaza a los cortesanos con sus privanzas, pasiones y esperanzas; a la corte como «mar de divisiones» (v. 57); a los favoritos, que acabarán hundidos; a los hipócritas; a los pleiteantes que pueblan las audiencias; a los que no tienen conciencia; a los que trafican para alcanzar honra o estado... Critica la falta de libertad de expresión, al subrayar que desearía poder denunciar estos vicios en la corte de otro rey. Y, por encima de todo, ataca a los «ambiciosos santos» y las «raposas mansas y adormidas» (vv. 73-74); es decir, a los falsos, delatores e hipócritas dispuestos a cualquier cosa para sacar provecho, incluso a mentir sobre los demás. Extiende estas críticas al mundo de la milicia, que Montemayor conoció tan bien como la corte cuando fue soldado en Flandes, pues el «yo poético» critica los ascensos debidos a la adulación a los oficiales «pomposos y entonados» (v. 80). La amargura del «yo poético» reaparece incluso en su fantasía pastoril, en la que teme que entre «un manto/ un rostro y ojos bajos, que el primero/ que así lo ve os jura que es un santo/ y él es un lobo en traje de cordero» (vv. 136-139); es decir, su visión es tan pesimista que incluso en el mundo ideal cree que pueden surgir la hipocresía y la falsedad. Esta configuración del «yo poético» puede relacionarse, sin duda, con la experiencia de Montemayor, sus sinsabores en la corte, su precaria situación, y, quizá, con las críticas que recibió por supuestos errores de doctrina en sus versos y por su origen judío, por ejemplo las coplas de Juan de Alcalá; críticas que, lejos de circunscribirse a luchas de poder entre poetas, fueron refrendadas desde el poder religioso con la inclusión de su cancionero devoto en el *Índice de libros prohibidos* de Valdés. Al lado de esta crítica ética acerada, el sujeto lírico de la epístola de Ramírez Pagán limita muchísimo sus juicios morales, pese a la condición religiosa del autor, que podría haber inspirado una visión mucho más elaborada sobre los vicios de la sociedad de su tiempo. Por el contrario, el «yo poé-

«tico» limita sus críticas cortesanas a un terceto, en el que sintéticamente se ataca a los pleiteantes, los ambiciosos y a los materialistas (vv. 61-63). Renuncia a desarrollar el tema antiáulico y prefiere el de los males amorosos porque, según dice, ya basta con aquello que señaló el destinatario en su epístola: «Baste que tú también pintaste aquella/ pesadumbre del caos indigesta/ de los que andan en corte y fuera d' ella» (vv. 85-87). Por ello no critica nada más, aparte de a sí mismo por vivir de sus sueños («¡o falso imaginar, falsas cobdicias!», v. 135); y, muy superficialmente, a los acomodados y poderosos («no cortaremos las ajenas vidas/ como suele cortarse de tijera/ entre gentes holgadas y comidas», vv. 207-209), y al cortesano que no sabe disfrutar de los pequeños placeres cotidianos como la pesca (v. 219).

Por último, la configuración literaria de ambos sujetos poéticos es también muy similar, puesto que ambos muestran devoción hacia el otro, situándose en una posición de inferioridad respecto a él, y por otro lado, critican con fiereza a otros poetas, lo que indica que se conciben como superiores a ellos. Respecto al elogio mutuo, al mismo tiempo que niega hacerlo, el «yo poético» de la epístola de Montemayor eleva a Ramírez Pagán a lo alto del Parnaso, pues recalca que él no es nadie para alabar a quien el mismo Apolo teme (vv. 15-17). Esta desigualdad se palía en la escena en la que el sujeto lírico imagina a ambos como pastores poetas, componiendo versos para sus amadas, y corrigiéndose el uno al otro e cuanto a la métrica y rima de los sonetos. Pero incluso en esta parte (vv. 88-102), Montemayor se sitúa por debajo, cita un verso de Ramírez Pagán como si fuera un clásico, y concluye la competición poética reconociendo que él no es quién para corregir los «divinos pies» de su destinatario, que disculpará su osadía con buen humor. Al final de la epístola vuelven a aparecer los elogios desmedidos, pues se dibuja a Ramírez Pagán como inspirador de otros mil poetas pastores con su «gracia soberana». Como Diego Hurtado respecto a Boscán, Montemayor imagina a Ramírez Pagán trabajando en su poesía para maravillar al mundo, y afirma que será «en nuestra España celebrado» (v. 177). Pero además, elogia la poesía de la amada de Dardanio, Marfira, de quien recalca su «alta poesía» y su «gracia», que se corresponden con el «ingenio» del destinatario, que ha alcanzado incluso la condición de poeta laureado, como de hecho le sucedió a Ramírez Pagán en la Universidad de Alcalá de Henares, por sus versos latinos. Ramírez Pagán responde con la misma admiración hacia su amigo y poeta pastor, dado que le considera digno imitador del pastor virgiliano Alfesibeo, y se considera a sí mismo un enano y un cero en comparación con él. El sujeto lírico subraya el honor que supone recibir una epístola, y tan extensa, de alguien tan encumbrado, y cómo esto le eleva; del mismo modo se habían mostrado agradecidos Juan Hurtado de Mendoza y Sá de Miranda ante las otras epístolas de Montemayor. Como, al igual que su destinatario, no quiere excederse en los elogios, se contiene, y alaba, como este había hecho, a la amada del mismo, que también es poeta y puede corregirle. Sin embargo, considera que la poesía de su destinatario es tan alta que logrará que los bárbaros poetas huyan, y destaca su inferioridad, al mostrarse incapaz de pintarle el mundo con el que sueña, por no poder llegar a la descripción que él había realizado en su epístola.

la: «¿Qué espíritu dará espíritu al verso/ si el que de Lusitano se deriva?/ ¿Cómo parecería tan perverso/ cualquier a par del tuyo, si ese tuyo/ no fuese el principal del universo!» (vv. 74-78). Aunque insiste en su deseo de evitar la adulación y en la sinceridad de sus elogios, no cabe duda de que el sujeto lírico cae en el mismo vicio que critica, pues después insiste en el hecho de que la voz del destinatario maravilla a todo el mundo (v. 156), y en que es un poeta laureado en su «cabeza sacra» (v. 168). La única ocasión en la que el «yo poético» parece más seguro de sí mismo es cuando se compara con Orfeo al describir su lamento amoroso en un paisaje desolado: «Suena mi gaita, y por oír mi llanto/ dexará de pacer la más hambrienta,/ el río para, el sol no alumbra tanto» (vv. 124-126). Pero siempre que menciona la afición conjunta a la música o a la poesía de él y el destinatario, insiste en que es el segundo el que le mejora: «con tu çampoña templaremos/ mi cítara» (vv. 202-203); y el que tiene mayor maestría, ya que es a él a quien siguen ninfas-sirenas cuando toca el caramillo durante la soñada jornada de pesca.

Respecto a las críticas, Montemayor ataca, además de las tendencias de la poesía epistolar a la adulación y la vacuidad, como subrayé al principio del análisis, a los «archipoetas» que nunca quiebran el hilo de su discurso (a diferencia de lo habitual en las epístolas, con sus cambios de tema), a los poetas conceptistas que presumen de su saber, a los retóricos que intentan cautivar con la forma, a los que solo saben hacer sonetos y églogas (quizá se trate de un ataque a la imitación excesiva de Garcilaso), a los que abusan de las paráfrasis mitológicas, a los principiantes aduladores, a los cortesanos que solo han leído a Mena y a Boscán, y a los que practican el petrarquismo por pura moda y convierten a sus damas viejas y feas en deidades. El «yo poético» de Ramírez Pagán es tanto o más ácido con los poetas coetáneos: ataca a los cortesanos (del Pisuerga) que escriben églogas, al traductor de Ariosto, a los petrarquistas exagerados, a los traductores de la épica clásica o los poetas épicos del momento (no queda muy claro), y a los que siguen cultivando los metros tradicionales, redondillas al «lacayesco tono» (v. 41).

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Cristóbal de Tamariz y Francisco Sánchez de las Brozas

En la correspondencia entre Cristóbal de Tamariz y El Brocense reaparecen algunas de las innovaciones discursivas que se han visto en las epístolas anteriores. La epístola de Cristóbal de Tamariz⁴⁸ destaca, en este sentido, por la reproducción en estilo directo de las preguntas que los amigos del «yo poético» le hacen a su

48. Cito esta epístola por la edición de Mc Grady en Tamariz (1974: 435-438). Recojo el número de verso según esta edición, por ser la que más facilita el acceso a este texto, si bien es erróneo, pues Mc Grady numera de manera continua toda la correspondencia entre Tamariz y El Brocense, desde los dos breves poemas de alabanza por sus obras, hasta estas dos epístolas, y las dos posteriores en tercetos encadenados. La numeración correcta sería, donde pone verso 25, verso 1.

llegada a Sevilla; y, especialmente, por la conversación, tanto en estilo directo como en indirecto, que el sujeto lírico sostiene que tuvo durante el viaje desde Salamanca con el canario de su amigo. También llama la atención el empleo de la tercera persona para hablar del «yo», las alusiones a la «péndola» de este; y las referencias en la misma persona para dirigirse al «tú». Casi siempre estos mecanismos de distanciamiento están en secciones en las que se elogia al destinatario. La respuesta del Brocense a Tamariz⁴⁹ tiene menos novedades, no introduce ningún diálogo en estilo directo, por ejemplo. En lo que sí coincide con la anterior es en el empleo de la tercera persona para elogiar al «tú» sin caer tanto en la adulación directa. Y añade otro mecanismo con un efecto inverso: la expresión de una máxima ética de Marcial en segunda persona del singular, para provocar un efecto didáctico mayor que en fórmula impersonal.

La epístola de Cristóbal de Tamariz está expresada desde un punto de vista muy personal, que se mantiene a lo largo de todo el poema aunque, como he dicho, a veces se sustituya la primera por la tercera persona del singular. A la que más recuerda de todo el corpus es a la de Garcilaso a Boscán, puesto que se trata de la narración del viaje que ha separado al «yo» del destinatario, y de la descripción de los sentimientos que los unen. La diferencia radica en que el «yo» proyectado por Tamariz escribe desde el término de su viaje, que es su lugar de origen, mientras que el de Garcilaso lo hacía en mitad del trayecto (en Avignon, cuando el viaje era desde Barcelona hasta Nápoles) y lejos de su patria. El tono del sujeto lírico, sin embargo, es contrario al que sería esperable. Mientras Garcilaso proyectaba un «yo» bienhumorado y alegre, incluso en sus quejas sobre el camino, que no lamentaba la separación del destinatario sino que celebraba el bien que la amistad con él le proporcionaba, Tamariz crea un «yo» que, además de criticar con mayor acidez las penalidades del viaje, no aprecia los amigos y ventajas de su lugar de origen, y solo está marcado por la nostalgia del destinatario y todo aquello que compartían durante su estancia en Salamanca. La intensidad de la relación que traza el «yo poético» con su destinatario, o el hecho de que puede tratarse de una comunicación real, privada (como se deduce de su transmisión) son los dos hechos que pueden explicar el tratamiento nominal que le concede, «Francisco mío charissimo», sin duda el más afectuoso y de confianza de todo el corpus, más aún que en las epístolas dirigidas a familiares. Esta cercanía explica que el «yo» plantee la epístola como un intento de salvar la distancia que les separa y reivindicar el recuerdo de su amigo: «para que a la larga conversáramos/ en la presente epístola» (vv. 29-30). Alterna la predominante primera persona del singular: «he acordado de escribírtelo» (v. 35), «mis amigos» (v. 41), «fatíganme/ porque les cuente algo de mi espacio» (vv. 42-43), «lo que pasé en Plasencia» (v. 44), «que vi en Mérida» (v. 45), «me preguntan» (v. 49)... con la primera del plural que engloba

49. Cito esta epístola por la edición de Carrera de la Red en Sánchez de las Brozas (1985: 214-215). También la recoge Mc Grady en Tamariz (1974: 438-439).

al «yo» y a sus compañeros de viaje («hemos llegado al fin a nuestra Itálica», v. 37); y con la tercera del singular para referirse al «yo» (enálage tan empleada por Garcilaso): «quien ha salido cansadissimo/ de camino tan áspero» (vv. 31-32), «¿qué vida [...] tendrá el que en Salamanca contentíssimo/vivía conversándote?» (vv. 53-54). La relación con los amigos de Sevilla, a los que el «yo» ya no aprecia (los llama «importunos necios», v. 51), pues solo añora a los que ha conocido en su estancia salmantina, se muestra a través de la narración de lo que ellos le preguntan, y de la rememoración de dichas preguntas: «Me preguntan: ‘¿qué edificios vistes allá? Dezídnoslo’» (v. 49-50). Lo llamativo es que este interés de los amigos sevillanos en el viaje se debe a que Tamariz ha pasado por lugares con importantes ruinas romanas, Mérida y Cáparra (con el «quadrángulo», v. 47, un arco romano cuadrifronte), y ellos desean que les hable de los edificios, lo que muestra una común pasión por las antigüedades clásicas. El «yo» distingue entre esos antiguos amigos, a los que, pese a sus preguntas, no quiere relatar su viaje desde Salamanca hasta Sevilla atravesando Extremadura (Plasencia, Mérida y Cáparra); y el destinatario, el único al que quiere contar sus aventuras de malas ventas y suciedad (quejas muy similares a las de Garcilaso), aunque sea por escrito. El «yo» justifica su distinta elocuencia por el diferente interés de unos y otros: los amigos de Sevilla no le preguntan por verdadero interés sino por congraciarse con él, mientras que el destinatario de la epístola sí que desea saber cómo ha ido su camino desde que se despidieron tristes. Tras esta justificación, da comienzo la verdadera narración del viaje, desde lo que considera un «desterrar desa mi patria,/ que para mí era propia» (vv. 75-76), es decir, que el «yo» no se alegra de haber llegado a su patria de nacimiento porque había encontrado su verdadera patria allí donde había establecido buenas amistades. Cuando describe el camino, el «yo» inserta los diálogos con el canario del destinatario (entiendo que el pájaro): «Nunca se nos pasó jornada (créeme)/ sin que de ti hablásemos/. ‘Francisco, o buen Francisco’ ambos decíamos» (vv. 83-85). Según cuenta, el pájaro y él aligeraban el camino recordando las obras del destinatario, y llamándole y nombrándole. Por ello, desde que ha llegado a Sevilla, ciudad «miserá» y «valle de lágrimas» (vv. 106-107) solo vive hundido, presa de la nostalgia, en un estado muy similar al descrito por Núñez de Reinoso en sus epístolas, pero no por la ausencia de la patria, la familia y los amigos, sino solo de un único amigo. El sujeto lírico se autorretrata según todos los tópicos del amante desdichado⁵⁰, pero a causa de la separación de su amigo, no de ninguna

50. En el ámbito anglosajón se ha estudiado en profundidad el amor entre hombres expresado en la poesía, en particular en la de Shakespeare y John Donne (véase Klawitter: 1994), en la que un «yo poético» masculino muestra su amor o deseo por un destinatario también masculino. En Italia, dall’Orto (1988) defiende que muchos autores renacentistas emplearon el «amor socrático» y la amistad como disfraz del amor masculino, para evitar las acusaciones de sodomía: Ficino, Castiglione Miguel Ángel, Giovanni Pico della Mirandola, Benedetto Varchi, Giordano Bruno... Destacan otros estudios globales sobre Italia, como el de Saslow (1986); y el artículo sobre las teorías de Ficino y Trevisani de Maggi (2005); así como los textos legales, literarios y religiosos

dama: es una tórtola amarga, un pelícano, un pájaro solitario... «Perdida ya mi gloria,/ en las playas estoy de Babilonia,/ de Sión acordándome» (vv. 118-120). Tal y como sucedía en la correspondencia entre Montemayor y Ramírez Pagán, se incide en la conjunta interpretación musical y canto, algo que podría reflejar una actividad real (en el caso de Montemayor seguro que sí, puesto que era músico) o ser una metáfora de la poesía, especialmente cuando se mencionan instrumentos pastoriles como la zampoña o la flauta o el caramillo. En este caso, el sujeto lírico lamenta no escuchar nunca más alegre música, ni cánticos, ni tocar la flauta junto al Brocense, y por ello dice que abandonará la zampoña y el órgano; y que será como un árbol estéril, lo que el mismo «yo» aclara luego que son parábolas para definir su dolor. Aunque parece que esta renuncia a las parábolas va a dar paso a un discurso más directo de sus sentimientos, lo que hace el sujeto lírico es expresar su mal de ausencia en tercera persona, en vez de dirigirse directamente al destinatario: «Mi buen Francisco faltame» (v. 136). La carta se da por finalizada precisamente por la falta de inspiración que sufre el «yo» por la distancia de su amado amigo. Es llamativa en esta epístola la ausencia de la primera persona del plural, pese al protagonismo de la relación amistosa entre emisor y destinatario, que explicaría la rememoración de actividades conjuntas. El único empleo de esta persona engloba al emisor y al canario del destinatario, que en su viaje conjunto comparten su admiración y añoranza por el «tú». Es decir, que en este poema no se recalca lo que une a los dos polos de la comunicación, sino que lo que interesa destacar es lo que los separa: la distancia física entre Salamanca y Sevilla.

La respuesta del Brocense está, como la anterior, articulada con mucho equilibrio entre la primera y la segunda persona del singular. Sí hay una mayor presencia de la primera persona del plural para enfatizar el intenso amor entre emisor y des-

sobre el tema recopilados por Borris (2004). Todavía no se ha explorado en profundidad esta posible línea de investigación en la poesía renacentista española, y hasta donde sé, menos aún en las epístolas a amigos, en donde el modelo de Horacio facilitaba la imitación del amor masculino, ya que, como señala Woods (2001: 11) en su manual, Horacio aparecía en todas las nóminas de escritores considerados homosexuales como uno de los puntales de la tradición, tanto en su vida como en sus versos, pese al hecho de que en estos aparecen tanto jóvenes como mujeres y a la necesaria matización de las relaciones eróticas en la Roma antigua (2001: 41). Sin duda, en textos como estos se plantea un problema de interpretación: ¿Tamariz y El Brocense expresan su relación en estos términos porque están imitando a los clásicos y adoptando los roles de maestro y discípulo que comparten un «honesto amor»? ¿O simplemente aplican los tópicos de la poesía petrarquista a la relación de *amicitia* ciceroniana o entre *sodalicios*, latinismos empleados por El Brocense? ¿O, la opción más peligrosa, puede haber un trasfondo autobiográfico y no solo tratarse de un tópico literario? Hay que tener en cuenta siempre otros textos que reflejan la amistad masculina, para comparar el tono y el discurso empleados. Por ejemplo, los sonetos de Alvar Gómez de Castro a Juan Hurtado de Mendoza expresan sentimientos muy parecidos. No obstante, muchas veces los propios autores son contradictorios. Como recuerda Woods (2001: 84), Montaigne, tan vinculado en temas y raíces con las epístolas de este corpus, distingue en su ensayo *L'amitié* entre el amor heterosexual, la amistad entre hombres adultos (que ensalza en su relación con Etienne de la Boetie) y la pederastia grecorromana, pero cita a Catulo y a Horacio para expresar sus sentimientos.

tinatario: «agora siento cuánto nos amábamos» (v. 19); «nuestro finítimo/ amor y bienquerencia» (vv. 35-36). Ambas epístolas son aquellas del corpus en que el «yo» expresa un sentimiento más intenso por el destinatario, y en que este amor es el verdadero protagonista y tema principal del poema, algo solo comparable a lo que se encuentra en la epístola de Garcilaso a Boscán. Aunque en los intercambios entre Tomás Gomes y Núñez de Reinoso, y entre Montemayor y Ramírez Pagán, también el «yo» se detiene en lo que siente por su amigo, no es lo que los articula. El sujeto lírico proyectado por El Brocense recalca, como el anterior, la existencia de dos mundos separados, el de los amigos salmantinos y el de los sevillanos, y se centra en el común lamento de los primeros por la partida del destinatario: «dexando acá mil ánimas/ (que te querían como a hermano propio)/ de tu partida atónitas» (vv. 10-12). Lo que llama la atención es que el «yo» distingue el sentimiento que todos los amigos de Salamanca profesaban por Tamariz del suyo propio, pues solamente la ausencia de este le ha hecho valorar lo que tenía, sus obras, su música y su conversación; ha necesitado la separación y la pérdida para darse cuenta del amor que los unía: «porque del amicitia/ brotase el claro indicio/ fue menester pasarse el trago áspero/ de aqueste tu divorcio» (vv. 21-24). En una muestra clara de su erudición, el «yo» compara sus sentimientos con los de Euríalo e Hirtácides, más conocido como Niso, famosos por la amistad que los unía y que se puso de manifiesto tras la muerte del primero (libro IX de la *Eneida*). El resto de la respuesta se dedica a proclamar que ni la muerte ni la distancia lograrán que el «yo» se olvide de su querido amigo; y a elogiar a este y a sus obras en tercera persona: «a mi Tamariz cándido/ me ofrecen a menudo a la presencia/ ofrécenme sus gracias...» (vv. 42-43). Esta rememoración agranda el dolor del «yo poético», que lamenta que el hado los separara tan rápidamente, lo que le recuerda a un epigrama de Marcial en el que recomienda no tener amigos por la pena que a uno le embarga al separarse de ellos, consejo clásico que inserta en segunda persona del singular: «que si quieres gozar de vida plácida [...] / no busques sodalicios, / pues dan tan gran tormento y egrimonia / dos cuerpos apartándose, / si entrambos hacen una consonancia / de voluntad queriéndose» (vv. 61 y 64-68). La epístola se cierra con una alusión a un amigo común, Cervantes (imagino que en lugar del célebre se trata de un homónimo; del primero, que yo sepa, no se le supone más que una breve estancia en Salamanca en 1581), que era vecino de Tamariz y ahora lo es del Brocense, por lo que ambos lloran la partida del destinatario.

Como ha quedado de manifiesto, Cristóbal de Tamariz y El Brocense coinciden en que el «yo poético» de sus epístolas, elegíaco, se muestra psicológicamente desgraciado por la separación de su querido amigo, tras un periodo de convivencia en Salamanca. En este sentido, sus poemas representan la función epistolar de intentar paliar la distancia, y al mismo tiempo constatan su fracaso. De este modo, recuerdan a las expresiones de frustración por la incapacidad de la escritura misiva para sustituir a la persona ausente, que se encuentran en muchas cartas en prosa de carácter familiar y privado, no literarias, como las que intercambiaban los esposos separados por la marcha a las Indias del marido. Así, en un ejemplo más tardío,

de 1624, pero que me parece especialmente relevante, Catalina González lamenta ante su esposo, emigrado a Nueva España: «No quiero Indias, ni oro, ni plata, no quiero más que a su persona. Aunque fuera con una concha en la mano se vuelva a su casa [...] Aunque le digo que me escriba, no quiero cartas, sino a su persona»⁵¹. La relación entre experiencia biográfica y pensamiento clásico en las epístolas poéticas puede observarse incluso en estas cartas en prosa personales, sin ninguna ínfula literaria, dado que el rechazo de la ambición y de los bienes materiales que expresa la esposa solitaria, y la valoración de los bienes del espíritu coinciden con las ideas que hallamos en los pensadores estoicos, transmitidas como fórmulas poéticas en las epístolas éticas de Horacio.

El sujeto lírico de Tamariz presenta, en la segunda parte de la epístola (tras la descripción de su llegada y el resumen del viaje, más satíricos) el mismo estado anímico que cualquiera de las voces poéticas de las elegías amorosas, pues incluso se consuela de la separación de su querido amigo al conversar con un canario que poseía (y se supone que ha sido su regalo de despedida), en lo que parece un guiño a la común devoción por la lírica clásica: recuerda al papagayo de Corina, la amada de Ovidio; y al pajarillo de Lesbia, la amada de Catulo; especialmente al primero por su condición de parlante. El «yo» solo se autorretrata con adjetivos y expresiones negativas: «cansadísimo» (v. 31), sin vida y sin paciencia (v. 52), «descontentísimo,/ lleno de pura lástima» (vv. 73-74), «mi cansado espíritu» (v. 104), «me veo sin ti como la tórtola/amarga y solitaria» (vv. 109-110), «veo mi alma tal como el pelícano/en bosques oscurísimos,/ o como el otro solitario pájaro,/ perdida ya mi gloria» (vv. 115-119), «ya no espero oír alegre música,/ ya no suaves cánticos,/ ya nunca tañeré las dulces flautas» (vv. 121-123), «serán todos mis cantos en tu ausencia/ de plantos y de lágrimas, /destrúyase, pues mi zampoña» (vv. 125-127), «he de ser como los árboles/ sin hojas, infrutíferos,/ los cuales no visita el rojo Delio/ ni el cielo con su pluvia» (vv. 131-134), «mi desgracia» (v. 137), «el ingenio/ y el entender ofúscanse» (vv. 139-140), «mi lástima» (v. 142). Es un estado similar al de Garcilaso en su elegía II o Núñez de Reinoso en sus epístolas a su prima, María de Guzmán y Tomás Gomes, pero el motivo es muy distinto, porque no se trata de penalidades amorosas ni existenciales, sino de algo aparentemente menor, el forzoso distanciamiento de un amigo. Es curioso que el «yo» recalca que, durante el viaje, le aliviaba la nostalgia el continuo recuerdo del amigo, gracias a las conversaciones con el canario que antes era suyo, y que desearía que nunca hubiera cesado el camino, mucho más llevadero que su situación tras su llegada a su ciudad.

Llama la atención que este estado catastrófico mejore en la continuación de la correspondencia, los poemas en tercetos «La carta que te dan, Francisco mío», de Tamariz, y la respuesta del Brocense, «La blanda floxedad, que en mi sentido». El «yo poético» de la segunda epístola de Tamariz parece conformarse con

51. Citado por Bouza (2001: 137).

la continuación de la amistad por vía epistolar, si bien se lamenta de la tardanza en responder de su interlocutor, y teme que se deba a un menor sentimiento, a una falta de fe en su «amor honesto y puro» (v. 240): «múdase el tiempo, y el amor seguro / suele al pecho de algunos resfriarse⁵²» (vv. 236-237). Esta epístola ofrece algunas claves que permiten comprender la naturaleza privada y de comunicación real de la correspondencia entre el licenciado y el catedrático: el «yo poético» dice que debería dar larga cuenta de su vida, de todo lo sucedido desde la última epístola, pero que el amigo que va a entregar el poema al Brocense, el señor Juan Battista, puede dar la «relación cumplida» (v. 247) y responder por extenso a todas las dudas que surjan. El resto del poema sirve al «yo» para elogiar al intermediario, al mensajero, por su ingenio, y a autodenigrarse, pues de Tamariz ya solo queda «llena de espinas/ y no cultivada mi rima lánguida» y «mi ronca garganta» (v. 269 y v. 271). Solamente el ingenio del Brocense podrá corregir y limar su «stilo tan baxo y tan cansado» (v. 275), en una actitud que recuerda a la de la respuesta de Juan Hurtado de Mendoza a Alvar Gómez de Castro. La epístola termina con una declaración de amor amistoso incluso más intensa que la que he descrito en la que sí entra en el corpus: «que cuanto las estrellas en el cielo/ y los peces duraren en el río [...] / soy tuyo, y para siempre tú eres mío» (vv. 280-285); aunque se desvirtúa con el recuerdo final para el amigo común de ambos León (se supone que León de Castro).

Volviendo a la primera correspondencia, la incluida en el corpus, el estado del «yo poético» de la epístola del Brocense es menos negativo: al menos muestra su alegría al recibir la carta de Tamariz, porque ha logrado imaginar todo su viaje gracias a ellas. Además, reconoce que, hasta su marcha, no correspondía a su amigo en la intensidad de sus sentimientos. Pero, sin duda, anímicamente se retrata de manera negativa, dado que habla de su «fatiga indómita» (v. 17), y de su mala fortuna: «¡Ay de mí! [...] renuévase/ en mi pecho solícito/ la llaga, pues perdí tan grande pérdida,/ que el hado crudo y áspero, / de mi felicidad mucho doliéndose/ me lo quitó muy rápido» (vv. 53-58). El motivo de su desdicha es el mismo que el de su interlocutor: el distanciamiento entre ambos, pese a la seguridad de que nunca le olvidará y la firmeza de su amor: «Primero deste cuerpo el flaco espíritu/ saldría extenuándose,/ primero que de ti acá en mi ánimo/ se acabe la memoria⁵³» (vv. 37-40). Al final de la epístola, el «yo poético» se muestra incluso más desgraciado que su interlocutor, porque al haberse mudado al barrio en que este antes vivía, su nostalgia se multiplica por los recuerdos allí anclados, lo que le lleva al llanto. Tanto es así, que el «yo», valiéndose del epigrama de Marcial antes mencionado, se arrepiente de haber iniciado la amistad, puesto que resulta tan dolorosa, impide gozar de una vida tranquila, y causa

52. Véase la epístola en de Tamariz (1974: 439-441).

53. Los dos últimos versos faltan en la transcripción de la epístola de Carrera de la Red en Sánchez de las Brozas (1985: 215), así que las tomo de la de Mc Grady en Tamariz (1974: 439).

tormento y melancolía. Al igual que en las epístolas de Tamariz, en la segunda de las dirigidas por El Brocense, en tercetos encadenados, excluida del corpus por su carácter meta-literario y de adulación (se dedica a hablar de su pérdida de inspiración y de la superioridad del destinatario), el dolor parece haberse mitigado, o al menos el «yo poético» insiste más en la constancia de lo que les une: «aquella amistad vive tan preciada/ amigo Tamariz, y no está muerta/ mas en mi pecho está siempre pintada⁵⁴» (vv. 16-18); «si aquel amor que tuve verdadero/ no lo mostró hasta aquí mi baja Musa, no debe ser culpada por entero» (vv. 22-24). En esta segunda epístola El Brocense insiste en la idea de que las epístolas son poemas basados en la confianza, conversaciones familiares («a ti, con quien hablo hermanamente», v. 58), y que, por tanto, se atreve a escribirlos pese a que duda de su valor poético: «jamás nunca osaría/ donde hay tanto provento de poetas/ dezir que escribo o sé de poesía» (vv. 49-51).

Éticamente, el «yo» del intercambio entre Tamariz y Sánchez de las Brozas no está muy perfilado, ya que las reflexiones morales no protagonizan los poemas, que se inclinan más hacia lo autobiográfico. No obstante, las únicas ideas que aparecen están expresadas por el sujeto lírico con firmeza y seguridad, más como maestro que como aprendiz. En el caso de la epístola de Tamariz, se trata de sus críticas a sus amigos sevillanos, a los juzga como importunos, necios e hipócritas, dado que le parece que le preguntan por su viaje solo por su propio interés y para ganar su favor, pero no porque de verdad les preocupe. La otra crítica que inserta el «yo» no es tanto moral como satírica: ataca a los huéspedes y posadas de sucias camas encontrados durante el viaje. Solo en la alusión a «tyranos y corsarios» (v. 58) puede haber una crítica a la avaricia de los posaderos, que cobran mucho a los viajeros por ofrecerles sábanas «contagiosas» (v. 61). En cuanto al Brocense, el sujeto lírico alardea más de su sabiduría ética, pues expresa ideas con mucha firmeza: que el ser humano no se da cuenta de lo que tiene hasta que lo pierde, y la enseñanza de Marcial de que para que el pecho «esté puro y no lánguido» (v. 63) es mejor no crear lazos tan estrechos con los amigos. También se autorretrata moralmente de manera positiva, ya que subraya su fidelidad al amigo y a la memoria de sus méritos.

Por último, la configuración literaria del «yo» en ambas epístolas se acerca más a la de aprendiz que a la de maestro, pero no tanto por auto-crítica sin compasión, como en otros poemas, sino por el elogio a la obra del destinatario. En la de Tamariz, el «yo» considera su poema una conversación, no algo con valor literario, como indica en el comienzo, en el que imita claramente la epístola de Garcilaso a Boscán: «¡Oh quién tuviera agora algún espacio/ [...] para que a la larga conversáramos/ en la presente epístola!» (vv. 25-30, en realidad vv. 1-5). Muestra de su inseguridad es que se reconoce incapaz para narrar todos los ho-

54. Esta segunda epístola del Brocense, la que comienza «La blanda floxedad», aparece tanto en de Tamariz (1974: 441-442) como en Sánchez de las Brozas (1985: 216-217), de donde extraigo las citas.

rros de su viaje (un petrarquista «camino tan áspero/tan largo, tan fragoso», vv. 33-34), que le han provocado tal cansancio que dificulta su escritura: «la péndola/ no sabrá debujártelas» (vv. 63-64). Además, recalca, como Núñez de Reinoso, que la tristeza es incompatible con la elocuencia, dado que el «yo» admite que cuando se acordaba durante el camino de las virtudes del destinatario, al principio le animaba, pero después: «cesa el artificio/ desmaya la Retórica/ nadie podrá escribir ni aún una sílaba/ dignamente alabándote» (vv. 93-96). Por ello es preferible el silencio. Y la música que compartían ya no alegrará la vida del «yo», que abandonará las flautas, destruirá su zampoña, y romperá el canto del órgano. Sin la inspiración que le aportaba el destinatario, «la flaca mano córtasse, el ingenio/ y el entender ofúscanse» (vv. 139-140). Sin embargo, en comparación con los otros poemas dirigidos por Tamariz al Brocense, el sujeto lírico no se muestra tan autocrítico con su propia obra, no habla de su «basta pluma» o «rústica musa»⁵⁵; ni, en la última epístola, del rechazo que Apolo, Minerva y las musas tienen hacia él: «ya en mi ronca garganta no resuena/ Apollo, ni Callíope a mi rima/quiere dar atención»⁵⁶. El encomio de las obras del Brocense se expresa de manera indirecta, a través de la conversación entre el «yo» y el «canario», que recuerdan sus comedias, sus «cuentos graciosísimos», sus «hablas», sus «meneos», sus «descuidos» (vv.87-89). No sé a qué cuentos puede referirse Tamariz, pero las comedias han de ser las cuatro latinas (tres sobre Narciso, Aquiles y Bersabé, y una llamada Crepidaria), escritas para que las representaran sus estudiantes en el Colegio trilingüe, que confiscó la Inquisición en el proceso de 1600⁵⁷. En cualquier caso, resulta llamativo que elogie estas obras y no las más humanistas, al menos las primeras en publicarse, como los comentarios a Poliziano o a Alciato. Es una imagen de la escritura del Brocense, la que proyecta Tamariz, muy distinta a la que tenemos del humanista entregado a la filosofía (especialmente la estoica), al comentario de la poesía clásica y de Garcilaso, a la poética y a la gramática, y cuya capacidad de cuestionar todo le llevó a ser procesado por la Inquisición. Al igual que en las críticas a su propia obra, en el elogio del Brocense se muestra Tamariz más moderado en esta epístola que en otras de la correspondencia excluidas del corpus. En la primera⁵⁸, por ejemplo, hablaba de su «única y alta fama» (v. 14) o del «ingenio claro/que te dio Phebo Cynthio de su mano» (v. 16), y su musa le deseaba al Brocense «que el justo y próspero siglo/ le dé perpetua gloria» (vv. 23-24).

¿Cómo es el autor que proyecta El Brocense en el «yo poético» de su epístola? El «yo» apenas se describe a sí mismo como poeta, a diferencia de las otras

55. Así se califica en la breve composición «Cándido Francisco, ya antes de agora tenías», de Tamariz (1974: 435).

56. En la epístola «La carta que te dan, Francisco mío», de Tamariz (1974: 440).

57. Obras citadas por Martínez Cuadrado (2003: 102-103).

58. Véase de Tamariz (1974: 435).

poesías dirigidas a Tamariz, en las que insiste en su «blanda floxedad»⁵⁹, y prefiere callar a ofrecer sus «argumentos baxos de nonada», culpa a su «baxa Musa», «musa tan pueril, triste y profana»; y compara su escasa inspiración con la del destinatario: «tu musa comparada con la mía/ tan alta va como halcón mañero/ cuando el grajo volar con él porfía./ Tu vuelo sobre el mío es tan ligero,/ que, si lo quiero yo imitar volando/ a Ícaro podría ser compañero». En esta epístola no se encuentra ni esa humillación ni la falsa modestia con la que reconoce que algunos consideran discretas sus canciones. Respecto a la imagen que proyecta de Tamariz, primero enfatiza que, gracias a su capacidad descriptiva, ha logrado ver «pintado» su viaje. Luego le elogia de manera genérica, recalca su «dulce plática», sus obras y su música (vv. 15-16); y solo después explicita qué es lo que aprecia en sus obras: sus escritos juiciosos de leyes y cánones en latín y griego; sus «sonetos polidísimos/que igualan la Toscana» (vv. 49-50); sus canciones y líricos (entendiendo que odas); y sus «castellanas cópulas». Entre lo que menciona El Brocense y lo que conocemos de la obra de Tamariz, no podemos establecer ninguna relación, pues el poema épico sobre los mártires cartujos de Inglaterra está en castellano pero en octavas, no en coplas. Quizá se refiera a obras de juventud, o ejercicios para la universidad, que El Brocense conocería como profesor. Lo mismo sucede con otro poema heroico sobre Píramo que, junto a las odas y las bucólicas, no se sabe si en latín o en castellano, elogia El Brocense en su primera poesía enviada a Tamariz. En cualquier caso, en la epístola sin rima no incluye, como en la que escribe en tercetos⁶⁰, una crítica velada a Tamariz, a través de su antiguo profesor León de Castro, amigo a su vez del Brocense, que, tras ser consulado acerca de los versos del que fue su estudiante, «holgó infinito/ de ver tu carta bien notada y dotta;/ quedó por otra parte muy affitto/ diciendo, un grande ingenio aquí se embota». Es decir, el profesor piensa que Tamariz tiene mucha valía pero que no debería desperdiciar «el seso y la memoria» en «cosa tan remota/ del buen camino» como la escritura de epístolas poéticas en castellano.

El «yo» y el «nosotros» en el intercambio entre Baltasar del Alcázar y Gutierre de Cetina

La epístola de Baltasar del Alcázar a Gutierre de Cetina⁶¹ está organizada en torno a la narración del «yo» poético de su vida en la aldea, por lo que en ella predomina la primera persona del singular, aunque se inserte en tercera persona una anécdota campesina (vv. 166-180), recurso también empleado por Diego

59. Cito la epístola en tercetos «La blanda floxedad, que en mi sentido», en Sánchez de las Brozas (1985: 216).

60. Cito la misma epístola, en Sánchez de las Brozas (1985: 217).

61. Cito esta epístola por la edición de Núñez de Rivera de Alcázar (2001: 288-299). Ponce reproduce esta edición pero añade su propia anotación en Cetina (2014: 1126-1129).

Hurtado de Mendoza y por Cetina en sus poemas. A primera vista, puede parecer que no es tan innovadora discursivamente como las anteriores correspondencias analizadas, dado que no hay diálogos ni reproducción de parlamentos de otros personajes en estilo directo. Sí que hay menciones al desdoblamiento entre el sujeto lírico y su propia pluma («sus actos [de la pluma] llevarán...», v. 7 y 10), como en Montemayor y en Tamariz, pero el «yo» no dialoga con ella como en los originales pasajes del portugués. Sin embargo, hay otros elementos que convierten a esta epístola en un ejemplo muy llamativo dentro del corpus. En primera lugar, el «yo poético», tras un comienzo de tono elegíaco, se muestra tremendamente irónico, ácido, y burlesco, algo que solo se encuentra en este grado en las epístolas de Diego Hurtado de Mendoza (especialmente en la dirigida a su hermano Bernardino y en la que escribe a Luis de Ávila sobre la vida del embajador); y en la de Jorge de Montemayor a Diego Ramírez Pagán. De este modo, al mismo tiempo que subvierte el tema horaciano de la vida ideal en la naturaleza y de la soledad, como examinaré más adelante; el «yo» adopta un tono que es habitual en las epístolas del venusino. En segundo lugar, Baltasar del Alcázar introduce en su epístola un mecanismo para incluir o acercar al «tú» en su narración, algo que logra mucho más que otros poetas y que convierte el poema en una comunicación exitosa. Este mecanismo consiste, fundamentalmente, en salvar la distancia real que separa al «yo» (en la aldea) del «tú», proponiendo al destinatario un viaje imaginario. No se trata de invitar al «tú» a unirse a la vida aldeana, como Diego Hurtado o Boscán, puesto que la critica, y lo que desea es abandonarla; sino a proponerle que se ponga en su lugar, que haga un ejercicio máximo de empatía y viva, como si fuera él, los horrores que él sufre. La inclusión del «tú» en ese mundo real y denigrante para el «yo», pero en el que él no está, se consigue con las mismas herramientas que empleaban Diego Hurtado y Boscán en sus fantasías positivas: el imperativo y el futuro.

Examinaré con mayor detalle estos dos elementos que destacan en la construcción discursiva de la epístola. En la primera parte del poema, el «yo» incluye el habitual elogio al destinatario y la también común auto-denigración e inseguridad, durante cuatro tercetos encadenados en los que alternan la primera persona del singular con la tercera en referencia a su pluma; y la segunda. A continuación, el «yo» describe su estado anímico y la relación entre este y la escritura, pero curiosamente no lo hace en primera persona más que en el primer terceto de este pasaje («vivo», «tengo», «mi reposo», vv. 16-18), ya que después lo expresa de manera impersonal, «ya no hay...» (v. 19), enumerando todo lo que ha perdido. Al final de este pasaje, cuando se relaciona el estado psicológico del «yo» con el poema que está escribiendo, se reintroducen las alusiones personales: «el ingenio ha comenzado/ a quereros mostrar de sus sudores...» (vv. 37-39); «no cantaré, señor, blandos amores» (v. 40); [ornamento] como aquel que de vos el mundo espera» (v. 48), «no vivezas, que nunca las aquisto», «conforme la librea que visto» (vv. 49 y 51). Después comienza verdaderamente el tema de la epístola, «la vida miserable del aldea» (v. 54), introducida al «tú» con un «señor

[...] os he de contar muy francamente» (vv. 52-53), es decir, como si se tratara de una confesión en la que prima la sinceridad. Primero contrasta su imagen ideal del campo cuando estaba en la ciudad, con lo que se ha encontrado, autoparodia que, al mismo tiempo, es una crítica a todos los que han idealizado la vida aldeana en sus epístolas; de igual modo que Montemayor censuraba la generalizada adulación al destinatario. Y después describe sus actividades cotidianas, consciente de que su mente viaja a la ciudad, a Sevilla, donde están el destinatario y la amada. Este reconocimiento de la insatisfacción del ser humano, que cuando está en un lugar siempre está pensando en el que ha dejado, también aparece en las epístolas de Horacio, por ejemplo en la I, 8, cuando el «yo» señala «en Roma añoro Tíbur, en Tíbur Roma»⁶². Al hablar del ropaje de una campesina, de su corta saya y lo que deja al descubierto, introduce al «tú», con un guiño erótico: «y aun mucho más, si más queréis, enseña» (v. 96). A partir de ahí el «yo» se prodiga en estos retos al «tú»: «si queréis llegar un poco adentro/ tendréis por muy livianos estos daños» (vv. 98-99), «daros ha en las narices» (v. 100); «decildes un donaire [...] os dirán una pulla» (vv. 106-107). La primera alusión al «nosotros» no tiene un sentido inclusivo, para englobar al «yo» y al destinatario, sino que se refiere al «yo» y a sus aldeanas. El sujeto lírico hace gala de su ironía, describiendo una escena idílica pastoril y bruscamente convirtiéndola en la realidad infernal: de los cantos bucólicos a los roncós de asno. Pronto el «yo» vuelve a guiar al destinatario en su paseo ficticio por la aldea en que vive, presentándole las escenas cotidianas. La segunda aparición del «nosotros» sí que sirve para acercar al destinatario a los hechos; «dejemos éstas y volvamos/ a tratar... que hallamos» (vv. 139-141). Reintroduce el futuro con que presenta la escena al «tú» a las serranas o devora-hombres: «vereílas» (v. 142), «decilde» (v. 148), «hallares» (v. 149), «os han de pagar» (v. 150), «daros ha» (v. 151), «que os deje» (v. 152), «vuestro seso en vano lo buscares» (v. 153), «mirad» (v. 154). Cuando no le invita a ponerse en su piel, el «yo» se dirige al «tú» con preguntas, para no perder el hilo comunicativo: «¿queréis saber, señor...? Yo os determino contar...» (vv. 163-164), «ved si con este cuento» (v. 181). Tras someter a cuestión, como en toda la epístola, su satírica pero amarga narración, consciente de que está revertiendo una tradición, el «yo» retoma el recurso de incluir al «tú» como testigo de las simplezas de los campesinos, esta vez de los hombres: «saliros heis» (v. 184), «gustaréis» (v. 185), «contaros han» (v. 187), «deciros han» (v. 190), «veréis» (v. 193)... La ironía y el sarcasmo persisten en el sujeto lírico, por ejemplo cuando define a los incultos campesinos como «hombres sustanciales/ harto bien avisados en su trato» (vv. 185-186). En la parte final de despedida, el «yo» refrena sus deseos de seguir contando al «tú» sus penalidades, para no cansarle, y reitera que pasar un breve periodo en el campo está bien, pero más es insufrible. En esta sentencia también incluye al destinatario: «entonces [si es

62. Horacio (2002: 58).

un rato] la simpleza es gusto oílla/ porque allí la escucháis y, dando vuelta/ con quien gustare más podéis reílla» (205-207). El serventesio final también recalca la invitación al «tú» a que viaje con él a través de la imaginación para comprender cómo se siente, en la aldea y lejos de su amada.

La respuesta de Cetina a Alcázar⁶³ destaca, en el plano discursivo, por estar mucho menos centrada en la primera persona del singular que la anterior, pues tiene pasajes enteros en tercera persona. En el preámbulo de agradecimiento y elogio, por supuesto, sí que predomina la primera y la segunda persona del plural (muchas veces fusionadas en un solo verso), ya que es la parte en la que el emisor más se esfuerza por hacer llegar su mensaje al destinatario: «*vuestra* carta, señor, he recibido», (v. 1); «*andáis* a *adivinar*me el pensamiento» (v. 6), «yo, que el dulce cantar de los amores/ *vuestros* había leído, *deseaba*» (vv. 7-8); «*me* habéis pintado» (v. 11), «*me* movió *vuestra* pintura» (v. 19), «*ved* hasta donde llega *mi* locura!» (v. 21), «*espero* que *veréis* alguna cosa» (v. 26), «la pluma *vuestra* me convida» (v. 31). A continuación, cuando comienza el tema de la epístola, la crítica de la vida en la ciudad, Cetina construye un sujeto lírico muy distinto al de Alcázar: más que irónico y burlón, se muestra amargo y satírico, como él mismo reconoce. En lugar de describir la ciudad desde un punto de vista personal, centrándose en lo que a él le afecta, como había hecho el sujeto lírico de Alcázar, el «yo» de Cetina muestra los vicios desde fuera, en tercera persona. Solo introduce algunas marcas personales y deícticos para acercar la descripción: «aquí, señor» (v. 37); «no digo de soborno» (v. 41), «¿qué diré, pues, señor...?» (v. 58); «*ved* qué conciencia!» (v. 80). Esta parte más moral y abstracta se desarrolla hasta el verso 85, en que el «yo» introduce la *figura correctionis* que también aparecía en la elegía II de Garcilaso, y admite haberse inclinado hacia el tono iracundo de la sátira. A partir de este momento, el sujeto lírico cambia su tono y su actitud, e intenta ser más coherente con la epístola recibida, aludiendo a los temas presentes en ella, y empleando más la primera y la segunda persona del singular: «ya siento que me vo encendiendo en ira» (v. 85), «yo mostrara hoy colmo el vaso» (v. 88). Como Montemayor en su epístola a Ramírez Pagán, introduce el tema de la necesaria autocensura, por el peligro que acarrea decir la verdad: «ya del mundo es ley que muera/ quien dijere verdad» (vv. 91-92). Por ello el yo decide que «mudemos plática/ pasando así por todo a la ligera» (v. 93). Es decir, renuncia a la sátira grave y seria y gira hacia un poema menos profundo (como el de Alcázar) porque es consciente del riesgo que corre si sigue por la vía iniciada, que sus críticas no solo van a entenderse como tópicos literarios, como una imitación de la tradición horaciana, sino que pueden leerse como ataques a la sociedad de su tiempo.

La siguiente parte del poema contrasta la descripción de la aldea realizada por el destinatario en su epístola, con su idea de la ciudad, siempre aclarando

63. Cito esta epístola por la edición de Ponce de Cetina (2014: 1130-1142).

de forma ingeniosa que lo la ciudad es mucho peor. Al principio de esta parte hay alusiones constantes al destinatario y a sus palabras: «decís; mas no, señor» (v. 95); «vos decís» (v. 98), «señor» (v. 100). El contraste se acentúa cuanto Cetina recurre al mismo recurso que había empleado Alcázar, y le hace viajar mentalmente a la ciudad para que compare con sus propios ojos los males de los que se lamenta en la aldea, y los mucho peores que le aquejarían si estuviera con él en Sevilla: «allá, si os enfadáis.../ acá no podéis ver...» (vv. 109 y 112), «salís allá a tirar.../acá os tiran y enclavan» (vv. 115-116), «si allá caéis por los surcos,/ acá halláis bestias» (vv. 118-119), «allá miráis.../ acá ... veréis» (vv. 124-126). Cetina hace ingeniosas referencias a las descripciones de Alcázar del campo, que parafrasea, en un juego literario inédito en el corpus. Solo en uno de los tercetos rompe la coherencia, puesto que, en lugar de describir al «tú» en el campo y en la ciudad, se retrata a sí mismo psicológicamente en uno y otro lugar, y lo hace de un modo muy similar al «yo» que proyecta Diego Hurtado de Mendoza en varias de sus epístolas, como un sujeto fantasioso que no vive en la realidad: «Allá, si el pensamiento las pisadas/ sigue donde yo estoy, acá me hace/ mil torres en el aire mal fundadas» (vv. 121-123). Este juego de contrastar las actividades del «tú» en el campo con las que tendría en la «ciudad», habitualmente se condensa en un solo terceto, excepto en la última de las descripciones, referente a las mujeres, que se alarga en dos tercetos, uno para el campo y otro para Sevilla, porque es el tema que más se va a desarrollar a continuación, en paralelo con lo que había hecho Alcázar. Esta sátira contra las mujeres, en la que el sujeto lírico defiende que las sevillanas son todavía más odiosas que las serranas recolectoras de aceitunas de las que renegaba Alcázar, se desarrolla con el mismo contraste entre ambos lugares (pero en vez de «acá» y «allá», con «esas» y «estas»), pero de manera más impersonal. No hay marcas de primera o segunda persona en cada terceto, solamente de manera esporádica: «ésas, si necias son, andáis entre ellas/ siguro que no os juzguen y siguro/ que no os venzan, si no podéis vencellas./ Éstas más sabias son, mas yo procuro/ siempre menos saber y más llaneza/ tanto el trato es mejor cuanto es más puro» (vv. 139-144). Al igual que Alcázar, Cetina introduce referencias claramente eróticas y sexuales, algo que no ha de sorprender dada la transmisión exclusivamente manuscrita de estas epístolas y el tópico literario de las serranas. Del mismo modo que Alcázar incluía una anécdota o cuento burlesco, de tradición oral (no leyendas cultas como la de Alejandro Magno en la epístola de Diego Hurtado a Luis de Ávila), Cetina, que, como se ve, está siempre atento a responder de manera acorde a cada una de las partes de la epístola recibida, dice que quería corresponderle con otro aún más cómico, pero nuevamente se autocensura para que no le acusen de malicioso (vv. 169-174). Por ello solamente comenta la conclusión del cuentecillo de Alcázar, y cierra el tema de las serranas y las sevillanas, con un giro conversacional expresado con la metáfora del caballo y las riendas, tan reiterada en todo el corpus, creo que a partir del modelo de Garcilaso: «no faltan otros mil deslizaderos/ de que se puede mal torcer la rienda» (vv. 182-183).

La sección final de la epístola vuelve a la comparación entre los vicios que se encuentran en la aldea y en Sevilla, entre «allá» y «acá», siempre con el énfasis en que estos últimos son peores, y a la expresión más impersonal y satírica: «allá, si simples son, son muy graciosos;/ acá necios sin gusto y desgraciados...» (vv. 187-188). Como es habitual, en la conclusión y despedida reaparece la primera persona: «me deshago y me contristo/ y quedo alguna vez tan enojado/ que de tratar con ellos me desisto» (vv. 209-211). Cetina cierra su epístola con la misma excusa que Alcázar: el deseo de no cansarle más con sus «simplezas» y su «estilo tan bajo y tan pesado» (vv. 212-213), y con la misma alusión al dolor sentimental, pincelada de un tema, el amoroso, al que no se le ha dedicado ninguna atención a lo largo del poema. La diferencia fundamental es que el poeta mayor promete que si no muere y si su estado anímico mejora, le escribirá algo positivo (es decir, no tan satírico) elogiando la vida de aldea que Alcázar ha denostado, es decir, que contraatacará sus argumentos con otros positivos, en lugar de la opción escogida en esta epístola: no defender las bondades del campo, sino sostener que los males de la ciudad, de Sevilla en concreto, son mayores. Esta promesa de continuar la correspondencia solo aparecía de manera tan clara en la respuesta de Boscán a Diego Hurtado. La advertencia del serventesio final de que esta «hija oscura y fea» (v. 222) de Cetina solo ha de leerla Alcázar, y no puede dársela a leer a nadie más, resulta única en el corpus, y de gran interés para comprender la concepción del género por parte de estos dos autores.

En el empleo del «nosotros», Cetina es algo más generoso que Alcázar, si bien la mayoría de las veces con un efecto de exclusión del destinatario, pues se refiere a Cetina y al resto de sevillanos o habitantes de la ciudad, más que a Cetina y a Alcázar. La primera aparición del «nosotros» se da al describir con amargura cómo funciona el poder en la ciudad, en la que los ciegos adiestran a los que ven «por culpa nuestra» (v. 39). La segunda tiene la misma función que tenía en una ocasión el «nosotros» en Alcázar, para referirse a emisor y destinatario e invitar a cambiar de tema: «mudemos plática» (v. 92). La tercera vez es ambigua, puede referirse a Cetina y a los sevillanos, o también a Alcázar, que era oriundo de la misma ciudad, «nuestra ciudad loca y lunática» (v. 96). Después aparece claramente referido a los urbanitas frente a los campesinos: «en la ciudad [...] común estilo/ es acudirnos mal y mal continuo» (vv. 100-101). Los siguientes usos se refieren a los sevillanos, «acá, señor, veréis las sevillanas/ nuestros días coger» (v. 128), «estrotras [las sevillanas] nos ensalman» (v. 178). Discursivamente, como se ha visto, la epístola de Cetina no resulta tan innovadora, ni su fortaleza comunicativa consiste en el constante empleo del «nosotros» que tanto llama la atención en la de Boscán, por ejemplo. Lo que destaca en ella es el esfuerzo constante de Cetina por responder a los mismos temas que le había planteado Alcázar, por dedicarles la misma atención (con una mayor extensión de la crítica de las mujeres) y por emplear el mismo recurso de presentarle su propia realidad como si el otro la estuviera viviendo.

Respecto a la configuración del sujeto lírico, como en todas las correspondencias últimas que he analizado, los autores se proyectan de la misma manera

en los tres campos: el psicológico, en el que ambos se muestran insatisfechos con su realidad, aunque en lugar de expresarlo con tono elegíaco eligen la ironía o la burla; el ético, en el que se sitúan en un plano superior, pues critican o satirizan a parte de la sociedad; y el literario, en el que se pintan inseguros e inferiores al otro. Baltasar del Alcázar construye al inicio de la epístola un sujeto lírico dominado por la tristeza y la apatía, no se sabe muy bien si por hallarse lejos del lugar que era su hogar, o por haber perdido los sentimientos amorosos que le inspiraban:

Vivo tan descuidado, de cuidadoso,
que tengo ya por tierra muy ajena
la que fue en algún tiempo mi reposo,
[...]
No aquella soledad que ser solía
gran ocasión de gusto al pensamiento,
ni aquel velar la noche como el día.
[...]
Todo va ya perdido y todo falto;
todo del ser tornado de una vida
que tan del bien al mar ha hecho salto.
Tanto, que es la reliquia más asida,
que en el alma quedó del bien pasado,
una amarga memoria entristecida.
(vv. 16-18, 22-24 y 31-36)

El «yo poético» se pinta tan desgraciado y hundido como el de Núñez de Reinoso en sus epístolas a su prima, a María de Guzmán y a Tomás Gomes, pero por el motivo de su estado de ánimo, que parece modelado sobre todo por la pérdida de la esperanza amorosa, se asemeja más al que proyecta Garcilaso en su elegía II. Al hablar de un «bien pasado» o de que «del bien al mal ha hecho salto», o de su «amarga memoria entristecida» parece aludir a un amor correspondido, que ahora se ha acabado, ocasionando su falta de inspiración y de ganas de vivir, y su incapacidad para disfrutar la soledad que antes le era agradable; es decir, hay un contraste entre pasado feliz y presente infeliz que es opuesto al que desarrolla el «yo poético» de Boscán. Este estado elegíaco y melancólico, que en este comienzo de la epístola parece deberse al amor, a partir del verso 52 se transforma en una actitud igualmente negativa del sujeto lírico, pero por un motivo muy distinto al amoroso, la vida en la aldea a la que se ha visto forzado a ir; y con un tono también muy diferente, mucho más irónico y burlesco que elegíaco y melancólico. El «yo poético» reconoce que, cuando estaba en la ciudad, idealizaba el campo como *locus amoenus*, pero ahora que se enfrenta a la realidad, solo ve lo «miserable» e «insufrible» que es.

A partir de ese punto, el sujeto lírico describe muy negativamente la aldea, con críticas que, en parte, parecen tener una raíz autobiográfica, y, en otra, responder a la tradición de sátira contra los aldeanos. El «yo» se muestra desdichado porque, en lugar de dedicarse a las musas, tiene que perder el tiempo en

visitar el silo y el molino para controlar la producción, que es tan escasa que le hace culpar a los trabajadores. Tampoco le alivia ir a cazar zorzales con ballesta, y le irrita tener que visitar a las vareadoras de olivos, atravesando los surcos de los campos arados. Admite una vez más su carácter fantasioso y con tendencia a la irrealidad, tan propio del «yo» proyectado por Diego Hurtado de Mendoza, dado que recalca, como antes indiqué, que mientras está observando a las campesinas, está pensando en la ciudad. En ese momento, el «yo» entristecido e insatisfecho se transforma en un ser irónico y burlón, ya que describe a las vareadoras de olivos de manera sexual y burlesca: llevan la saya corta, huelen a humo o ajo, responden con pullas a los piropos, cantan horriblemente... El final del día en el campo, con el regreso a casa al atardecer, que había sido dibujado de manera idealizada por Hurtado de Mendoza y Boscán, es imitado irónicamente por Alcázar. Una vez en la aldea, el estado de ánimo del «yo» no mejora, puesto que le irritan no solo las campesinas, que cantan como si rebuznaran y que le molestan durante la cena, sino las cuadrilleras, que bailan «como locas, sin son» (v. 132), como los hombres viciosos que describía Boscán, aunque el efecto que le producen no es tanto de desesperación cuanto de risa, lo que muestra el cambio anímico que experimenta desde ese momento, pues a partir del verso 139 describe a las aldeanas según todos los tópicos de la serrana «devorahombres». El sujeto lírico vuelve al tono elegíaco y serio cuando se lamenta del «fiero destino» que le hace tener que soportar a los campesinos con sus maldades y su ignorancia, y pone como ejemplo un cuentecillo o anécdota de un serrano que fue herido en una pelea y al que cuidaba una cuadrillera que le hartaba de puerco o de sardinas, algo que tal vez puede tener una connotación erótica. Retorna al tono irónico y burlesco cuando critica la escasa cultura de los campesinos, basada en cantares como los de Fernán González, y con ideas tan disparatadas como «hallarse donde se junta el cielo con la tierra» (vv. 194-195).

Y cierra la epístola con una actitud más moderada, cuando reconoce que no tiene sentido alargar las quejas, y que la vida que lleva podría ser deleitosa para un rato, como materia para después reírse, pero no para tanto tiempo como debe pasar allí. Y realiza una declaración que parece sugerir un anti-horacianismo con respecto al debate acerca de la soledad y la vida retirada: «no soy tan melancólico que, siendo/ molestia para mí tan nueva gente,/ pueda la soledad andar siguiendo» (vv. 211-213). Este verso, que proviene del inicio de la canción II de Garcilaso, «La soledad siguiendo/ rendido a mi fortuna», como ha señalado Jesús Ponce⁶⁴, podría entenderse también como un síntoma del cansancio por el tópico de la soledad en la poesía. Es decir, el «yo» admite que es gregario, que busca la compañía, y que por mucho que esta le disguste, como la de los campesinos, la prefiere a la soledad escogida por los de temperamento melancólico. El serventesio que sirve de colofón retoma la actitud de la apertura de la

64. Ponce (2014: 1129).

epístola, con una alusión al mal de amores causado por la distancia, que provoca la tristeza del «yo». Cetina no perfila tanto el «yo poético» de su epístola en el campo psicológico, sino en el moral, como detallaré a continuación. Solamente se deduce de sus críticas, primero ácidas y después más jocosas, a los urbanitas en general y los sevillanos en particular, que está descontento e insatisfecho con la realidad en la que vive. Pero, respecto a su personalidad, hay que esperar hasta el v. 127 para ver cómo se define en los mismos términos que Diego Hurtado de Mendoza y que Alcázar, como un ser fantasioso y soñador que vive más en su pensamiento que en la realidad, y con la misma metáfora de las «torres en el aire». Al final de la epístola alude a su estado de ánimo pésimo al tener que vivir junto a los viciosos sevillanos: «me deshago y me contristo/ y quedo alguna vez tan enojado/ que de tratar con ellos me desisto» (vv. 208-210). Y, tal y como había hecho Alcázar, cierra el poema con una mención a las penas amorosas, a «un dolor que me aprieta, extraño, esquivo» (v. 214).

Éticamente, el «yo» de Alcázar se configura como un ser superior, culto y urbanita, que critica a los campesinos que trabajan a su servicio en el silo, el molino, y el olivar, a los que ataca no solo por su falta de cultura, o por la falta de atractivo en el caso de las mujeres, sino también moralmente. Lamenta sufrir «bajezas», «vanidades», «ignorancias», «malicias», «necedades», «simplezas» «pesadumbres», «villanías», «molestias», «groserías», y «torpedades» durante su estancia en la aldea (vv. 156-162). Cetina desarrolla con mucha más amplitud el tema moral, quizá porque cuenta con ello con una tradición antiáulica que le ofrece más argumentos sobre los vicios de la ciudad, que muchas veces mezcla o asimila a las críticas de la corte, que tan bien conoció en sus primeros años. El sujeto lírico que construye Cetina es un ser superior moralmente a los demás, que está en posesión de la verdad y que podría mostrar al mundo, como buen satírico, los vicios escondidos, pero se auto-censura y decide solo describir aquello público y notorio, «pues lo demás decir no se consiente» (v. 35), ya que es una época en la que no es lícito, como lo era en Roma, el ataque a través de «pasquines» (vv. 43-45), pues, además «viénesse a perder verdad diciendo» (v. 66), es decir, es una sociedad tan dominada por la mentira y la censura que quien rompe con el silencio y dice la verdad solo va a lograr correr peligro. Este sujeto lírico critica que los amigos parciales y privados son los que modulan los actos de los que gobiernan, de modo que los ciegos adiestran a los que ven, y la falsa hipocresía manda a la emulación, la tiranía, la envidia y la pasión. Ataca la adulación que ha acabado con la verdad, y que la gente se contenta solo con «platicar y proponerse» (v. 49-51), es decir, vive de la apariencia y de la disimulación, ya que «ni los dichos conforman con los hechos» (v. 56).

Cuando abandona la sátira más abstracta y desciende a los casos concretos que afectan a Sevilla, ataca a los escribanos por sus cohechos, hurtos y maldades; a los mentirosos y lisonjeros; a los que se enriquecen especulando y trampeando con el cambio («sin dineros,/ grandes riquezas van acumulando» v. 69); a los letrados que interpretan de manera distinta la misma ley según les conviene;

y a los que practican el nepotismo. Señala el cambio de orden social que ha traído un «mundo al revés», según el cual los nobles han pasado a ser los ricos, y los pobres nobles los «pecheros»; los locos, cortesanos avisados y los cuerdos, pesados y enojosos. La sociedad está tan corrompida que a los defraudadores se les considera prudentes y a los traidores, mañosos; algo que Cetina define magistralmente con una efectiva comparación muy de actualidad: «Como del cuerpo salen los gusanos/ que el mismo cuerpo al fin se van comiendo,/ se comen a Sevilla sevillanos» (vv. 62-63). El sujeto lírico admite su tendencia a la sátira y a la ira, por lo que se autocensura, como ya señalé antes, y decide adoptar un tono más ligero, más similar al de Alcázar describiendo la aldea. Por ello desde el v. 94 continúa denostando las costumbres de los sevillanos, pero lo hace de modo más festivo, con los juegos de reinterpretar las palabras de Alcázar, recurso que antes indiqué; y no situándose como superior a todos, sino incluyéndose dentro del colectivo: «Salís allá a tirar con la ballesta;/ acá os tiran y enclavan mil viciosos/ que está contra virtud la mira puesta» (vv. 110-112). La posición de censor moral desaparece por completo cuando describe de forma burlesca a las mujeres sevillanas en contraste con las aldeanas. Nuevamente hace referencia a la censura social, cuando prefiere no contar a Alcázar un cuentecillo, que parece también burlesco e irónico, por «temor de ser tenido/ o por de mala lengua o malicioso», lo que le hace estar «callado y encogido» (vv. 172-174). Es decir, el «yo poético» de Cetina controla su discurso de manera reiterada. Tras la sátira de las mujeres, continúa el ataque a las costumbres morales de la ciudad: la codicia de los mercaderes, la prepotencia de los «entonados caballeros», la malicia de los «majaderos» que se dedican al juego, las cartas y los dados... Hay dos elementos que definen Sevilla, además de la corrupción antes denunciada con la metáfora de los gusanos: la murmuración y la necedad, pues los sevillanos creen, según Cetina, que saben más que cualquier cortesano avisado, que «es imposible/ que alguno pudo ver lo que él no ha visto» (vv. 205-206). Como se considera superior, el «yo» prefiere no tratar con los sevillanos.

En el plano literario, Baltasar del Alcázar se muestra desde el principio inferior a Cetina, mayor que él, y humilde respecto a su poesía, que rebaja a «trabajo y vigilias de mi pluma» (v. 2), imperfectos frente a la perfección de las obras de su destinatario, aunque llenos de buena voluntad. Esto es, cumple todos los tópicos de la humildad, incluido el de la incapacidad para escribir o para elegir el tema: «mil veces he pensado de escribiros/ y tantas lo he dejado, de dudoso,/ sin saber qué tratar ni qué deciros» (vv. 14-16). Como Núñez de Reinoso, al expresar su estado de ánimo negativo justo después de confesar su falta de inspiración, parece relacionar ambos hechos. En este caso, el «yo» está aquejado de una nostalgia muy distinta a la del exiliado: ya no encuentra motivos para seguir a las musas ni para cantar al amor (vv. 19-21), puesto que del que tenía solo queda un amargo recuerdo. Sin embargo, el «yo poético» se contradice en el mismo hecho de la escritura: al tiempo que dice haber perdido la inspiración y no saber qué componer, reconoce que «el ingenio ha comenzado/ a quereros mostrar de sus

sudores,/ el poco premio que virtud le ha dado» (vv. 37-39). Es decir, recalca que su poesía no surge de la inspiración ni de las musas ni del sentimiento amoroso, sino del esfuerzo, del sudor; pero provenga de donde provenga, ya ha roto con el bloqueo de escritura que le paralizaba y le había hecho abandonar la epístola en otras ocasiones. Eso sí, el sujeto lírico, en función de su estado anímico, escoge un tema distinto, como expresa a través de la tan horaciana priamel: niega cantar al amor, ni tan siquiera el de los clásicos (Hero y Leandro, Adonis), y se declara incapaz de cualquier adorno; solo puede escribir «conforme a la librea» que viste (v. 51): poesía «aldeana», sencilla, campestre. Con esta afirmación, el sujeto lírico parece distinguir entre la poesía que requiere «gracia, estilo, ornamento» y «vivezas», aquella en la que el poeta elabora la forma, aquella que el mundo espera de Cetina (de nuevo, una declaración sobre lo que el resto de lectores y poetas desean del destinatario, que hemos encontrado en otras epístolas), y aquella que puede alcanzar él, que parece huir del fingimiento y quedarse en la experiencia; que no presenta un gran despliegue retórico, sino que se queda en la sencillez, en la «franqueza» a la que se refiere más adelante. El «yo poético» reconoce su carácter fantasioso cuando contrasta la realidad que ha encontrado en la aldea con el tópico horaciano de la vida retirada dedicada al estudio y a la creación: él creía que al marcharse al campo, la belleza de la hierba y las flores serían «agudas espuelas que al cuidado/ avivasen el gusto y aun la mano,/ para pintar el bien que allá he dejado» (vv. 61-63); es decir, tenía la idea de que, en la vida retirada, la inspiración resurge y uno puede dedicarse a componer elegías amorosas lamentando la ausencia de la amada que dejó en la ciudad. Pero la realidad, frente a esta idealización, es que en el campo tiene tantas tareas que realizar (no manuales, no es que él mismo tenga que moler; sino de control de un propietario sobre una heredad: visitar el silo, el molino, las aceituneras...), que no le quedan ni tiempo ni ganas para componer. Pese a ello, se inspira de tal modo para criticar y burlarse de los aldeanos y de las serranas, que a los doscientos versos el sujeto lírico se autocensura, y decide «refrenarse» aunque pudiera extenderse sobre el tema de la cultura de los campesinos.

Cetina inicia su respuesta con un claro elogio del entonces joven poeta Alcázar, del que, según dice, había leído poesías amorosas, y confiaba en ver otras muestras de su ingenio. Por este motivo, la epístola enviada por su admirador le ha alegrado tanto por el poema en sí, por sus «dulzuras y primores», su pintura «natural» de la aldea, por ser «muy avisada», «bien compuesta» y «acertada»; como por haber satisfecho, adivinando su pensamiento, su deseo de que cultivara otros temas aparte del amoroso. El elogio es bastante desmedido, porque Cetina afirma que, aunque la aldea sea tan fea, como Alcázar la ha descrito tan bien, «matará de amor a quien la vea» (v. 15). Esta afirmación le da pie a una importante reflexión metapoética, que expresa con firmeza, desde su condición de poeta consagrado: «es mayor o menor la hermosura/ según va bien o mal aderezada» (vv. 17-18), esto es, subraya la importancia de la forma, del lenguaje. Pero, al igual que Alcázar, después niega seguir esa vía, puesto que describe su res-

puesta con la misma humildad y menosprecio habituales, solo que en lugar de degradarla como «renglones», emplea una metáfora pictórica, tan del gusto de la escuela sevillana: su poema son unos «borrones» (v. 20), un «simple dibujo de carbones» (v. 24), «grosero» e «imperfecto» (v. 25) que escribe llevado por la locura; que no tienen «matiz, ni perfecciones, / ni sombras, ni color» (vv. 22-24). No obstante, espera que a pesar de ello el destinatario pueda ver «alguna cosa/que del pintor os muestre el buen concepto» (vv. 26-27), es decir, pese a su mayor edad y reconocimiento, el juicio del principiante es importante para él. En los últimos tercetos de la epístola, repite la fórmula que había empezado Alcázar, de que va a terminar para no cansarle más, aunque en este caso, no teme resultar molesto por sus quejas, sino por sus «simplezas» y por su «estilo bajo y tan pesado» (v. 213). El sujeto lírico promete escribir otra epístola en alabanza de la aldea (se entiende que menos satírica, proponiendo un ideal de vida positivo, como Boscán), si la salud y si el dolor amoroso se lo permiten. Este poema implicaría «levantar la musa» (v. 217), es decir, que el «yo» es consciente de que su tendencia a la sátira le ha llevado a un género más bajo, y ha creado un poema que denigra como «hija oscura y fea» (v. 222), con la que solo espera satisfacer a Alcázar. Una vez más, se recalca la importancia de la recepción primaria por parte del destinatario, si bien en este poema se restringe la transmisión a él, y se especifica que no debe de ver esta epístola nadie más.

Bibliografía

- ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, Valentín Nuñez Rivera, Madrid, Cátedra, 2001.
- ALONSO MIGUEL, Álvaro, «Primeras epístolas en verso de la literatura española: La epístola de Boscán a Diego Hurtado de Mendoza», *Pio II nell' epistolografia del Rinascimento*, Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2015.
- , «Épica y hagiografía: El martirio de los santos mártires de Cartuxa», *El texto infinito: tradición y reescritura en la Edad Media y en el Renacimiento*, Cesc Esteve, Salamanca, SEMYR, 2014.
- , «Mujer y lectura en el Renacimiento: el canon clásico de Boscán», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor Antonio Prieto. IV*, José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea, Vol. 1, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008.
- , «El intercambio epistolar entre Montemayor y Ramírez Pagán», *Canente: Revista literaria*, 3-4 (2002) 217-228, reeditado en Lara Garrido, José, *La epístola poética del Renacimiento español*, Málaga, Anejo LXXIII de *Analecta Malacitana*, 2009.
- ALONSO, Dámaso, «Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI: D. Juan Hurtado de Mendoza», *Boletín de la Real Academia Española*, 37.151 (1957) 213-298. Incluido en *Obras completas. Vol. 2, Estudios y ensayos sobre literatura. Primera parte, Desde los orígenes del románico hasta finales del siglo XVI*, Madrid, Gredos, 1972.
- ANDRADE, António Manuel Lopes, «A Senhora e os destinos da Nação Portuguesa: o caminho de Amato Lusitano e de Duarte Gomes», *Cadernos de Estudos Sefar-ditas*, 10-11 (2011) 87-130.
- , «Os Senhores do Desterro de Portugal: Judeus portugueses em Veneza e Ferrara em meados do século XVI», *Veredas-Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, 6 (2006) 65-108.
- BORRIS, Kenneth, *Same-Sex Desire in the English Renaissance: A Sourcebook of Texts, 1470-1650*, Nueva York, Routledge, 2004.
- BOSCÁN, Juan, *Poesía*, Pedro Ruiz Pérez, Madrid, Akal, 1999.
- , *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega: repartidas en quatro libros*, Barcelona, Carles Amoros, 1543. 4º. Ejemplar digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000036560&page=1>>.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CHIVITE TORTOSA, Eduardo, *La sátira contra los malos poetas (1554-1619): textos y estudio*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010. Tesis doctoral defendida en 2008. Disponible online: <<http://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/3883>>.
- CREEL, Bryant L., *The religious poetry of Jorge de Montemayor*, London, Tamesis, 1981.
- CRUZ, Anne J. «Self-Fashioning in Spain: Garcilaso de la Vega», *Romanic Review (RR)*, 83.4 (1992) 517-538.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «La diversidad epistolar en la poesía de Don Diego Hurtado de Mendoza», *Canente: revista literaria*, 3-4 (2002) 149-176.

- , «Notas para el estudio de la carta en octosílabo», *La epístola*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- FOSALBA, Eugenia, «Acerca del horacianismo de la epístola poética siglodorista: algunas cuestiones previas», *eHumanista. Journal of Medieval and Early Modern Iberian Studies*, 18 (2011), 357-375.
- FREGOSO, Antonio, *Rissa y planto de Democrito y Heraclito / traducido de Ytaliano en nuestra Lengua Vulgar, por Alôso de Lobera Capellan de su Magestad*, Valladolid, Sebastián Martínez, 1554.
- GREENBLATT, Stephen, «Power, Sexuality and Inwardness in Wyatt's Poetry», *Renaissance Self-fashioning from More to Shakespeare*, Chicago, the University of Chicago Press, 2005.
- HORACIO FLACO, *Quinto, Epístolas. Arte poética*, Fernando Navarro Antolín, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, José Ignacio Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- JAURALDE POU, Pablo, dir. *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009.
- KLAWITTER, George, *The enigmatic narrator: the voicing of same-sex love in the poetry of John Donne*, Nueva York, Peter Lang, 1994.
- LORENZO, Javier, «Nuevos casos, nuevas artes». *Intertextualidad, autorrepresentación e ideología en la obra de Juan Boscán*, New York, Peter Lang, 2007.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis, *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco-Libros, 2005.
- MAGGI, Armando, «On kissing and sighing: Renaissance homoerotic love from Ficino's *De Amore* and *Sopra Lo Amore* to Cesare Trevisani's *L'impresa* (1569), *Same-sex Desire and Love in Greco-Roman Antiquity and in the Classical Tradition of the West*, Beert C. Verstraete y Vernon Provencal, Nueva York, Harrington Park Press, 2005.
- MARÍAS MARTÍNEZ, Clara, *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento*, tesis doctoral inédita defendida en la Universidad Complutense de Madrid, 2016a.
- , «Filosofía en 'estilo vagabundo': La correspondencia poética entre Jorge de Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza», *Grandes y pequeños en la literatura medieval y renacentista*, Emilio Blanco, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Seminario de Estudios medievales y renacentistas, 2016b, 381-398.
- , «The Poetic 'I' in Spanish Renaissance Verse Epistles: Imitation of Horace and Construction of a Private Personality. Diego Hurtado de Mendoza: A Case-study», *L'invention de la vie privée et le modèle horatien*, Nathalie Dauvois y Line Cottegnies, Paris, Editions Garnier, pendiente de publicación en 2016c.
- , «Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán», *Revista Studia Aurea. Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 7 (2013) 109-138.
- MARTÍNEZ-GÓNGORA, Mar, «La aproximación masculina del espacio doméstico rural en la 'Epístola a Boscán' de Diego Hurtado de Mendoza», *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Pedro Ruiz Pérez, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.

- , «Entre el rigor humanista y la estética cortesana: el ideal de conducta masculina en la “Respuesta de Boscán a Don Diego de Mendoza”», *Bulletin of Hispanic studies*, 78, 4 (2001) 421-438.
- MARTÍNEZ RUIZ, Francisco Javier, «Las epístolas ‘horacianas’ de Diego Hurtado de Mendoza (desde una perspectiva pragmática)», *Glosa: Anuario del Departamento de Filología española y sus didácticas*, 2 (1991) 197-211.
- MC GRADY, Donald, «Introducción» a Cristóbal de Tamariz, *Novelas en verso*, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1974.
- MIRANDA, Francisco de Sá de, *Poesía castellana completa*, José Jiménez, Málaga, Universidad de Málaga, 2010.
- , *As obras do celebrado lusitano o doutor Francisco de Sa de Miranda collegidas por Manoel de Lya*, [Lisboa], [Manoel Lya], 1595. 4º. Ejemplar consultado: BNE R/6220. Ejemplar digitalizado: <http://bdigital.sib.uc.pt/bg5/UCBG-R-1-28/UCBG-R-1-28_item1/P77.html>
- MOLINA HUETE, Belén, «Juan Hurtado de Mendoza», *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, 2009, 526-535.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Poesía selecta*, Juan Montero y Elizabeth Rhodes, Madrid, Castalia-Edhasa, 2012.
- , *Poesía completa*, Juan Avallé-Arce y Emilio Blanco, Madrid, Fundación Castro, 1996.
- , *Las obras*, Amberes, Juan Lacio y Juan Steelsio, 1554. 12º. Ejemplar digitalizado: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ18182080X>
- MONTERO, Juan, «La epístola de Montemayor a Sá de Miranda: texto y contexto», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 6 (2009) 151-161.
- , «Montemayor y sus correspondientes poéticos (con una nota sobre la epístola a mediados del XVI)», *La epístola*, Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000.
- NAVARRO ANTOLÍN, Fernando, edición, traducción y anotación de Horacio, *Epístolas. Arte poética*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2002.
- NÚÑEZ DE REINOSO, Alonso, *Obra poética*, M. A. Teijeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.
- , *Historia de los Amores de Clarea y Florisea, y de los Trabajos de Ysea: con otras obras en verso, parte al estilo Español, y parte al Italiano*, Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari, y sus hermanos, 1552. Ejemplar digitalizado de la Österreichische Nationalbibliothek: <http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ171339409>
- ORTO, Giovanni dall', «‘Socratic Love’ as a Disguise for Same-Sex Love in the Italian Renaissance», *The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe*, Kent Gerard y Gert Hekma, Nueva York, Haworth Press, 1988.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Ma io son pure napolitano’. Nicolò Franco e i circoli meridionali (1531-1543)», *Rinascimento meridionale: Napoli e il viceré Pedro De Toledo (1532-1553)*, Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti, 2016, pp. 203-234.

- , «Máscaras pastorales y retratos jocosos en el epistolario de Nicolò Franco», *La Lettre au Carrefour des genres et des traditions, du Moyen Âge au XVIIe siècle*, Maria Cristina Panzera, Elvezio Canonica, Paris, Classiques Garnier, 2015, pp. 287-303.
- , «Sátira y humor en las epístolas italianas de Gutierre de Cetina», *Difícil cosa el no escribir sátiras: la sátira en verso en la España de los Siglos de Oro*, Antonio Gargano, Maria D'Agostino, Flavia Gherardi, Vigo, Academia del Hispanismo, 2012, pp. 49-90.
- , «'Delicaturas' y 'modos nuevos' de la poesía renacentista: las epístolas de Gutierre de Cetina», *Canente: Revista literaria*, 3-4 (2002) 177-216.
- RAMÍREZ PAGÁN, Diego, «Respuesta de Ramírez a Jorge de Montemayor», «*Cuantos me dictó versos...*». *Antología de epístolas poéticas renacentistas*, *Canente: Revista literaria*, 2-3 (2002) 70-75.
- , *Floresta de varia poesía /contiene esta floresta q[ue] componia el doctor Diego Ramirez Pagan, muchas y diuersas obras morales, espirituales, y temporales*, Valencia, Ioan Navarro, 1562, 8º.
- REICHENBERGER, Arnold G., «Boscán's Epístola a Mendoza», *Hispanic Review*, 17, 1 (1949) 1-17.
- ROSE, Constance Hubbard, *Alonso Núñez de Reinoso: the lament of a sixteenth-century exile*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1971.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- , «Espejos poéticos y fama literaria: las epístolas en verso del siglo XVI», *Bulletin hispanique*, 106, 1 (2004) 45-80.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, *Obras. Vol. 2, Poesía*, Avelina Carrera de la Red, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 1985.
- , «Poesías», Ms. 200, Biblioteca Universitaria de Salamanca, s. XVI, 2 h.g.+194f.+2 h.g.
- SANTAGATA, Marco, «Acedía, *aegritudo*, depresión: modernidad de un poeta medieval», *Cuadernos de Filología Italiana*, número extraordinario (2005), 17-25.
- SASLOW, James, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in Art and Society*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- SIRIAS, Silvio, «Boscán's 'Epístola a Mendoza' and Its Indebtedness to Catullus», *Romance Notes*, 35, 1 (1994) 97-100.
- TAMARIZ, Cristóbal de, *Novelas en verso*, Donald Mc Grady, Charlottesville, Biblioteca Siglo de Oro, 1974.
- TEIJEIRO FUENTES, Miguel Ángel, «Alonso Núñez de Reinoso en el círculo social y cultural de la familia Mendes: Doña Beatriz de Luna y Don Juan Micas», *Cadernos de Estudios Sefarditas*, 12-13 (2014) 161-197.
- WOODS, Gregory, *Historia de la literatura gay*, Madrid, Akal, 2001.

