

A vueltas con la contextura de la *Égloga II* de Garcilaso: una posible tésera boiardenca

Flavia Gherardi

Università degli Studi di Napoli Federico II
fgherard@unina.it

Resumen

Estas breves notas se proponen recuperar la colección de églogas en vulgar de Matteo Maria Boiardo, las *Pastorali*, dentro de la cadena de modelos disponibles para la elaboración del discurso panegírico contenido en la égloga segunda de Garcilaso y que no ha sido tenido en cuenta hasta hoy.

Palabras clave

Égloga; panegírico; Garcilaso de la Vega; Matteo Maria Boiardo; poesía comparada.

Abstract

These brief notes aim to recover the collection of vernacular eglogues by Matteo Maria Boiardo, *Pastorali*, as other of the models available for the elaboration of the panegyric discourses contained in Garcilaso's *Égloga II*, which has not been taken into consideration before.

Keywords

Eglogue; panegyric; Garcilaso de la Vega; Matteo Maria Boiardo; comparative poetry.

En tiempos recientes la *crux interpretum* representada por la definición del estatuto de la segunda parte de la *Égloga II* de Garcilaso, que se enmarca en la más amplia y todavía más problemática cuestión de cómo esta se integra en el diseño de conjunto de la pieza, o de cómo y por qué el autor quiso acoplar las dos partes, suturándolas por medio del relato digresivo de Nemoroso, ha encontrado en un deslumbrante ensayo de Antonio Gargano su punto de llegada y solución definitiva. Tras recorrer los hitos de la tradición literaria –con el correspondiente *excursus* de las lecturas críticas cuajadas a su alrededor– que desde antiguo unen el patrón formal de la égloga con la materia épica, por un lado, y con el discurso encomiástico, por el otro, el insigne hispanista llega a identificar el estatuto específico de la extensa serie de versos dedicados a elogiar al duque de Alba, desentrañando todos y cada uno de los elementos que conforman la novedad experimentada por el toledano. Con rotundas y acertadas palabras, el estudioso mantiene que:

«Severo se alarga unos centenares de versos, dando lugar a uno de los más completos y articulados ejemplos de ese particular género panegírico que es el *basilikòs lógos*, o sea, el discurso de alabanza del emperador o del príncipe. En definitiva, lo que se quiere decir es que con la segunda mitad de su égloga Garcilaso inaugura en la literatura española el panegírico en verso, construido respetando rigurosamente los esquemas retórico-clásicos del *basilikòs lógos*, es decir, según el modelo ofrecido por el doble canal: el de la preceptiva que regulaba la oratoria epidíctica, en el plano teórico, y, en el de la práctica, el canal de la imitación de los más consagrados ejemplos a los que el género poético del panegírico había confiado su propia calificación identitaria»¹.

En efecto, frente al abanico de posibilidades formales que ofrecía el modelo retórico del discurso de alabanza (elogio, encomio, panegírico...), y dentro de la doble articulación facilitada por este último –alabanza de los particulares o alabanza del príncipe (*basilikòs lógos*)– Garcilaso se abocó por el segundo, movido por la excelencia del sujeto a celebrar, por supuesto, y con la comodidad que el relato épico-militar proporcionaba en cuanto ingrediente natural para el realce de su grandeza. Desde esta perspectiva, no cabe duda de que una solución formal de tal manera perfilada desarrolló una función inaugural dentro de las letras ibéricas, y que, por tanto, le hizo cobrar al toledano una primacía indisputable. Más concretamente, subraya el propio Gargano, lo que marca la distancia entre la amplia cantera de antecedentes bucólicos y la fórmula puesta a punto por el toledano estriba en que, en los ejemplos aducidos por la crítica anterior, a la «parte de la égloga reservada a la *laudatio* –al menos, cuando se trata realmente de égloga– le falta todavía muchísimo, en cualquier caso, para alcanzar ese desarrollo autónomo que, por dimensión cuantitativa y por modalidad de realización,

1. Gargano (2012: 16).

la capacitaría para asegurar la inclusión de un auténtico panegírico dentro de la égloga encomiástica»².

Ahora bien, a la hora de recorrer *à rebours*, guiados por la farola del ilustre hispanista, el recorrido idealmente representado por las mayores contribuciones críticas ofrecidas respecto de los modelos en los que posiblemente pudo beber Garcilaso a la hora de poner a punto su fórmula, nos ha sorprendido descubrir que ninguna referencia se hace precisamente a la experimentación que, con mayor afán de innovación y con mayor grado de autonomía, fraguó dentro del contexto cultural italiano de finales del siglo XV, no muchísimo antes de que se elaborara la pieza garcilasiana, y no muy fuera de los ambientes (napolitanos) que marcaron el desarrollo poético-formal de nuestro vate. Nos referimos a la puesta a punto que de la égloga encomiástica llevó a cabo el destacado poeta de la corte ferraresa al servicio de los Este, el conde de Scandiano Matteo Maria Boiardo, cuya colección de diez églogas en vulgar, las *Pastorali*³, representó —en el momento en que, tras un largo silencio, el género volvió a florecer, en la segunda mitad del siglo— el fruto más granado de su intento reformador, cuya novedad, en atinadas palabras de Cristina Montagnani, estriba en que:

«dopo l'umanesimo latino, la letteratura volgare non riprende, rinasce. Si segna, con la morte di Petrarca, una vera frattura, uno iato nella tradizione, che richiede una nuova messa a punto e, soprattutto, un nuovo canone degli *auctores*, in cui classici latini, greci e volgari possano coesistere armoniosamente. Proprio questo fa Boiardo: i suoi dieci testi volgari mostrano la capacità di costruire un canone nuovo, di inventare un modello poetico in cui la lirica italiana, la bucolica classica, i nuovi esempi di bucolica volgare di origine toscana (l'edizione Miscomini delle *Bucoliche elegantissime* è del 1482), e anche alcuni elementi narrativi presi in prestito dal proprio poema si fondono, o almeno si giustappongono, dando vita a una unità stilistica nuova».⁴

En efecto, las *Pastorali*⁵ representan el acto final de todo un programa de entregas literarias de corte marcadamente político que Boiardo había empezado

2. Gargano (2012:15).

3. Los apreciados hispanistas a los que aludimos, empezando por Fernández Morera (1982: 63-64, n.41), dan pertinente muestra de su conocimiento de la colección de églogas en latín de Boiardo, *Pastoralia*, que remonta a los años sesenta del siglo XV, y la ponen en relación con Garcilaso, pero ignoran sorprendentemente que fue precisamente con el segundo asedio al género llevado al cabo por el ferrarés, una veintena de años más tarde, cuando la bucólica encomiástica alcanzó un estatuto de autonomía y capacidad de incidir en la realidad histórica.

4. Montagnani (2015: 245).

5. Hay una notable variedad en los marbetes utilizados para rotular la colección, puesto que los manuscritos que transmiten la obra no presentan artículo delante del título: adoptamos, con Carrai, el título de *Pastorali*. Mengaldo en cambio propone para la síloge el singular de *Pastorale*, mientras que Tassoni Benvenuti opta por el femenino plural, *Pastorale*, calcado sobre el antecedente latino.

allá por 1463-64, entrenando su musa encomiástica con los *Carmina in Herculem* y los *Pastoralia*, seguidos por los *Epigrammata*, obras en las que celebraba, en latín, al prócer de la casa estense, Ercole I, quien tras la muerte de su hermano Borso, había ganado el conflicto por el gobierno de la corte, y del que se esperaba protección no solo en su faceta artística sino también, o sobre todo, en su papel de defensor del patrimonio familiar, que tenía en el feudo de Scandiano su bien preponderante⁶. Sin embargo, es en las diez *Pastoralia*, con toda evidencia plasmadas en el modelo de las bucólicas virgilianas, en las que hay que buscar la matriz, el molde con el que se elaboraron unos veinte años después las *Pastorali*⁷. El vínculo con la entrega anterior va más allá de la correspondencia en el título o en la estructura decapartida: dejando de lado el cambio de destinatario (de Ercole I d'Este a Alfonso de Aragón, el duque de Calabria, ambos celebrados en cuanto promotores de una nueva *aetas aurea*), ella se extiende a la yuxtaposición de materias, discursos y registros distintos (las cinco églogas de tipo amoroso se alternan, virgilianamente, con las cinco de tema político-militar) y al diálogo interno entre las distintas piezas (la primera con la décima, por ejemplo, con motivos que se repiten o se reelaboran), al rechazo de la polimetría, a todo lo cual se añade el perseguimiento de un objetivo parejo: el acrecentar el tono épico del género, casi como reacción a esa renuncia a la poesía épica y encomiástica que Virgilio había anunciado en su égloga VI, o, al contrario, como realización del propósito que el mismo mantuano había formulado al despedirse de su obra, en la égloga X, ansiando un canto más elevado. A este propósito, cabe añadir, se une en la segunda intentona el de desplazar el baricentro de la bucólica desde Ferrara (verdadero centro de la pastoral latina humanística, pues contaba con Battista Guarini, Tito Strozzi, Gaspare Tribarco y el propio Boiardo como sus representantes más destacados) hacia Modena, en donde Boiardo fue nombrado gobernador en 1580, y que él ansiaba fuera –en competición con Florencia y Siena– el nuevo centro de la bucólica vulgar.

Por lo que más concretamente atañe a las églogas vulgares, hay que hacer hincapié en un par de datos contextuales que marcaron profundamente la génesis y el desarrollo de la obra. La acentuada tónica épica de las églogas políticas residente inevitablemente del entorno histórico que fue ocasión material de su producción, esto es, las conocidas guerras de Ferrara, que vieron a los Este ocupados en defenderse de las agresiones de Venecia, circunstancia frente a la que, para Ercole I, marido de Isabela de Aragón, se hizo preciso acudir a la ayuda y socorro de su suegro, Alfonso de Aragón, duque de Calabria⁸. En efecto, la cronología interna de la obra, que se basa en las referencias a distintos episodios de la campaña

6. Para más detalles biográficos, véase el excelente perfil realizado por Zanato (2015).

7. El estudio más reciente y detenido es el de Santagata (2016), en el que se encuentra reunida toda la bibliografía esencial al respecto.

8. Para una excelente síntesis de las causas y las fases que marcaron las guerras de Ferrara, el lector puede acudir a la *Nota al testo* de Ricucci en su edición de la obra (2005), especialmente a las págs. 229-245.

militar y, sobre todo, a la secuencia constituida por los momentos de la *peroratio* dirigida a Alfonso, el demorarse de este, con la siguiente llegada a los territorios del norte y la victoria final, posibilitan fechar la realización del nuevo proyecto bucólico entre 1483 y 1484, por lo menos en lo que a la recopilación de los textos y a su recomposición en el Libro unitario se refiere⁹. Secundariamente, no está de más recordar que las *Pastorali* nacen al calor de la difusión, a partir de su impresión florentina en 1482 (la conocida edición Miscomini), de las *Bucoliche elegantissime*¹⁰, una colección de textos bucólicos que tuvo el mérito de llevar el género a su madurez, consagrándolo como medio natural de comunicación dentro de la vida de corte en donde política y arte conformaban una dimensión civil exclusiva, dotada de sus propios medios y lenguaje. A pesar de contener piezas en algunos casos compuestas mucho tiempo antes, como es el caso de las de Arzocchi (muy presente en el entramado textual de las églogas boiardescas), las *Bucoliche elegantissime* representaron una especie de útil vanguardia para los eruditos de finales del XV, pues lograron imponerse como «genere autonomo, in grado di presentarsi al pubblico in quanto tale e non come parte digressiva di altri testi o, al più, come isolato lacerto occasionale»¹¹, capaz en todo caso de estimular en el conde Boiardo el nuevo cometido literario, tal vez también porque Alfonso de Aragón se había convertido en el destinatario de múltiples églogas con función política, entre ellas las de Boninsegni, que Boiardo debió sin duda apreciar mucho, pues en sus textos hay huellas, entre otros autores de las *elegantissime*, del senés.

Ahora bien, llegando al terreno que más nos interesa, si bien es cierto que motivos o fragmentos encomiásticos aparecen incorporados en distintas piezas de las *Pastorali*, sin embargo, es en la égloga X donde se alcanza el mayor grado de la buscada elevación épica. Por muchos paralelismos que el texto guarde con el antecedente de *Pastoralia X*, lo que marca la diferencia sustancial entre esta égloga latina y la que cierra las vulgares es que, precisamente, en esta «el canto bucólico ha pretese di epicità, assumendo su di sé e svolgendo la funzione apologetico-celebrativa»¹². Desgajado de su contexto de conjunto (que es como posiblemente se difundiera el texto, llegando tal vez a las manos de su destinatario o, en todo caso, a las de los selectos, pero numerosos, lectores de los círculos humanistas), además, la *laudatio* del príncipe contenida en la égloga X se desarrolla de una forma tal que, tanto por «dimensión cuantitativa» como por su «modalidad de realización», su autonomía queda acreditada ante nuestros ojos, cumpliendo con

9. De hecho, todo apunta a que una buena parte de las églogas, al menos las de tema no político (III V VI VII IX), fueron redactadas con anterioridad, y que incluso parte de las político-encomiásticas (I II IV VIII X) fueron retocadas por el autor con vistas a su inclusión en la nueva unidad representada por el libro.

10. Como es bien sabido, la colección se volverá a imprimir con algunas variantes respecto de la *princeps*, en 1494, esta vez con el título más extenso de *Bucoliche elegantissimamente composte da Bernardo Pulci Fiorentino et da Francesco de Arsochi senese et da Hieronymo Benivieni Fiorentino et da Jacopo Fiorino de Boninsegni senese*.

11. Santagata (2016: 165).

12. Boiardo (2005: 201).

muchas de las condiciones que Gargano atribuía al relato de Nemoroso en relación con la égloga garcilasiana. A partir, por ejemplo, de la propia marca formal con la que el autor rotula el texto a la hora de rubricarlo como panegírico («Ne l'ultima parla lo auttore e canta Orfeo el panagirico de lo incomparabile Signor Duca de Calabria»). Es más, con plena conciencia de género, al asumir como objeto la alabanza de un príncipe, la tipología de discurso panegírico que engloba en su interior resulta ser precisamente un *basilikòs lógos*, aunque reducido, cuyas marcas, si son todas y cada una deducibles de la triple tradición bucólica, épica y encomiástica en su múltiple variedad, no se encuentran conjuntadas de la misma manera en ningún hipotexto directo o modelo inmediato, a confirmación, una vez más, del hecho de que «egli dimostra iniziativa personale nella scelta dei soggetti e nella loro impostazione, tenta consapevolmente una nuova esperienza psicologica e letteraria, riprendendo specialmente l'esempio offerto da Dante, così che le sue egloghe si distinguono nettamente nella produzione bucolica del tardo Quattrocento»¹³.

La estructura del poema se funda en la combinación de un marco, protagonizado por un personaje narrador, quien, tras invocar a las musas para que le inspiren, cede la palabra a un *alter ego* —nada menos que el mítico Orfeo— y la *vasilicomantia* de la que precisamente es autor el cantor tracio. Siendo un relato de tipo profético (en el que deja sus huellas el vaticinio sobre Polión de la IV bucólica virgiliana), inevitablemente el panegírico refiere como futuras las empresas ya realizadas por Alfonso (vv.49-169), centrándose en la adivinación de la fundación de una nueva ciudad (vv.51-66), y la inauguración de una nueva edad de oro (vv. 79-87). Sin embargo, lo que descuelga del relato —que, con tal de sellar el texto con un *epos* reconociblemente militar, aprovecha el filtro del relato de los argonautas, conectado con el propio personaje de Orfeo¹⁴— es que está jalonado por algunas de las partes que, según los preceptos de retórica epidíctica clásica (sobre todo la que remonta a Menandro el Rétor), conforman el *basilikòs lógos*, a saber: Linaje (vv. 67-78); Infancia y Educación, Etopeya, las virtudes y cualidades personales (vv. 88-93); *Pragmatographia* (esto es, las acciones heroicas que realizará y que coinciden con los éxitos adquiridos durante la guerra contra Venecia, vv. 94-144); y Epílogo, en el que se expresa agradecimiento por la paz alcanzada. Fuera del discurso de alabanza, el autor-narrador vuelve a aparecer para despedirse, prometiendo que volverá a cantar (vv. 163-169), virgilianamente, «cum altri versi»:

«Ed io nel bosco ormai più star non oso,
poiché oscurito è per tutto d'intorno,

13. Ponte (1962). Por lo que atañe a la rúbrica, hay que hacer hincapié en el hecho de que era costumbre del autor acompañar las églogas con unas didascalías en las que se informaba acerca del metro, el tema o los interlocutores del propio canto.

14. En las distintas ediciones se señala que Boiardo, quien en principio para valerse de la versión del mito ofrecida por Valerio Flaco, en realidad combinó esta con el relato de Apolonio Rodio.

gionta è la notte e il tempo de riposo.
 Ma se mia voce, com'io spero, adorno,
 di questo duca l'abito regale
 cum altri versi a dimostrar ritorno,
 pur ch'al disio la possa spieghi l'ale» (vv. 163-169)¹⁵

A raíz de lo que venimos espigando, se entiende por qué valía la pena integrar en la cadena de modelos disponibles para las generaciones posteriores de encomiastas este ejemplo de égloga panegírico que, a pesar de su brevedad, injerta en su interior un discurso de alabanza del príncipe y que, precisamente en virtud de la autonomía y desarrollo concreto de la *laudatio*, dota al subgénero con unas marcas que, prescindiendo de sus lugares de procedencia, logran desmarcar lo bucólico de lo meramente lírico pastoril o de lo meramente ocasional (de la circunstancia histórico-política o también personal), para proyectarlo en una dimensión que al incrementar lo heroico, en beneficio de lo épico, se solapa con el plano ético-civil.

Ahora bien, sin pretender demostrar ninguna relación de dependencia directa con el panegírico garcilasiano, sí queremos apuntar el hecho de que la égloga X, o quizás la colección en su conjunto, penetraron, años más tarde, en los ambientes culturales concurridos por los artistas y eruditos –activos, casi todos, en la vida política de la corte virreinal napolitana– que ejercieron su magisterio, bien directamente, bien como mediadores de otros modelos, sobre el toledano. La cuestión tiene que ver con el nudo, imposible de soltar ni solventar, constituido por el cuándo y cómo se redactaron las piezas individuales de la colección, es decir, si son distintas las fases de su redacción y recopilación, o si todas las operaciones se concentran en un tiempo muy adosado al término *ante quem* de 1483-84, que es cuando la insatisfactoria paz de Bagnolo puso fin a la guerra contra Venecia y, por tanto, ya no se justificaba la celebración del *laudandus* Alfonso¹⁶. No hay en el texto, en efecto, referencias a hechos posteriores al verano-otoño de 1483, pues debió componerse casi en la inmediatez de aquellos. Una estela bastante consistente de la crítica boiardenca¹⁷ defiende la idea de que las *Pastorali* nunca llegaron a manos de su destinatario y que, tras la degeneración de las relaciones entre Ercole –quien, por otro lado, debió ser el inspirador del proyecto, instándole a Boiardo para que echara mano de la obra celebrativa– y el duque de Calabria, hasta se quedarían en

15. Se cita, también en los casos posteriores, por la edición al cuidado de Carrai-Riccucci (Boiardo, 2005).

16. Por lo visto, tras las victorias conseguidas en los territorios de Bergamo, Brescia y Verona, Alfonso negoció la paz concediendo el Polesine a Venecia, lo cual dejó a los ferrareses muy insatisfechos y rencorosos para con la figura del de Aragón quien, si en el resto de Italia fue celebrado como el príncipe de la paz, en Ferrara en cambio fue objeto de gran resentimiento.

17. Los estudios más destacados en esta dirección son los de Tissoni Benvenuti, Riccucci, Carrai y Montagnani.

el propio escritorio del autor, sin salir de allí. De ahí la falta de testimonios de su circulación. Frente a esta lectura dominante, la tesis de quienes –Santagata (2016, especialmente 167-175)– defienden la redacción independiente de las églogas, especialmente las ‘militares’, junto con la puesta en circulación y difusión de las mismas por parte de su autor. Es más, estas églogas funcionarían como detonante del flujo experimentador que, entre Ferrara y Nápoles, la Nápoles de Sannazaro, alimentó la gran boga alcanzada por el género:

«Alfonso non era solo. Intorno a lui gravitava una cerchia di poeti e letterati. Insomma, ciò che circolava alla corte emiliana di Alfonso circolava anche in quella napoletana. Ebbene, parecchi di quei letterati avevano già sperimentato o lo stavano facendo o si apprestavano a farlo il nuovo genere bucolico. Per tutto il corso della guerra era vicino ad Alfonso, e pertanto soggiornava anche a Ferrara, Iacopo Sannazaro, il quale proprio nei primi anni Ottanta aveva cominciato a scrivere bucoliche sciolte, primo passo verso quello che poi sarebbe il capolavoro del genere, l'*Arcadia*. In quegli stessi anni, a Napoli, anche De Jennaro si cimentava nella poesia pastorale scrivendo bucoliche sciolte che poi confluiranno nel libro di ben quindici egloghi, intitolato [precisamente] *Pastorale* [...] Tra i letterati napoletani le bucoliche «politiche» di Boiardo hanno lasciato un segno»¹⁸.

Boiardo había realizado estancias anteriores en Nápoles, donde era muy conocido; en Ferrara, a la inversa, había pasado una temporada De Jennaro, mientras que Jacopo Sannazaro, no se olvide, hasta formó parte del propio séquito de Alfonso durante la campaña militar que motivó la redacción de las *Pastorali*. Todo

18. Santagata (2016: 172). Es interesante notar que incluso los estudiosos más convencidos de la falta de difusión de las églogas vulgares de Boiardo, a la hora de valorar su relación con Sannazaro, se vuelven partidarios de contactos casi seguros entre uno y otro. Es el caso de Riccucci, quien mantiene: «Al di là di tradizioni e fortune tanto differenziate, tuttavia, le *Pastorali* e l'*Arcadia* sono legate all'origine [...] nel senso che Boiardo e Sannazaro, per un certo periodo di tempo, attesero contemporaneamente e nello stesso ambiente alle rispettive opere. Il tempo è il biennio 1483-84, l'ambiente è quello della Ferrara estense. Sullo sfondo, implicata quanto mai, Venezia. Fu la complicità delle circostanze storiche a determinare questa particolarissima situazione. Ciò che mi interessa, in questa sede, è guardare alle due opere nella prospettiva di una genesi intrecciata...» (Riccucci, 2006: 602). Y, ya en otro lugar: «Tutto ciò non esclude che sia i cortigiani di Ercole I sia i cortigiani di Alfonso d'Aragona sapessero che Boiardo stava lavorando a un'opera bucolica in volgare. Ricordo, con Carrai, che al seguito del Duca di Calabria c'era Jacopo Sannazaro (un Jacopo Sannazaro che a quella data aveva già composto le sue prime egloghe, le stesse che poi, di lì a due anni, troveranno posto nel prosimetro *Arcadia*): sebbene nessun documento testimoni di un contatto diretto, è improbabile che i due poeti non si siano incontrati o che l'uno ignorasse completamente il lavoro cui l'altro stava attendendo. Inoltre, il foglio scoperto da Altamura contenente la nona egloga, così come la presenza della prima egloga nel codice marciano tardoquattrocentesco Italiano Zanetti 60 (già 4752), all'interno di una silloge di egloghe in volgare di autori diversi, potrebbe anche essere testimonianza di una circolazione "sparsa" delle bucoliche volgari boiardesche: e non è detto che si trattasse di corcolazione non voluta dall'autore» (en Boiardo, 2005: 256).

un conjunto de circunstancias, en fin, que autoriza a defender que «la bucólica di impianto politico oscilla tra Ferrara e Napoli come un pendolo»¹⁹.

Estando así las cosas, nada excluye que, entre la gran cantidad de escritos que se leían y discutían en las tertulias que los pontanianos mantuvieron en casa de Scipione Capece, tras la muerte de Sannazaro ocurrida en 1530, hallaran cabida las églogas de Boiardo que, con buena seguridad, por los años en los que nuestro toledano, siendo amigo de Scipione Capece y Bernardino Martirano, asistió a esas reuniones de eruditos, se reconocían ya como modelo de comunicación.

Ahora bien, sin llegar a calificarlas de pruebas irrefutables, se puede intentar rastrear algún elemento de cercanía entre los dos panegíricos. Se trata de una breve serie de coincidencias que abarca fenómenos de distinta tipología y función textual, pues se pasa de un sospechoso parecido en la manera de organizar los materiales escogidos –hasta coincidir en algunos esquemas retóricos, o también en estilemas sintácticos–, a adoptar un patrón argumentativo parejo (como se ha visto, un paralelo marco dialógico da pie a la relación panegírica), en el que se reconocen y se corresponden las distintas secuencias discursivas, o, finalmente, al aprovechamiento de unos mismos detalles de contenido, tanto ajenos como privativos de la tradición bucólica.

Tras decidir dotar la pieza de una marca de reconocimiento genérico-formal inequívoca, pues la rúbrica subraya la función de contenedor que ejerce la *Egloga decima* para con el contenido encomiástico («*Ne l'ultima parla lo autore e canta Orfeo el panegirico de...*»), la pieza tematiza exactamente el concepto de la fusión (entre dos fuentes, Aretusa y Castalia) necesaria para que se posibilite el canto de «tanta empresa» (la *laus* de Alfonso). Esta apertura en clave metatextual se enriquece seguidamente con una importante declaración de parte de un yo locutor acerca de la extrañeza de la materia a cantar respecto del contexto bucólico de acogida:

Questa materia che mia mente avisa,
fuor degli usati paschi è da cantare,
cum meglior voce e versi d'altra guisa²⁰.

De forma pareja, cuando en su intercambio dialogado con Salicio, también considerado bisagra entre el segmento bucólico que corresponde al primer millar de versos y el épico-encomiástico que conforma la segunda parte, Nemoroso toma la palabra para referirle a su amigo la carta de servicios del sabio Severo, lo hace combinando motivos muy parecidos:

19. Santagata (2016: 175).

20. Al comentar este pasaje, Merlini (2005:121) hace notar que se trata de un eco de «la protasi dantesca di Par. I 11-2: «ne la mia mente potei far tesoro, / sarà ora materia del mio canto», y que Boiardo vuelve a utilizar la voz 'avisar' con el sentido de 'se propone' en la Egl. IV 104: «ma lascia il ragionar, ché il canto avviso».

Escucha, pues, un rato, y diré cosas
 extrañas y espantosas poco a poco.
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
 sátiros y silvanos, solté todos
 mi lengua en dulces modos y sotiles,
 que *ni* los pastoriles, *ni* el avena
ni la zampoña suena como quiero (vv.1154-1160) ²¹

En la égloga del toledano también el relato de Nemoroso toma pie del breve injerto metadiscursivo en el que la aparición del verbo *diré* tiene un valor incoactivo y anticipa lo que se va a tratar a continuación, con una función pareja a la que desempeña *cantare* en el contexto boiardesco. Pero los dos textos también se solapan en un nivel conceptual, puesto que, si es verdad que la ditología a la que acude Garcilaso, «extrañas y espantosas», remite al carácter sorprendente, extraordinario y hasta diríamos siniestro, o en todo caso sobrenatural, del asunto, también es verdad que la extrañeza estriba en parte en la idea de algo no habitual para el contexto pastoril en el que se enmarca, algo novedoso que, en efecto, cambia el estatuto original de partida.

Que Garcilaso suele emplear el adjetivo *extraño* no solo con el valor de algo raro, singular, que acompaña a lo maravilloso, sino también con el de ‘novedoso’, inusual, queda confirmado por las otras ocurrencias del lema en el espacio de la égloga²², y más concretamente, en el apartado inmediatamente anterior al que nos ocupa, el que realmente marca el final de la primera parte y cominzo de la segunda, en donde, a la hora de plantearse Salicio y Nemoroso cómo curar la enfermedad de su amigo Albanio, el segundo introduce —otra vez señalando el comienzo de un apartado narrativo distinto— el conocido retrato posterior de Severo por medio de la misma fórmula:

«Escucha, pues, un poco lo que digo;
 contaréte una extraña y nueva cosa
 de que yo fui la parte y el testigo...» (vv. 1038-1040)

Es de sobra evidente que el emparejamiento de *extraña* y *nueva* adquiere aquí el valor de una hendíadis que concretamente alude al rasgo inusitado de lo que se va a contar.

21. Citamos, en todos los casos, por la edición de Morros (1995: 194).

22. Merecería una reflexión aparte la reincidencia, casi obsesiva, de Garcilaso en la categoría de lo extraño o la extrañeza, sobre todo en relación concreta con esta égloga segunda. Baste con fijarse en los versos que siguen, dedicados a describir el entorno de Alba de Tormes, en donde se hace hincapié en las «hermosas torres, levantadas / al cielo con *extraña* hermosura, / no tanto por la fábrica estimadas, aunque *straña* labor allí se vea», como simple botón de muestra, para darse cuenta de la calidad de *mot clé* que el adjetivo asume para nuestro poeta.

Pues Boiardo también, al abordar la materia que pretende estar fuera de los *usati paschi*, remite al concepto de algo extraño, ajeno a lo habitual en el terreno eglógico, tanto es así que reincide en la idea, volviéndola más explícita, unos versos después a la hora de asentar, por medio del ‘decir’ (más tarde garcilasiano) que suplanta al sinónimo ‘cantar’, que «*Dir non voglio io queste opere vulgate*», concretamente expresando su voluntad de apartarse de lo conocido para en su lugar abrazar lo novedoso, esto es, precisamente, la *virtute splendida de un duce*, esa *extraña virtud* de un hombre que también inspirará en el toledano un parejo cometido panegírico.

Es más, si volvemos a considerar los dos fragmentos en su desarrollo más amplio, nos percatamos de la cercanía que marca este pasaje metadiscursivo con otros fenómenos textualmente afines, algo que vuelve a dar a los dos cierto aire de familia:

M. M. Boiardo, *Pastorale*, *Égloga X*

Questa materia che mia mente avisa,
fuor degli usati paschi è da cantare,
cum miglior voce e versi d'altra guisa.

Venite, belle Ninfe, ad iscoltare:

or non vi narrerò le pome d'oro
che fèr nel corso Ippomene avanzare;
né porò l'Orse tra le stelle in coro,
ni vi dirò di Crete il labirinto,
ni quel di Tebe o qual fo più lavoro [...]

Dir non voglio io queste opere vulgate,
ma la virtute splendida de un duce
qual non ha pari in questa o in altra etate

(vv. 4-18)

G. de la Vega, *Égloga II*

Escucha, pues, un rato, y diré cosas
extrañas y espantosas poco a poco.
Ninfas, a vos invoco; verdes faunos,
sátiros y silvanos, soltá todos
mi lengua en dulces modos y sotiles,
que *ni* los pastoriles, *ni* el avena
ni la zampona suena como quiero

(vv. 1154-1160)

Huelga subrayar la evidente coincidencia que marca el plano de la *dispositio* a la hora de aprovechar los dos textos una misma organización del marco meta-textual basada en la secuencia: introducción / invocación a las ninfas (aunque en Garcilaso se extiende a las otras categorías de los habitantes de los bosques) / declaración programática de lo que se va a decir-contar.

Llama la atención, en efecto, que más allá de la adhesión natural al que, desde luego, es un patrón discursivo convencional —es tópica, por ejemplo, la apelación a las ninfas—, los dos textos decidan marcar la expresión de la materia objeto del relato con una misma organización sintáctica, basada en la adopción en secuencia de una triple negación: *né-ni-ni* (a la que se añade el «*non* vi narreró» inicial) = *ni-ni-ni*.

Desde luego, no ignoramos que para ambos autores la matriz de cada uno de estos factores relacionables tiene en Virgilio, y en sus *Bucólicas*, su arquetipo. Baste con pensar en el incipit de la égloga IV («Sicelides Musae, paulo maiora canamus...») para ver suturado el motivo de la invocación a las musas con el de la reflexión metadiscursiva acerca de la materia del canto; o bien, en la vertiente estilística, los múltiples pasajes en los que el vate romano aprovecha el módulo enumerativo, con o sin metareflexión, para realizar una descripción o argumentar: «*nec lacrimis crudelis Amor, nec gramina rivis, / nec cytiso saturantur apes, nec fronde capellae*» (*Buc*, X, 29-30), o también, todavía en la décima bucólica (vv. 63-64), «*Iam neque Hamadryades rursus nec carmina nobis / ipsa placent; ipsae rursus concedite silvae*». Sin embargo, aun reconociendo la raigambre clásica de estos materiales, no deja de resultar sorprendente su parecida técnica de ensamblaje.

Es más, volviendo al substrato convencional de la prótasis, huelga recordar que la disposición canónica establece un orden basado en la sucesión *propositio* e *invocatio*, mientras que Boiardo, y a su zaga Garcilaso, invierten dicho orden. Para más inri, diversamente de lo que suele marcar la convención, en lugar de centrarse la declaración en lo que se va a tratar, los dos se abocan por aclarar lo que no va a ser la materia de su canto, con la diferencia, nada secundaria por otro lado, de que el toledano se aparta del definir el objeto de su canto para concretar más bien el *modus*; y lo hace con una extraña formulación basada en una oración causal introducida por el 'que', en la que se mezclan elementos gramaticales y retóricos de distinto cariz: el zeugma pone en relación de continuidad *pastoriles* con la oración modal anterior: *en dulces modos y sotiles... los pastoriles* [modos], mientras que la aposición siguiente genera un choque semántico, de sabor conceptista, pues trata a la avena a la par que instrumento, la zampoña, aunque no suene como el yo lírico quiere.

Ni nos parece estar de más señalar cómo esos *dulces modos* garcilasianos, reforzados poco más adelante por la expresión gerundiva *cantando tan dulce*,²³ suenan a eco de la *dolce voce* del italiano, o mejor, de su álter ego mítico, el cantor Orfeo²⁴. Ahora bien, precisamente la referencia a esta figura, inspiradora al tiem-

23. Aunque también median en la elección Petrarca y Sannazaro. Por lo general, no hay que descuidar que en el fondo del tapiz obran modelos compartidos —Claudio, Dante, Petrarca, Poliziano (muy presente en Boiardo), Sannazaro— que desautorizan una lectura interdependiente de los textos, al tiempo que legitiman una lectura de co/con-texto.

24. Se lee, *apud* Merlini (2005: xxix): «MICOCCHI XXIV. SEGAL 14: appare come un eroe culturale al modo di Prometeo e Eracle, come un benefattore del genere umano, un promotore

po que ejecutora del canto, se ofrece como espía de una nueva serie de fenómenos de analogía que solo se pueden reconocer si se aplica una lupa al entramado textual garcilasiano y se desautomatiza su proceder por extensión y amplificación:

Quei che passarno cum la prima nave
 eber cum sieco il bel figlio di Febo,
 qual fo nel canto più che altri söave [...]
 Questo cum dolce voce e cum bel viso
piegava e' scogli e faceva stare il vento,
 movea le piante a pianto e i saxi a riso,
 passando *per la spiaggia* lento lento
 (vv. 21-30)

A aquéste Febo no le 'scondió nada,
 antes de piedras, hierbas y animales
 diz que le fue noticia entera dada.
 Éste, cuando le place, a los caudales
 ríos el curso presuroso enfrena
con fuerza de palabras y señales [...]
 (vv. 1074-1079)

Acuérdaseme bien que en la ribera
 del Tormes le hallé solo, *cantando tan*
dulce, que una piedra enterneciera
 (v. 1098-1100)

en medio del camino *se pararon*
los vientos y escucharon muy atentos
 la voz y los acentos
 (vv. 1164-1165)

Yo estaba embebecido y vergonzoso,
atento al son y viéndome del todo
 fuera de libertad y de reposo
 (vv. 1107-1109) [...]

Como se ve, también cuando se trata de valorar el empleo de tópicos convencionales, abusados por los múltiples códigos de referencia (el relato épico-mitológico digresivo, el marco bucólico etc.), como es el caso de los prodigios y *mirabilia* atribuidos a Orfeo y Severo –acoplados sobre la base de una misma capacidad mágico-divinatoria– es la proximidad o condensación de los elementos en un mismo segmento textual lo que llama la atención, en algunos casos reforzados por una disposición pareja. Más difícil, por supuesto, es calibrar el tipo

della poesia, della teologia, dell'agricoltura, delle lettere, come un maestro in senso religioso e un educatore di eroi. D'altra parte, però, la sua musica è interamente il prolungamento della sua personale vita affettiva» e 223: «il recupero rinascimentale della distinzione fra tempo mitico e tempo storico torna a collocare Orfeo in uno scenario remoto e idealizzato. L'Orfeo mago e salvatore d'anime diviene una volta di più l'Orfeo artista-civilizzatore. La combinazione, nell'Orfeo classico, della bellezza della musica col potere di debellare, per virtù d'arte, l'elemento belluino, esercitava un forte richiamo sugli umanisti rinascimentali. Orfeo incarnava il loro ideale culturale di una cultura umana in cui la scoperta dei misteri naturali e divini si fondesse con l'intensità e la profondità del sentimento, i doni dell'intelletto e dell'arte e l'amore per i propri simili».

de conexión existente entre la extensa articulación a la que Garcilaso somete un motivo (de raigambre dantesca) —como es el de la asimilación por catasterismo del *laudandus* al sol o cualquier otro astro brillante, cuya luz cegadora la mirada del observador no puede sostener²⁵— que cuenta con un abundantísimo substrato de hipotextos y antecedentes, pero que entra en la gramática y contextura de ambas églogas panegíricas para atestiguar, además de la altura del sujeto homenajeado, la propia elevación a lo sublime lograda por el discurso formal que lo contiene:

La *virtute* splendida de un duce
 qual non ha pari in questa o in altra etate,
 se quello inmenso affetto che me aduce
 a narrar opra sí *sublime* e grave
non me confonde chi ochi in tanta luce.
 (vv. 16-20)

No pude yo pintallas con menores
 luces y resplandores, porque sabe,
 y aquesto en ti bien cabe, que esto todo
 que'n ecesivo modo resplandece,
 tanto que no parece ni se muestra,
 es lo que aquella diestra mano osada
 y *virtud sublimada* de Fernando
 acabarán entrando más los días,
 lo cual con lo que vías comparado
 es como con nublado muy oscuro
 el sol ardiente, puro y relumbrante.
Tu vista no es bastante a tanta lumbré
 [...]
 como en cárcel profunda el encerrado,
 que súpito sacado le atormenta
 el sol que se presenta a sus tinieblas,
 así tú, que las nieblas y hondura
 metido en estrechura contemplabas,
 que era cuando mirabas otra gente,
 viendo tan diferente suerte de hombre,
no es mucho que te asombre luz tamaña.
 (vv.1780-1801)

25. Véase al respecto el agudo estudio de Bermejo Vega (1994).

Bibliografía

- AZAR, Inés, «La Textualidad de la *Égloga II* de Garcilaso», *Modern Language Notes*, 93, 2 (1978), 176-208.
- BOIARDO, Matteo Maria, *Pastorali*, introduzione di Stefano Carrai, commento e nota al testo di Marina Riccucci, Parma, Guanda 2005.
- BERMEJO VEGA, Virgilio, «Princeps ut Apolo. Mitología y alegoría solar en los Austrias hispanos», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática* (Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991), Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, 473-487.
- BOIARDO, Matteo Maria, *Pastorale - Carte de triomphi*, eds. Cristina Montagnani y Antonia Tissoni Benvenuti, Novara, Interlinea («Centro Studi Matteo Maria Boiardo», IX) 2015
- CARRAI, Stefano, «Dai *Pastoralia* alle *Pastorali*», en G. Anceschi (ed.), *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno Internazionale di Studi, Padova, Antenore, 1998.
- CAMMARATA, Joan, *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*, Potomac /Maryland, Studia humanitatis, 1983.
- DIONISOTTI, Carlo, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in G. Anceschi (ed.), *Il Boiardo e la critica contemporanea*. Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Firenze, Scandiano-Reggio Emilia 1969, 221-42.
- FARMER, Julia L., «The Experience of Exile in Garcilaso's Second Eclogue», *Bulletin of Hispanic studies* (Liverpool. 2002), 88, N.º. 2 (2011), 161-178.
- FERNÁNDEZ MORERA, Dario, *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*, London, Tamesis 1982.
- GARCÍA GALIANO, ÁNGEL, «Relectura de la *Égloga II*», en *Revista de literatura*, 62-123 (2000). 20-40.
- GARGANO, ANTONIO, «El renacer de la égloga en vulgar en los cancioneros del siglo XV. Notas preliminares» en Patrizia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzionieri iberici*, Vol. II, Noia, Toxosoutos, 2001, 71-84.
- GARGANO, ANTONIO, «La égloga en Nápoles entre Sannazaro y Garcilaso», en *La égloga: VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, coord. por Begoña López Bueno, Sevilla, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 2002, 57-76.
- GARGANO, ANTONIO, «Las estrañas virtudes y hazañas de los hombres. Épica y panegírico en la *Égloga Segunda* de Garcilaso de la Vega», *Criticón*, 115 (2012), 11-43.
- LAPESA, Rafael, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985.
- MENGALDO, Pier Vincenzo, Matteo Maria Boiardo, *Opere volgari. Amorum libri, Pastorale*, Lettere, Bari, Laterza 1962.
- MERLINI, Ilaria, *Pastorale di Matteo Maria Boiardo. Introduzione e commento*, Tesis doctoral de la Università degli Studi di Roma «Tor Vergata», dir. Prof. Andrea Gareffi, 2005.

- MONTAGNANI, Cristina, *Miscellanea boiardesca*, Novara, Interlinea, 2010.
- MONTAGNANI, Cristina, «Le *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo: una rinnovata definizione di classicismo», *Annali Online Lettere Università di Ferrara, AOFL*, X (2015) 2, 243-252.
- MONTAGNANI, Cristina, «Classicismo eterodosso: le *Pastorale* di Matteo Maria Boiardo», en *Classicismo e sperimentalismo nella letteratura italiana tra Quattro e Cinquecento: sei lezioni : atti del Convegno, Pavia, Collegio Ghislieri, 20-21 novembre 2014*, eds. Rossano Pestarino, Andrea Menozzi y Elena Nicolai, Pavia, Pavia University Press 2016, 71-80.
- MUÑÍZ MUÑÍZ, María de las Nieves, «Sannazaro nelle Egloghe di Garcilaso. La trama delle fonti e la crisi della bucólica rinascimentale», *Strumenti critici*, XXI, 2, 2006, 171-189.
- MUÑÍZ MUÑÍZ, María de las Nieves, «Fonti grecolatine e “locus amoenus”: tra Sannazaro e Garcilaso», en EAD., *L'immagine riflessa. Percezione nazionale e trame intertestuali fra Italia e Spagna*, Firenze, Franco Cesati Editore 2012.
- PONTE, Giovanni, «Nota sull'Ariosto imitatore del Boiardo lirico», en Id. *La personalità e l'opera del Boiardo*, Genova, Tilgher, 1972, 139-142.
- PRIETO, Antonio, *Garcilaso de la Vega*, Madrid, S.G.E.L. 1975.
- RICCUCCI, Marina, *Il neghittoso e il fier connubio. Storia e filologia nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Napoli, Liguori, 2001.
- RICCUCCI, Marina, «Sannazaro e la guerra di Ferrara: le *Pastorali* di Matteo Maria Boiardo e la preistoria dell'Arcadia», en *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro. Atti del convegno di studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004)*, ed. Davide Canfora y Angela Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci 2006, 601-615.
- SANTAGATA, Marco, *Pastorale modenese. Boiardo, i poeti e la lotta política*, Bologna Il Mulino 2016.
- TISSONI BENVENUTI, Antonia, «Alfonso duca di Calabria e le *Pastorale* di Boiardo», en *Studi in memoria di Paola Medioli Masotti*, ed F. Magnani, Napoli, Loffredo, 1995, 47-55.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética y textos en prosa*, ed. Bienvenido Morros, estudio preliminar de Rafael Lapesa, Barcelona, Crítica 1995.
- VIRGILIO, *Opere*, ed. De Carlo catena, Turín, UTET, 2008²
- ZANATO, Tiziano, *Boiardo*, Roma, Salerno editrice, 2015.