

La égloga *Tityrus Famulus* de Marcelino Verardi y la desmitificación del papel del poeta

MARÍA DOLORES RINCÓN
Universidad de Jaén

Escasas son las noticias que nos han llegado de Marcelino Verardi. La mayor parte proceden de las referencias que sobre él cita su tío, Carlo Verardi, en las *praefationes* de los dramas *Historia Baetica*¹ y *Fernandus servatus*.² En ambos casos nos lo muestra como un joven aventajado y con grandes dotes para la poesía. Otras referencias las ofrece Burckard al citarlo entre los conclavistas que acompañaron al Cardenal Arborea, Jaime de Serra, en la asamblea que eligió a Paulo III (17 de septiembre de 1503) y meses más tarde (1 de noviembre) cuando fue elegido Julio II.³ Ambas citas y sus antecedentes familiares nos permiten sostener su estrecha vinculación con el círculo hispano en Roma. Sobre aspectos de su formación, en las *praefationes* citadas se alude de forma explícita al

¹ VERARDI, Carlo, *Historia Baetica de Carlo Verardi: drama humanístico sobre la toma de Granada* (ed. M. Dolores RINCÓN GONZÁLEZ), Granada, Universidad de Granada (Serie Humanística), 1992, Praefatio: «Eandem historiam [...] una cum nonnullis carminibus, quae Marcelinus Verardus, nepos et alumnus meus, facili et copioso adolescens ingenio, me auctore lusit, vulgandam putavi».

² La *praefatio* de Carlo Verardi al *Fernandus servatus* puede leerse en THOMAS, H., ed., «Fernandus servatus, tragicomoedia», *Revue Hispanique*, 32 (1914), 428-457; nos dice Verardi que «Materiam ipsam Marcellino nepoti et alumno meo, qui Poesi mirifice delectatur versu describendam poeticisque coloribus salva rerum dignitate ac veritate pingendam exornandamque tradidi».

³ BURCKARDI, Johannes, *Liber notarum* (ed. Enrico CELANI), vol. I, Città di Castello, G. Carducci (Rerum Italicarum Scriptores), 1910, 377 y 403, respectivamente.

magisterio de Carlo, pero también debió de estar en contacto con la Academia de Pomponio Leto, como se desprende de la noticia que nos brinda el mismo Marcelino Verardi al incluir en su edición romana del *De raptu Proserpinae* (1493) el epitafio de Claudiano y afirmar que lo ha tomado textualmente del original recién descubierto e instalado en la casa del director de la Academia Romana. Hasta el momento no disponemos de más noticias que nos faciliten la ampliación de sus datos biográficos. Sin embargo, atendiendo a estas referencias, es posible deducir la fecha aproximada de su nacimiento en torno al año 1475.

En cuanto a su obra literaria, ésta se reduce a la colaboración en el drama *Fernandus servatus*, un conjunto de elegías dedicadas a los Reyes Católicos por motivos diversos (la toma de Granada, el intento fallido de magnicidio en Barcelona o la muerte del infante Juan), así como a una composición en un cancionero en italiano dedicado a una tal Catherina,⁴ en el que aparece un poema dirigido a su tío Carlo Verardi.⁵ Ante esta situación, la égloga *Tityrus famulus* ofrece gran interés por su calidad literaria y porque, entre otras razones, se trata de una composición realizada en solitario por Marcelino —y, según su propio testimonio, efectivamente representada—.

El texto de la égloga está contenido en un códice de la Biblioteca Apostólica Vaticana.⁶ Sobre su existencia, apenas se contaba con escasas noticias, de carácter bibliográfico;⁷ esto y el interés de la pieza nos ha animado a realizar su estudio y edición, que pronto saldrá a la luz. El manuscrito es presumiblemente autógrafo y, sin duda, *prima manu*; abundan en él tachaduras, sustituciones, correcciones, abreviaturas, llamadas, etcétera, que en algunos casos dificultan su interpretación. La pérdida de parte del enunciado del *incipit* nos impide recomponer el título completo; pérdida, sin duda, atribuible a trabajos sucesivos de encuadernación.

Por otra parte, si consideramos el éxito editorial de los dramas *Historia Baetica* y *Fernandus servatus* (seis ediciones incunables del

⁴ Ms. Vat. Lat. 2932.

⁵ Ms. Vat. Lat. 2932, f. 90 r.

⁶ Ms. Vat. Lat. 10806.

⁷ GRANT, W. Leonard, «Four MSS of Naldo Naldi's Eclogues», *Manuscripta*, 11 (1967), 155-157; GRANT, W. Leonard, «A Neo-latin 'Heraldic' Eclogue», *Manuscripta*, 4 (1960), 149-163. Cf. BUONOCORE, Marco, *Bibliografia retrospettiva dei fondi manuscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1994.

primero y tres del segundo, a las que hay que añadir la edición realizada por Beatus Renanus en 1513), llama la atención la falta de interés impresor que despertó la égloga de Verardi, probablemente efímera flor de un día, a pesar de su loa a la estirpe de los Borja. La justificación de este desfase puede hallarse en varios motivos: el principal tiene su origen en la naturaleza de las églogas. La égloga como tal —y de forma especial la humanística, escrita en latín para un público culto— cumplía su propósito con la mera representación, es decir, no estaba pensada para ser transmitida a través de un texto impreso; su difusión a través del libro debe considerarse subsidiaria. La égloga dramática, al igual que las arquitecturas efímeras tan frecuentes en la época, reflejaba, reproducía y se insertaba como una pieza más en el discurrir de la fiesta, que era aglutinante, que daba unidad a las más variadas actividades; tanto es así que las representaciones teatrales aisladas de este contexto pierden sentido, porque se les priva de su significado connotativo, del componente esencial que le viene dado por la fiesta que la justifica. Es cierto que los dramas aludidos, la *Historia Baetica* y el *Fernandus servatus*, tienen como eje y están condicionados por un tema de actualidad, que, transcurrido un tiempo —sobre todo en el caso del segundo— resultaría de escasa relevancia. Sin embargo, el significado contextual permitió que fueran utilizados para extraer una enseñanza general. A través del sentido didáctico del teatro, con ambos dramas se propone un *exemplum*, un *speculum* de validez universal. Naturalmente, cuando tal *speculum* tenía que ver con la figura de Fernando de Aragón, se entiende el carácter propagandístico y el interés de su divulgación por medio de los mejores instrumentos de la época: la imprenta y el latín, como lengua franca. Así pues, frente a la vigencia del *exemplum*, hay que contraponer el carácter efímero de la égloga dramática, condicionada por el sentido irreplicable del acto festivo concreto.

Quizás hubo otra razón —en ningún caso tan decisiva como la anterior— que nos ayude a explicar el poco interés impresor que despertó la égloga *Tityrus famulus*: pudo influir la situación personal del poeta, menos favorecida que en tiempos anteriores, cuando Carlo Verardi, su tío y protector, era cubiculario apostólico, secretario de cartas latinas de cuatro Pontífices y distinguido por su posición a favor del bando hispano en Roma, como miembro del círculo del Cardenal R. Riario y simpatizante de los protonotarios españoles Bernardino López de Carvajal y Juan Ruiz de Medina, aunque desde 1494 hasta su muerte

apenas si tenemos alguna noticia que haga referencia a su actividad. Sólo en dos ocasiones lo cita Burckard: una para constatar su ausencia en un ceremonial y otra para comentar su sustitución en la pronunciación de un discurso. Por otra parte, su sobrino Marcelino, a pesar del interés de Carlo por introducirlo en las altas esferas, la dignidad máxima que alcanzó, según nuestras noticias, fue la de conlavista con el cardenal Arborea, Jaime de Serra. Cabe imaginar que el cambio de protectores significó también un cambio de situación a tono con las posibilidades más menguadas del Cardenal Arborea. La noticia recogida en el *Liber notarum* de Burckard que lo relaciona con Jaime de Serra es de suma importancia,⁸ porque nos permite confirmar la hipótesis de una relación directa con el español Juan del Encina, también cercano al Cardenal Serra, en cuyo palacio fue representada la égloga *Plácida y Vitoriano* en 1513.⁹ Existen indicios suficientes para afirmar con cierta rotundidad que ambos poetas coincidirían además en las fiestas y acontecimientos palaciegos en la Roma de Alejandro VI y Julio II.

Basándonos en las referencias concretas del propio texto de la égloga y en los Diarios oficiales del momento —especialmente el ya citado *Liber notarum* de Burckard— es posible datar de forma muy aproximada el día concreto y el año de representación del *Tityrus famulus*. Apoyados en estos testimonios, podemos afirmar que la pieza se representó dentro del espectáculo global de la celebración de un 21 de abril, fiesta del *Natale di Roma*. La égloga gira en torno a esa fiesta: el *Natale di Roma* es el pretexto que permite protestar al poeta, tránsfuga de su oficio literario mal pagado y entregado al duro y esforzado medio de subsistencia de las tareas agrícola-ganaderas.

En el *incipit* del manuscrito queda testimoniada la asistencia del Pontífice en la representación¹⁰ y, aunque no se cita de forma expresa su nombre, en la invocación final a Pales precisamente se implora para que

Divus Alexander domitum volitare per orbem
Aspiciat prolemque suam ductare cohortes
Armatas videat super et garamantes¹¹ et indos,

⁸ Vid. n. 3.

⁹ ENCINA, Juan del, *Obras completas* (ed. Ana M. RAMBALDO), vol. I, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, XXII (Introducción); ARRÓNIZ, Othón, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, esp. 40-41.

¹⁰ Ms. Vat. Lat. 10806, f. 71 r: «Tityrus famulus. coramque Summo pont.».

¹¹ garamantas, *ms.*

Duxque valentinus, divum generosa propago
 Nomine caesareo, gestis, virtute, triumphis,
 Clarus et ingenio, clarus victricibus armis,
 Barbaricos merita pererret ditione recessus
 Acer, et extremis resonet gens Borgia terris.¹²

Con relación al año, sólo podemos establecer fechas *post y ante quam*. También la lectura del *Liber notarum* de Burckard nos induce a sostener que la representación pudo llevarse a cabo dentro de la programación conjunta de las fiestas del *Natale di Roma*, del año 1500 ó 1501: en las notas de los días correspondientes al año 1500 se hace mención de representaciones a las que asiste el Papa; comúnmente se ha admitido que se trataba de alguna de las églogas de Fausto Capodiferro contenidas en el códice Vat. Lat. 3351; no se conocía la existencia de la pieza de Verardi y esta constatación puede hacer variar la opinión generalizada. La alusión al Duca Valentino nos obliga a situarla después de 1498, puesto que el título de Duque de Valentinois lo recibió César Borja del rey de Francia, Luis XII, en octubre de 1498. Los datos de Burckard referidos al 21 de abril del año siguiente no hacen ninguna alusión al tema que nos ocupa. Sin embargo, en 1500 César Borja triunfó sobre Imola y Forlì y el día 29 de marzo de 1500 recibió un fastuoso recibimiento en Roma, como nunca antes había visto el datario papal, Johannes Burckard.¹³ Por aquel entonces el Papa le concedió la rosa de oro y las insignias de *gonfaloniere*. Todas estas circunstancias, así como la no mención al título de Duca di Romagna otorgado en 1501 y el hecho de que en abril de ese mismo año César se encontrara en Faenza recibiendo su rendición, nos invitan a sostener como fecha probable de su representación los Parilia de abril de 1500.

Para entonces Juan del Encina estaba instalado en Roma, había publicado en 1496 un Cancionero en donde estaban recogidas sus ocho

¹² «Que el divino Alejandro vea volar por el orbe sometido / a su descendencia, y contemple cómo conduce cohortes / armadas sobre garamantes e indos. / Y que el Duca Valentino, bizarra descendencia de los dioses, / de nombre César, por sus hazañas, valor, triunfos, / y por sus cualidades célebre, célebre por sus armas vencedoras, / con merecido poder, recorra deslumbrante los barbáricos reductos / y que rescue en los lugares más recónditos de la tierra la estirpe de los Borja».

¹³ BURCKARDI, Johannes, *Liber notarum*, cit., vol. 2, csp. 204-206: «Non vidi unquam tantum ornatum et triumphum ex hoc castro».

primeras églogas; y, como se deduce de una de las intervenciones de Juan, su *Égloga de las grandes lluvias* ya se había escrito:

Pernotar, asmo, se debe
tan grande tresquelimochó,
año de noventa y ocho y entrar en noventa y nueve.

Detenemos en estos pormenores nos parece importante, porque pueden ser la base de un argumento a favor de la interdependencia entre Juan del Encina y su contemporáneo Marcelino Verardi.

La égloga *Tityrus famulus* debe ser encuadrada dentro de la tradición culta humanística, pero sin ignorar la presencia de determinados elementos estructurales o folclóricos —discutibles— que la vinculan a la tradición medieval;¹⁴ entre ellos el contexto festivo popular de las Parilia o Palilia, fiestas en honor a Pales, la diosa pastoril protectora de pastores, ganados y campos, en cuyo mundo encajaba perfectamente el ambiente representado en las églogas. A pesar de su carácter popular, las Parilia renacieron en la Roma Renacentista, según el testimonio del propio Johannes Burckard,¹⁵ gracias a la labor filológica y arqueológica de Pomponio Leto.

De hecho, es común admitir, tratándose de la *égloga*, que nos hallamos ante un fenómeno artístico muy complejo y estrechamente ligado al mundo y cultura humanísticos. Difícil es también determinar los aspectos específicamente dramáticos del género, como lo es establecer su origen. Como teatro culto, dejadas a un lado las composiciones de tema de pastores —vinculadas en la mayoría de los casos a la Navidad—, partió de las Bucólicas, Geórgicas y Metamorfosis, sin marginar las piezas de Teócrito, Calpurnio y Nemesio. Desde mediados del siglo XV, la “poesía pastoral”, partiendo de la forma literaria tradicional latina y de las formas vulgares de la *égloga tre-quattrocentesca*, de destacado carácter alegórico, alcanza la forma de fábula mitológica y égloga dramática, propia del ambiente festivo y amable de la corte, embebido de una cultura aristocrática.¹⁶ Recordemos el *Orfeo* de Poliziano (1480), el

¹⁴ ZINK, Michel, *La pastourelle, poésie et folklore au moyen age*, París, Honoré Champion, 1972.

¹⁵ En sus notas del año 1501 escribe BURCKARDI, Johannes, *Liber notarum*, cit., vol. 2: «Anniversarius Urbis conditae dies est XX aprilis, quae consuevit singulis annis poetis Urbis celebrari; quod si recte memini, Pomponius Letus, poeta laureatus, primus a paucis annis cita introduxit».

¹⁶ MARINELLI, Peter V., *Pastoral*, Londres, London Methuen & Co., 1971.

Cefalo de Niccolò de Correggio (1487) o la *Arcadia* de Sanazzaro (1480-1485), como modelos representativos de la segunda mitad del siglo XV. Más adelante, la acción, el diálogo y los personajes se vieron ampliados para desembocar en espectáculos teatrales autónomos, como ocurre con la *Tirsi* de Baldasare Castiglione (1506), en donde aparece ya configurado el tipo de drama pastoral que se desarrollará en el siglo XVI. En su evolución hacia un género teatral autónomo, la música se integró como componente del espectáculo, de tal forma que a partir del drama pastoral florecieron los madrigales polifónicos (1530-1600).¹⁷ Con todo, la forma dramática del poema pastoral apareció en cada país en momentos diversos y evolucionó de forma diferente, de acuerdo con el *genius loci*.¹⁸

En este caso, como en otros géneros dramáticos, las posturas teóricas y prácticas se debatieron entre el desconcierto y el afán por establecer las normas que configurarían cada uno de los géneros dramáticos. Tanto en el terreno de la égloga como en el de cualquier otra manifestación teatral de la época situada en el umbral de la Edad Moderna, queda aún mucho terreno ignoto con relación a las bases teóricas que alentaron tal producción literaria. Sería conveniente insistir en el estudio de los escasos textos de teoría dramática¹⁹ o bien entresacar las referencias contenidas en *praefationes* o proemios,²⁰ textos teatrales, comentarios epistolares, diarios de ceremonias o ciudades, etcétera. Testigos elocuentes de tales inquietudes son las *praefationes* de Carlo Verardi que preceden la *Historia Baetica* y el *Fernandus servatus*, de finales del siglo XV. En ellas se plantean cuestiones teóricas acerca de la clasificación y definición de los tipos dentro del género dramático. Concretamente, se hace uso del término *tragicomedia* basado en la interpretación de la expresión en el *prologus* de la comedia *Amphitruo* del

¹⁷ ANGELINI, Franca, «Pastorale, Teatro.- I Italia», en D'AMICO, Silvio, dir., *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, Roma, Le Maschere, 1960.

¹⁸ GERHARDT, Mia Irene, *Essay d'analyse littéraire de la pastorale dans les littératures italienne, espagnole et française*, Utrech, Hes Publi., 1975.

¹⁹ Por ejemplo, DE' SOMMI, Leone, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazione sceniche* (ed. Ferruccio MAROTTI), Milà, Il Polifilo, 1968.

²⁰ En este sentido podemos citar el Prohemio de Bartolomé Torres Naharro a su *Propaladia* (1517). Puede encontrarse en TORRES NAHARRO, Bartolomé de, *Propaladia*, Nápoles, 1517 [ed. facs. Madrid, Real Academia Española, 1990].

autor latino Plauto;²¹ término que encierra un compromiso entre lo dramático y lo cómico para justificar la mezcla de ambos componentes dentro de la misma pieza. La dignidad del asunto, argumentada con la doctrina de los Padres de la Iglesia, da licencia a la mixtura de los elementos tragi-cómicos a partir de una concepción plenamente didáctica del teatro. De hecho, la utilización en la Edad Moderna de la denominación *tragicomedia* se constata por primera vez en Carlo Verardi y, a partir de ahí, conoció un relativo éxito —pensemos en la controversia de Guarini con Giason de Nores en donde califica a la *Tirsi* de Castiglione como *tragicomedia*,²² o recordemos la denominación de la *Celestina*—.

Ambos prefacios nos permiten confirmar la preocupación teórica de los Verardi basada en la necesidad de justificar su carácter innovador, que no es otro que la utilización de un tema de actualidad como materia dramática.²³ La actividad creadora del joven Verardi sumó a lo anterior la égloga *Tityrus famulus*, original —como veremos más adelante— en el uso de la materia pastoril, no tanto para poner de relieve la actualidad del grupo dominante, que también está si nos atenemos a la oración final dirigida a Pales, como para denunciar la situación marginal del escritor. Las tres piezas son un exponente de la naturaleza de un teatro que está naciendo, y que lo hace, por una parte, entre planteamientos filológicos concretos y categorías generales imprecisas; y, del otro lado, formando parte, sin discontinuidad espacio-temporal y sin entidad autónoma, de un espectáculo más amplio y abarcador en el que se mezclan como en un *totum revolutum* los variados componentes de la fiesta de la corte (recitaciones, banquetes, danzas, conciertos, juegos, desfiles, etcétera). Un espectáculo organizado con finalidades no meramente festivas, sino también políticamente funcionales. Insistiendo en este último aspecto, conviene poner de relieve el papel político que durante el Renacimiento

²¹ THOMAS, H., ed., «*Fernardus servatus, tragicomoedia*», *cit.*, Praefatio: «Potest enim nostra ut Amphitruonem suum Plautus appellat, tragicomoedia nuncupari, quod personarum dignitas et regiae maiestatis impia illa violatio ad tragoediam, iucundus vero exitus rerum ad comoediam pertinere videantur».

²² GUARINI, Giambattista, *Compendio della poesia tragicomica*, Venecia, G. B. Ciotti, 1602.

²³ VERARDI, Carlo, *Historia Baetica...*, *cit.*, Prologus, vv. 7-9 y 39-41: «Apporto non Plauti aut Nevii comoedias, / quas esse fictas scitis omnes fabulas; / at nouam uobis ueramque fero historiam. / [...] Requirit autem nullus hic comoediae / leges ut obseruentur, aut tragoediae: / agenda nempe est historia, non fabula».

tuvieron las entradas triunfales, los espectáculos en la corte, las fiestas públicas y las representaciones teatrales, lo que resultó un poderoso acicate precisamente para el desarrollo de la literatura dramática.²⁴

Más arriba nos hemos referido a la relación de Marcelino Verardi y Juan del Encina dentro del círculo del Cardenal Arborea y, aunque en términos generales, deberíamos hablar de situaciones similares que se repiten en el teatro europeo contemporáneo, e incluso de la posibilidad de fuentes comunes, ya que las coincidencias de Verardi y Juan de la Encina van más allá de lo meramente estructural: la égloga latina del italiano y las églogas I, VIII y *De las grandes lluvias* del español se destacan por otro tipo de coincidencias.

Independientemente del *introito*, que en Verardi se resuelve con una plegaria a las divinidades de los campos, ganados y fuentes, la estructura suele ser entre ellas coincidente, dado que conservan el esquema de la pastoral medieval: al principio hablan dos pastores sobre su penosa vida; a continuación se introduce en escena un tercero que les invita a pasar de los *tristia* a los *gaudia*; y se concluyen con un villancico, que en el caso de Verardi está sustituido por un final de claras resonancias virgilianas,²⁵ consistente en una loa a la casa Borja y un coro que celebra el día del nacimiento de Roma.

En la égloga *Tityrus famulus* también está presente otra realidad, la realidad del poeta, que potencia la materia pastoril para crear un medio utilizable por la clase culta y literaria, a la que pertenece, que le posibilite exponer en voz alta aquello sobre lo que de forma individual el hombre culto, el escritor, reflexiona consigo mismo.²⁶

En la tradición medieval de la pastoral fue relativamente frecuente la queja del campesino por su situación. Es este un tema que aparece con toda claridad en las pastorales del ciclo de Chester, de Coventry, York y Towneley,²⁷ por ejemplo. La temática suele ser reincidente y repetitiva: la

²⁴ STRONG, Roy, *Splendour at Court: Renaissance spectacle and illusion*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1973, 137-138.

²⁵ VERG., *Ecl.*, IV.

²⁶ TENENTI, Alberto, «Figurazione bucolica e realtà sociali (1350-1550 c.)», en CHIABÒ, Maria y FEDERICO DOGLIO, eds., *Origini del drama pastorale in Europa (Convegno di Studi, Viterbo, 31 maggio - 3 giugno 1984)*, Viterbo, Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale, 1985, 17-28, esp. 27.

²⁷ CAWLEY, A. C., ed., *The Wakefield Pageants in the Towneley Cycle*, Manchester, Manchester University Press, 1971, esp. *Prima Pastorum*, vv. 46-81, y *Secunda Pastorum*, vv. 1-50 y 154-171.

queja del campesinado contra su deplorable estado, como lo encontramos también en Diego Sánchez de Badajoz. Sin embargo, tanto en el caso de Juan del Encina como en el de Verardi, el campesino sigue el modelo virgiliano: se trata de un pastor-poeta; de esta forma son los poetas quienes expresan sus quejas. Recordemos la égloga primera del español, en donde a través del diálogo de Juan y Mateo se percibe la queja del propio poeta, que, malpagado, exclama:²⁸

Mateo.- ¿Qué te han dado? ¿Qué has avido?

Juan.- Aun agora no he cumprido.

Mateo.- Llugo, ¿no te han dado nada?

Juan.- No me han dado, mas darán,
dexándolos Dios bivar.

Mateo.- No los dexes de servir,
¡ahotas! Que sí harán;
que yo te seguro, Juan,
no estás a lumbre de pajas,
ni te falte ya del pan.

Juan.- No son amos que se están
recachando en las meajas.

Un tono semejante es el que se manifiesta en la *Égloga de las grandes lluvias*, cuando se refiere a su aspiración al puesto de cantor:²⁹

Rodrigacho.- Dártelo an si son sesudos.

Juan.- Sesudos y muy devotos;
mas hanlo de dar por botos,
por botos, no por agudos.

Rodrigacho.-¡Aun los mudos
habrarán que te lo den!

En el texto latino del italiano y en los de Juan del Encina lo que se pone de manifiesto es el conflicto del poeta con su tiempo. En ambos la distancia entre el actor y público casi desaparece, porque los personajes viven el mismo *nunc et hic* del público; y se pretende verosimilitud en el espacio y en el tiempo. Se toma muy en cuenta hacer presente lo que realmente está sucediendo: en un caso, las grandes lluvias, o

²⁸ ENCINA, Juan del, *Égloga de Navidad* (1ª del Cancionero de 1496), vv. 151-162.

²⁹ ENCINA, Juan del, *Égloga de las grandes lluvias*, en ENCINA, Juan del, *Cancionero de todas las obras de Juan del Encina con otras cosas nuevamente añadidas*, Salamanca, Hans Gysser, 1507, vv. 113-118.

acontecimientos autobiográficos; en el otro, el embellecimiento de la ciudad y las celebraciones correspondientes, y también la caracterización de un sexagenario Mopso tras el que, probablemente, se oculta el anciano Carlo Verardi, o la del insolente Tityro en quien vislumbramos al joven Marcelino.

En la oposición campo? corte Marcelino Verardi no busca la representación de un “mundo idílico” atemporal y sin especificación espacial. A través del diálogo de los labradores se expresa el lamento por la pérdida de la edad de oro; una edad dorada concreta que coincide con su vida en la corte al amparo del señor al que servía. La edad de oro del poeta ha sido la corte, el paisaje de su égloga no es un sueño dorado, sino la realidad férrea que se identifica con una vejez achacosa o con el castigo bíblico que obliga al joven Tityrus a trabajar forzado, mientras al fondo resuenan los coros de las Palilia o Parilia. La vida retirada del labrador Mopso no responde a la imagen del *hortus amoenus*, refugio soñado por el sabio, lugar ideal cuando no utópico. Su presencia entre las herramientas de labranza y el ganado significa la necesidad de “buscarse la vida”; significa la búsqueda de un espacio en el nuevo orden estamental; significa el rechazo subjetivo de su condición social como poeta. Su lamento repite como un eco el crujir del acoplamiento de las nuevas clases sociales, cuando Mopso exclama:³⁰

Or. Nunc facis ut recolam versus quos saepe sub umbra
dicere te memini plaudentes inter amicos.

M. Dicebam fateor quondam, sed inane reliqui
Nunc opus et steriles musas vatumque labores.
Perfregi calamos, delevi scripta, libellos
Diversumque sequor vitae genus, Ornite, namque
Nil praeter laudem dives tibi conferet ullus,
Sed bene laudato quadrans si nullus in archa
Inueniatur, egens quod eris nisi gloria vates?

Es sorprendente el paralelismo con los martilianos dísticos de otro poeta amigo, Fausto Capodiferro, dirigidos a Alejandro VI:³¹

³⁰ VERARDI, Marcelino, *Tityrus famulus*, Ms. Vat. Lat. 10806, f. 74 v. La traducción de los tres últimos hexámetros no deja lugar a dudas: «Nada excepto alabanza te ofrece un rico. / Pero, una vez bien alabado, si ni un cuadrante en la bolsa / Encuentras, ¿qué serás, indigente poeta, si no gloria?».

³¹ Ms. Vat. Lat. 3351, f. 24 r. La motivación de los versos, como vemos, es exactamente la misma: «A Alejandro VI, Pontífice Máximo. / Sexto, conmemoro

Alexandro VI Pontifici Maximo
 Sexte tuas laudes memoro, nec praemia sumo.
 Docta refers satis est ire per ora virum.
 Quid satis est? Nihil est quod edat nisi tradit egenti.
 Des aliquid: pellit non mihi fama famen.

Rechazo de su suerte. Devaluación de la gloria como moneda de cambio entre el escritor cortesano y el poderoso, inmortalizado gracias a la pluma de su *poeta-praeco*. Comienza a dibujarse al fondo la crisis de la literatura panegírica, enraizada en el *exemplum*, ante la emergencia de escritos de carácter político que enseñan el modo de ser buen gobernante como habilidad que se aprende, no que se hereda por sangre. Se percibe el empuje de nuevos grupos sociales buscando su lugar en un espacio público en el que carecen de nombre. La novela será el portón por el que ingresarán en tropel todos los ignorados hasta el momento por el poeta.

En el texto de Marcelino Verardi, como en tantos otros de circunstancias históricas y sociales equiparables, el poeta reclama su antiguo blasón; reclama su condición de *vates*, cuyo carácter se acopla a lo sagrado, es un *vates sacer*. Es *sacer*, sí, pero en el sentido peyorativo que también encierra el término latino. Recordemos la fórmula penal *esto sacer, sé maldito*; el concepto latente en Horacio cuando visita a Trebacio, el significado con el que lo usa Virgilio cuando exclama: «*sacer auri fames*».

El otro elemento común con Juan del Encina es el tema del travestismo: para entrar en la corte el rústico tiene que cambiar de hábito; así ocurre en la Égloga VIII del Cancionero de 1496, cuando Gil deja las ropas de pastor y junto con su Pascuala se introduce en la corte, e invita a los compañeros a hacer lo mismo:³²

Gil.- ¡Mía fe!, no quiero que sea
 ya mi Pascuala pastora,
 ni yo pastor desde agora
 pues no me vien de ralea.
Mingo.-¿Paraste agora a burlar

tus glorias, pero no recibo ninguna compensación. / Dices que me basta con rodar por las sabias bocas de los hombres. / ¿Cómo me puede bastar? Nada tiene el indigente que llevarse a la boca si no se le da. / Por favor, dame algo; la fama no me quita el hambre».

³² ENCINA, Juan del, *Obras completas* (ed. Ana M. RAMBALDO), *cit.*, vol. I, Égloga VIII, vv. 229-248.

o dízsmelo de vero?
Gil.- Par Dios, vete, campañero,
 que aquí me quiero quedar
 y a mi Pascuala tornar
 en dama. Y porque lo creas,
 luego quiero que nos veas
 aquestos hatos mudar
 quita esos hatos, Pascuala,
 y dellos ya derreniega,
 y, afuer de la palaciega,
 te me pone muy de gala,
 y luego, ¡assí Dios te vala!
 Te me torna muy polida;
 dexemos aquesta vida
 ques muy grossera y muy mala.

En el caso de Verardi, es aún más evidente la impostura del cambio: Mopso usurpa el hábito y se declara ladrón; en la nueva configuración social, el principio de la moral burguesa se basará en el éxito, el poeta ya lo ha asimilado: «*Omnia confiteor. Sum fur ego, tu probus esto*». ³³

El noble Órnito, tras convencerlo para que vuelva a su antigua tarea, ha descubierto con gran sorpresa cómo el viejo Mopso, el poeta convertido en campesino, se viste con el manto que le habían robado. De esta manera se nos da a entender que el poeta ha de buscar y necesita hallar una nueva forma de presentarse ante la corte: ha de cambiar su aspecto, un aspecto que lo asimila al habitante del burgo, el burgués. Por esta razón, Órnito, satisfecho, afirma: ³⁴

Or. Quammodo turpis eras quam nulli gratus in illo
 Tegmine funesto. Nunc vir mihi Mopse videris.

Con todo lo expuesto, hemos pretendido poner de relieve la necesidad de un estudio comparado de situaciones similares que se repiten en el teatro europeo de finales del siglo XV y principios del XVI, en latín y en vernáculo, con el fin de establecer sus conexiones y las

³³ VERARDI, Marcelino, *Tityrus famulus*, Ms. Vat. Lat. 10806, f. 75 v.

³⁴ VERARDI, Marcelino, *Tityrus famulus*, Ms. Vat. Lat. 10806, f. 75 v: «Qué estúpido eras, qué desagradable para cualquiera con aquella / horrenda vestimenta. Ahora me pareces, Mopso, un hombre cabal».

fuentes comunes. Hemos querido también destacar la extraordinaria potencia de la materia pastoril, en este caso evidenciando como la clase culta y literaria del Renacimiento la utilizó para exponer en voz alta la problemática que de forma individual le inquietaba. Por último, a través de las conexiones de Marcelino Verardi y Juan del Encina, hemos apuntado las posibles interferencias entre el poeta hispano y el joven Verardi, para evidenciar, una vez más, la estrecha relación entre la literatura italiana y las hispánicas, no siempre bajo el predominio de la primera.