

LA VARIEDAD EPISTOLAR EN PEDRO DE PADILLA

BERNARDO TORO VALENZUELA
Grupo P.A.S.O.

Pedro de Padilla (Linares, ¿1550-1605?) publicó en 1580 el volumen de versos *Tesoro de varias poesías*¹. Durante casi un millar de páginas y algo menos de trescientas composiciones, el lector encuentra, entre otras, canciones, discursos, sonetos, villancicos, fábulas y numerosas glosas, todas de temática exclusivamente amorosa, tanto en metros castellanos, como italianizantes, si bien envueltos en la más tópica retórica cancioneril. Presenta, además, treinta y nueve composiciones impresas bajo los rótulos *carta o epístola*, número suficientemente significativo como para que un estudio de las mismas desde el punto de vista genérico arroje unos mínimos datos sobre la configuración de dicho género en el libro citado, en el autor o en el momento histórico-literario de ambos.

Tras pasar su infancia en Linares y desplazarse a Granada para estudiar, Pedro de Padilla obtuvo allí la graduación de Bachiller en Artes en 1564². En 1572 aparece matriculado en Teología en Alcalá, y en 1579 ya reside en Madrid, lugares en los que entraría en contacto con los poetas del grupo alcalaíno-madrileño. Entonces publica el citado *Tesoro* (Madrid, 1580), las *Églogas pastoriles* (Sevilla, Andrea Pescioni, 1582, a costa de Antonio Vivas) y su

¹ Impreso en Madrid, en casa de Francisco Sánchez, a costa de Blas de Robles, mercader de libros.

² Tomamos la mayoría de estos datos de la única monografía sobre Padilla, la escrita por Aurelio Valladares Reguero, *El poeta linavense Pedro de Padilla. Estudio bio-bibliográfico y crítico*, Úbeda, Centro Asociado a la U.N.E.D. de Jaén, 1995, pp. 15-60. Este prolijo estudio del poeta y de su obra resulta especialmente útil en la abundancia de datos que aporta, amén de más valioso, filológicamente hablando, de lo que cabría esperar a partir del título.

Romancero (Madrid, Francisco Sánchez, 1583, a costa de Blas de Robles). En 1585 profesó como carmelita y la publicación dicho año de su *Jardín espiritual* (Madrid, Querino Gerardo Flamenco, a costa de Blas de Robles) marca el inicio de una segunda parte de su obra, ahora de temática exclusivamente religiosa. Después vendrían el *Jardín espiritual* (Madrid, Querino Gerardo Flamenco, 1585, una vez más a costa de Blas de Robles) y las *Grandezas y excelencias de la Virgen señora nuestra* (Madrid, Pedro Madrigal, 1587).

Hay constancia documental de su amistad en Granada con Gregorio Silvestre a partir de palabras de Pedro de Cáceres y Espinosa, amistad de la que no es arriesgado deducir, como señala Valladares, sus contactos con amigos de éste como Hurtado de Mendoza, e incluso Hernando de Acuña o Luis Barahona de Soto. Precisamente Pedro de Cáceres habla de su “habilidad rara y única en decir de improviso, y a pocos inferior en escribir de pensado”³. Muchas características del *Tesoro* se explican a partir de estas amistades. Sin embargo, tampoco hay que descartar la importancia de sus contactos en Madrid y de su primera publicación en 1580. No hay que señalar aquí la importancia de este año y de esta década para la poesía española. Sí hay que recordar que Padilla se encuentra un tanto al margen. En los preliminares del *Tesoro* están Ercilla, Juan de Vergara, Pedro Laínez y López Maldonado. Pronto conocería a Cervantes. A éstos habría que añadir a todos los autores que pululaban entonces por los ambientes poéticos de la Corte: Liñán de Riaza, Lope de Vega, Gálvez de Montalvo o Juan López de Hoyos. La relación de Padilla con estos autores no acabó con el comienzo de su vida religiosa y muchos de ellos (incluido Cervantes) publicarán poemas laudatorios en los preliminares de sus obras de temática religiosa. Así pues, Padilla pasa de relacionarse con un grupo de autores de una generación poética en declive, que morirá sin ver publicada su obra, a ser un protagonista, si no de la renovación de la poesía española de los ochenta, sí de cierta tendencia a la profesionalización del poeta, es decir, a la escritura pensando en un público que lee, pero que también compra, y hasta alquila, libros de poesía y cuyas expectativas (“porque, como las paga el vulgo...”) había de cumplir⁴.

En este entramado se produce una curiosa relación entre Padilla, Maldonado y Cervantes. Cervantes escribe poemas laudatorios para los preliminares del *Romancero* (1580) y el *Jardín espiritual* (1585) de Padilla y el *Cancionero* (1586) de López Maldonado (quien había escrito un soneto para

³ Valladares, ob.cit., p. 24.

⁴ En consonancia con esto explicaríamos las numerosas participaciones e igualmente numerosos premios que parece haber conseguido Padilla en diversas justas poéticas celebradas en la Corte, como afirma Valladares (ob.cit., p. 64) a partir del P.Carrasco.

La Galatea, 1585); a su vez, Padilla y López Maldonado se dedican mutuamente composiciones para sus libros respectivos. El aprecio de Cervantes por estas obras debió de ser aún más manifiesto: en el repaso que Cervantes da a la literatura de su época a través del escrutinio de la biblioteca de don Quijote, al llegar a la lírica, sólo hace referencia al *Tesoro* de Padilla (sin mencionar al autor, por cierto) y al *Cancionero* de López Maldonado⁵.

Antes de comenzar el análisis de las composiciones que nos ocupan, resulta vital para las conclusiones retener la historia editorial de una obra que no ha vuelto a ser editada después del siglo XVI:

Lo voluminoso del libro quizá le creara algunas dificultades para su publicación, pero encontró al librero madrileño Blas de Robles, que asumió los riesgos económicos. Dicho mercader de libros debió de estar muy relacionado con el círculo literario de la Corte al que pertenecía Padilla, ya que también lo vemos en obras de algunos de estos autores cumpliendo tal cometido. Y en este caso no parece que le fuera mal el negocio a Blas de Robles, porque siete años después lanza la segunda edición (1587), a la que poco más tarde seguirá la tercera (1589)⁶.

El lector del *Tesoro* encuentra las treinta y nueve epístolas (entiéndase que, por comodidad, englobamos a partir de ahora *cartas* y *epístolas* bajo el segundo nombre) dispersas a todo lo largo del volumen. Este dato no debe dar a entender que se trate de un tratamiento especial de este género: las composiciones de los distintos géneros representados aparecen mezcladas sin orden ninguno; ni siquiera adquiere relieve compositivo la diferencia entre géneros populares y cultos o metros castellanos e italianizantes. Estamos, pues, ante casi cuatro decenas de composiciones que oscilan entre los treinta y cinco versos de la más breve y los doscientos doce de la más extensa, escritas indistin-

⁵ “— Este grande que aquí viene se intitula —dijo el barbero— *Tesoro de varias poesías*.

— Como ellas no fueran tantas —dijo el cura—, fueran más estimadas: menester es que este libro se escarde y limpie de algunas bajezas que entre sus grandezas tiene; guárdese, porque su autor es amigo mío, y por respeto de otras más heroicas y levantadas obras que ha escrito.

— Este es —siguió el barbero— el *Cancionero* de López Maldonado.

— También el autor de ese libro —replicó el cura— es grande amigo mío, y sus versos en su boca admiran a quien los oye, y tal es la suavidad de la voz con que los canta, que encanta. Algo largo es en las églogas, pero nunca lo bueno fue mucho; guárdese con los escogidos”. *Quijote*, I, cap.VI. Cito por la edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, p. 86. El lector interesado encontrará más información en el libro de Edward Baker, *La biblioteca de don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997.

⁶ Valladares, ob.cit., pp. 211-212.

tamente (y cito por orden de aparición) en tercetos, redondillas, dobles quintillas, quintillas, liras, octavas, tercetos y verso suelto, e incluso estrofas de nueve y doce versos no codificadas por los tratados de métrica.

La ubicación de las epístolas no guarda ninguna relación con los poemas que las anteceden y suceden, excepción hecha de aquellas composiciones que forman parte de las historias en romance durante las que los protagonistas se intercambian una misiva⁷. Es más, en algún caso sucede a la epístola un poema de género distinto dirigido a la misma dama (al menos, tiene su mismo nombre) y ambos no guardan ninguna relación. Así ocurre, por ejemplo, con la *Epístola en tercetos, a una dama ausente* (fols. 284v-285v) y el soneto siguiente (fol. 285v-286r), ambos dirigidos a Celia, pero sin relación ninguna. En segundo lugar, la extensión no guarda ninguna relación con los argumentos, ni con los marcos narrativos de los poemas, dado que son prácticamente idénticos en todas las composiciones. Si acaso, extensión y métrica guardarían alguna relación significativa si quisiéramos deducir que Padilla se encontraba más “cómodo” en los moldes estróficos tradicionales del hecho de que las epístolas de extensión inferior a la media se compusieron mayoritariamente en estrofa italiana y las de extensión superior a la misma, en estrofas castellanas octosilábicas. Por último, tampoco el molde métrico ayuda. Como veremos más adelante, al reeditar la obra en 1587, y respondiendo a las críticas que le hicieron, ordenó todas las composiciones agrupándolas por su metro, y dentro de éste, simplemente por el orden en el que fueron impresas en la primera edición, con lo que las epístolas (y las composiciones en los demás géneros, excepto la canción) quedaron igualmente sin agrupación genérica alguna.

Por otro lado, la ambivalencia de *carta* y *epístola* para este tipo de composiciones queda ratificada fácilmente por el uso de la época, si bien no hay manera de encontrar explicación al hecho de que, en un momento dado del volumen, el autor decida titular estas composiciones como *epístolas* sin que

⁷ Son, en concreto, cuatro: la *Carta de Jarifa al Rey de Granada* (fols. 29v-31r) y, en respuesta, la *Carta del rey de Granada a Jarifa* (fols. 31v-34r) forman parte del romance que desarrolla esta conocida historia entre los fols. 29r y 34r; la *Epístola de Paris* (fol. 192v) aparece en la narración de estos sucesos entre los fols. 191r y 194v; y la *Carta de Jarifa a Abindarráez* (fol. 382r-384v), que muy extensamente lo hace entre los fols. 377r y 386v. El volumen presenta numerosísimos errores de foliación que, por lo general, consisten en la repetición de un mismo número para distintos. Por ello, nuestras citas pueden parecer erróneas si no se busca en algún folio posterior al citado, que reproduce el mismo número.

ninguna de las características que señalaremos más adelante como comunes a todos ellos se puedan adscribir a poemas del primer o segundo bloque⁸.

La distinta denominación de estas composiciones no parece responder a ninguna diferencia significativa. Padilla comienza llamándolas *carta* y así continúa hasta que la decimonovena aparece como *epístola*, momento a partir del cual ninguna otra composición lo hará como *carta*, excepto la *Carta de Jarifa a Abindarráez* (fol. 382r) inserta entre dos romances que desarrollan esta conocida historia para la época y que cumple precisamente la función de poner en contacto a ambos personajes. No hay que hacer de esta excepción regla alguna o buscar explicación, porque sus mismas circunstancias se dan al narrar la historia de Paris y Helena, y en ese caso encontramos una *Epístola de Paris* (quizá optara por el marbete clásico para ésta, pero no parece que nos lleve a ninguna otra conclusión significativa). Además, tal equivalencia es aún más patente si en el quinto verso de una *Epístola en tercetos, a una dama ausente* (fols. 284v-285v) achaca que la amada haya querido “que fuese aquesta *carta* la postrera” (la cursiva es nuestra).

En definitiva, y resulta muy importante para situar el género en la indefinición en que se encontraba para Padilla, carta y epístola vienen a ser en la práctica sinónimos absolutos. Ninguna de las hipótesis que hemos manejado para diferenciar ambos rótulos han dado resultado en el sentido de diferenciar ambos términos: no se relacionan con el tema, ni con el metro, ni el marco ficcional, ni con los “protagonistas”, ... sólo, pues, con la ubicación de los poemas.

Por estas razones, y tratando de avanzar un perfil genérico, hemos agrupado para el estudio todos los poemas que aparecen bajo una de estas dos denominaciones. Raras veces el título se limita a esta única indicación: a continuación alude a la forma métrica utilizada y en la mitad de ellos queda completado con alguna indicación del tema. Sin embargo, el resultado de estas precisiones resulta indiferente o equivalente hasta el punto de que el poema *Hermosa pastora mía* aparezca repetido en fols. 106v-108v y fols. 226r-228r, y sólo se diferencian, además de por la falta de dos redondillas en la segunda, en que lo que leímos en un principio como *Carta pastoril* después sea *Epístola pastoril*⁹.

⁸ Valladares, ob.cit., p. 210, cree que el poemario fue ordenado por criterios puramente subjetivos o bien, como afirma citando a Bajona Oliveras, según la fecha de composición de los poemas. Nuestra idea abona precisamente esta tesis: en un momento de composición de los poemas, Padilla decidió cambiar el rótulo de estas composiciones, si bien por motivos que se nos escapan.

⁹ Valladares, al hablar de los poemas duplicados en esta obra (ob.cit., p. 211), no anota esta repetición.

La temática amorosa de todas las composiciones de este *Tesoro* también incumbe a las epístolas. Al lector y al estudioso no puede dejar de sorprender que esta constante temática también afecte a todas y cada una de las epístolas sin excepción. Sin necesidad de adelantar ninguna conclusión, sí cabe enunciar la hipótesis de que no parece lo más normal que en un libro publicado en 1580 se ignoren los avances que en este género se habían llevado a cabo desde la composición de Garcilaso¹⁰. Si Padilla había encontrado en epístolas como la de Villegas la que bien le podía haber servido como modelo genérico¹¹, seguro que en su entorno había leído algunas como las que publicaría López Maldonado en su *Cancionero*, cinco epístolas en tercetos cuyos títulos nos acercan a la epístola amistosa¹². No está presente en Padilla, pues, ningún ejemplo de epístola amistosa o de epístola moral de corte horaciano.

La métrica utilizada en estas composiciones desorienta tanto como el tema único de estos poemas. Encontramos tercetos (no llegan a una cuarta parte), un solo ejemplo de verso suelto (fols. 280v-281v) y, a partir de ahí, no sólo octavas (llamadas sistemáticamente por Padilla *estancias*), y otro ejemplo aislado, esta vez de liras (fols. 124v-125v), sino que más de la mitad de las composiciones se encuentra en coplas castellanas: preferentemente redondillas, pero también quintillas, dobles quintillas y ejemplos sueltos de nueve y doce sílabas (317r-318v y 243v-245r, respectivamente). Después de este resumen, resulta difícil hilvanar serie alguna de conclusiones que resulten coherentes, no ya porque se busque la vinculación de un género y una estrofa, sino porque de ninguna manera parece pertinente este rasgo para Padilla. Sorprende, no obstante, que cuando se vuelve a imprimir el libro en 1587 y Padilla quiere poner reme-

¹⁰ Garcilaso está presente constantemente en este libro, no sólo por su influencia en ideas poéticas y en léxico, sino incluso en varias de las numerosísimas glosas que pueblan el libro. No deja de ser significativo de la particular apropiación de los logros de Garcilaso por parte de Padilla, por ejemplo, que la “zampona ruda” de aquél, que “de ornamento y gracia va desnuda”, adjetive en la glosa correspondiente, no término metapoético alguno, sino la fe del amante (148v).

¹¹ Villegas incluyó en su *Inventario* (por Francisco del Canto, Medina del Campo, 1565, fols. LVIV-LIXr.) una única epístola, una extensa composición octosilábica, de similar estructura a las de Padilla, dirigida igualmente a una “hermosísima señora”.

¹² López Maldonado, *Cancionero*, Madrid, en casa de Guillermo Droy, 1586. Véanse “Epístola a Luis Gálvez de Montalvo” (fols. 118r-119v); “Respuesta de López Maldonado al Doctor Campuzano” (fols. 122v-125v); “Otra epístola al Doctor Campuzano, estando viudo, aconsejando que se case” (fols. 125v-128r); “Otra epístola a un amigo en respuesta de una suya” (fols. 128v-139r) y “Epístola a un amigo con quien se quería casar una dama a quien había servido muchos años” (fols. 184v-187r). Además, debemos añadir por sus características formales y temáticas los “tercetos a un amigo” (fols. 140r-142r). Incluso, entre las dos primeras epístolas citadas aparece la “Epístola del Doctor Campuzano a López Maldonado” (fols. 120r-122v), que responde a la anterior y es respondida por la siguiente.

dio a los defectos que se apuntaron en la primera edición (defectos tales como el descuido y la falta de un criterio de ordenación, asuntos a los que hace alusión en 1582 en el prólogo a las *Églogas pastoriles*¹³) siga precisamente el criterio de reunir los poemas que comparten metro¹⁴. Por lo que compete a la perspectiva de nuestro estudio, nada aclara esta alteración. Si antes encontrábamos cuarenta epístolas dispersas por el volumen sin ordenación posible, visto que la forma métrica no las caracteriza, esta nueva disposición vuelve a ofrecerlas igualmente dispersas y, lo que resulta más relevante, sin que añada nada a su caracterización como género. Por último, al hecho de que incluya el molde estrófico en el título de prácticamente todas las composiciones tampoco cabe dar mayor significación. Es verdad que sirve para que el lector preste atención a la peculiaridad del metro en los usos del verso suelto, la lira o las octavas (ya que es sistemático en todos estos casos), pero resulta sencillamente aleatorio y falto de significación en todos los demás.

Desde otro punto de vista, el análisis interno de estas composiciones arroja alguna luz sobre su caracterización genérica. La situación comunicativa en que se desarrollan la práctica totalidad de los poemas presenta un “yo” ficcional, enamorado, nunca identificado por su nombre (a excepción de los protagonistas de las epístolas insertadas en historias), que se dirige a un “tú” que lo ha rechazado sistemáticamente. La relevancia de esta marca pragmática común a todos los poemas tiene mucho que ver con la pertinencia que demos *a priori* a los apóstrofes directos a la amada. Esta marca aparece generalmente en los primeros versos del poema y señala así el contacto entre emisor y destinatario. En todos los poemas es común la presencia expresa del tú, no ya porque las formas verbales así lo indiquen, sino porque el vocativo “señora” (u otros apelativos genéricos, como “vos”, “diosa” o “reina”, e incluso “negrilla” o “pastora”)

¹³ “Por acudir al deseo de algunos amigos saqué (...) un libro intitulado *Tesoro de varias poesías*, de cuyo título y orden se que no han faltado emulaciones, (...) condenando en lo primero por arrogancia (...), y en lo segundo (...) no sé yo que no haya quien no sepa cuán poco hace al caso en estos Cancioneros, donde es la variedad el principal sujeto (...). Estimo tanto el ser dócil y poco amigo de mi parecer, que obedeciendo como si fuera justa la pasada censura, he querido poner en manos de los discretos esta segunda parte de mis obras” (tomo la cita de Valladares, ob.cit., pp. 210-211). Al margen de la disimulada inmodestia de Padilla, y a pesar de los circunloquios con que se expresa, finalmente Padilla, aunque a regañadientes, cede a la presión de sus lectores y ordenará con alguna lógica los volúmenes que publicará.

¹⁴ El lector del volumen de 1587 encontraba, en primer lugar, las canciones, seguidas de las coplas castellanas (donde incluye todos los metros octosilábicos a los que sistemáticamente llama redondillas), glosas, estancias, tercetos, liras (en las que incluía el ejemplo de verso suelto), villancicos, sonetos, romances y, finalmente, ensaladillas. Dentro de cada uno de estos grupos, no se encuentra otro criterio de ordenación, sino el respeto al mismo orden que aquél en el que aparecían en la primera edición.

es acompañado o sustituido en numerosas ocasiones por el nombre propio de la amada: Celia, Galatea, Lucida, María, Fenisa, Silvia o Teresa. Aunque sea retomada en las conclusiones del trabajo, no queremos dejar de señalar ahora la relación de muchos nombres con el relato idealista; incluso la *Carta en redondillas a una mujer morena* (fols. 176v-178v) requiere amores a una cautiva liberada. Por otro lado, la repetición de un mismo nombre en dos o más composiciones no tiene ninguna significación. Estos poemas no presentan ninguna continuidad argumental, no comparten ninguna característica métrica, tampoco el marco enunciativo, y en ningún caso los poemas aparecen contiguos. Por ejemplo, Galatea es la destinataria de dos cartas, una en redondillas (fols. 23r-27v), otra en quintillas (fols. 92v-97r), y una epístola en octavas (fols. 179r-180r), sin que podamos relacionarlas de ninguna manera.

Las interferencias que se derivan de la incorporación de este procedimiento a la elegía desbordan este trabajo y fueron ya tratadas por el grupo P.A.S.O. en Encuentros anteriores¹⁵. No obstante, el único ejemplo de elegía que incluye Padilla bajo este rótulo en el libro (fols. 49r-50v) no responde a este esquema comunicativo, lo que nos retrotrae (y no será la primera vez) a una situación histórico-literaria anterior al momento en el que escribe Padilla, y, aunque se da en más poemas, es marca pertinente, aunque no excluyente, de epístola el vocativo de la amada. Por otro lado, esta marca aparece en bastantes de los discursos que escribe Padilla, composiciones en redondillas, estancias o tercetos que comparten buena parte de las características retóricas de las epístolas, pero que se confunden definitivamente con ellas cuando se dirigen a un interlocutor femenino en segunda persona¹⁶.

En esta relación entre el tú y el yo tienen una función imprescindible las alusiones a la escritura de la epístola, el papel que envía el amante o a la propia pluma. Es frecuente encontrar bien al principio de una composición “El que por ti no es ya tuyo / (...) / te escribe” (fol. 98r), “quereros *escribir*, señora mía”

¹⁵ *La elegía*, ed. B. López Bueno, Universidad de Sevilla, 1996. En especial, Valentín Núñez Rivera enuncia y desarrolla los aspectos más interesantes de este asunto en “Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias en la poesía del Renacimiento” (pp. 167-213), donde cita cuanta bibliografía es pertinente.

¹⁶ A diferencia de estos géneros neoclásicos incorporados a la poesía española, no ocurre lo mismo con el género de la canción. Aunque en número no lleguen a la mitad que las epístolas, las dieciocho son suficientes para que se vean reflejadas las características canónicas de la misma, aunque sólo sea en aspectos puramente estructurales como el envío (sólo ausente en un ejemplo) y el uso de la estancia. No hay que olvidar que la vinculación con la estrofa es tal que resulta privativa y esto conlleva que todas ellas aparezcan seguidas en la edición de 1587 bajo el rótulo de *Canciones*, de donde se podría deducir que para Padilla dicho género toma valor de forma métrica, toda vez que, como es usual en la época, reserva la denominación “estancia” para la octava.

(fol. 150v) o “me manda Amor *escriba*” (fol. 306r), bien al final “y no debes de cansarte / de que me atreva (*sic*) *escribirte*” (fol. 233v). Esto no impide que en una ocasión se deje llevar por lo pastoril: “Hermosa pastora mía, / (...) *oye* un rendido pastor / (...) Muéstrate agora en pagarle / un poco más liberal, / no en dolerte de su mal, / sino en querer *escucharle*” (fols. 106v-107r, las cursivas son nuestras). Igualmente, en determinadas ocasiones leemos “que no quieras (por ser mío) / ver señora este *papel*” (fol. 126r) o “mis males de este *papel* / no los quisiera fiar” (fol. 468v). No obstante, la *Carta a una dama que habiendo recibido un papel, le (sic) puso en el pecho* (fols. 132v-135r) es el caso más llamativo: toda ella va dirigida a la propia carta y glosa la suerte que tiene de poder estar con su amada (con lo que, por cierto, nada tiene que ver el título). Por último, completan esta relación versos como “este será el cargo en suma / que se me puede hacer / y el descargo podrás ver / si le sabe dar mi pluma” (fol. 129v) o “Toma señora la *pluma* / el Amor para *escribirte*” (fol. 206r).

Por último, la estructura interna de las epístolas de Pedro de Padilla revela unas constantes que presentan muy pocas variaciones: la *captatio benevolentiae* encarece generalmente la belleza de la dama, le sigue una *narratio* que glosa las cualidades y constancia del amante y concluye la *petitio*, a modo de exordio final, que sistemáticamente solicita que la dama ablande un tanto el rigor con que trata al amado (generalmente, que acceda a ser vista o que evite de alguna manera la muerte del aquél)¹⁷. Si antes se había apuntado el concepto tan distinto que Padilla tiene de la elegía como género (que no de lo elegiaco), ahora sí que la estructura revela unas características radicalmente disímiles. Lo elegiaco se encuentra inmerso como una parte de la misiva, el poeta no afirma la ausencia, sino que la niega, y todo ello en un texto que no espera una respuesta epistolar, sino precisamente un cambio en la actitud de la amada.

* * *

De todo lo expuesto se deduce la indefinición genérica en que se encuentran las epístolas del *Tesoro* de Padilla. Padilla se mueve en un territorio intermedio en que conviven las más variadas formas poéticas. Sus epístolas ignoran los avances que Garcilaso había realizado en este género y, por supuesto, las de los que continuaron esa línea poética. Así, estas epístolas se sitúan, no sólo al

¹⁷ Veamos un ejemplo. La *Carta en redondillas* (fols. 88r-90v) se extiende durante 124 versos: comienza con “Hermosa Lucida mía, / por quien ser y vida tengo / regalo con que entretengo / el corazón noche y día” (vv. 1-4); extiende los requiebros amorosos hasta el v. 120; y concluye con “sólo a merced quiero estar, / pues con dejaros servir / me dais más que sé pedir / ni pudiera desear” (vv. 121-124).

margen de los autores que habían de conducir a la renovación de la poesía finisecular, sino también de poetas próximos, como hemos visto en el caso de López Maldonado.

En ningún momento las epístolas del *Tesoro* desentonan con un libro que expresa el sentimiento amoroso dentro de los cauces de la sentimentalidad y la expresión cancioneriles. Este género no es más que una posibilidad más de demostrar la habilidad de un poeta que, por ejemplo, publica una obra en la que un diez por ciento de los poemas son glosas. Bien es verdad que se ciñe a cierta estructura de la que es especialmente relevante la petición final del amante, pero la comodidad de nuestro autor en los metros castellanos y los constantes juegos conceptistas, la variada expresión de imposibles y la situación desesperada del amante cerca de la muerte relacionan retórica y temáticamente las epístolas con todos los demás poemas.

Esto no impide que Padilla incorpore parcialmente rasgos del cancionero petrarquista a su obra. Sin embargo, su uso ocasional y su falta de relación sistemática con algún otro aspecto de este género invalidan cualquier hipótesis. De hecho, Padilla conoce los aspectos formales del petrarquismo; de ahí que encontremos endecasílabos en octavas, liras y hasta tercetos, y una composición en verso suelto en las epístolas (e incluso varias decenas de sonetos y canciones, que, por su dispersa disposición, nunca recuerdan un cancionero). No obstante, nada tienen que ver con sus procedimientos retóricos, ni con el yo poético petrarquista.

Tras todo lo dicho, sobra especificar que Padilla no incorpora las novedades, ni formales, ni temáticas, de la epístola en el siglo XVI. Las ocho composiciones en tercetos y la única en verso suelto (que se podrían haber entendido como continuación de una propuesta de Garcilaso que nadie continuó) pierden su valor como marca genérica cuando comprobamos que no hay ninguna diferencia en otro aspecto con ninguna de las otras epístolas, ya sean en verso tradicional, ya en italiano.

Por lo tanto, este género en Padilla no debe ser analizado a la luz de su relevancia para la historia crítica de la literatura, sino de la “realidad histórica” del momento. Buscar un “mercader” que costee un libro de casi mil páginas, convencerlo de la viabilidad del proyecto y gozar de dos reediciones más en esa misma década a costa del mismo mercader no son sino signo inequívoco de que fue un libro de grandísimo éxito. Veinticinco años después, Cervantes citó éste (y no otro) de entre los publicados por Padilla. Y en este libro, inmenso y repetitivo, una sexta parte de los poemas son epístolas. El público, pues, leía en masa obras de este tipo que gozaban de un mercado cuya demanda permitía rentabilizar tal número de ejemplares. En este contexto hay que señalar la relación (genérica y mercantil) entre este género y la narrativa idealista, también de

tanto éxito en la época. El público encontraba, así, un buen cúmulo de composiciones pastoriles y sentimentales, e incluso una de corte morisco, de personajes llamados como la mayoría de las protagonistas de estos relatos. La presión de los gustos del público lector surtía efecto sobre un mercado al margen de cuanto propugnaran los modelos, remotos o próximos, o defendieran las preceptivas.

En definitiva, la *contaminatio* y el gusto abierto del público aparecen reflejados en las profusas epístolas del *Tesoro de varia poesía* de Padilla. Esa *varietas* y ese estilo medio, alejado por igual del sublime y del humilde, aparecen reiteradamente en un número de composiciones (excesivas por reiterativas) que ya debieron de cansar a algunos lectores de la época. Sigue valiendo, pues, el juicio cervantino del libro para estas epístolas: “Como ellas no fueran tantas –dijo el cura–, fueran más estimadas: menester es que este libro se escarde y limpie de algunas bajezas que entre sus grandezas tiene”.