

## MONTEMAYOR Y SUS CORRESPONSALES POÉTICOS (CON UNA NOTA SOBRE LA EPÍSTOLA A MEDIADOS DEL XVI)

JUAN MONTERO  
Universidad de Sevilla - Grupo P.A.S.O.

El panorama de la poesía española de mediados del XVI está marcado por la difusión impresa de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, volumen de cuyo éxito dan cumplida cuenta las dieciséis ediciones que se contabilizan entre 1543 y 1555. Por lo que hace a la epístola poética, el hecho resulta decisivo, dado que el libro ponía en las manos de los lectores las variantes esenciales del género en su momento inaugural. Por un lado, acoge las tres composiciones que se consideran fundacionales de la epístola de tema moral, con impronta horaciana más o menos explícita: el intercambio, en tercetos encadenados, entre Hurtado de Mendoza y Boscán y, en verso suelto, la *Epístola a Boscán* de Garcilaso. Por otro, diversas piezas que se adscriben o gravitan sobre el género: la epístola y los dos *capítulos* amorosos de Boscán, así como la elegía II de Garcilaso, composiciones todas en tercetos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Entre la bibliografía más reciente sobre el tema cabe mencionar: Miguel Á. Martínez San Juan, "Revisión del concepto 'lo horaciano' en las epístolas morales del Siglo de Oro español", *Bulletin Hispanique*, 98 (1996), pp. 291-303; Olga M. Muñiz, *La mujer en el contexto epistolar poético del Siglo de Oro*, Nueva York, Peter Lang, 1996; Begoña López Bueno, "De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género", en *La elegía*, ed. de la misma autora, Sevilla, Universidad de Sevilla / Universidad de Córdoba, 1996, pp. 133-166; J. Valentín Núñez Rivera, "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento", en *La elegía*, pp. 167-213; y Claudio Guillén, "La *Epístola a Boscán* de Garcilaso", en Manuel Crespillo, ed. y José Lara Garrido, comp., *Comentario de textos literarios*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 75-92; y también *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, especialmente pp. 211-218 ("Garcilaso de la Vega, 1534").

Entre los poetas activos en las décadas centrales del siglo, presenta Jorge de Montemayor (h. 1520-1561) la singularidad de tener un trato más asiduo con la imprenta que ninguno de sus contemporáneos. En vida del autor se imprimieron al menos tres colecciones de sus versos: primero, *Las obras* (Amberes, 1554), volumen parcialmente recogido y ampliado luego en el *Segundo cancionero* y el *Segundo cancionero espiritual* (los dos en Amberes, 1558)<sup>2</sup>. Después de la prohibición de sus obras devotas en el *Índice* de 1559, el cancionero espiritual conoció un largo periodo de ostracismo, pero los versos profanos reemprendieron una notable carrera editorial a partir de la edición conocida como *Cancionero del excelentísimo poeta...* (Zaragoza, 1562)<sup>3</sup>. A este rico material habría que sumar todavía diversos pliegos sueltos (más seguramente de los que hoy conocemos), las numerosas ediciones de *La Diana* (Valencia, 1558?), con sus versos intercalados o añadidos como apéndice, y la traducción parcial de *Las obras de Ausias March* (Valencia, 1560). Todo esto configura la imagen de un escritor que, a diferencia de lo que ocurre con otros del momento (piénsese en D. Diego Hurtado de Mendoza o Gutierre de Cetina), pone singular empeño en alcanzar la proyección pública de sus escritos mediante la imprenta. Parece, en efecto, que Montemayor (cuya extracción social se tiene por más bien modesta) cifra en la difusión impresa de su obra la satisfacción de unas legítimas expectativas de prestigio social, al tiempo que vislumbra en la literatura, mal que bien, un *modus vivendi* complementario o alternativo a su condición de criado al servicio de diversos mecenas<sup>4</sup>.

Dada la idoneidad de la epístola –como ilustraban los referentes modélicos de 1543– para abordar el argumento de los ideales de vida, no será casual que la problemática ahí esbozada encuentre un cauce específico de expresión en la producción epistolar de Montemayor. Dispersa por diversos volúmenes impresos, unos propios y otros ajenos, la misma presenta una notable variedad. Las

<sup>2</sup> Pero parece existir una edición anterior a la del 54 (quizá de Évora, 1553), de la que se conserva, al parecer, un ejemplar único en la biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. La obra poética de Montemayor (salvo algunos textos que han quedado fuera) puede leerse ahora en la *Poesía completa* de Biblioteca Castro (ed. Juan Bautista de Avallé-Arce, con la colaboración de Emilio Blanco, Madrid, Turner, 1996).

<sup>3</sup> Esta edición recoge la producción contenida en el *Segundo cancionero* de 1558, excepción hecha del largo poema titulado *Historia de Alcida y Silvano*. Se reimprimió seis veces entre 1563 y 1588; *vid.* Santiago González y Fernández-Corugedo, “Ediciones de la poesía profana de Jorge de Montemayor”, *Archivum*, 36 (1986), pp. 413-420.

<sup>4</sup> Como cantor contrabajo formó parte Montemayor de las capillas de doña María y doña Juana de Austria. En 1552 pasó con la segunda a Portugal en calidad de aposentador. Tras su retorno a Castilla en 1554, aparece relacionado con miembros de la nobleza, como Manrique de Lara, duque de Nájera, y Gonzalo Fernández de Córdoba, duque de Sessa.

hay amorosas, tanto en octosílabos como en endecasílabos, con destinatario femenino. Otras son amistosas, más o menos familiares según los casos, con destinatario masculino y variedad de temas. No faltan, por último, las que tiran a sátira. Un factor de regularidad entre las composiciones italianizantes viene dado por la métrica, ya que Montemayor utiliza siempre los tercetos como cauce formal de sus epístolas. El hecho no sería llamativo en otro poeta, pero sí lo es en el caso del lusitano, asiduo y meritorio cultivador del endecasílabo suelto, especialmente en su poesía religiosa.

La cuestión de la *dispositio* editorial presenta también perfiles de interés. Las *Obras* de 1554 van divididas en dos secciones, una de “Obras de amores” y otra de “Obras de devoción”, cada una de las cuales recoge, separadamente, los géneros castellanos y los italianizantes. Ausente del volumen la carta de amores octosilábica, las muestras del género se reparten aquí entre una serie de epístolas de tema amoroso y una correspondencia poética de tono edificante entre Montemayor y Don Juan Hurtado de Mendoza. En razón de su tema, esta última aparece en la sección de obras devotas, concretamente al final de la misma. Las amorosas, en cambio, van entremezcladas con sonetos y canciones en una serie de poemas italianizantes que culmina con dos églogas polimétricas. Esta disposición rompe la separación genérica, más o menos explícita, que afectaba a los poemas en tercetos en la *princeps* de Boscán y Garcilaso, por lo que representa un decidido paso en la integración de la epístola como un elemento más en un cancionero amoroso o de poesías diversas<sup>5</sup>.

El llamado *Segundo cancionero* (Amberes, 1558), que recoge exclusivamente versos profanos, no hace sino confirmar la tendencia apuntada. Por un lado, introduce la carta de amores en la sección de poesía octosilábica; por otro, amplía el repertorio de los tercetos en la sección de poesía italianizante, que ahora abarca tanto epístolas de temática diversa como dos elegías (una amorosa y otra fúnebre, a la muerte de Feliciano de Silva). Por lo que hace a las epístolas, las hay amorosas y familiares de corte moral o satírico. Las de esta última modalidad figuran al final del volumen, en una breve sección de “...obras de burlas”, según el viejo esquema del *Cancionero General*, mientras que las amorosas y una de tono moral van insertas entre las varias rimas de métrica italianizante (sonetos, canciones, las dos elegías, un madrigal, todo rematado con un largo poema pastoril y narrativo en octavas y cuatro églogas polimétricas).

Otro aspecto en el que Montemayor se muestra innovador con respecto al corpus epistolar de 1543 es en lo relativo al registro temático del género. Por

---

<sup>5</sup> Vid. Antonio Prieto, *La poesía española del siglo XVI, I. “Andáis tras mis escritos”*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 134-148 (“Montemayor: el *Cancionero* como poesía diversa”).

una parte, hace de la epístola amorosa –parcamente representada en la *princeps* de 1543, pero crecientemente cultivada en la tradición manuscrita del momento– la modalidad más frecuente en su poesía; en algún caso, además, el amor se enfoca ahora como tema de consulta entre corresponsales masculinos, ya sea desde la perspectiva seria o desde la satírica. Por otra parte, amplía Montemayor las posibilidades de la epístola de carácter familiar y moral, por ejemplo, acogiendo argumentos de tipo devocional o edificante e introduciendo la sátira literaria como tema exclusivo de la composición o como ingrediente añadido a otros. De hecho, no es fácil equiparar ninguna de las epístolas familiares del lusitano con los modelos propuestos en 1543. Quizá la que mejor resiste el parangón sea la dirigida a Don Jorge de Meneses (*Segundo cancionero*, 97 v-100 r), que recoge un tema ya abordado por Boscán y Hurtado de Mendoza: el menosprecio de corte y la alabanza de aldea, tópico este que Montemayor ilustra con la recreación rústico-pastoril de su paisaje natal, las orillas del Mondego<sup>6</sup>.

El aspecto más interesante de la producción epistolar de Montemayor tal como nos ha sido transmitida reside en el número de intercambios poéticos que comprende. Conocemos, en efecto, las epístolas cruzadas del lusitano con don Juan Hurtado de Mendoza, señor de Fresno del Torote, con Francisco de Sá de Miranda, con un tal señor Peña, con el caballero valenciano Simón Ros y con Diego Ramírez Pagán; se ha perdido, al parecer, otro carteo con Gregorio Silvestre. El hecho, que cabe relacionar nuevamente con la *princeps* de Boscán y Garcilaso, evidencia la importancia alcanzada por el género como modo característico de la sociabilidad literaria. Y en este sentido, la incorporación de tales intercambios a las colecciones impresas de poesía se convierte en un poderoso instrumento al servicio de la identificación pública del poeta como tal. Teniendo en mente esta perspectiva de análisis, centraremos nuestro estudio a partir de ahora en los carteos entre Montemayor y sus corresponsales poéticos, con especial atención para aquéllos en los que participan escritores reconocidos: don Juan Hurtado de Mendoza, Sá de Miranda y Ramírez Pagán.

Las epístolas intercambiadas entre Montemayor y el señor de Fresno del Torote aparecen recogidas, como queda dicho, al final de la sección de poesía devota de *Las obras* de 1554 (fols. 247r.-256v.)<sup>7</sup>. El primer envío (“Si Marte se hallara al engendrarme”) corresponde al lusitano y puede tener como fecha

<sup>6</sup> Este don Jorge de Meneses, al que Montemayor se dirige como “Discreto caballero”, debe de ser algún señor portugués con el que coincidió el escritor en la corte de Castilla: “Estoy por te jurar que a escrebirte / me mueve más envidia que otra cosa, / en ver que de esta corte has de partirte” (*Poesía completa*, p. 559).

<sup>7</sup> *Poesía completa*, pp. 418-430.

a quo la de 1550, por ser este año el de la publicación de *El buen placer trovado*, la peculiarísima obra del poeta que Dámaso Alonso calificó de *madrileñista, latinista y francesista*<sup>8</sup>. La razón que nos lleva a proponer, tentativamente, dicha datación estriba en que el poema de Montemayor sólo adquiere pleno sentido en tanto que dirigido a un escritor consagrado por otro que está en los inicios de su carrera. Este planteamiento determina, en efecto, todo el desarrollo de la composición, desde el tipo de comunicación establecida entre los corresponsales hasta la temática abordada, pasando por la disposición retórica del texto.

Montemayor escribe, pues, a don Juan –con el que seguramente no tuvo trato personal asiduo– como un discípulo que se dirige a un maestro. De ahí que la epístola presente una larga parte introductoria (vv. 1-39) que constituye, más que una *salutatio*, un proemio justificatorio de la osadía del lusitano al escribir:

Y así, señor discreto, aunque yo hable  
contigo por saber, no es atreverme  
sino un intento justo y razonable.  
Tu estraña erudición pudo moverme,  
tu delicado estilo apresurarme  
y mi grosera pluma entretenerme.  
Mas como tu saber pudo esforzarme  
muy más que mi ignorancia en este hecho  
pudiera enflaquecer ni acobardarme,  
de mi intento quedé tan satisfecho  
que me atreví a escrebirte, pretendiendo  
para mi entendimiento gran provecho. (28-39)

Provecho intelectual es, por lo tanto, lo que busca Montemayor en don Juan. Y para obtenerlo, dedica la parte central de su poema (vv. 40-123) a exponer una serie de consideraciones acerca del alma: su origen, el libre albedrío, la gracia y el pecado. La exposición se desarrolla en un tono escolar caracterizado por la acumulación *erudita* de autoridades antiguas más o menos fidedignas (Demócrito, Erasítrato, Teófilo, Parménides... hasta Aristóteles) como testigos de la incapacidad de los antiguos filósofos para entender la verdadera naturaleza del alma. El texto va salpicado, asimismo, de *interrogationes* con las que el

<sup>8</sup> “Un poeta madrileñista, latinista y francesista en la mitad del siglo XVI: D. Juan Hurtado de Mendoza”, en *Dos españoles del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 11-102. Antes, sin embargo, de 1550 ya gozaba don Juan de reconocimiento como poeta en latín y protector de la poesía en el ambiente de la Universidad de Alcalá (*op. cit.*, pp. 63 ss.).

discípulo intenta expresar la perplejidad de su ánimo y excitar la enseñanza del maestro (por lo que, en puridad, caen dentro de la figura del *quaesitum*):

Y si en el cuerpo el alma es la cabeza  
y en cualquier parte dél ella es el todo,  
¿por qué trata tan mal tan buena pieza?  
¿Por qué un vaso de oro hinche de lodo  
y lo que es inmortal trae sometido  
a lo débil mortal de bajo modo?  
El su libre albedrío concedido  
por la suma bondad, ¿por qué le aplica  
al provecho de aquel cuerpo podrido?  
Pues la suma verdad le certifica  
que está en su propia mano huir dello,  
¿por qué en perseverar se retifica? (112-123)

Quizá al escribir versos como los citados el lusitano tenía en mente un pasaje de la epístola de Mendoza a Boscán (vv. 10-24), pero está claro que el resultado al que llega es muy diferente. Si las interrogaciones del caballero granadino acotaban unos temas de filosofía moral y natural sobre los que departir amistosamente, las de Montemayor sirven más bien para subrayar la relación de inferioridad intelectual (o mejor: la de discípulo competente) desde la que escribe. La ausencia, por otra parte, en su poema de vinculación entre la esfera intelectual y la vivencia personal es otro factor que aleja esta epístola de la familiaridad horaciana con que se desenvolvían Boscán y Mendoza para anclarla en la vieja tradición cancioneril de las *preguntas* y *respuestas*. Así viene a confirmarlo la *petitio* que figura en la despedida:

Si en tu persona ilustre no es perdida  
la gran dignidad y el ser perfecto,  
mi epístola será bien recibida.  
Y tú responderás a quien sujeto  
a tus preceptos vive, pues se sabe  
que el más antiguo, docto y más discreto  
de toda discreción te da la llave. (133-139)

Y vaya si respondió don Juan, quien se despachó a gusto en una epístola que alcanza los 307 versos, escritos con el peculiar sabor de los suyos, y que desarrolla sustancialmente dos ideas: la superioridad de la fe cristiana sobre la especulación filosófica de los gentiles (vv. 31-129) y la conveniencia de tener a Dios como norte de la vida humana (vv. 187-303). Más allá de este desplazamiento de la temática moral de corte horaciano a la piadosa de cuño cristia-

no, interesan en el poema de don Juan algunas consideraciones sobre el género epistolar y el hecho mismo de cultivarlo. Así, leemos en el arranque de la composición:

En tu caudal y resoluta carta,  
llena de sanidad y de alegría,  
cupieron prendas de María y Marta.  
Ningún señor ni amigo me escribía  
en metro, como a muerto entre poetas;  
en rascuñar mis metros entendía.  
Mis cartas mensajeras mal corretas  
cesaban, por no haber quien las llamase  
como tú con tus voces dulces netas. (1-9)

El pasaje resulta significativo de lo ya apuntado acerca del género epistolar como signo de ser alguien y ocupar plaza en el Parnaso poético: la carencia de corresponsales en verso equivale a estar "...muerto entre poetas". Por otra parte, la caracterización que ahí se apunta de la epístola como carta mensajera queda glosada y explicada más abajo (vv. 165-178), cuando Don Juan va enumerando, para desecharlas, diversas posibilidades temáticas del terceto (*tercetas* los llama en el v. 29): la elegía, amorosa o fúnebre, la sátira o el panegírico<sup>9</sup>.

La epístola que dirigió Montemayor a Sá de Miranda resulta, en principio, menos excéntrica que las precedentes con respecto a la tradición previa del género, pero no por ello deja de presentar rasgos singulares. Según se desprende de diversas alusiones contenidas en el poema, éste debió de ser compuesto por los años de 1553-1554, cuando Montemayor residía en Portugal al servicio de doña Juana de Austria, y Sá de Miranda era la cabeza visible del círculo poético conocido como del Basto<sup>10</sup>; pero la respuesta del corresponsal tuvo que ser

<sup>9</sup> Don Juan afirma que leerá y releerá la carta de Montemayor, "...por tuya ser, y por medida y viva / y buenamente grave, comedida. / No trata de materia vana altiva, / de liviandad de amor que en fin nos duele, / ni de materia desgraciada esquiva. / Sin pesadumbre que a lectores muele / y sin faltarle granos es de peso, / cual la moneda buena serlo suele. / Ni peca en su proceso del mal seso / que en maldecir y murmurar se entrega / por tener de su miedo al mundo preso. / Ni peca de lisonja que nos ciega / porque aunque en mí cabe bien alguno, / tú cuidas que cual dices es mi entrega." (*Poesía completa*, p. 426).

<sup>10</sup> Retirado hacía tiempo de la corte, Miranda se instaló en la región de Entre Douro e Minho, desde donde mantuvo contactos con seguidores como Antonio Ferreira, Diogo Bernardes o Pêro Andrade de Caminha; todos ellos contribuyeron grandemente a la renovación de la lírica portuguesa conforme al gusto renacentista. También relacionados con Miranda estuvieron el misterioso Bernardim Ribeiro, así como Alonso Núñez de Reinoso, que sirvió de enlace entre el círculo de Basto y el mirobrigense de Feliciano de Silva.



posterior a la publicación de *Las obras*. Esto explicaría que el carteo no aparezca impreso en dicho volumen y que sólo se publicase años más tarde en la *princeps* de Miranda (Lisboa, 1595)<sup>11</sup>. Sea como fuere, lo cierto es que Montemayor se dirige a Miranda –como a don Juan Hurtado de Mendoza– adoptando la posición del escritor en ciernes con respecto al maestro consagrado que le supera en años, fama literaria y estado social. De ahí derivan ciertas similitudes entre el planteamiento comunicativo del poema y el anteriormente analizado. En efecto, Montemayor se ve en la obligación de plantear un largo exordio de 51 versos en el que empieza por hablar con su propia pluma animándola a proseguir la tarea iniciada (vv. 1-30), y sólo después se dirige a su destinatario pidiéndole, entre elogios, que lo admita en su amparo: “En fin, Señor ilustre, he de meterme / so tu amparo y favor, por sublimarme, / y al mundo podré luego anteponerme” (vv. 31-33). Dado que Montemayor se encontraba por aquellos años bajo la protección de doña Juana de Austria, se entiende que el amparo que solicita de Miranda es de carácter literario: que el señor de Basto, acogiendo su misiva y dignándose en contestarla, le dé el espaldarazo que está buscando para hacerse un sitio en la república de las letras.

Siendo esto así, no cabe engañarse sobre la verdadera naturaleza de las noticias autobiográficas que ocupan la mayor parte del texto (vv. 51-130). Más que un cúmulo de confidencias personales (que las hay), el poema nos propone el *curriculum* de alguien que aspira a ser reconocido como poeta y adecua a ese fin el diseño de su trayectoria (“De mi vida el discurso yo me obligo / a contarte...”; vv. 55-56)<sup>12</sup>. Por eso, la *narratio* autobiográfica es el relato de un ascenso social, desde la humildad de los orígenes a riberas del Mondego (vv. 61-87) hasta ser acogido en casa de doña Juana (vv. 112-117); en medio queda, como gozne de articulación, la necesidad de abrirse paso en el camino de la vida:

<sup>11</sup> Ambos textos pueden leerse en las *Poésias de Francisco de Sá de Miranda*, ed. Carolina Michæelis de Vasconcellos, Halle, Max Niemeyer, 1885, pp. 454-461 (el de Miranda) y pp. 653-657 (el de Montemayor, con las variantes de una copia del poema contenida en el *Cancioneiro de Luís Franco Correa*, fols. 100 r-102 r). El propio Montemayor sitúa el momento de la escritura mediante referencias a su empleo como aposentador en casa de doña Juana de Austria durante su matrimonio con el Príncipe don Juan de Portugal: “En este medio tiempo, la estremada / de nuestra Lusitania gran Princesa, / en quien la fama siempre está ocupada, / tuvo, Señor, por bien de mi rudeza / servirse, un bajo ser alevantando / con su saber extraño y su grandeza: / en cuya casa estoy ahora...” (vv. 112-118). Para la fecha del poema de Miranda es importante la alusión (vv. 22-27) a Montemayor como poeta reconocido en materia profana y religiosa, lo que parece indicar que para entonces ya se habían publicado *Las obras*.

<sup>12</sup> Claudio Guillén ha destacado en diversos lugares la relación existente entre epistolaridad y autobiografía; cf., por ejemplo, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 172.



Aquella tierra fue de mí querida;  
 dejéla, aunque no quise, porque veía  
 llegado el tiempo ya de buscar vida.  
 Para la gran Hesperia fue la vía  
 a do me encaminaba mi ventura  
 y a do sentí que amor hiere y porfía. (88-93)

En ese marco se inscriben las alusiones a la música como medio de vida y a la poesía como auténtica vocación artística. El afán poético vendría a ser la credencial inequívoca de la distinción de espíritu por parte de quien no podía alegar un nacimiento encumbrado. Y de acuerdo con las normas que regulan la aplicación del modelo de cortesanía renacentista al campo literario, la lírica amorosa es el ámbito idóneo en el que modelar el alma bella del artista. De ahí que el itinerario personal y el poético / amoroso corran a la par en todo momento. Primero es una prefiguración poética de la amada todavía desconocida:

El río de Mondego y su ribera  
 con otros mis iguales paseaba,  
 sujeto al crudo Amor y su bandera.  
 Con ellos el cantar ejercitaba  
 y bien sabe el Amor que mi Marfida  
 ya entonces sin la ver me lastimaba. (82-87)

Luego, tras dejar el solar patrio, es el encuentro con la mujer imaginada:

A mi Marfida vi más y más bella  
 que cuantas nos mostró naturaleza,  
 pues todo lo de todas puso en ella. (96-98)

Finalmente, la plena dedicación amorosa, lo que es tanto como decir la consagración a la lírica amatoria en su variada casuística sentimental. En el desconcierto amoroso causado por la ausencia de la amada radica precisamente la justificación que encuentra Montemayor para su osadía de dirigirse a Miranda, a quien reconoce como maestro en la *ciencia* (vv. 35 y 133) de amor. De ahí que la *petitio* final (vv. 130-151) no haga sino recordar esa condición del señor de Basto, al tiempo que se solicita la ayuda, la honra y la merced de una respuesta. Como se decía más arriba, la cuestión dista de ser personal o privada. Lo que espera Montemayor, en realidad, es la sanción de una trayectoria con el reconocimiento de su condición de poeta lírico<sup>13</sup>. Subyace, por tanto, al texto una

<sup>13</sup> Expectativa a la que da cumplida respuesta el corresponsal cuando eleva a Montemayor y su Marfida al rango de los poetas célebres: "Otra vida a Beatriz ha dado el Dante; / a Laura hizo

fuerte dimensión pública, una expectativa de publicidad que tiene como horizonte último la difusión (tanto mejor si es impresa) del poema.

El hecho es que esta epístola no fue publicada por Montemayor ni en *Las obras* de 1554 ni en el *Segundo cancionero* de 1558. La razón puede ser distinta en cada caso: en el primero, quizá porque la respuesta de Miranda no llegó a tiempo; en el segundo, porque a Montemayor ya no le interesase incluir un texto en el que se presentaba como poeta primerizo (de hecho, el carteo con don Juan Hurtado de Mendoza también desaparece, acaso por la misma razón, de las colecciones de 1558). Las epístolas del 58 nos ofrecen más bien la imagen de un poeta que ha tomado conciencia de su reconocimiento público como tal, hecho que se refleja de varias maneras<sup>14</sup>. Una es la introducción de la vena satírica, sea en la vertiente del menosprecio de corte (epístola a don Jorge de Meneses), sea en la vertiente literaria (epístola “A un hombre que hacía muchas coplas y sonetos...”). Otro reflejo del cambio de posición del escritor se percibe en el hecho de que ahora aparezca él como destinatario de una epístola en la que se le solicita consejo amoroso: “Esta carta enviaron a Montemayor estando en Flandes”, un poema de tan corto vuelo que diríase pedido *ad hoc* por el propio destinatario. La respuesta al “Señor Peña” (v. 28) tiene un arranque muy explícito sobre la nueva identidad del escritor, que se compara a sí mismo, evocando a Ausias March, con un piloto experimentado y un capitán cauteloso navegando por el mar de amor. En consonancia con la nueva soltura que siente el sujeto poético, éste se permite ahora aconsejar a su corresponsal e ilustrar su argumento con una larga digresión mitológica (vv. 61-228) en la que, tomando como personajes a Venus y Cupido, explica cómo es que las damas cortesanas de Flandes sean las únicas en toda Europa insensibles al amor (vv. 118 ss.):

Pues cante Orfeo allí, por vida mía,  
 Petrarca escriba, el Bembo o Sannazaro,  
 jamás para ellas fue cosa más fría. (160-162)

El cambio de actitud por parte del yo poético aparece confirmado en el intercambio epistolar con el caballero Simón Ros que acompaña la traducción

---

el Petrarca tan famosa / que suena d'este mar al de Levante; / Bocacio alzó Fiameta en verso y prosa; / De Pistoia el buen Cino a su Selvaja! / (...) A ti las diosas de la poesía / y a tu Marfida os harán inmortales...” (*ed. cit.*, pp. 460-461).

<sup>14</sup> La edición de 1558 incluye, dejando a un lado las amorosas, las siguientes muestras epistolares: “A Don Jorge de Meneses” (*Poesía completa*, pp. 558-561); “A un hombre que hacía muchas coplas y sonetos muy malos, y mataba al autor que se las alabase” (*ed. cit.*, pp. 713-714); “Esta carta enviaron a Montemayor en Flandes” y la “Respuesta de Jorge de Montemayor” (*ed. cit.*, pp. 714-722).

de los *Cantos de amor* de Ausias March (Valencia, 1560), volumen que indudablemente supone para su autor, tras el gran éxito de *La Diana*, confirmarse como graduado en la *ciencia* de amor<sup>15</sup>. Las dos epístolas, que se encuentran al final del volumen, van firmadas por seudónimos poéticos de sabor pastoril: “Sireno a Rosenio” y “Rosenio a Sireno”, recurso que acaso tenga aquí una de sus primeras documentaciones entre corresponsales poéticos masculinos (era frecuente, en cambio, el poetizar el nombre de la amada con una *senhal* en la modalidad amorosa del género). El poema de Montemayor sirve como acompañamiento del envío de la traducción y desarrolla el tema del desengaño amoroso, lo que constituye obviamente –presuntas circunstancias biográficas al margen– un indicio de la experiencia acumulada por el poeta / amante. De ahí el tono admonitorio de la epístola, que aconseja al destinatario servirse del libro como medio de descubrir la verdadera naturaleza del amor y eludir de ese modo sus asechanzas. Rosenio, por su parte, responde (en endecasílabos sueltos, por cierto), manifestando unas cuitas amorosas parangonables a las del lusitano. Y todo ello sin sentirse aparentemente intimidado por la fama de su corresponsal, aunque consciente de la distancia que en el plano literario –en el social la jerarquía era inversa– existía entre ambos: “Tomado he gran licencia en responder-te” (v. 67). Una igualación en el plano comunicativo que es sin duda inseparable de la utilización de los seudónimos poéticos, cuya funcionalidad queda así al descubierto: crear la ficción de un compañerismo en el gremio de los pastores / poetas. Un recurso que alcanzará su pleno aprovechamiento en el carteo poético entre Montemayor (*Lusitano*) y Ramírez Pagán (*Dardanio*).

El prestigio literario del Ramírez arrancaba de sus años de estudiante en Alcalá, donde había sido laureado como poeta latino antes de ordenarse sacerdote en 1544. La correspondencia con Montemayor, recogida en la *Floresta de varia poesía* (Valencia, 1562) del murciano, data seguramente de los años 1558-1560, cuando el autor de *La Diana* estuvo muy vinculado con Valencia<sup>16</sup>. De este carteo puede afirmarse que es el que presenta mayores rasgos de familiaridad epistolar entre todos los de Montemayor. Los dos poetas se sitúan en un plano de igualdad, se reconocen como iguales y como tales se tratan. Esto deriva en un determinado desarrollo retórico de las composiciones, en un tratamiento menos

---

<sup>15</sup> Dicha traducción puede leerse ahora en la *Poesía completa*; las dos epístolas van en pp. 1248-1253.

<sup>16</sup> Ambos poemas puede leerse en Diego Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía*, ed. Antonio Pérez Gómez, Barcelona, Selecciones Bibliófilas, 1950, II, pp. 122-137. Vid. Francisco López Estrada, “La epístola de Montemayor a Diego Ramírez Pagán”, en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, Madrid, CSIC, 1956, VI, pp. 387-406, trabajo que destaca los contenidos anti-cortesanos de la composición.

convencional de los diversos temas seleccionados y, sobre todo, en la adopción de un tono comunicativo inequívocamente amistoso y confidencial.

La epístola de Montemayor comienza con un largo exordio (vv. 1-48) a modo de preterición: so pretexto de exponer su seguridad de poder prescindir de tal pieza en esta ocasión, Montemayor dirige una mirada satírica a diversos tipos de escritores. Primero, pone su objetivo precisamente en los que abusan de los tópicos proemiales, los “mil archipoetas” (v. 2) que empedran sus versos de los recursos lógico-retóricos aprendidos en las aulas, los “poetillas regalados” (v. 19) que engolan la voz para adular a su destinatario, el “...inocente / estudiantajo necio y confiado / que quiere en alabar hacerse gente” (vv. 31-33). Luego, la sátira apunta hacia el “cortesano hinchado” (v. 34) que, porque ha leído las *Trescientas* de Mena y hojeado un par de veces a Boscán, se considera autorizado para juzgar y enmendar los versos de cualquier autor; cuando no da en escribir versos ridículos, simplemente por no ser menos que otros “poetillas remendados” (v. 47) que también lo hacen. La enumeración de los poetastros funciona en el texto como dechado negativo que proporciona un referente *ex contrario* de autodefinición para el sujeto poético. Textualmente, el contraste va marcado por la fórmula anafórica “Cuán fuera [iré]...” (vv. 1, 4, 7, 10) y su variante “...cuánto muy más fuera...” (v. 13), que, aplicadas al yo poético, introducen los recursos vitandos de los malos poetas. Luego, la perspectiva cambia: los vicios poéticos se introducen con la pregunta retórica “¿Gustas...?” (vv. 31 y 34), que implica el acuerdo del destinatario con las críticas en curso.

El fragmento proemial se cierra con una referencia metapoética, que implícitamente señala la conveniencia de ir abandonando el tono satírico adoptado. La *propositio* subsiguiente parece confirmar el cambio de rumbo:

Es cosa para mí de tanta pena  
ver estos poetillas remendados  
que pienso ya en pregón poner la vena.  
Dejemos, pues, pastor estos cuidados,  
escribábase Dardanio y Lusitano  
como siervos de amor tras los ganados. (46-51)

Pero la expectativa no se confirma de inmediato, dado que, echando mano nuevamente de la preterición, apoyada ahora en la fórmula anafórica “Dejemos...” (vv. 52, 55, 61, 64, 67), el poeta declara no querer tratar de la corte en una serie de versos (52-81) que compendian una acerba sátira de la vida áulica. Tras lo cual, retorna a la *propositio* avanzada:

Tratemos, pues, Dardanio del ganado,  
tratemos del aprisco y la majada,  
que en fin lo más es tiempo mal gastado. (82-84)

A partir de ese momento el discurso se orienta, por fin, a tratar de la vida pastoril como ámbito de la vida ociosa, consagrada al amor y a la poesía, lo que no impide, sin embargo, que el texto incorpore alusiones a las faenas rústicas propias de la ganadería como actividad económica (vv. 124-135). Si tales notas recuerdan, a modo de contrapunto, la existencia de una jerarquía corporativa de base económica, con sus *amos* y su *soldada* (v. 125), la vida imaginada del poeta / pastor se rige, en cambio, por el principio de igualdad, tanto en el canto como en el amor:

Tú tiempla tu rabel de madrugada,  
yo mi zampoña, y alto a cantar versos  
a Marfira y Marfida descuidada. (85-87)

La equiparación de las voces posibilita el intercambio de comentarios y sugerencias acerca de los versos de uno y otro, en un juego que se complace en recordar posibles diferencias de rango poético entre ambos (a favor del murciano) sólo para anularlas en el fiel de la amistad. El pasaje incluye claves de tipo personal, como el homenaje de Montemayor a Ramírez consistente en la cita de su *incipit* más famoso (el del soneto “Dardanio, con el cuento de un cayado”) y la alusión, mediante una reticencia cómplice, a un “poeta necio” conocido de ambos:

Tú me dirás: “¿No ves que no van tersos  
los dos pies con que cierras el soneto,  
y en la sentencia esotros van diversos?”  
E yo diré: “Pues que te están sujetos,  
Dardanio, con el cuento de un cayado  
borrar puedes muy bien los imperfectos”.  
Saldré después yo allá tan confiado  
como el poeta necio (ya me entiendes);  
diré: “Aquel verso va un poco forzado”.  
Tú me dirás: “Pastor, pues ves que aprendes,  
aprende, aprende. Y cata que es temprano  
para que mis divinos pies enmiendes”.  
Y coserá su boca Lusitano,  
pedirte ha allí perdón, y tú riendo  
ponásle sobre el hombro el brazo y mano. (88-102)

Al intercambio poético sigue luego el pastoril: cada uno se ocupará del ganado del otro (vv. 103-108). Y, como colofón, ambos compartirán –según el modo amebeo propio de los pastores, se entiende– un canto de amor (“Allí a la par los dos nos quejaremos”, v. 112), expresión de las quejas para con Marfira

(Dardanio) y Marfida (Lusitano). He ahí el ideal de un vivir “tan quieto” (v. 115), “de fortuna así olvidados” (v. 118), en el que los únicos contratiempos posibles son los cambios de humor de las dos pastoras y los incidentes normales de la vida rústica (vv. 124-135). La estampa recuerda, indudablemente, otras similares del carteo entre Hurtado de Mendoza y Boscán<sup>17</sup>.

De un modo un tanto sorpresivo, la consideración de esa vida feliz trae de nuevo a la memoria del sujeto poético la situación descrita en el fragmento anticortesano de los vv. 52-81. La indignación moral de aquellos versos resurge ahora, revestida de un tono aún más amargo, con la intención de denunciar la deplorable situación político-religiosa que vive el reino (vv. 136-156). Echando mano otra vez de la preterición y la reticencia que piden postergar el tema y que calle la pluma, el pasaje (notable en un texto impreso por su inconformismo político de fondo) esboza un panorama desolador, caracterizado por el triunfo de la santurronería, la ambición y la hipocresía<sup>18</sup>:

Oh divino Dardanio, quién pudiera  
resucitar los dos que uno reía  
y otro lloraba, a ver si aquél riyera.  
Cuán a buen tiempo el uno lloraría  
y el otro, sólo en ver perdida España.  
¡Ce, pluma! Calla, pues que es niñería. (145-150)

Tras el intermedio satírico, el poema se encauza hacia su conclusión retomando el asunto poético / pastoril (vv. 157-198). Lusitano imagina ahora tanto a Dardanio como también a Marfira consagrados a escribir sus versos, ambos bajo la sombra protectora de un mecenas al que el texto se refiere como “pastor tan sublimado» (v. 178), “... príncipe tan alto y excelente” (v. 187) y «tal señor cual Fama lo pregona” (v. 195)<sup>19</sup>. En contraste con la buena fortuna de

<sup>17</sup> Léanse al respecto los vv. 169 ss. del primero y 223 ss. del segundo. Ramírez también desarrolla por extenso el tema (vv. 151 ss.), añadiéndole un motivo no tratado por Montemayor, pero presente en Hurtado de Mendoza (vv. 196 ss.) y Boscán (370 ss.), la incorporación de otros poetas amigos al feliz estado: “Veríamos, el monte resonando, / venir Tirsi y Salicio, pastorales / porfías y canciones celebrando” (vv. 157-159).

<sup>18</sup> La actitud de Ramírez es, en este sentido, bastante distinta. Su poema recoge sin reservas el guante en lo que se refiere a la sátira literaria (vv. 22-48), pero elude del todo el tema anticortesano (“Baste que tú también pintaste aquella / pesadumbre del caos indigesta / de los que andan en corte y fuera della”, vv. 82-84), para centrarse en los amores y trato amistoso de los poetas / pastores.

<sup>19</sup> El protector de Ramírez era don Alfonso de Aragón, duque de Segorbe, Virrey y Capitán General de Valencia entre 1558 y 1563. A él se refiere el murciano, llamándolo Aliso, en los vv. 136-147 de su epístola.

Dardanio, Lusitania se queja de su triste suerte: “Y desdichado yo que neciamente / mis años he gastado...” (W. 189-190). La declaración tiene todos los visos de constituir una confidencia sincera de Montemayor, cuyos últimos años de vida constituyen un inextricable laberinto de éxitos y graves contratiempos en su carrera como escritor.

El éxito de *La Diana* se vio, en efecto, contrapesado por la dificultad para encontrar un mecenazgo estable desde mediados de la década de los 50, cuando salió, sin que se conozcan los motivos, de la protección de doña Juana de Austria. La precariedad de su posición debió de alcanzar un nivel rayano en lo peligroso cuando sus versos devotos fueron incluidos en el *Índice* de 1559. Este tuvo que ser uno de los factores que propiciaron, en torno a 1560, su paso al norte de Italia, donde murió en circunstancias poco claras a principios de 1561. Semejante desasosiego vital constituye sin duda el mar de fondo que agita los versos de la epístola a Ramírez Pagán. Así se entiende que los ataques contra la corte o contra las pautas imperantes en la vida literaria, política y religiosa de la nación alcancen en el poema una virulencia que desborda las convenciones del menosprecio de corte, para anticipar en ciertos aspectos la actitud censoria de Quevedo. La dimensión pública de la epístola (corroborada por la edición impresa al cuidado del amigo) se fundamenta en la conciencia que el escritor ha alcanzado de su madurez. El trato amistoso, de igual a igual (incluso por encima de jerarquías literarias), con Ramírez Pagán manifiesta la confianza que ha alcanzado Montemayor en sí mismo como poeta; es decir, la conciencia del reconocimiento público como tal. El tono crítico del poema se hace eco de los conflictos que afectaban a dicho reconocimiento, reflejados en la falta de mecenazgo estable (signo posible del anhelo frustrado de una autonomía ajena a cualquier mecenazgo) y en la condena inquisitorial sobre sus versos religiosos. La máscara pastoril es el recurso que permite, mediante un juego de distanciamiento, conjugar todas esas posibilidades, por lo que en el fondo revela más que oculta.

### Posdata

El análisis de las epístolas de Montemayor (y sus corresponsales) revela su apropiación del género como cauce adecuado para proyectar la imagen pública del escritor en tanto que miembro de la república literaria. Pero el suyo no parece haber sido un caso aislado a mediados del XVI, ya que una lectura similar puede aplicarse a las epístolas de otros autores coetáneos, caso de Alonso Núñez de Reinoso o de Jerónimo de Arbolanche. Quizá no sea casualidad que todos ellos compartan un modesto o mediano origen social, una for-



mación de corte *romancista* (pese a la indigesta erudición de Arbolanche) y estén bien avenidos con la imprenta como medio de difusión de sus textos.

La producción epistolar de Alonso Núñez de Reinoso (La Alcarria, f. s. xv-¿Ferrara?, d. 1552) presenta la peculiaridad de encauzarse por la doble vía del octosílabo y el endecasílabo<sup>20</sup>. La opción por una u otra parece fundamentarse en criterios temáticos y estilísticos: la primera se orienta preferentemente a la comunicación amistosa de circunstancias personales, mientras que la segunda se reserva para asuntos de mayor enjundia intelectual<sup>21</sup>. La *dispositio* editorial también separa ambas modalidades, ya que las cartas aparecen dispersas en una sección de versos octosílabos, mientras que las dos epístolas inauguran una breve sección de poesía endecasilábica (tanto que sólo incluye una composición más, de tema ariostesco) inserta al final del libro.

Ninguno de esos dos poemas lleva explícitamente el marbete de epístola: “Alonso Núñez de Reinoso al Señor Feliciano de Silva” y “Al señor Don Lope de Guzmán”. Una y otra epístola nos ofrecen sendas caras de la imagen del escritor en la sociedad literaria. En la primera, que parece escrita por Reinoso en sus años de estudiante en Salamanca, el poeta primerizo ensaya la *laudatio* del maestro como medio de confirmar su propia condición de escritor. En la segunda, que debe de corresponder, en cambio, a los años de madurez, Reinoso asume, por el contrario, el papel de poeta experimentado que aconseja a quien lo es menos (aunque esté por encima en la escala social).

La poesía y las letras constituyen, pues, el argumento central de la epístola a Feliciano de Silva. Tras la *salutatio* y *propositio* iniciales (vv. 1-18), se lamenta Reinoso de verse obligado a abandonar el trato de las Musas a causa de sus estudios de Leyes (vv. 19-87). Sigue luego, a modo de contraste, el elogio del ingenio y modo de vida del amigo y maestro Feliciano de Silva, quien pasa sus días modestamente (vv. 88-148), dedicado a lo que realmente le gusta: “Tus horas tienes todas muy medidas, / leyendo de continuo en Cicerón / y lo más primo de lenguas floridas; / habitando de continuo en Helicón...” (vv. 95-98). En ese contexto se introduce una nota familiar mediante la mención de dos hijas del escritor como Musas de sus versos, doña María de Guzmán (“Ves tu

<sup>20</sup> La poesía de Núñez de Reinoso se publicó en el mismo volumen que *La historia de los amores de Clareo y Florisea y de los trabajos de la sin ventura Isea* (Venecia, 1552), formando un *Libro segundo de las obras en coplas castellanas y versos al estilo italiano*. Puede leerse ahora en la *Obra poética*, ed. de Miguel Á Teijeiro Fuentes, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997.

<sup>21</sup> Cuadra bien con esto que sea precisamente una de las cartas octosilábicas, la dirigida “...al Señor Tomás Gómez”, la que se haga eco de los versos iniciales de la *Epístola a Boscán* de Garcilaso: como sí, para Reinoso, el nivel métrico-expresivo del octosílabo fuese más afín a la soltura estilística de Garcilaso que a la pesadumbre de la *terza rima*. Para la consideración de las cartas octosilábicas de Reinoso, véase el trabajo de José I. Díez Fernández en este mismo volumen.

hija, la hermosísima María”, v. 122) y doña Isabel de Guzmán (“Miras la linda y sabia Isabel”, v. 130). El poema concluye, sin despedida ni data, mediante la tópica *exhaustio* del elogio (“y mi Musa buscarte ya loor / no puede...”; vv. 142-143). Diríase que Reinoso ha tenido en mente al componer su poema la elegía II de Garcilaso, aunque esto sólo haya servido para reducir a puro esquema su complejo desarrollo argumental y afectivo. Las quejas del toledano sobre el sinsentido de su vida militar han sugerido a Reinoso la primera parte de su poema, mientras que la segunda deriva de la envidia garcilasiana por la felicidad doméstica (y poética) de Boscán. La influencia parece confirmarse por la introducción de algunas notas críticas contra la milicia como actividad incapaz de dar la felicidad y de cuyo ejercicio Silva ya se ha liberado (vv. 106-114). Diríase incluso que Reinoso ha tenido en cuenta la célebre *correctio* garcilasiana (“y aquesta que os escribo es elegía”) a la hora de referirse a su propio poema en estos términos: “Es la vida que vivo muerta vida, / y aquesta elegía llena de borrones / no va limada ni menos polida” (vv. 10-12). A la vista de esta declaración, parece que Reinoso entendía por elegía un poema de tono quejumbroso en tercetos. Sea como fuere, resulta evidente que su lectura de Boscán y Garcilaso no le llevó a establecer solución de continuidad entre los polos de la epístola / sátira y la elegía<sup>22</sup>.

La contribución del tudelano Arbolanche (h. 1546-1572) al género epistolar no está exenta de la nota de excentricidad consustancial a *Los nueve libros de las Abidas* (Zaragoza, 1566)<sup>23</sup>. Al frente del farragoso poema figuran tres epístolas. La primera, en tercetos, contiene el envío del libro a su dedicataria; las otras dos, en octavas reales, contienen un intercambio entre Don Melchor Enrico, Maestro en artes, y su discípulo Jerónimo de Arbolanche<sup>24</sup>. En esta correspondencia llama, de entrada, la atención la inusual elección métrica, cuya responsabilidad recae, en principio, sobre Melchor Enrico como autor de la primera epístola. El argumento que sigue es el de aconsejar a su discípulo que no haga caso, como gajes propios del oficio de escribir, de las críticas de los maldicientes y detractores que se habían adelantado a la propia impresión del libro (aunque entre líneas le da también el sabio consejo, que Arbolanche acabaría

<sup>22</sup> También hace pensar en la elegía la *salutatio* de la epístola a don Lope de Guzmán: “Con musa triste, de negro vestida / conforme al Tiempo de mi desventura, / en los pesares con pesar metida, / a vos, buen caballero, doy ventura / como puedo...” (vv. 1-5).

<sup>23</sup> Véase al respecto el estudio de Fernando González Ollé que acompaña la edición facsimilar de la obra (Madrid, CSIC, 1972).

<sup>24</sup> Se ocupa de ellas José María Maestre Maestre: “Serón contra Arbolanche: relaciones de las literaturas latina y vulgar en el Renacimiento”, en *Excerpta Philologica Antonio Holgado Redondo Sacra*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1991, II, pp. 399-459.

adoptando después de 1566, de olvidarse de imprimir libros). La respuesta del discípulo se alarga en 41 octavas con un único argumento: presentarse a sí mismo como un poeta no versado... en los errores que todos (desde los antiguos a los modernos) han cometido. El esquema compositivo se reduce, pues, a la enumeración de autores (griegos, latinos, toscanos, españoles) con su sambenito respectivo. Nadie se salva de la quema: Homero, Virgilio, Horacio, Dante, Petrarca, Mena, Boscán, Garcilaso..., hasta Montemayor o Ramírez Pagán (cuya defensa originó, según Maestre, la invectiva del bilbilitano Serón contra Arbolanche, una de las muchas que el tuledano se ganó). Al margen del interés que tiene la epístola para hacerse una idea de la información y el acceso a los textos por parte de alguien que vivía retirado de los centros de la vida literaria, el poema representa un ejemplo temprano de la adopción del cauce epistolar, a decir verdad mínimamente esbozado aquí, como vehículo de la sátira literaria (ingrediente que ya aparecía, como uno más, en las epístolas de Montemayor y Ramírez Pagán)<sup>25</sup>. Pero en el fondo, lo que nos ofrece Arbolanche, a su manera contradictoria, es un canon de autores: no se olvide, al respecto, la connotación encomiástica de una estrofa como la octava, que por aquellos años hizo patente, por ejemplo, Gil Polo en su "Canto de Turia". O sea, que también Arbolanche reclama su sitio en el Parnaso: "y pues destos dijeron tan famosos, / ¿qué harán de mí los necios y envidiosos?" (vv. 327-328).

---

<sup>25</sup> Trata la cuestión el trabajo de José Manuel Rico García en este mismo volumen.