

## LAS EPÍSTOLAS DE ARTEMIDORO (ANDRÉS REY DE ARTIEDA)

INMACULADA OSUNA  
Universidad Complutense - Grupo P.A.S.O.

En 1605 aparecen publicados en Zaragoza los *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro*<sup>1</sup>. No es este *Artemidoro* sino el personaje poético tras el que se esconde, o se recrea, el capitán y dramaturgo valenciano Andrés Rey de Artieda, cuyo nombre aparece en la portada como si de compilador se tratase, y que suscribe la dedicatoria de la obra a don Martín Abarca de Castro y de Bolea. Se trata, pues, el libro, de uno de los no muy frecuentes ejemplos de volúmenes de poesía del Siglo de Oro preparados y publicados en vida del propio autor y, por tanto, con las garantías que la voluntad autorial ofrece en cuanto a la selección y organización del *corpus* poético.

Ya el título del libro anuncia una articulación tripartita, no del todo cumplida en el interior, que traza la red de relaciones y oposiciones que pueden establecerse entre los distintos grupos de poemas. La propia enumeración sugiere una gradación, supuestamente decreciente, en la que las epístolas ocupan la posición central. *Supuestamente* decreciente, porque, al igual que suele ocurrir con criterios dispositivos semejantes, tal gradación no está determinada por el valor intrínseco de cada poema y porque, en sentido estricto, tampoco coincide por completo con una estimación estilística vinculada a la teoría de los géneros, aunque sí se muestre tendente a ello. Los términos que entran en cuestión remiten de manera inmediata a una tradición clásica que, aun seleccionada como marco conceptual, no condiciona el contenido de los poemas. A fin de

---

<sup>1</sup> Cito siempre por dicha impresión, modernizando puntuación y grafías. El libro no volvió a imprimirse en la época. Hay edición de Antonio Vilanova (Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1955).

cuentas, la propuesta tripartición genérica (discursos-epístolas-epigramas) esconde básicamente una diferenciación métrica (octavas-tercetos-sonetos).

En el apartado de los *Discursos* se agrupan nueve poemas. Todos ellos están escritos en octavas, con la relativa excepción del tercero, el *Epitalamio cuando se juraron los ilustrísimos Marqués de Labañeza y doña María de Cardona*, en el que, efectivamente, la octava preside la articulación narrativa del discurso, pero también aparecen otras combinaciones métricas (tercetos, endecasílabos esdrújulos, estancias de canción, coplas reales), con motivo de las intervenciones en estilo directo que protagonizan diversos personajes. Predomina el carácter panegírico: varias composiciones se encuadran en la celebración de acontecimientos familiares de miembros de la nobleza (el poema *Al casamiento del Excelentísimo Señor Duque de Alburquerque*, el ya citado *Epitalamio* al Marqués de Labañeza, otro *Al casamiento del Ilustrísimo Marqués de Cuéllar*, y un poema *Al nacimiento del Ilustrísimo Conde de Ledesma*); otras trabajan el componente de exaltación nacional (una glosa a una octava sobre la muerte del príncipe Carlos que atribuye a Francisco de Aldana<sup>2</sup>, y un poema *Sobre la unión de España y monarquía de la S. M. del rey don Felipe II*, a propósito de la anexión de Portugal). Se salen de la intención primariamente panegírica, aun manteniéndose dentro de un tono de exaltación heroica y registro elevado, dos poemas de trasfondo caballeresco e interpretación moral explícita: la *Justa de Paris*, que desarrolla un torneo de caballeros, cuya alegorización moral expone a continuación, en prosa, el propio autor, y un poema dialogado que aparece bajo el epígrafe *Sobre la obstinación del vicio y de las nuevas Circes. Fábula*, igualmente seguido de una *Moralidad* en prosa.

Más particular, en cambio, es el desarrollo de la primera composición del volumen, el *Discurso sobre la vanidad y aflicción del mundo. A don Antonio de Cardona*. En efecto, las trece primeras octavas abordan el tema de la universal insatisfacción del hombre con su propia suerte desde una perspectiva grave y con constantes alusiones clásicas. Sin embargo, en las diecinueve octavas restantes el argumento toma un sesgo completamente contemporáneo, al centrarse en tipos frecuentes en la vida soldadesca –poetas incluidos–, con deslizamiento, incluso, hacia la sátira, tal como se reconoce, con recuerdo garcilasiano, en la última estrofa del poema, también síntesis del contenido doctrinal:

<sup>2</sup> La atribución a Francisco de Aldana es poco fiable (cfr. la edición de José Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1985, p. 504). De hecho, la misma glosa aparece en las *Actas de la Academia de los Nocturnos*, y su pie está atribuido a Damasio de Frías (ed. José Luis Canet, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera, vol. IV, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 1996, pp. 359-361).

A sátira me voy mi paso a paso;  
 quiérome retirar con mucha flema,  
 y no discurrir más sobre este caso,  
 que abate y aniquila mi poema.  
 Dejando, pues, el fabuloso Traso,  
 y revolviendo a nuestro primer tema,  
 digo, señor, que cuanto encierra el mundo,  
 sobre pasión o vanidad lo fundo.

Ciertamente, algunos rasgos aproximan esta composición al ámbito de desarrollo de la epístola. Hay un destinatario explícito, concretado en el encabezamiento del poema y presente en las ocasionales formas verbales o pronominales en segunda persona, o en algún vocativo, como el que aparece en lugar tan significativo de la composición como es el cierre. Y hay una “filosofía moral”, bastante acorde, por cierto, con el ecléctico estoicismo horaciano que en los siglos XVI y XVII salpica no sólo la epístola, sino también otro género frecuentemente encauzado hacia la reflexión moral, la oda<sup>3</sup>. Igualmente, el deslizamiento hacia la sátira constituye una posibilidad repetidamente explotada por el género epistolar, como ya destacara Claudio Guillén.

Sin embargo, si se consideran los textos que Rey de Artieda agrupa en la sección de epístolas, se hacen perceptibles algunos rasgos diferenciales. Sin duda, lo más llamativo es la estrofa: el verso suelto y, sobre todo, el terceto acaparan la tradición de la epístola en verso, al menos por lo que respecta a los metros de procedencia italiana, y Rey de Artieda en sus epístolas no se muestra precisamente experimental en este aspecto; en cambio, en este *Discurso* —el único poema de esta primera sección del libro que lleva tal nombre en el encabezamiento, a pesar del epígrafe general de la misma— se utiliza, como ya se ha visto, una estrofa cerrada y de especial cultivo en poemas de tono elevado como es la octava. Otros rasgos significativos atañen al marco pragmático de la composición. Hay que recordar que, si el carácter epistolar remite a un cauce necesariamente escrito, el término *discurso*, no marcado al respecto, admite también, al menos como posibilidad (real o ficticia), la oralidad. Como era de esperar, no aparece en este *Discurso* ninguna marca epistolar específica (saludo, despedida, fecha y lugar desde el que se escribe), o tan siquiera referencias explícitas a la materialidad de la escritura; además, pese a la ocasional presencia de expresiones en primera o segunda persona, hay una escasa particularización tanto del tú como del yo en el texto. El poema, por así decirlo,

<sup>3</sup> Puede verse sobre este género el volumen colectivo *La Oda*, ed. Begoña López Bueno, Universidad de Sevilla, 1993.

desarrolla la opinión, el punto de vista del yo poético, sobre el tema elegido, pero lo hace con un alto grado de generalidad, lo cual, si bien se da en bastantes epístolas poéticas de la época, contrasta significativamente con la tendencia hacia la particularización que domina en las que Rey de Artieda incluye en el volumen.

En cuanto al otro polo de la tripartición que anuncia el título del libro, los *epigramas*, éstos presentan, ya desde su misma condensación y brevedad, una frontera más nítida con la escritura epistolar. Según se explicita en el epígrafe que encabeza la sección, el epigrama aparece identificado, sin más, con el soneto, al igual que había hecho Fernando de Herrera, en el plano teórico, en sus *Anotaciones a Garcilaso*<sup>4</sup>. Y el soneto se manifiesta aquí como el espacio de la diversidad por excelencia. Tienen cabida entre estos sesenta y seis sonetos tanto el idealismo amoroso de raigambre petrarquista como el argumento de inspiración clásica, la gravedad moral o la degradación satírica. Todo un muestrario de situaciones que se vislumbra ya en los propios encabezamientos: *A Catalina de Monave, su mujer, A la muerte de su hijo el mayor que murió de peste siguiendo su bandera, A una dama libre, cruel y hermosa, Contra la vanidad de un fanfarrón, A la elección mala de mujeres, Consuelo de los perseguidos, A Lucrecia, A una comida de soldados, sobre la elección de cabo de escuadra, A cierta cortesana que le pesaba que la tuviesen por tal, De la Naturaleza y Fortuna...* Se trata, por tanto, de una sección temática y estilísticamente variada —de ahí, pues, que no pueda hablarse, de manera global, de un nuevo descenso en la gradación estilística que se podría establecer entre *discursos* y epístolas—, tan sólo unificada por la elección métrica, asimilada aquí a una noción genérica bastante abierta. Ni siquiera la propia autoría es ajena a discontinuidades, pues aparecen, convenientemente identificadas, composiciones de otros poetas (Lupercio Leonardo de Argensola, Jerónimo de Asorís, don Martín de Bolea, el doctor Tomás Leonardo, el capitán Antonio Vázquez y un tal Cascajares), que vienen a complementar algunos de los temas abordados por Rey de Artieda/Artemidoro, normalmente apelando a una analogía temática o, más raramente, en virtud del juego pregunta-respuesta. Se explicita con ello una faceta más de la dimensión “socializadora” de esta poesía, como actividad compartida y contrastada en un determinado círculo de relaciones amistosas y sociales, que en este sentido conecta con la composición de poemas más netamente

<sup>4</sup> Cfr. Gary J. Brown, “Fernando de Herrera and Lorenzo de’ Medici: the sonnet as epigram”, *Romanische Forschungen*, 87, 2 (1975), pp. 226-238, y Fernando Lázaro Carreter, “Dos notas sobre la poética del soneto en los Comentarios de Herrera”, *Anales de Literatura Hispano-Americana*, VIII (1980), pp. 315-321.

circunstanciales y dirigidos a precisos destinatarios, como puede verse en varios de los poemas agrupados en la sección de discursos y en las epístolas<sup>5</sup>.

Queda al margen del sistema de oposiciones que se establece entre *discursos*, *epístolas* y *sonetos* la poesía religiosa, que constituye una sección aparte, con un encabezamiento que precisamente subraya la ruptura organizativa con el “proyecto” trazado en el título del libro: *Síguense distintas y separadas algunas obras espirituales*. Éstas son *El Caballero Determinado espiritual, a imitación del que hizo (...) Oliver de la Marche*, con una declaración en prosa que sintetiza la alegoría religiosa del poema, una *Descripción de la Cena* (esto es, de la Santa Cena) en octavas, y varios sonetos, dedicados a distintos santos o a la Virgen. Independientemente del contenido particular de los poemas –más adelante se verá cómo una de las epístolas aborda un tema similar–, se ha perdido aquí el sabor clásico que desprendían las nomenclaturas dispositivas anteriores, a pesar de que las analogías se podían haber apurado, bien fácilmente, sin ir más lejos, en el caso de los sonetos. Automáticamente se ha pasado de un criterio articulador basado en distinciones genéricas a una discriminación de orden temático, que recuerda la frecuente organización bipartita de tantas colecciones poéticas que se articulaban en torno a la oposición poesía religiosa/poesía profana<sup>6</sup>, pero que aquí no llega a alcanzar un rango tan decisivo y que ni siquiera queda reflejada, al contrario de lo que ocurre con las otras secciones, en el título de la obra.

En este contexto, las epístolas se manifiestan como un conjunto de poemas bastante coherente, diferenciado de los *discursos*/octavas y los *epigramas*/sonetos desde el punto de vista métrico, por su utilización sistemática del terceto, y desde el punto de vista retórico, por unas convenciones que codifican la comunicación en ausencia –naturalmente, escrita– con un destinatario con el

<sup>5</sup> Con respecto a algunos sonetos se tiene constancia de su inclusión en un marco tan prototípico de esta dimensión social de la poesía como lo es la celebración de una sesión académica: entre otros, los sonetos *Al que se pierde por asegurarse* (f. 95), *Reformación de Amor* y *A cortesanas libres* (f. 96), *A la elección mala de mujeres* y *Al engaño que reciben los enamorados* (f. 96v), y *A una dama bizca* (f. 103), aunque con variantes de diversa entidad en el texto, habían sido leídos por Rey de Artieda en la *Academia de los Nocturnos* (véase la ed. cit., vol. III, 1994, p. 408, y vol. IV, pp. 73, 303-304 y 332-333); asimismo, el soneto *Contra la esperanza* –cuyos tercetos aparecen completamente reelaborados en el impreso (f. 98v)– fue objeto de glosa por parte de Jerónimo de Mora en una de las sesiones de la misma academia (ed. cit., vol. IV, pp. 355-359). En cualquier caso, hay que hacer notar que en el libro no se ha considerado relevante señalar estas circunstancias académicas.

<sup>6</sup> Sobre los criterios de ordenación de las colecciones poéticas en los siglos XVI y XVII, véase J. Valentín Núñez Rivera, “Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: disposición y sentido”, *Philologia Hispalensis*, 11 (1996-97), pp. 153-166; para los criterios temáticos, pp. 160-166.

que supuestamente se mantiene una relación interpersonal real, extratextual. Frente a la discontinuidad autorial que esporádicamente se apreciaba en los sonetos, y en contraste con una práctica frecuente, que ocasionalmente tenía su plasmación editorial, sólo aparecen epístolas *de* Artemidoro, sin que se deje constancia de eventuales epístolas poéticas *a* Artemidoro, en respuesta a las suyas. El conjunto, pues, se nos presenta con la cohesión que ofrece la continuidad del sujeto poético, que se dirige a diversos destinatarios.

Constituyen esta sección nueve “epístolas o cartas familiares”, tal como las denomina el epígrafe, identificando así por completo, al igual que sucede en otros autores, el término *epístola* (que es el que recoge el título del libro) y el de *carta* (el único que aparece en el encabezamiento de cada una de las composiciones), y situando su contenido, de forma genérica, en el entorno de lo personal, de la “familiaridad” que vincula a autor y destinatario y que salpica, de manera supuestamente decisiva, lo que se dice en el texto. Lo que se dice y cómo se dice, ya que, según advierte el mismo epígrafe, están escritas estas epístolas en “estilo manual y común, cual quiere Quintiliano que sea el que se escribe a los amigos”. Efectivamente, Quintiliano había mencionado las epístolas, junto con la conversación común (*sermo*), como espacio apto para el estilo suelto (*oratio soluta*), siempre que no se abordaran temas elevados, como, por ejemplo, cuestiones de filosofía o política; no desarrolla a continuación los rasgos de ese estilo suelto –aunque sí advierte que no está completamente exento de normas retóricas–, pero, en contraposición con él, aborda con detenimiento los elementos que deben ser cuidadosamente atendidos en el estilo trabado (*oratio contexta*): la construcción del período (o articulación de varios pensamientos en una oración), y los requerimientos de la *compositio* (el orden y gradación de las palabras, la eufonía de su conjunción y el ritmo del período)<sup>7</sup>. Con la mención del tratadista romano, pues, Rey de Artieda no hace sino anteponer, y justificar desde el plano retórico, una de las convenciones del género epistolar, que inmediatamente contrasta con el predominio de la elevación elocutiva en la anterior sección de *Discursos*: la utilización de un estilo medio, capaz de reflejar la libertad sintáctica, léxica y temática que la comunicación amistosa permite.

Si el rótulo que encabeza la sección autoriza con Quintiliano una realización estilística aplicable tanto a la epístola en prosa como a la epístola en verso, la dedicatoria del volumen a don Martín de Bolea ofrece un punto de referencia mucho más específico: “No puedo creer que no sea muy bien recibido

<sup>7</sup> M. F. Quintiliano, *Institutio Oratoria*, IX, 4, 19 y ss.; sobre la *oratio soluta* véase Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1967, vol. II, § 916-920.

Artemidoro, pues en el *Epitalamio* y la mayor parte de los *Discursos* representa a Virgilio, y en las *Justas de Paris*, *Fábula*, *Sátiras* y *Epigramas* al divino Ariosto”. Bien es verdad que, dejando aparte la evidente inspiración argumental en el mundo del *Orlando furioso* que reflejan tanto la *Justa de Paris* y la fábula *Sobre la obstinación del vicio y de las nuevas Circes*, como un par de sonetos –una inspiración que Rey de Artieda deja implícita, posiblemente por obvia, en estas palabras suyas de la dedicatoria–<sup>8</sup>, el autor sólo particulariza tal imitación en aspectos muy restringidos de la construcción del verso, y que a veces excluyen, por mención explícita de la octava, a las epístolas<sup>9</sup>. Se podría pensar, por tanto, que la selección de este modelo, entre otros muchos que a principios del siglo XVII podían aducirse ya en el ámbito de la epístola poética, esté más motivada por una consideración global del conjunto del libro que por una muy concreta influencia sobre sus epístolas. Sin embargo, no deja de ser significativa la voluntad que muestra el autor de extender el magisterio del poeta italiano también a este género; y que lo haga, precisamente, utilizando para sus propias composiciones no ya el término de *epístolas* o el de *cartas*, como ocurrirá en los demás lugares del libro, sino el de *Sátiras*, que es el que entronca de manera más directa con la tradición ariostesca<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Para el tratamiento de los temas ariostescos en Rey de Artieda, *cf.* Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530-1650). Recherches sur l'influence du "Roland furieux"*, Burdeos, Féret & Fils, 1966, pp. 399-401.

<sup>9</sup> “Así, a imitación suya, no se hallará en mis escritos octava que, si precede verbo, el consonante siguiente no sea nombre, y ya que lo sean ambos, no sea el uno sustantivo y adjetivo el otro (...). Imitéle también en aprovecharme de verbos que llevan apegado el artículo consigo del nombre precedente, como son *conocíle, dirélo*” (prels., h. 5); “Procuré también imitar a Ariosto, hablando siempre que pude con verbos de presente, porque los de pretérito son tantos, que por aprofanados y vulgares, despintan la gloria que el poeta pretende alcanzar con decir cosas dificultosas y agradables, por la dificultad facilitada del consonante. (...) Concluyo con decir que le imité en algunos versos, graves, poniendo el acento principal en la octava sílaba de las once que tiene el endecasílabo, siéndole tan propio y casi necesario tenelle en la sexta. (...) Y, concluyendo, digo que le imité poniendo todas las veces que pude en medio los versos palabras esdrúcholas, (...) porque hacen correr y rodar con gran suavidad y lisura el verso” (*ibid.*, h. 7).

<sup>10</sup> Las *Actas de la Academia de los Nocturnos* ofrecen, no obstante, un curioso detalle al respecto. En la sesión quincuagesimosegunda aparece una versión distinta de una de las epístolas: buena parte de la *Carta a un amigo dándole cuenta de las cosas de Flandes* se presenta aquí con el encabezamiento *En tercetos la primera carta que Artemidoro escribió a Leonarda desde Flandes* (ed. cit., vol. IV, pp. 127-134; véase también *infra* la nota nº 13). A pesar de tal encabezamiento, en la tabla de asignación de temas a los participantes de la Academia para la correspondiente sesión se introduce, de manera peculiar, el concepto de sátira (“En sátira, la primera carta que escribió Artemidoro a Leonarda”); estos cambios dan constancia de la inestabilidad del término, que aquí parece aludir no a un rasgo esencial o genérico, pues prevalece la noción de *carta*, sino a una orientación temática (en cambio, en la misma sesión, dos composiciones octosilábicas son denominadas sátiras tanto en la tabla inicial como en los respectivos encabezamientos).

En las *Satire* de Ariosto se encuentra, efectivamente, el punto de partida de una aclimatación a la literatura vernácula del dual modelo poético desarrollado en los *Sermones* horacianos. Y, como ha señalado Cesare Segre, “la afinidad evidente entre *satirae* y *epistolae* en Horacio se hace, por obra de Ariosto, identidad”<sup>11</sup>. Es en esta identidad donde se sitúa Rey de Artieda en la dedicatoria del libro, aunque las concomitancias entre sus epístolas y las sátiras del poeta italiano haya que entenderlas, en todo caso, en un marco de caracterización bastante general. En Ariosto –pero, desde luego, no exclusivamente en él– pudo encontrar Rey de Artieda, aparte de la decidida opción por el terceto, la orientación del discurso hacia un destinatario personal, históricamente constatable, y la relevante inclusión de referencias circunstanciales (ubicación, cronología relativa, situación personal actual y eventual proyección hacia el futuro) en un marco convincentemente epistolar. El componente satírico de las composiciones ariostescas es, en cambio, un ingrediente que el poeta valenciano no llega a desarrollar de manera tan sistemática y central en su práctica epistolar, aun cuando no dejara de ser un aspecto asumido en la mayor parte de sus epístolas con total naturalidad. De nuevo hay que recordar, por contraste, el *Discurso sobre la vanidad y aflicción del mundo*: aunque también podían encontrarse en él elementos satíricos, la pertinencia de dicha orientación, si no negada, sí aparecía cuestionada implícitamente, como en la elegía de Garcilaso, al llamar la atención, en los versos ya citados, sobre el progresivo desplazamiento hacia la sátira. Ninguna consideración metapoética de este tipo se hallará, por el contrario, en los apuntes satíricos que, como se verá más adelante, suelen introducirse, con un protagonismo variable, en sus epístolas.

Estas epístolas poéticas muestran rasgos genéricos bastante acentuados. Como ya se ha señalado, están todas ellas escritas en tercetos, siguiendo así la tendencia dominante desde el intercambio epistolar entre Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza, y quedando al margen de la flexibilidad métrica que se apunta hacia finales de siglo. Por otra parte, todas ellas están dirigidas a un destinatario concreto, con una efectiva presencia textual en ocasionales vocativos y formas verbales o pronominales de segunda persona. Es más: se distancian estas

<sup>11</sup> “Estructura dialógica de las *Sátiras* de Ariosto”, en *Semiótica filológica (texto y modelos culturales)*, Universidad de Murcia, 1990, pp. 109-119 (cita en p. 110). Una síntesis de las vicisitudes textuales, tradición y características literarias de las *Satire*, acompañada de una completa información bibliográfica, puede encontrarse en Corrado Bologna, “*Satire* di Ludovico Ariosto”, en *Letteratura italiana. Le Opere II: Dal Cinquecento al Settecento*, Alberto Asor Rosa (dir.), Turín, Einaudi, 1993, pp. 181-218. Para los textos, puede verse ahora la edición bilingüe con traducción de José María Micó (Barcelona, Península, 1999), que incluye actualización bibliográfica en p. 139.



epístolas –aunque a veces sólo sea levemente– de la difuminación del yo y del tú de la composición en una enunciación en la que predomine lo impersonal y general; como se verá más adelante, incluso en los casos en los que el poema está orientado hacia la defensa de una tesis (la conveniencia de superar las pasiones, los perniciosos efectos del juego y de los pleitos, etc.), ésta tiende a relacionarse con una experiencia supuestamente biográfica más o menos explícita, del remitente, del destinatario o de ambos. Independientemente de su construcción literaria, sancionada, por añadidura, por la voluntad de publicación, que dota a estos textos de una dimensión más amplia, ajena ya al mero devenir biográfico, estas epístolas poéticas consiguen mostrarse, de manera convincente, como resultado de la intención de comunicar algo a un destinatario particular.

El marco epistolar aporta aquí una serie de rasgos textuales que no se agotan en la mera presencia de un yo y un tú. En este sentido destacan las fórmulas y tópicos propios de la comunicación epistolar: el saludo, a veces sustituido por un escueto vocativo; la despedida, en ocasiones acompañada de la mención explícita del remitente, a modo de rúbrica; las referencias al acto de la escritura y, más ocasionalmente, al intercambio de cartas; o la expresión de la ausencia, de la distancia espacial que media entre remitente y destinatario. No todos estos elementos se presentan simultáneamente en una misma composición, pero rara vez aparece alguna ajena a ellos. En ocasiones, la función informativa de la misiva incluye una precisa ubicación espacial; así, la *Carta a Leonarda* y la *Carta a un amigo, dándole cuenta de las cosas de Flandes* aparecen remitidas desde Flandes (en la primera, más concretamente, Brujas), mientras que la primera *Carta a doña Juana* especifica la presencia del autor en Cremona (Italia). Más raras son las precisiones cronológicas: no se encuentra ninguna datación explícita, como la que aparece en los versos finales de la epístola a Boscán de Garcilaso o, con mayor concreción, en la *Carta para Arias Montano* de Francisco de Aldana; tan sólo pueden hallarse algunas referencias relativas, que hacen alusión al transcurso de los meses o años y que ponen en relación temporal unos hechos con otros. En realidad, tales referencias espaciales y temporales forman parte de toda una serie de elementos, con una función bien definida en el marco epistolar, que contribuyen a perfilar el yo o el tú de la composición mediante la configuración o simple mención de espacios, situaciones, sucesiones de hechos, recuerdos, personas conocidas por ambos... Es decir, mediante el reflejo en el texto –a veces sólo fugazmente alusivo– de un mundo previamente compartido, que en cierto modo, el contenido de la epístola, con su voluntad comunicativa, viene a ensanchar.

Las epístolas de Rey de Artieda ejemplifican en un doble sentido la capacidad del género para acoger materiales diversos. Desde el punto de vista temático, se aprecia cómo tiene cabida la noticia de carácter personal o la expresión

de sentimientos; también la opinión sobre un determinado asunto e incluso el consejo, ya sea de carácter más particular o individualizado, ya tenga éste una dimensión más general, normalmente en el ámbito de la consideración moral. Pero también las técnicas discursivas admiten la diversidad: el autor combina en ocasiones planos temporales distintos mediante inclusión de recuerdos; o se emplea, según su objetivo, en la narración o en la descripción; y hasta llega a introducir elementos explícitamente ajenos a la directa comunicación entre remitente y destinatario, como ocurre en la *Carta segunda a doña Juana*, donde subsume en el discurso epistolar un poema presentado a un certamen, o en la *Carta a don Francés de Pinós*, donde el sujeto poético, para el mejor desarrollo de su argumentación, deja paso en estilo directo al diálogo entre dos soldados.

Es posible que la ordenación del *corpus* haya estado determinada por una sucesión cronológica de las situaciones reflejadas; si se admite el peculiar *status* de la epístola poética, con su dimensión pragmática no ficticia, se podría hablar incluso de cronología de escritura, aunque se impone cierta cautela, ya que hay indicios para pensar en la existencia de reelaboraciones, tal vez de cara a la publicación<sup>12</sup>. Algunas trazas de este posible criterio organizador pueden vislumbrarse, si no en todas, al menos en algunas epístolas. En la segunda de ellas, dirigida a Leonarda, el poeta se expresa con un ardiente tono amoroso, mientras que en la tercera refiere a un amigo que “sólo queda un vestigio de Leonarda,/ que, como fue grandísimo el incendio,/ vase menoscabando, pero tarda” (vv. 157-159); en ambas se trasluce la situación política de hostilidad contra Inglaterra, y especialmente en la segunda se ve como inminente la llegada a Flandes de la armada del Duque de Medina Sidonia –la conocida como Armada Invencible– antes de emprender la expedición contra la isla, lo cual establece la cronología interna de la epístola en 1588. En el cuarto poema la destinataria es doña Juana, y la mención de la agonía de Felipe II traslada el comienzo de la historia amorosa en torno a 1598, con lo cual, por verosimilitud interna, hay que situar la epístola al menos algo más allá del cambio de reinado; en la quinta epístola, precisamente encabezada como *Carta segunda a la misma doña Juana...*, aparte de la progresión que evidencia la relación con la

<sup>12</sup> Buen número de poemas presentan variantes, reelaboraciones completas de versos e incluso modificaciones de mayor entidad con respecto a versiones anteriores. El caso más significativo para el tema que aquí nos ocupa lo constituye la epístola mencionada en las notas nº 10 y 13. Para algunos sonetos, véase asimismo la nota nº 5; hay que añadir a aquéllos otro soneto, una traducción de Petrarca (“César, después que la cabeza mira...”), que, como indicó Joseph G. Fucilla, presenta variantes en la colección con respecto a la versión incluida en la única tragedia de Rey de Artieda que se conserva, *Los amantes*, publicada en Valencia en 1581 (*Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC, 1960, p. 211).

destinataria, la referencia a la canonización de San Raimundo de Peñafort nos ofrece otro hito cronológico, abril de 1601, ya no muy lejano de la fecha de composición del volumen, que cuenta con aprobación, licencia y privilegio de octubre de 1604.

Independientemente de esta hipotética ordenación cronológica, constatada en estas cuatro epístolas, aunque no sabemos si extensible a aquellas que no ofrecen indicaciones textuales tan evidentes al respecto, también se percibe en la serie cierta gradación en cuanto al contenido y la tonalidad de las composiciones. En efecto, en los cuatro primeros poemas los argumentos se centran en una concreta situación del sujeto poético, o bien del destinatario, desde una consideración básicamente individualizada. En los cinco restantes, en cambio, la presencia del yo –a veces incluso la del tú– está más diluida, y los argumentos, aun sin prescindir por completo de algunos elementos de carácter biográfico, apuntan hacia una conclusión –casi siempre un consejo u opinión sobre un tema dado– de valor más general. Paralelamente, la identificación de los destinatarios, especialmente por lo que se refiere a los encabezamientos, va pasando de la anonimia o semi-anonimia del entorno personal de las cinco primeras composiciones (“un caballero”, “un amigo” –don Lope, según el primer verso– y, sin sus apellidos, Leonarda y doña Juana) a una tendencia a la concreción que subraya la relevancia social. Nótese, en este sentido, el tratamiento en don Miguel Ribellas, don Francés de Pinós y, por supuesto, el ilustrísimo Marqués de Cuéllar; la tendencia sólo se rompe con el “amigo” de la séptima epístola (un conde, según el v. 172), donde tal vez una más evidente implicación del destinatario en el contenido satírico del poema desaconsejó la identificación.

En la primera epístola, una *Carta a un caballero, divirtiéndole de unos amores lascivos*, la intención principal del sujeto poético es, efectivamente, la de expresar un consejo. Sin embargo, la correspondiente argumentación no recurre a consideraciones de índole general. Por una parte, la perspectiva de Artemidoro no cuestiona el carácter de esos amores, no presenta una situación-tipo intrínsecamente censurable, por así decirlo, sino que desautoriza, de manera individual, la mujer elegida, independientemente, claro está, de que el lector pueda ver en ella un estereotipo; por otra parte, el discurso acaba articulándose en torno a una bien directa y concreta experiencia personal del yo, ya que, para disuadir al destinatario de su relación con esta mujer de baja condición, más que dudosa salud y escaso atractivo natural, Artemidoro evoca la impresión grabada en su ánimo tras el trato amoroso que tuvo con *esa misma* mujer. Los tintes satíricos llegan en esta epístola a una acritud extrema, empleándose exclusivamente en la descripción repulsiva del personaje femenino; el tipo desgarbado y la deformidad física, agravada por las secuelas de la sífilis, la repugnancia de sus afeites, el espanto al encontrarse de mañana en el lecho con ella,

ya desprovista de los encantos artificiales y a la luz del día, son los principales argumentos disuasorios, que culminan en macabra evocación:

Si con vos noche alguna se regala [la dama],  
 imaginad el gran poder de aquella  
 que todo lo consume arrasa y tala;  
 digo que si miráis los huesos della  
 y el cárdeno color de los extremos  
 y la debilidad con que se huella,  
 en su imagen veréis lo que seremos. (vv. 184-190)

Si en esta primera epístola la experiencia del sujeto poético aparece subordinada a la intención de modificar la conducta del amigo interpelado, en las tres epístolas siguientes la atención se dirige, por el contrario, a las circunstancias del yo, aunque ocasionalmente también solicite éste una determinada reacción de su destinatario. Así, en la *Carta a Leonarda, música y poeta insigne* se combina la expresión del sentimiento amoroso con algunos elementos propios de la carta noticiera. En el primer ámbito se pueden mencionar varios de los tópicos habituales de la poesía amorosa, especialmente el elogio de las virtudes físicas y morales de la dama –no obstante, la especificación del epígrafe, “música y poeta insigne”, no tiene un rendimiento funcional en el texto– y la ponderación del sentimiento del amante, sobre todo por lo que se refiere a la expresión de la ausencia. Otro elemento destacado, y en principio opuesto a la pretendida función “informativa” de la carta, es el notable desarrollo del recuerdo de la historia amorosa; hasta cuatro momentos de especial significación acuden al poema, ocupando prácticamente la mitad de éste: el principio de la relación (vv. 58-75), la última despedida (vv. 76-105), una amena excursión en compañía de unas amigas de la dama (vv. 106-129) y una situación de conflicto y posterior reconciliación de los enamorados (vv. 130-156). Un desarrollo tan amplio, útil para el conocimiento del lector anónimo, pero que podría haber roto con la verosimilitud del poema como epístola mensajera, encuentra, sin embargo, una justificación dentro de la esperada función informativa, y persuasiva, de la carta; la insistencia en el recuerdo pretende realzar la firmeza del sentimiento amoroso del sujeto poético (“Con tus memorias, pues, dulce Leonarda,/ ni la distancia del lugar me altera,/ ni la ausencia me encoge y acobarda”, vv. 157-159), para inmediatamente pasar a una actitud defensiva, ya más adecuada, por su componente de “actualidad”, a una carta noticiera:

Y así quien te escribió, que no debiera,  
 ciertos cuidados míos, mal nacidos,  
 de una cierta dama de Estremera,

hízolo mal; si llega a tus oídos,  
presupón que es mujer que en el sombrero  
pespunta corazones y Cupidos. (vv. 160-165)

La mención de esa dama, en la que “la menor de sus faltas es ser fea” (v. 178), propicia un nuevo pasaje satírico centrado en un personaje femenino (vv. 164-180), aunque sin llegar al desarrollo y a la crudeza del poema anterior. Tras este excursus, y nuevas reafirmaciones en ese “casto fuego” (v. 197) que se mantiene indemne aun en la distancia, la despedida aporta nuevos datos contextuales, aunque básicamente orientados hacia la relación interpersonal: la esperanza en la pronta victoria sobre Inglaterra, que posibilitará el regreso del poeta y el reencuentro con Leonarda (vv. 199-204), y el deseo de mantener el contacto epistolar (“(...) te suplico y pido./ pues sabes que tus cartas las adoro./ me escribas cada mes lo sucedido”, vv. 205), junto con el lugar desde donde se escribe y la rúbrica (“De Brujas. El bizarro Artemidoro”, v. 206).

Más puramente noticiera se muestra la *Carta a un amigo dándole cuenta de las cosas de Flandes*. La implicación del destinatario en el contenido de la epístola es mucho menor, aunque no por ello llega a desdibujarse por completo: el encabezamiento nos informa de que se trata de un amigo y el primer verso explicita su nombre; parece que vive en la corte de Madrid, o al menos la conoce, pues Artemidoro la menciona como punto de comparación (“Don Lope, tan diversa es esta corte/ de esotra de Madrid, y tan extraña...”, vv. 1-2); y el poeta sabe de una de sus lecturas, el *Orlando furioso* (“bien has leído la vejez de Alcina”, v. 34); este amigo está al corriente de la campaña bélica (“pues sabes el discurso desta guerra,/ sólo quiero pintarte la campaña./ fertilidad y asiento de la tierra”, vv. 124-126); y su posición social acomodada y su juventud pueden desprenderse de los deseos que el poeta expresa en la fórmula de despedida: “honor, estados, abundancia de oro,/ florida juventud, paz y sosiego” (vv. 188-189). Con todo, el núcleo argumental reside en los avatares del sujeto poético (“Quiero pintarte algunas aventuras/ que después que llegué me han sucedido,/ dos o tres meses que he vivido ascuras”, vv. 27-30), a modo de “breve epítome y compendio” (v. 160), donde destaca un nuevo pasaje satírico en torno a una figura femenina, al hilo de los escarceos amorosos del poeta con una “pelegrina,/ sin otro sobrenombre ni apellido” llegada a la corte (vv. 31-111), y la evocación de la vida en el campamento militar (vv. 130-153)<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Aunque el contenido noticiero es prácticamente el mismo en la ya referida versión de las *Actas de la Academia de los Nocturnos*, incluida –sorprendentemente– la *relación del episodio*

De nuevo el tema amoroso articula la *Carta a doña Juana, armígera en extremo*<sup>14</sup>. Y al igual que ocurría en la *Carta a Leonarda*, a pesar de cierto matiz “noticiero” de la misiva, el recuerdo ocupa un lugar destacado en el desarrollo de la composición. De esta manera, el lamento por la ausencia y la insistencia en el sentimiento amoroso, sin quedarse en una expresión encomiástica escasamente particularizada y, en cierto modo, ucrónica, adquiere concreción y se arraiga en una trayectoria personal, donde el amor y la vida militar vuelven a ser los ingredientes principales. Si en la carta anterior el sujeto poético narra un proceso que iba desde el escarceo amoroso en la corte flamenca al desengaño y al ejercicio de la milicia como medio propicio para la superación de la pasión, aquí el deber militar y el sentimiento amoroso no se excluyen, aun cuando originan situaciones potencialmente conflictivas. En este caso el poema comienza precisamente con la evocación de la época previa a la historia amorosa, en la que el poeta disfrutaba de una vida libre de cuidados militares y amorosos (vv. 1-12); sin embargo, primero el encargo de reclutar una tropa, lo cual supone la vuelta a la vida militar (vv. 13-33), y luego el sentimiento amoroso inspirado por doña Juana, que, a pesar de la disparidad de edades y cualidades, opera una completa transformación en su vida (vv. 34-93), constituyen los antecedentes de la situación presente: “Vengo a perder, señora, la pacien-

---

amoroso, el cambio de destinatario (Leonarda, en vez de don Lope) determina la remodelación de las referencias a éste, lo cual avala su especificidad. Pese a las dificultades de lectura y posibles deturpaciones que obstaculizan la comparación, puede señalarse la supresión de la referencia a la corte de Madrid y al conocimiento de la campaña bélica, una ligera modificación en la alusión a Ariosto, que ya no se plantea estrictamente como lectura (“bien has oído la vejez de Alcina”), y la mayor carga emotiva de la despedida. El cambio de destinatario también podría estar en la base de algunas modificaciones de contenido. Puede mencionarse, entre ellas, la reelaboración de algunos tercetos relativos a la dama llegada a la corte: en la carta al amigo se insiste en su venalidad (vv. 40-54), mientras que en la carta a Leonarda desaparece ese rasgo y se subraya la independencia emocional de la dama (“Hace muy discreta y sabiamente/ por no perder la libertad que tiene”, vv. 43-44; “con sombra de favores entretiene”, v. 48); en cambio, la indeterminación respecto al nombre de esta mujer en la *Carta a un amigo...*, completamente resuelta en la carta a Leonarda (se trata de una tal doña Faustina Mendoza), ha podido estar más motivada por el medio impreso que por la identidad del destinatario. Por otra parte, el contenido de los versos finales de la *Carta a un amigo...* no aparece recogido en la carta a Leonarda: evidentemente, no se menciona el apagamiento del amor por ella, pero tampoco se encuentra la referencia a la espera de la Armada del Duque de Medina Sidonia, ni los planteamientos que presentan la dedicación a la vida militar como freno de la pasión amorosa.

<sup>14</sup> Aunque con un planteamiento distinto al que aquí se pretende y con alguna que otra incorrección, tanto ésta como la *Carta segunda a la misma doña Juana...* (no así la ya vista *Carta a Leonarda...*) han sido abordadas por Olga M. Muñoz en su libro *La mujer en el contexto epistolar poético del Siglo de Oro*, Nueva York, Peter Lang, 1996, especialmente pp. 86-90 (*Carta a doña Juana...*) y pp. 90-91 y 98-102 (*Carta segunda...*).

cia,/ cuando me veo en lo peor de Italia,/ ajeno de tu angélica presencia” (vv. 94-96). El tema de la ausencia articula igualmente el otro episodio del pasado evocado en la composición (vv. 103-168): recuerda el poeta cómo debió ausentarse una vez de Zaragoza para solucionar algunos conflictos ocasionados por sus soldados –y añade una declaración de principios: “Sabes que, aunque finezas de amor trate,/ siempre el real servicio he preferido,/ que lo contrario fuera disparate” (vv. 109-111)–; pasados unos días, cuando empezaba a sufrir la inquietud de la ausencia y de los celos, se presentó doña Juana en su alojamiento: “Fue por el dueño de la casa abierta [la puerta]/ y en un instante acompañada entraste,/ de nuestro casto amor segura y cierta” (vv. 148-150). A pesar de la prolijidad de un recuerdo que remitente y destinatario debían compartir, la funcionalidad dentro del componente práctico de la epístola es evidente, pues sus objetivos giran precisamente en torno a análogos conflictos de la ausencia: insistir en la añoranza, confirmar la imposibilidad de abandonar su puesto, pero también disuadir a la dama de un viaje que podría ser peligroso para ella, asegurar una vuelta no muy lejana (“Deja que hogaño pruebe mis aceros,/ que, en fe de agradecido, te prometo/ de no estar en Italia dos eneros”, vv. 190-192) y, naturalmente, pedir constancia en ese amor (“En este medio, guárdame el respecto/ que debes al amor que te publico,/ pues reconoces que es amor perfecto”, vv. 193-195).

Frente a lo que ocurría en estas cuatro primeras epístolas, en las siguientes la presencia del sujeto poético pierde protagonismo en el contenido del poema. El discurso se dirige hacia un tema predeterminado en el que, naturalmente, aparece sin rebozo el punto de vista del sujeto poético, pero cualquier referencia a la experiencia personal o a algún dato biográfico, no pasa de ser sino un elemento complementario, y bastante incidental, por lo general, en la argumentación. Se pone esto de manifiesto incluso en la segunda carta destinada a doña Juana (*Carta segunda a la misma doña Juana, reducida a la quietud y sosiego de la vida contemplativa*), ya desprovista de cualquier alusión explícita a la relación interpersonal. Los primeros versos del poema sitúan la epístola como respuesta a una petición de la destinataria (“Mándasme, doña Juana, que te escriba/ sobre algún caso algún breve discurso,/ soneto o relación contemplativa”, vv. 1-3; nótese, de nuevo, la triple alternativa) y, tras algunas observaciones y recomendaciones que dejan entrever la situación actual de doña Juana, ya casada y dispuesta a una vida más atenta a lo espiritual (vv. 4-18), el poeta comienza a relatarle un episodio de la vida de San Raimundo de Peñafort (vv. 22-54), a modo, casi, de introducción de una composición suya escrita para un certamen, que el poeta transcribe completa a continuación (vv. 57-178). La composición, básicamente narrativa, cuenta la pertinacia del rey don Jaime en unos amores reiteradamente censurados por su confesor,

Raimundo, que finalmente da lugar a uno de los milagros más célebres del santo, su travesía desde Mallorca a Barcelona navegando sobre su capa; el prodigio provoca el arrepentimiento del rey, el cual “con mansedumbre recogido/ y con su bendición [la de Raimundo de Peñafort] puesto en campaña/ dio en el mundo tal trueno y estampido./ que conquistó tres reinos en España” (vv. 175-178). El argumento, aunque religioso, no deja de parecer algo forzado en relación a la petición de doña Juana; no obstante, al final de la composición el poeta procura relacionar esta victoria sobre las pasiones del rey don Jaime con la determinación de la dama, en la línea de una dorada medianía:

Pues si el deleite, como el rey, despides,  
 la codicia de galas y atavíos  
 y con lo moderado te comides,  
 no digo estados, reinos, señoríos  
 conquistarás, pero en la patria rica  
 lugares que los tiene Dios vacíos  
 para quien se recoge y mortifica. (vv. 184-190)

Por lo que respecta al yo del poema, ya no se aporta ninguna información —el único apunte autobiográfico, la participación en un certamen, tal vez uno de los celebrados por la canonización del santo, no resulta demasiado significativo—, y tan sólo puede hablarse de algunos aspectos sintomáticos, como la ausencia de expresiones sentimentales de cualquier índole y el cambio de perspectiva en la relación con la destinataria, pues si en la carta anterior la superioridad moral, como suele ser habitual en las epístolas de índole amorosa, estaba atribuida a la dama (“Mis hechos son comunes, ordinarios;/ tú descubres un alma generosa/ (...);/ mi seso y discreción menesterosa;/ por el contrario tú eres tan discreta/ que no has errado en género de cosa”, *Carta a doña Juana...*, vv. 46-51), en ésta es el poeta el que se permite aconsejar, previa petición, en materia espiritual. La figura del tú sí aparece algo menos desdibujada: sabemos de su matrimonio y de su actitud actual; pero, como se ha visto, el núcleo del poema apunta hacia un argumento objetivado e independiente de las circunstancias vitales de los interlocutores.

Esta tendencia se va acentuando en las cuatro últimas epístolas, cuyos encabezamientos resultan ya bastante ilustrativos de la orientación de los argumentos: *Carta a un amigo, abominando de la vida solitaria del cazador*, *Carta a don Miguel Ribellas. Reprehende los juegos y pleitos*, *Carta a don Francés de Pinós. Trata de la impaciencia de los soldados y fidelidad al rey nuestro señor*, y *Carta al Ilustrísimo Marqués de Cuéllar sobre la Comedia*. En todas ellas, y aun cuando algún elemento secundario ancle la cuestión propuesta en una situación concreta, la escritura no se plantea primariamente como conse-



cuencia de las circunstancias individuales del sujeto poético –en todo caso, y frecuentemente de manera implícita, habría que entender algún tipo de vinculación con las del destinatario–, sino como posicionamiento ante un tema de interés general. Se ha pasado, así, desde las vicisitudes personales y las pautas de conducta individualizadas, todavía perceptibles en algún modo en la segunda carta a doña Juana, a la disquisición sobre actitudes, costumbres o entretenimientos de inmediata resonancia en el conjunto de la sociedad.

Cierto es que en la *Carta a un amigo, abominando de la vida solitaria del cazador*, el tema desarrollado, de evidente intencionalidad satírica, está explícitamente conectado a las circunstancias del destinatario. Como ocurre en cartas anteriores, la figura del tú aún aparece caracterizada en algunos momentos de la epístola, aunque sea a grandes rasgos: se trata de un joven conde (vv. 134 y 172), aún soltero (v. 134), que vive en el campo, acompañado de un tal don Beltrán, cuya identidad no se esclarece, y cuyas supuestas objeciones a las ideas del sujeto poético, introducidas en estilo directo, no sirven sino para ser rebatidas con nuevos argumentos que refuerzan la postura del poeta; por lo demás, del tema elegido y de los derroteros de la argumentación parece desprenderse que el destinatario es aficionado al ejercicio de la caza. La situación básica, pues, es similar a la que aparecía en la primera epístola: Artemidoro pretende aconsejar a un amigo para que deponga una actitud considerada como negativa para él. Sin embargo, los medios que se ponen en juego son diversos, pues en aquella epístola el desarrollo atendía al caso concreto, mientras que aquí Artemidoro postula la validez general de sus planteamientos desde el propio inicio de la epístola:

Si el hombre, para serlo, es sociable,  
y es bien que con los pláticos se adiestre  
y con los sabios y elocuentes hable,  
    sí es bien que su talento al mundo muestre,  
¿qué espíritu gallardo no abomina  
la triste vida rústica y silvestre?  
    Y si la pulicía y la doctrina  
en la corte y ciudades resplandece,  
¿quién al desierto y soledad se inclina? (vv. 1-9)

Se aborda, en efecto, un tema ya clásico en la epístola moral, como es el de la oposición entre la vida del campo y la vida de la ciudad, si bien aquí el planteamiento se decanta por las excelencias de la ciudad, una opción que, frente al *Beatus ille* horaciano y su larga descendencia, ya había sido defendida por Boscán –eso sí, con mucha mayor flexibilidad– en su epístola a Diego Hurtado de Mendoza, y que, por citar a un autor más próximo al entorno poético de Rey

de Artieda, también será retomada por Bartolomé Leonardo de Argensola en su epístola *A don Fernando de Borja*. En torno al rechazo de la “vida rústica”, Artemidoro satiriza la tosquedad de quien vive en el campo, que “de galas, letras y armas no se cura” (v. 16), que “sólo un confuso y avariento ahorro/ con su sediento espíritu procura” (vv. 17-18) y que no sabe apreciar las finezas del amor y los adornos de las damas (vv. 19-45); exceptuando los eremitas que se retiran para dedicar su vida a Dios, quien vive en el campo tiene mucho de animal (vv. 55-81), y en este sentido reinterpreta libremente el poeta la fábula de Acteón, convertido en ciervo por su afición a la caza (vv. 82-180). O lo que es lo mismo –afirma, introduciendo un nuevo argumento–, consumida su hacienda por el descuido y el gasto que conlleva esta afición (vv. 127-135). La vida en la ciudad, en cambio, proporciona sanos entretenimientos; y aquí deja paso el poeta a los únicos elementos que particularizan la figura del sujeto en la epístola, pues Artemidoro ejemplifica el benéfico ambiente de la ciudad en la venidera celebración del carnaval, con sus fiestas, meriendas y torneos. Continúa aún la argumentación que podríamos llamar, pese a su singularidad, de orden moral, aduciendo las virtudes sociales y personales que propicia la ciudad (por ejemplo: “No te digo que sigas lo que es vicio,/ que la conversación discreta alabo;/ el casto amor, el bélico ejercicio/ amarra el apetito como esclavo,/ que el ánimo gentil es el que debe/ tender la rueda y plumas como pavo”, vv. 148-153); o insistiendo en la vertiente “económica” de su discurso, al recordar la moderada distracción que suponen las fiestas ciudadanas, “porque las fiestas duran breves días,/ y en el cazar no hay tiempo limitado,/ y –hablando con perdón– las cofradías/ procuran moderar el gasto y galas,/ plumajes, guarnición y argenterías” (vv. 179-183). Pero esta línea temática se entrelaza ahora con los elementos más circunstanciales de la epístola, una vez más situados hacia el final del desarrollo argumentativo (ubicación del remitente en una ciudad no identificada y llegada de las fiestas de Carnaval) y, sobre todo, en la despedida, donde el discurso supuestamente moral, por momentos satírico, se resuelve en un amistoso “vennos a ver” y en una discreta alusión al “ángel que te espera”, que “para venir te prestará sus alas,/ y trocará tu invierno en primavera” (vv. 185-188).

Dos temas asimismo frecuentados por la poesía y la prosa de intención moralizante, especialmente en su vertiente satírica, son los que aborda la *Carta a don Miguel Ribellas*, donde, incidiendo otra vez en un argumento de resonancias económicas, “reprende los juegos y los pleitos”. El poeta se remonta nada menos que a la pérdida de España por culpa de don Rodrigo y a la lenta y heroica recuperación del territorio (vv. 1-45), para concluir que la tranquilidad del país, una vez cumplida la Reconquista, se ve amenazada por otros dos peligrosos enemigos: los juegos de azar, que esquilman hasta límites extremos

a los que a ellos se entregan (vv. 49-171), y los largos pleitos, que ponen haciendas enteras en manos de letrados y procuradores (vv. 172-249). La conclusión de la epístola podría hacer pensar que la actitud del sujeto poético sea de nuevo la de aconsejar a su destinatario, proponiéndole un cambio de conducta: “para que el juego olvides, si deseas/ con abundancia y quietud lograr- te./ y para concertarte, si pleiteas./ por evitar molestias y fatigas/ y conservar dineros y preseas./ que has de perder si juegas y litigas” (vv. 254-259). Sin embargo, esta implicación final del tú da la impresión de ser más bien un mecanicismo retórico. De hecho, ya el mismo encabezamiento del poema, a diferencia de lo que ocurría en la *Carta a un caballero, divirtiéndole de unos amores lascivos* o en la *Carta segunda a la misma doña Juana, reducida a la quietud y sosiego de la vida contemplativa*, disocia sutilmente el destinatario del tema escogido. Y no deja de ser significativo, en este sentido, que la personalidad de éste y su supuesta vinculación con la materia tratada no queden reflejadas en otros momentos del poema, manteniéndose siempre la argumentación en el plano de lo general.

El propio texto se muestra escaso en los rasgos epistolares frecuentes en los poemas anteriores: no se encuentran fórmulas estereotipadas de saludo o despedida, e incluso el uso de vocativos es muy restringido y tardío (vv. 173 y 217), aun cuando no es excesivamente infrecuente que el discurso se apoye ocasionalmente en verbos en segunda persona para reforzar la apelación; por otra parte, tan sólo puede señalarse alguna referencia explícita a la escritura –ni siquiera específicamente epistolar– hacia la conclusión del poema: “Un gran volumen escribir pudiera/ destas dos furias que ofrecí pintarte./ que a las parejas corren con Meguera;/ pero estos mis borriones serán parte/ para que el juego olvides...” (vv. 250-254). Además, la figura del yo también está bastante desdibujada; nada dice acerca de sus vicisitudes personales actuales o incluso pasadas, ya que el episodio de “cierto valenciano”, que perdió hasta su libertad por el juego tras haber ganado renombre en el campo de batalla, ni siquiera es referido como testimonio estrictamente presencial, aunque cuadra bien con las escenas biográficas de la vida militar que salpican otras epístolas. El poema aparece completamente enfocado, pues, hacia la exposición didáctica, con especial protagonismo de rasgos satíricos, como la presentación de modelos de conducta negativos, a veces representados por nombres imaginarios de personajes-tipo, o las características expresiones de la indignación del sujeto poético ante la realidad abordada.

También el tratamiento de un tema unitario preestablecido marca el desarrollo de la *Carta a don Francés de Pinós*, si bien la contextualización de la epístola en el marco de la relación interpersonal resulta más explícita:

Corriendo la marina con un coche,  
 dos meses ha, me hiciste dos preguntas  
 que no las resolvimos por ser noche.  
 En una dellas con razón apuntas  
 si es verdad que padecen los soldados  
 tantas miserias y aflicciones juntas,  
 y si se nombrará entre amotinados  
 el que del rey y general blasfema,  
 en medio sus molestias y cuidados. (vv. 1-9)

El procedimiento resulta similar al que se veía en la *Carta segunda a doña Juana...*, y la respuesta a la proposición se articula, al igual que allí, de forma dual, primero con unas consideraciones generales que responden de manera breve e inmediata a la cuestión planteada, confirmando las penalidades de la vida militar y justificando los momentos de desánimo, que no obstan después para un comportamiento heroico (vv. 10-36), y luego con la concreción de un ejemplo, desarrollado con detenimiento, en el que de nuevo la voz del sujeto poético se distancia al intercalar en estilo directo el diálogo entre dos soldados (vv. 46-162), que el poeta apostilla con algunas conclusiones (vv. 163-175). La visión crítica de la vida soldadesca, ya apuntada en las primeras consideraciones del sujeto poético, da pie, en el diálogo de los soldados, a la introducción de elementos satíricos a propósito de las penalidades de la milicia y el ambiente del campamento, con nuevas referencias a jugadores empedernidos y mujeres de dudosa reputación. Los protagonistas de la relación epistolar, en cambio, quedan al margen. Salvo por la fugaz aparición en los primeros versos, nada se refleja en el texto a propósito del destinatario. Y tampoco se deja entrever la situación actual del remitente, aunque sí aparecen ligeros apuntes sobre su pasado, centrados en su experiencia militar, que se limitan a autorizar y justificar el sentido de su respuesta.

Por último, la *Carta al Ilustrísimo Señor Marqués de Cuéllar sobre la Comedia* aborda un tema literario aunque desde una perspectiva moral que se encuadra en un debate de amplia proyección social desde los últimos años del siglo XVI<sup>15</sup>. En efecto, a pesar de la índole metapoética de la composición, las alusiones a aspectos puramente literarios, sean argumentales o técnicos, quedan

<sup>15</sup> Una síntesis de los planteamientos de la polémica puede encontrarse en Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna (2). Teoría poética del Siglo de Oro*, Universidad de Murcia, 1980, pp. 491 y ss. Para mayor información bibliográfica puede verse ahora también la introducción de José Luis Suárez García al clásico libro de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* [Madrid, 1904], ed. facs., Universidad de Granada, 1997.

relegados a un plano secundario en la exposición. Algunos se apuntan, eso sí, en los versos introductorios, que se aproximan a la definición de la comedia desde el bagaje teórico aristotélico y horaciano: su condición, según la formulación ciceroniana, de “espejo de la vida” (v. 1), cuyo fin es “mostrar los vicios y virtudes/ para vivir con orden y medida” (vv. 2-3), las vicisitudes que en ella se representan, concebidas en términos de *materia* y *forma* (vv. 7-12), y las cualidades que ha de tener su autor –“la causa que llamamos eficiente” (v. 13)–, que debe ser “sagaz, de ingenio claro y elocuente” (v. 15), para conseguir “pintar conforme las edades/ el vicio y la virtud que predomina,/ y enjerir las mentiras con verdades” (vv. 19-21), y que llega a la culminación de su arte “cuando lo dulce y lo útil nos da junto” (v. 27). Con todo, desde estos primeros versos se hallan ya diseminadas las ideas que apuntan hacia la defensa de la comedia por su utilidad social. El tono polémico de la cuestión se refleja de manera constante en el texto, pues el núcleo de la exposición está articulado como refutación explícita de objeciones morales bastante comunes: frente a los que arguyen la deshonestidad de algunos bailes, Artemidoro señala la existencia de otros comedidos y no censurables, aparte de recordar el carácter no esencial de ellos, por lo que bien podrían suprimirse (vv. 31-51); frente a los que atacan a la comedia por la mala vida de los comediantes, Artemidoro replica que el vicio, al igual que la virtud personal de éstos, no trasciende a la representación y que a la vigilancia de la Iglesia está encomendado tanto evitar que “la que es soltera y mala/ no recite comedias o se enmiende” (vv. 116-117), como supervisar el contenido de las obras (vv. 52-126); la argumentación concluye recordando la utilidad de la comedia como maestra de vida y subordinando su deleite a dicha utilidad (“Y como a secas la verdad no aplace,/ es necesario que el poeta sabio/ con artificio lo disponga y trace”, vv. 145-147), para después desviarse hacia la consideración de los malos y apresurados “poetas”, incapaces de culminar una obra con las cualidades necesarias a tal fin (vv. 148-198).

Los elementos epistolares de la composición muestran características parcialmente coincidentes con las que se han ido viendo en las últimas epístolas referidas, a pesar de un remate tan típicamente epistolar como la despedida y la rúbrica. La carta no aporta ninguna información actual del yo, aunque, además de la constante implicación subjetiva en el punto de vista expuesto, pueden encontrarse también en algún momento referencias biográficas pertenecientes al pasado, como elemento de apoyo a la argumentación<sup>16</sup>. El destinatario queda

<sup>16</sup> Destacan, por su concreción, los versos 156-168. En ellos, el sujeto poético hace relación de sus estudios y méritos para insistir, frente a la arrogancia de otros, en que ni siquiera con tales

escasamente particularizado (aparte de su identificación en el encabezamiento, la precisa mención de Lope de Vega, Tárrega y Aguilar sugiere la localización en el entorno valenciano), y su relación con el tema abordado resulta algo vaga, si bien nuevamente la exposición queda rematada con una conclusión de carácter práctico que parece encajar la disquisición en una precisa vicisitud personal:

Por no cansarte, al fin, señor, concluyo  
que como el argumento sea tan bueno  
que corresponda al claro ingenio tuyo,  
el verso grave, en su lugar y ameno,  
examinado, quien lo tiene a cargo,  
lo mal sonante, bárbaro y obsceno,  
puedes oír comedias a mi cargo,  
y más si una pasión al alma llega  
y el día sobra o te parece largo,  
que Tárrega, Aguilar, Lope de Vega,  
aligerar con sus escritos pueden  
la ansia y pasión que te desasosiega. (vv. 199-210)

Por otra parte, ni siquiera la índole del tema, de calado intelectual y moral, y propicia a lo especulativo y general, se muestra refractaria a los incisivos y derivaciones satíricas. Así lo ponen de manifiesto tanto la inserción de una anécdota sobre las laxas costumbres de los comediantes, en la que la pelea entre dos actrices es secundada por sus respectivos amantes, ante la pasividad de sus maridos (vv. 61-87), como las disquisiciones finales contra aquellos que, siendo unos ignorantes, se arrojan con el nombre de poetas.

Como puede verse en este repaso de las composiciones, Rey de Artieda se mantiene constante en el cultivo de un tipo de epístola bien definido, que subyace a las diversas realizaciones temáticas y expresivas. Acude a una forma métrica única, el terceto, ampliamente asumido en la poesía española, con la tradición clásica, e incluso italiana, de trasfondo. Tal forma permite un desarrollo fluido, especialmente flexible para las variaciones de ritmo y modalidad

---

conocimientos se considera él merecedor del gran nombre de *poeta*. Las pesquisas biográficas han confirmado una básica veracidad de algunos de estos datos —efectivamente, Rey de Artieda se graduó en Artes y Leyes, y fue capitán de infantería—, aunque con ligeras inexactitudes —según Martí Grajales, no se graduó en Artes a los catorce años, sino a los diecinueve, ni en Leyes a los veinte, sino a los treinta—, mientras que de otros particulares no se tiene confirmación (*Ensayo de un diccionario biográfico y bibliográfico de los poetas que florecieron en el reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid, 1927, pp. 376-388). En términos generales, pues, el retrato resulta relativamente fiel a la realidad histórica, confirmando con ello la estrecha conexión entre la caracterización del sujeto poético y el yo del autor.

discursivos, y con una polivalencia tonal y estilística sancionada ya desde su propio desarrollo en la poesía italiana. Se trata, además, de poemas con marcas epistolares normalmente acusadas e inspirados en la vida real –sin que esto excluya, obviamente, reelaboraciones literarias–, dejando, por tanto, de lado la ficcionalización que, con mayor o menor proximidad, entronca con el modelo de las *Heroidas* ovidianas. La carta se muestra aquí como un marco versátil, que muestra una notable permeabilidad a los elementos satíricos y que permite oscilaciones desde un nivel elocutivo medio a un lenguaje mucho más coloquial e incluso bajo. El sujeto poético se perfila con nitidez en sus facetas de soldado y poeta; deja entrever sus vicisitudes amorosas –desde la idealización a la sátira– o se muestra partícipe de un espacio ciudadano, si bien no siempre da indicios de sus circunstancias en el momento de la escritura. Alejándose del modelo horaciano, sus destinatarios son tanto masculinos como femeninos. En este último caso predomina la expresión amorosa, aunque no de forma exclusiva, ya que también se introducen elementos noticieros o incluso se desarrolla algún tema ajeno a la relación interpersonal. En cambio, en las cartas dirigidas a destinatarios masculinos, más numerosas y diversificadas, desaparece la reflexión o evocación sobre la relación mutua –el tema de la amistad, tan frecuente en la tradición epistolar, no recibe un tratamiento explícito–, y la atención se centra en el ofrecimiento de noticias, el consejo dirigido al destinatario o la expresión de una opinión, con un abanico temático que da cabida a la vida militar, a las relaciones amorosas, a costumbres sociales (juego, pleitos, vida rural/vida ciudadana) y a aspectos metaliterarios. El grado de generalidad con que se responde a estas situaciones es variable, aunque no se llegue a prescindir por completo de elementos particularizadores, como referencias personales o anécdotas. Y el interés por cuestiones de implicación moral no desemboca en la elaboración de epístolas morales en la línea de la *Epístola moral a Fabio* o la *Epístola satírica y censoria*, en donde se apunta un modelo de virtud como proyecto global de vida; se trata en estos casos de temas de alcance más reducido y parcial, normalmente orientados hacia una moralidad práctica y contextualizados con cierto grado de circunstancialidad. Con esta flexibilidad de márgenes argumentales y expresivos, es la propia formalización como epístolas la que determina su cohesión editorial, que, frente a los criterios de variedad de los volúmenes de “varias rimas”, las opone a los poemas en octavas o discursos y a los sonetos, al tiempo que evita cualquier posible disgregación del *corpus* epistolar hacia la poesía religiosa (*Carta segunda a la misma doña Juana*) o hacia la atracción temática que pudiera ejercer el *Discurso sobre la vanidad y aflicción del mundo* u otras composiciones de orientación moral.