

El magisterio de Luigi Tansillo en los *Versos de Juan de la Vega*

Maria D'Agostino

Università Suor Orsola Benincasa di Napoli
maria.dagostino@unisob.na.it

Resumen

El artículo presenta los *Versos de Juan de la Vega* (Nápoles, Mattia Cancer 1552), poniendo de relieve algunas de sus “primicias” en el ámbito de la poesía “a la manera italiana”. Tales primicias se debieron a varios factores, entre los cuales desempeñó un papel fundamental el ambiente en que el poeta escribió y publicó su colección de textos, es decir, los últimos años del virreinato de don Pedro de Toledo. Es precisamente en este ambiente donde el soldado-poeta español tuvo la posibilidad de entrar en contacto directo con la producción poética italiana de la época, especialmente con la obra de Luigi Tansillo, cuya influencia es evidente en algunas de las composiciones encomiásticas dirigidas al virrey y a su inmediato entorno familiar. En esta ocasión se analizan, en concreto, algunos sonetos de Juan de la Vega dedicados respectivamente a don García de Toledo, don Fernando de Toledo y don Gonzalo Fernández de Córdoba; en ellos es relevante el magisterio del poeta de Venosa, especialmente de los *Sonetti alla presa d’Africa* y de algunos de sus textos dedicados al III duque de Sessa.

Palabras clave

Juan de la Vega; Luigi Tansillo; virreinato de don Pedro de Toledo; don García de Toledo; Gonzalo Fernández de Córdoba; III duque de Sessa.

Abstract

The article discusses some of the first texts of the *Versos de Juan de la Vega* (Napoli, Mattia Cancer 1552) in the wide-ranging panorama of the poetry composed in the “Italian manner”, which was printed among the *Obras de Boscán y Garcilaso* between 1543 and 1554. These first compositions were written in the last years of don Pedro de Toledo’s Vicekingdom. During those years, the poet-soldier was able to get in contact with contemporary Italian poetry and

particularly, with the work of Luigi Tansillo, whose influence is evident in some of the encomiastic texts written by Juan de La Vega for the Viceroy and his family entourage. This article analyses some sonnets written by the Spanish poet and respectively dedicated to don García de Toledo, don Fernando de Toledo, and don Gonzalo Fernández de Córdoba. In these poetic texts is especially evident the influence of Tansillo, especially of his *Sonetti alla presa d'Africa* and of the text dedicated to the duke of Sessa.

Keywords

Juan de la Vega; Luigi Tansillo; Vicekingom of de don Pedro de Toledo; don García de Toledo; Gonzalo Fernández de Córdoba; III Duke of Sessa.

En el panorama de la poesía española del siglo XVI el volumen titulado *Versos de Juan de la Vega* y publicado en Nápoles «Con privilegio Real» por Mattia Cancer en 1552 se caracteriza por ofrecer una serie de primicias¹.

De hecho, después de la célebre edición de las *Obras de Boscán y Garcilaso de la Vega repartidas en cuatro libros*, publicada en Barcelona por Carlos Amorós en 1543 habrá que esperar precisamente al año 1552 para leer impresa poesía en castellano escrita a la “manera italiana”. Fue en este año y en Italia, donde aparecieron tanto los *Versos de Juan de la Vega*, que se acaban de mencionar, como las *Obras* de Alfonso Nuñez de Reinoso (Venecia, Gabriel Giolito), publicadas como segundo libro de la impresión del *Clareo y Florisela*, con el título de *Libro segundo de las Obras en coplas castellanas y versos al estilo italiano*. En este autor, sin embargo, como nota atinadamente Montero, hay un relevante «predominio de los versos octosilábicos»².

Si se ha puesto de relieve el hecho de que estos dos volúmenes de versos se publicaron en Italia es porque en España, a pesar del ejemplo extraordinario de las *Obras* de Boscán y Garcilaso, y con la única y especialmente singular impresión

1. Para el análisis detallado de las primicias del volumen publicado en 1552, además de las que se recogen aquí, véase D'Agostino (e. p.), mientras para una primera descripción sintética del volumen de los *Versos*, cf. D'Agostino - Gargano (2014: 189-198) y, sobre todo, D'Agostino (2017a: 44-45), D'Agostino (2017b: 641-642), D'Agostino (e. p.).

2. Montero (2004: 90).

de las *Las Obras* de Jorge de Montemayor, publicadas en Medina del Campo por Guillermo de Millis probablemente en 1553³, habrá que esperar a 1554 para que una antología poética impresa atestigüe composiciones escritas al estilo italiano de autores distintos a los tres que se acaban de nombrar; en concreto, a Esteban de Nájera, editor del *Cancionero general de obras nuevas*⁴.

En efecto, si se observan los años inmediatamente precedentes y las recopilaciones organizadas por Nájera en su imprenta zaragozana teniendo en cuenta que es a este editor y a las antologías que publicó en la primera mitad del siglo al que debemos gran parte del conocimiento de la poesía española «de los últimos años de Carlos V»⁵—, observamos que la nueva trayectoria poética “italianizante”, es decir, los frutos de la que fue una verdadera revolución, no se recoge en esas recopilaciones, aun tratándose de años fundamentales para el futuro de la poesía española del Siglo de Oro.

De hecho, el *Cancionero llamado Vergel de amores* (1551) transmite una selección de composiciones retomadas de las ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo de 1511, mientras que de la llamada *Segunda parte del Cancionero General* (1552), que vio la luz en dos volúmenes, conocemos solo el segundo, conservado en una copia única; esta, por lo que se refiere a la nueva poesía, solo contiene «sendas epístolas de Boscán y Jerónimo de Urrea»⁶. Según Rodríguez Moñino, el primer volumen de la *Segunda parte del Cancionero General*

3. Como pone de relieve Montero, el de Jorge de Montemayor es un caso «singular», puesto que el poeta «mantuvo durante toda su vida una relación con la imprenta más intensa que la de cualquiera de sus contemporáneos» (J. Montero, 2004: 93). Si es probable que en los primeros años de su carrera poética «dicha relación pudo verse favorecida por su condición de protegido de las más altas instancias de la corte»— puesto que el poeta estuvo al servicio «especialmente de la infanta doña Juana, hija menor de Carlos V»— a partir de 1554, cuando probablemente perdió «su condición de criado de la Infanta, todo indica que fue el favor del público el que hace que sus versos se impriman una y otra vez», (2004: 94). De hecho, entre 1553 y 1558 se conocen hasta ahora, cinco impresiones diferentes de las obras del poeta, una cifra impresionante «equiparable por aquellos años solo a la que alcanzaban Boscán y Garcilaso» (2004: 95). Para mayor detalle acerca del proceso editorial de las obras del lusitano, véase Montemayor (2012: esp. 19-26).

4. *Cancionero general de obras nuevas* (1993). Sobre el cancionero y su difusión cf., por lo menos, Montero (2005: 413-438), y la bibliografía allí recogida; Caravaggi (2014: 137-147) y Burguillo (2015: 175-189). Juan Montero, al subrayar que los «cancioneros de carácter colectivo» siguieron siendo «el modelo editorial dominante en el siglo XVI» (2004: 86), señala también que las recopilaciones «de carácter personal» llevadas a cabo sobre el ejemplo de Boscán y Garcilaso fueron, entre 1543 y 1569, más abundantes de lo «que a primera vista podría parecer». Sin embargo, las dos anteriores al año de 1552, es decir, el *Cancionero espiritual* de 1549 (Valladolid, Juan Villaquirán), de un «anónimo jerónimo castellano», y el *Buen placer trovado*, de don Juan Hurtado de Mendoza, publicado en 1550 en Alcalá por Juan Brócar, se caracterizan, desde el punto de vista métrico, por contener solo versos octosílabos el primero, y por «el empleo de endecasílabos en formas estróficas adaptadas de la poesía francesa», el segundo (Montero, 2004: 86 y 89).

5. Rodríguez-Moñino (1968: 72).

6. Montero (2005: 423).

habría podido contener «la novedad [...] de los metros italianos», pero, puntualizaba el mismo estudioso, «por ahora, esto no pasa de ser una suposición»⁷.

Esto quiere decir que, salvo el caso excepcional de la edición de las *Obras* de Montemayor de 1553 –en la que se recogen 47 composiciones al estilo italiano: 33 sonetos, 5 canciones, tres epístolas y dos églogas polimétricas del lusitano, un soneto a él dedicado de Gutierre de Cetina y tres sonetos de Boscán–, el año de 1554 sigue siendo fundamental para leer impresa poesía española escrita a la manera italiana⁸.

Sin embargo, también en el caso del *Cancionero general de obras nuevas* de 1554 hay que recordar que «las obras que van por el arte toscana, compuestas por diversos autores, nunca hasta ahora impresas» se “limitan” a una amplia selección de textos de Juan Coloma, concretamente 28, a una presencia decididamente reducida de composiciones de Diego Hurtado de Mendoza (8) y, para acabar, a una sección de anónimos «Sonetos de diversos autores» (46), con un total de 82 textos⁹. Si hemos subrayado el supuesto “límite” de la antología es porque, si bien Rodríguez Moñino tenía razón al lamentar la ausencia en la recopilación zaragozana de los nombres más representativos de la poesía italianizante de época imperial –con la excepción de Diego Hurtado de Mendoza–, también es verdad que el *Cancionero general de obras nuevas* es, como afirmó Francisco Rico, una «espléndida atalaya para ojear la lírica castellana en la encrucijada del siglo» o, como se ha dicho recientemente, una «buena muestra del proceso de asimilación de la lírica italiana y de la recepción de la obra de Garcilaso»¹⁰.

En efecto, Montero subraya que «aun teniendo razón Moñino en echar de menos en el *Cancionero* obras y nombres de mayor calidad, no puede decirse que éste no sea representativo de las tendencias poéticas que [...] iban a desarrollarse por entonces»¹¹. Muchos de los géneros métricos de origen italianizante o de inspiración clásica –pero sin duda nacidos en la estela de las pruebas de raíz clásica ofrecidas por los poetas italianos contemporáneos– están, de hecho, representados en la recopilación de Esteban de Nájera de 1554, puesto que se insertan tres canciones, una composición en octavas reales, una égloga polimétrica, un capítulo en

7. Rodríguez-Moñino (1969: 72). Para las recopilaciones de 1551 y de 1552, véanse, respectivamente, el prólogo al *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551), de Rodríguez Moñino (1950), y la *Segunda parte del Cancionero General*, Rodríguez-Moñino (1956). Un examen de los cancioneros impresos a estas alturas del siglo XVI puede leerse en Montero (2005).

8. Recuérdese que, en este mismo año, y por el mismo impresor, vieron la luz también las *Obras de amores de George de Monte mayor* «que contienen los versos profanos de Montemayor en el mismo orden» que las dos ediciones anteriores, es decir, la mencionada de Medina del Campo de 1553 y la más conocida, publicada en Amberes también en 1554 (editada por Jean Steelsius): véase Montero-Rhodes (2012: 21-22).

9. Para el contenido del cancionero, cf. Montero (2005: 425-428) y Burguillo (2015: 177-179).

10. Para las citas, cf. Rico (2002: 217) y Burguillo (2015: 179).

11. Montero (2005: 429).

tercetos y veintidós sonetos de Coloma, a los que hay que añadir dos canciones, una elegía, una égloga y cuatro sonetos de Diego Hurtado de Mendoza. Representativos, sin lugar a dudas, pero en todo caso “limitados”, si nos paramos a considerar que en la recopilación de Nájera no aparecen algunas de las tipologías de textos que iban a tener mayor éxito en las décadas sucesivas; por ejemplo, la oda y la epístola en verso, ausencia, esta última, especialmente significativa si se piensa que en el *Cancionero* se recogen textos de Diego Hurtado de Mendoza, el poeta al que se debe la redacción de la primera epístola española en tercetos y que, sin duda, se encuentra entre los que experimentaron con mayor curiosidad las posibilidades del género¹².

Si se subrayan estas “ausencias” es porque, considerado el justo relieve que se atribuye al *Cancionero general de obras nuevas* como “atalaya” para ojear la poesía española de mediados de siglo, particularmente importante nos parece evidenciar las “primicias” de los *Versos de Juan de la Vega*, publicados en Nápoles en 1552, es decir, dos años antes de la colección de Nájera y un año antes del cancionero personal de Montemayor. De hecho, si, como subrayaba Clavería, uno de los valores del *Cancionero general de obras nuevas* es el «textual»¹³, dado que 69 de los textos que allí se recogen, entre poesía de tipo tradicional —es importante recordarlo— e italianizante, no están atestiguados por otras fuentes, habrá que conceder importancia similar a un volumen en el que las composiciones impresas a la “manera italiana” suman nada menos que 60¹⁴. Además, en este caso, las formas métricas de inspiración italiana y clásica están representadas prácticamente todas: de los sonetos (51) a la canción (1), de la oda (1) a la égloga polimétrica (1), de la composición en octavas reales (1) a la pieza en versos sueltos (1), de la sextina (1) a la sextina doble (1), del capítulo en tercetos (1) a la epístola en tercetos (1).

Naturalmente, además de la edición de las *Obras de Boscán y Garcilaso* de 1543 y de los logros que la “revolución” llevada a cabo por el barcelonés y por el toledano había alcanzado o estaba alcanzando —gracias también al experimentalismo de los poetas españoles contemporáneos, en lugar destacado Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña o Francisco de Figueroa—, en las elecciones compositivas del misterioso soldado-poeta, autor de los *Versos de Juan de la Vega*, tuvo un papel fundamental el hecho de haber vivido en Italia durante mucho tiempo —al igual que sucedió en el caso de los poetas que se acaban de mencionar— y el haber escrito la mayoría de sus textos en honor de relevantes

12. Sobre la importancia y consistencia del «corpus epistolar» de Hurtado de Mendoza, véanse Díez Fernández (2002: 149-176) y Gargano (2008: 349-380).

13. Clavería (1993: XIV).

14. Las composiciones recogidas en los *Versos de Juan de la Vega* suman 97, entre textos en español, italiano y latín, sin embargo, lo que interesa poner de relieve aquí es el número de las obras en castellano escritas a la “manera italiana” que vieron la luz impresas.

personalidades políticas del Nápoles de don Pedro de Toledo¹⁵. De hecho, es cierto que el carácter encomiástico de la antología de Juan de la Vega difícilmente hubiese podido prever formas métricas que no fuesen las italianizantes, dado el ambiente cultural en el que el volumen se inserta y los destinatarios de las composiciones. Sin embargo, aun cuando estamos ante un tipo de poesía cuyo valor se presenta muy a menudo difícil de apreciar desde el punto de vista lingüístico –especialmente los usos sintácticos–, desde el punto de vista de las elecciones métricas nuestro poeta puede considerarse un verdadero experimentador, en el sentido de que, además de la variedad de las formas, también los esquemas de las rimas son con frecuencia absolutamente originales. Esto, para mostrar, por si hiciese falta, la curiosidad y el interés «textual-bibliográfico» –tomando en préstamo la expresión de Clavería– que el volumen de *Versos de Juan de la Vega* y su misterioso autor suscitan.

De hecho, si futuras investigaciones confirmaran que Juan de la Vega llegó a Nápoles desde España entre 1541 y 1543 y que la mayoría de los textos recogidos en el volumen de los *Versos* pueden fecharse a partir de 1546, es evidente que nuestro poeta-soldado se hizo muy rápidamente con las coordenadas culturales del ambiente en el que se había integrado¹⁶.

En este ambiente que, a juzgar por los destinatarios de los textos recogidos en los *Versos*, era de los más cercanos a don Pedro de Toledo y a sus privados –como es el caso de Lope de Mardones–, la “estrella” indiscutida entre los poetas respondía al nombre de Luigi Tansillo¹⁷. De sobra conocida es la admiración de la que fue objeto el poeta de Venosa por parte de los poetas españoles que viajaron a Italia en época imperial¹⁸– y no solo por parte de ellos, dada la difusión de los versos de Tansillo en España a partir de 1546–, puesto que ingenios como Diego Hurtado de Mendoza, Hernando de Acuña y, sobretodo, Gutierre de Cetina, tuvieron en gran consideración las obras poéticas de Tansillo y, en algunos casos,

15. Pocas son las noticias biográficas sobre Juan de la Vega que ha sido posible rastrear hasta ahora, todas ellas procedentes de sus propios versos y de documentos inéditos encontrados, de ahí que solo puedan avanzarse hipótesis sobre su recorrido vital; cf. D'Agostino (2016: 410-411) y D'Agostino (2017b: 639-641).

16. La mayoría de los textos recogidos en el volumen en los que es posible destacar elementos aptos para fecharlos se adscribe a años sucesivos a 1546, con la excepción de 3 composiciones por las que es posible avanzar la hipótesis de una fecha anterior, cf. D'Agostino (e. p.). Sin embargo, es razonable suponer que la producción de Juan de la Vega presente en los *Versos*, o en todo caso, la mayor parte de esta producción, se remonte a partir de la segunda mitad de los años cuarenta.

17. Para una lista completa de los destinatarios de los *Versos de Juan de la Vega*, cf. D'Agostino (e. p.), mientras para unos primeros sintéticos elencos, véanse D'Agostino-Gargano (2014: 193 n. 10) y D'Agostino (2017a: 44 n. 6, 49-50 y 65-66).

18. Un panorama general sobre los poetas españoles de estancia en Italia durante la época de Carlo V en Lefèvre (2006: esp. 55-112).

tradujeron al español algunos de sus textos¹⁹. Es lógico, por lo tanto, que un poeta como Juan de la Vega que, probablemente, tenía la posibilidad de leer las composiciones del venusino en cuanto salían de su pluma o de asistir a las lecturas que él mismo realizaba en la corte, como pudo ser el caso de *Clorida*²⁰, intentase situarse en la estela de quien, además de ser admirado, imitado y traducido por los poetas mencionados, había sido amigo y, en algunas ocasiones, modelo, nada menos que de Garcilaso de la Vega. Y, en efecto, no son pocos los textos de los *Versos* en los que se detecta el magisterio de Tansillo.

Ya señalamos cómo en las octavas proemiales de la recopilación de rimas con las que Juan de la Vega dirige su obra al virrey, el poeta parece fijar su mirada en textos del Tansillo y de Vittoria Colonna, logrando resemantizar los versos que le sirven como fuente, trasladándolos del originario contexto amoroso al encomiástico²¹. Y es precisamente en algunos de sus textos laudatorios dedicados a personajes importantes de la familia de don Pedro —como a García y a Fernando de Toledo— o políticamente relevantes —como el tercer duque de Sessa— y a los que Tansillo había dedicado a su vez numerosos textos, donde el magisterio del poeta de Venosa se hace especialmente evidente.

Consideramos, en primer lugar, uno de los primeros textos contenidos en los *Versos*, dedicado a don García de Toledo para celebrar la conquista de África²². Como es de sobra conocido, la empresa, encabezada por el virrey de Sicilia Juan de Vega —casi homónimo de nuestro poeta— y el Almirante Andrea Doria, fue objeto de extraordinarias celebraciones y el mismo virrey subvencionó la publicación de la *Historia de los successos de la guerra y presa de África* (Mattia Cancer, 1552) de Pedro de Salazar²³. En particular, a don García de Toledo se le tributaron a la vuelta a la capital partenopea grandes honores, cuya cumbre está representada por la publicación en 1551 de los *Sonetti per la presa d'Africa* de Luigi Tansillo, dedicados al duque de Sessa, y la entrega de un collar de oro historiado de refinada factura²⁴. De hecho, la *plaquette* de los *Sonetti* transmite al final de los textos

19. Cf. por lo menos Toscano (2000); Toscano (2006: 227-232) y Ponce Cárdenas (2014: esp. 160-162).

20. El poemita dedicado a don Pedro de Toledo está «programmaticamente deputato alla celebrazione dei Toledo, padre e figlio» (Toscano, 2016: 469). Para la edición y el comentario del texto, véase Toscano (2017: 69-84) y Boccia-Pestarino (2017: 301-414).

21. D'Agostino-Gargano (2014: 207-208).

22. Para los textos de Juan de la Vega, cf. D'Agostino (e. p.).

23. Cf. Hernando Sánchez (1994: 395); Federici (2016).

24. Tobia Toscano reconstruye puntualmente hasta qué punto «don Pedro avesse sorvegliato minutamente» todo el proyecto relativo a la publicación de la rara *plaquette* de los *Sonetti* evidenciando, además, agudamente que «se il testo fu filtrato con molto scrupolo dalla corte vicereale prima che si rendesse pubblico, bisognerà ammettere che don Pedro concordasse anche con la scelta del dedicatario, vale a dire il III Duca di Sessa, nonostante che i Fernández de Córdoba “se hallaban enemistados con los Toledo desde los tiempos del Gran Capitán y el II duque de Alba, cuando se inició una rivalidad por los altos cargos militares y las distintas opciones faccionales en la corte

poéticos también el *Discorso sopra la collana d'oro che la nobilissima città di Napoli dona allo illustre signor don García de Toledo*²⁵, en el que el poeta de Venosa «lavora la meglio delle sue possibilità espressive»²⁶.

La referencia a los *Sonetti per la presa d'Africa* es imprescindible en esta circunstancia, puesto que Juan de la Vega no solo parece haber secundado la invitación de Tansillo dirigida «agli scrittori latini e toscani a celebrar don Garcia e gli altri spagnoli vincitori d'Africa», como reza la rúbrica del primero de los sonetos de la *plaquette*, sino que esos textos están en filigrana detrás de muchos de los versos del soneto que nuestro poeta dedica al “héroe” de la expedición africana.

A don García de Toledo

Mientras vuestro invencido ánimo parte,
 señor, y atiende a la Africana guerra
 poniendo freno al mar, yugo a la tierra
 a Neptuno temor, envidia a Marte;
 mientras Parthénope la boz y el arte 5
 ordena a vuestros lores, mientras yerra
 por todo vuestra fama, alza y atierra
 mil arcos de victoria en cada parte,
 la vuestra appaga en Lethe la memoria
 del passado Scipión, nuevo Africano, 10
 bien que en effecto y equal d'ambos sea visto:
 que la esperanza movió aquel de gloria
 a dilatar su nombre y el romano,
 a vos la de estender solo el de Christo.

Cualquier lector de poesía española reconoce detrás de la estructura del soneto la de los cuartetos del XXII de Garcilaso de la Vega, *En tanto que de rosa y de azucena*, derivada a su vez de *Mentre che l'auro crin vi ondeggia intorno* de Bernardo Tasso. Y, en realidad, podría ser precisamente la conciencia de la fuente del toledano la que podría haber llevado a Juan de la Vega a mirar directamente a la fuente tassiana y a insertar en su texto la anáfora literal de «mientras»²⁷. Anáfora

—con los Córdoba enfrentados a Fernando el Católico, del que Alba era el principal valedor— que continuará bajo sus descendientes”. La scelta potrebbe essere stata dettata non tanto dalla poca scaltrezza politica de Tansillo (come proponevo di credere), quanto dalla necessità di guadagnare alla causa di don García, la cui impresa — sembra capire, aveva suscitato qualche perplessità nella Corte di Spagna, un personaggio influente dell'entourage del principe Filippo» (Toscano, 2016: 468).

25. Tansillo (2011: I, 485-491)

26. Toscano (2016: 467).

27. Recuérdese que el soneto garcilasiano se caracteriza por la anáfora de «en tanto que», en posición de *incipit* y a principio del v. 5, y el tassiano presenta en los mismos lugares «mentre».

que, en el caso de la composición dedicada a don García, se refuerza, dado que el adverbio, además de presentarse en posición de *incipit* y de ser retomado en el v. 5, vuelve en el v. 6. Sin embargo, lo que es más significativo es que a la evidente imitación estructural se contraponen la absoluta distancia temática de los textos de Bernardo Tasso y de Garcilaso, puesto que, como es de sobra conocido, estos dedican sus versos al tema del *carpe diem*, mientras que en el caso del soneto de Juan de la Vega el ámbito temático es el heroico-encomiástico. En efecto, una estructura anafórica idéntica a la del soneto de Tasso, pero temáticamente más afín a la composición de nuestro poeta se encuentra en Tansillo, precisamente en el soneto *Mentre gli alti sassosi orridi monti*. Incluido en las *Rime per Gonzalo Farnández de Córdoba*, el texto está dedicado, junto con otros dos, a los tres mil soldados españoles caídos por manos turcas en Castelnuovo en Dalmacia, de los que se celebra la inmortalidad de la fama como la de nuevos cruzados: «guerrir di Dio» (v. 8)²⁸.

En su soneto Juan de la Vega dibuja a García de Toledo precisamente como un guerrero de Dios. El capitán de los ejércitos del Reino se prepara a la empresa en la que triunfará, dotado de virtudes tales que puede frenar el furor del mar y subyugar la tierra, de manera que provoca temor en Neptuno y envidia en Marte (vv. 1-4). Sus gestas harán que la voz de Parténope misma se levante para celebrar sus *laudes* y dedicarle obras de arte, probable alusión esta al collar historiado que se acaba de mencionar²⁹. La fama de don García se difundirá en todo el orbe –«yerra / por todo vuestra fama» (vv. 6-7)– y en su honor se levantarán arcos de triunfo, un triunfo tan grande que su memoria escurecerá la de Escipión el Africano (vv. 9-10). De hecho, el nuevo Africano es don García, cuyo mérito será, con el paso del tiempo, todavía más grande que el del héroe latino, puesto que este había sido animado en su empresa contra Cartago por el deseo de gloria y el de difundir el nombre de Roma (vv. 12-13), mientras que don García ha tenido como más noble objetivo exclusivamente el de extender y afirmar el nombre de Cristo.

Al redactar el soneto dedicado al Toledo, el poeta español tiene la mirada fija en el de apertura de los dedicados por Tansillo «alla presa d’Africa»:

Cantor di Tebro e d’Arno, a cui secondo
 favor dà il ciel contr’al nemico oblio
 cantate questo novo African mio,
 di tempo ai primi e non d’onor secondo.

28. Para la lectura integral del texto y el comentario, cf. Tansillo (2011: I, 250-251).

29. Recuérdese que el collar fue regalado a don García por la «città di Napoli», con la que la sirena Parténope se solía identificar. Es importante recordar aquí que, en el conjunto de los *Versos*, Parténope canta exclusivamente para celebrar las *laudes* de don Pedro de Toledo, don García de Toledo y de Vittoria Colonna de Aragón. Sobre el significado que el canto de la sirena adquiere en el conjunto de los *Versos de Juan de la Vega*, cf. D’Agostino (2017a: 104-126; 2017b; 2018) y la bibliografía citada.

Cader di Lete nol lasciate al fondo,
 che vi vinca odio esterno, amor natio:
 son popoli diversi il buono e 'l rio;
 queste, e non più, nattion contrarie ha 'l mondo.

Uno è il regno di Cristo, una è la Chiesa,
 tutti sem noi d'un Re, tutti sem noi
 purgati al fiume del suo santo.

Cantate il duro assedio e l'alta impresa
 del nostro Ispano e 'l gran valor de' suoi
 che fur sì pochi e vinsero e fer tanto»³⁰.

El sintagma «nuevo Africano» (v. 10) del texto de Juan de la Vega se retoma directamente del soneto de Tansillo, donde el venusino insta a los poetas italianos a celebrar «questo nuovo African mio» (v. 4), así como la referencia al Lete, presente en el verso 9 del español, se plantea como la respuesta al v. 5 del italiano: en opinión de Juan de la Vega, la memoria de don García no podría apagarse, canten o no los poetas «di Tebro e d'Arno» (v. 1), puesto que su fama ya supera la del inolvidable Escipión. En su composición, Tansillo invita al “Cantor” italiano a no atribuirle importancia alguna al hecho de que el vencedor del infiel sea un ‘extranjero’ (vv. 5-6) –definido no casualmente «nostro Ispano» (v. 9)–, sino solo al hecho de que la victoria se deba al pueblo de Cristo, unido en una sola Iglesia y bajo un único rey³¹. Y la certeza de que también los tercetos del soneto prologal del venusino actúen en la memoria de Juan de la Vega se detecta en los versos 9-14 de su texto: la dimensión religiosa de la empresa es la base sobre la que don García ha construido su propia acción, tanto según el poeta italiano como por el español. Juan de la Vega destaca la dimensión sagrada de la victoria toledana en el momento en el que evidencia las diferencias entre el Toledo y Escipión (vv. 9-11), subrayando la humildad de García frente al caudillo romano y poniendo de relieve el único objetivo de sus heroicas acciones: difundir el nombre de Cristo. Esta dimensión sagrada de la victoria es revalidada por Tansillo también en *Del mondo, degli eserciti, dei cieli*³², cuyos versos 9-11 insisten en la humildad del hijo del don Pedro frente a los honores que se le tributan:

30. Tansillo (2011: I, 445).

31. Nos parece oportuno citar parte del comentario a la composición de apertura de los *Sonetti per la presa d'Africa*: «Tansillo invita gli altri poeti italiani a celebrare l'impresa del Toledo e il grande valore dei suoi soldati, senza lasciarsi vincere dall'odio per lo straniero (cfr. v. 6) e sostenendo che non esistono differenze di popoli se non quella che divide i buoni dai cattivi: tutti i popoli cristiani, di qualunque nazione essi siano, non sono che uno, come è significativamente sancito, ai vv. 9-10, anche in virtù delle anafore, la seconda delle quali inserita in un efficace *enjambement* (*Uno... una e Tutti sem noi*) [...]. È questa evidentemente la chiave in cui leggere la celebrazione tansilliana della gloria degli Spagnoli dominatori in Italia [...]» (Milburn-Pestarino, 2011: 445).

32. Tansillo (2011: I, 460-462).

grato García del alta sua vittoria,
 qui pon le spoglie del nemico altero,
 tanto umil più, quanto esaltar più s'ode.

El hondo conocimiento de los versos del venusino por parte de Juan de la Vega y su capacidad de fundir distintos textos con el objetivo de engrandecer al heredero político de don Pedro, salta a la vista en el primer cuarteto de su composición en el que, como hemos dicho, exalta las virtudes del «invencido ánimo» del Toledo a la hora de partir (vv. 1-4). En efecto, en el texto de Tansillo *Non perché, quai si sien, ne le mie carte*, primero de un díptico de sonetos en *laude* no solo de don García, sino también de Andrea Doria y de Juan de Vega, el italiano establece unos símiles entre el virrey de Sicilia y Jove, el Almirante y Neptuno, y el capitán del Reino y Marte (vv. 7-9):

Giove il Vega sembrò, Nettuno il Doria
 a l'alta impresa, e 'l buon Toledo Marte.
 L'un tenne a freno il mar, l'altro a la terra³³.

Es evidente que Juan de la Vega atribuye a don García todas las virtudes que el venusino distribuye entre los tres “jefes” de la expedición y que para el poeta español es el hijo de don Pedro el “único” héroe de la empresa que, «poniendo freno al mar, yugo a la tierra» (v. 3) –traducción casi literal del v. 9 del texto italiano– ya no se parece («sembrò») a los dioses mencionados por Tansillo, sino que les da «temor» y «envidia».

Claro está que Juan de la Vega en su soneto dedicado a don García no solo tuvo en cuenta los que en su alabanza escribió el italiano, sino el conjunto de los *Sonetti per la presa d'Africa* –y no solo estos–, consiguiendo así atribuir a don García, intensificándolas, todas las *laudes* que el venusino había dedicado a los otros dos protagonistas de la empresa, mediante una síntesis perfecta de temas, imágenes y sintagmas.

Esta capacidad de *imitatio* y *contaminatio* se observa también en el soneto *Mientras alegre muestra el buen terreno*, dedicado a Gonzalo Fernández de Córdoba, III duque de Sessa. En este caso, Juan de la Vega se inspira en uno de los temas más frecuentes en los numerosos textos de encomio dirigidos a don Gonzalo, presente tanto en las composiciones de Luigi Tansillo como en las de Gutierre de Cetina y Jorge de Montemayor: el símil con el grande antepasado y homónimo, don Gonzalo Fernández de Córdoba, el *Gran Capitán*³⁴.

33. Tansillo (2011: I, 470-471).

34. Para la intensa relación entre Luigi Tansillo y el III duque de Sessa, especialmente entre 1546 y 1551, así como para los textos del venusino enderezados a don Gonzalo, véase Toscano (2000: 145-182, esp. 152-153); Tansillo (2010); Toscano (2011: esp. I, 16-17; 190-191); Milburn-Pes-tarino (2011: I 243-447; 481-482). Gutierre de Cetina consagró al duque dos sonetos, el CCXV

Al duque de Sessa

Mientras alegre muestra el buen terreno,
 digna merced a la invencida mano
 qu'el nombre ganó más que Africano,
 al nieto del valor, su rico seno,
 el Lyri –a cuyo curso han puesto freno 5
 sus paternos tropheos y estrago humano–
 que dio tributo al mar de sangre ufano,
 va diziendo, de leche y flores lleno:
 «ya torna a dar el nombre antiguo al mundo
 el valor Español que ha consagrado 10
 a la inmortalidad su alta memoria:
 bive el gran Capitán ya en su segundo
 por quien Córdoba en todo lo poblado
 la primera tendrá y última gloria».

La composición puede fecharse entre el otoño de 1549 y 1550, años en los que el duque residió en el Reino para solucionar una serie de cuestiones relativas a sus feudos. De hecho, Juan de la Vega se refiere explícitamente a los lugares sobre los que gobierna el duque y donde había triunfado su famoso antepasado. El poeta imagina que la tierra rinde homenaje a don Gonzalo, siendo pródiga con el nieto de aquel que adquirió fama mayor que Escipión, y que el mismo río Liri, en otro tiempo entorpecido su curso por los cuerpos de los franceses vencidos por el *Gran Capitán*, ahora se muestra pródigo en leche y flores, y canta la gloria del duque. En don Gonzalo resurge el valor español que ha hecho inmortal la memoria del antepasado al tiempo que se perpetúa en su descendiente, haciendo de Córdoba la ciudad más gloriosa del orbe.

Como en un juego de taraceado Juan de la Vega compone este soneto juntando materiales procedentes del tríptico dedicado por Tansillo a la llegada del duque de Sessa a sus feudos de Puglia³⁵. Así que el «[...] estrago humano / que dió tributo al mar de sangre ufano» (vv. 7-8) es un eco de los vv. 5-8 del primero de los tres sonetos, *Ninfè a cui dan riposo e bel soggiorno*:

y el CCXVI, en el primero de los cuales proporciona un parangón con el célebre antepasado, cf. Ponce Cárdenas (2014: 44); Cetina (2014: 628-632); mientras, como es notorio, Jorge de Montemayor dedicó al duque de Sessa su *Segundo cancionero* (Anversa, Juan Lacio, 1558), donde a la *Epístola dedicatoria* sigue el soneto «¡Oh dulce duque a quien se deve!», composición en la que el poeta rinde homenaje a la grandeza del duque junto a la del Gran Capitán. También Jerónimo de Urrea envió a don Gonzalo, en junio de 1567, una epístola en tercetos: *La Carta embiada por Jerónimo de Urrea al duque de Sessa sobre la presa del duque de Saxonia. En rima española*, y, siempre al III duque parece referirse Diego Hurtado de Mendoza en el v. 7 del capítulo en *Loor de la Zanahoria*, cf. Hurtado de Mendoza (2007: 22). Para el III duque de Sessa, cf. Hernández Sánchez (2011). 35. Tansillo (2011: I, 429-431).

Saltate oggi sul lido, ché mai giorno
per voi più fausto in seno al mar no nacque
da che 'l gallico stuol vinto si giacque
per queste rive e questi campi intorno;

mientras que la referencia a la fama del *Gran Capitán*, que superó la del “Africano”, se retoma de los vv. 9-14 del segundo soneto, *Bel Gariglian che pago del tuo regno*:

da che 'l grande African cangiò sdegnoso
teco il suo Tebro e Roma con Linterno
e' sette colli suoi con questi poggi,
e da che 'l grande Ispan vittorioso
diede a te del suo onor titolo eterno
avesti giorno mai lieto quant'oggi?

Ahora bien, también en este caso Juan de la Vega actúa resemantizando su fuente con vistas a una intensificación del encomio.

De hecho, si en el texto del venusino el Garigliano, desde que Escipión se retiró a su villa de Linterno y Gonzalo de Córdoba venció a los franceses en sus orillas, no ha vivido día más feliz que el de la llegada del III duque de Sessa, en el texto español la fama del Gran Capitán supera la del general romano –«qu'el nombre ganó más que Africano» (v. 3)– y se perpetúa en su descendiente, haciendo grande con Córdoba toda España. También el tercero de los sonetos de Tansillo dedicados al III duque –*Fiume ricco, se ben tal non parti*– hace sentir sus ecos en el de Juan de la Vega, si bien en este caso se trata solo de leves reminiscencias, como la referencia al río Liri, cuyo «rico seno» (v. 4) alimenta una naturaleza prodigiosa, y que parece remitir al sintagma «Fiume ricco» dell' *incipit* tansilliano fundido con el «sen» del mismo río presente en el v. 12 del texto italiano³⁶.

También en este soneto, como en el caso del dedicado a don García, son evidentes no solo el hondo conocimiento de Juan de la Vega de la obra de Tansillo, sino también la capacidad del poeta español de utilizar distintas obras del poeta italiano con el objetivo, perfectamente alcanzado, de dirigir a los mismos destinatarios encomios todavía mayores de los que les dirigía el mismo *continuo* del virrey tomado como modelo.

Esta actitud de Juan de la Vega se confirma en el último de los sonetos que se analizarán en esta circunstancia, destinado, como hemos dicho, a don Fernando de Toledo.

36. Tansillo (2011: I, 431). Nótese, en todo caso, que el lexema *sen, seno*, se encuentra referido al río también en los otros dos sonetos de Tansillo dedicados a la llegada de don Gonzalo a sus feudos; cf. respectivamente Tansillo (2011: I, 429, 87, v. 6), Tansillo (2011: I, 429, 88, v. 3).

A propósito de este texto ya Toscano notaba que «basta confrontare titolo e *incipit* del sonetto tansilliano 107 *Al sepulcro di don Fernando de Toledo* “Spargi d’eterni fior, ben nato ispano” con l’*incipit* spagnolo “Da a l’alta tumba, España, eternas flores” del sonetto *Al sepulcro de don Fernando de Toledo* di Juan de la Vega» para que este muestre «aver assimilato in più punti» la lección del venusino proporcionada por los *Sonetti a la presa d’Africa*.

Los dos textos están dedicados, como es evidente, a la tumba de don Fernando, sobrino del virrey, herido durante la toma de África mientras intentaba romper las líneas de los infieles ofreciéndose a las armas enemigas para que pasaran los soldados españoles, y muerto a los siete días de recibir el golpe fatal³⁷.

El texto de Tansillo reza:

Spargi d’eterni fior, ben nato Ispano,
il sacro busto e ’l muro ove s’affisse:
onora il tuo che tal morio qual visse,
e visse cavalier, visse cristiano.

Mantre vago d’oprar la nobil mano
dentro l’Africa e far via ch’altri il seguisse
salta primier, l’ardito pié trafisse
sasso spinto dal fiato di Vulcano.

Era del sangue onde s’impara come
uom vinca o pera, quando il Moro assale;
Toledo il titol tuo, Ferrante il nome:

Ispagna parturí, nudrillo Italia.
Ciò dir ti basti. Or pensi il mondo quale
era uom ch’ebbe tal madre e tanta balia³⁸.

Además de la rúbrica, Juan de la Vega retoma del epitafio de Tansillo también el esquema de las rimas de los tercetos (CDC EDE) —que no volverá a utilizar en sus sonetos— y, como ya apuntó Toscano, parte del *incipit*³⁹.

Da a l’alta tumba, España, eternas flores,
haz honra a quien la tuya assí ha aumentado
con morir, que a mil otros ha passado,
por quien Fama te da inmortales lores.

Mientras por ygualar de sus mayores
los claros hechos, de valor armado

5

37. Sandoval (1955: III, 373).

38. Tansillo (I, 458-459). Se trata del último de los tres sonetos dedicados por el poeta de Venosa a la muerte de don Fernando de Toledo y recogidos en los *Sonetti per la presa d’Africa*; cf. Tansillo (2011: I, 455-459).

39. Toscano (2016: 467).

abría con la famosa espada el vado
dentro d'Africa ya a sus vencedores,
muerte, porque no sea cosa en el suelo
que aspire a vera gloria, de un su tiro 10
lo quitó al mundo y hale dado al cielo.

Mas no quitará el ser siempre en memoria
de don Fernando de Toledo el zelo
de dar fin al bivir o a la victoria.

En el texto del poeta italiano, de acuerdo con la tipología del epitafio, se invita al caminante —«ben nato ispano»— a detenerse delante del «sacro busto» para rendir homenaje al desventurado héroe; en cambio, en la composición de Juan de la Vega, no perteneciente al mismo género, el poeta español exhorta a España entera a honrar la tumba de don Fernando. Una España que ha visto acrecentar su propia «honra» con la muerte de un caballero que ha sobrepasado con sus gestas «mil otros» y por las que la nación entera recibirá *laudes* de la Fama misma.

Si en el primer cuarteto, y a pesar del *incipit*, el soneto de Tansillo actúa como fondo sobre el que Juan de la Vega dibuja su homenaje, en los versos 5-10 la composición del venusino vuelve a primer plano. De hecho, en el texto español, don Fernando, al emprender la acción que lo llevará a la muerte es, como en la composición italiana, «desideroso di mettere alla prova la propria forza»⁴⁰ porque aspira a que sus gestas iguallen las de sus «mayores».

Sin embargo, también en este caso la operación que cumple Juan de la Vega con respecto a su fuente tiende a amplificar la gloria del difunto. La acción del héroe referida por Tansillo en el v. 6, en el que plásticamente describe el «far via» a los demás soldados «dentro l'Africa», es retomada casi literalmente en el v. 7 del soneto español, si bien, en este caso la «nobil mano» del caballero del poeta italiano se transforma, dando mayor relevancia a su imagen de guerrero, en «la famosa espada» de un don Fernando «armado de valor» que avanza en la ciudad con los suyos, ya victoriosos. Esta mayor relevancia contrasta con el sencillo «tiro» que lleva a la muerte a don Fernando en el texto español, frente al golpe fatal que acaba con la vida del intrépido joven, descrito por Tansillo, con una bella metáfora, como un «sasso spinto dal fiato di Vulcano» (v. 8). Podría dar la sensación de un descenso del tono, pero no es así: Juan de la Vega, a partir del verso 9, se aleja de Tansillo tomando un camino diferente.

El venusino dibuja en los tercetos, en síntesis eficaz, la biografía de don Fernando recordando el heroísmo de su linaje (vv. 9-10) al tiempo que destaca la dimensión italo-española del difunto (v. 12); a continuación cierra el texto, acorde con el género del epitafio, con una reflexión: cuál pudo ser la grandeza de

40. Así se comenta muy atinadamente el v. 5 del texto del venusino, por el que cfr. Milburn-Pestarino (2011: I, 458).

un hombre «ch'ebbe tal madre e tanta balia» (v. 14). Juan de la Vega se aleja del tópico y subraya el significado profundamente religioso de la muerte del joven Toledo. Destaca que a la «vera gloria» no puede aspirarse «en el suelo», razón por la que la muerte quita Fernando al mundo para entregarlo al cielo (vv. 10-11), si bien esto no borrará la eterna memoria del lance glorioso del sobrino de don Pedro, decidido a ganar o a morir (vv. 12-14). Esta dimensión religiosa de la muerte de Fernando es solo vislumbrada en *Spargi d'eterni fior...*, donde, en el v. 4, Tansillo se limita a recordar que Fernando «[...] visse cavalier, visse cristiano», aun cuando en el primer soneto del tríptico que le dedica, *Mentre ogni età caliginosa tenne*, había insertado un elemento religioso muy significativo:

Ma poi che'el vero lume dal ciel venne
a scacciar l'ombre and'era il mondo oppresso
e 'l celeste Agno a morte affrì se stesso,
seguir l'orme sue sante a noi convenne.

L'ostia più cara ch'uom dar possa a Dio
è per salute altrui dar se medesimo,
sì come il guerrier nostro oggi n'insegna⁴¹.

De hecho, en estos versos el joven Toledo es presentado «quasi come una vittima sacrificale che si è immolata per la salvezza altrui, come Cristo»⁴². Sin embargo, a pesar de la fuerza de esta imagen, en el texto italiano es la *voluntas* animada por la *Caritas* la que lleva a la muerte al héroe, mientras que Juan de la Vega pone de relieve, con aparente sencillez, el hecho de que el lugar de Fernando no puede ser otro que el cielo y su gloria, la eterna, a pesar del carácter inmortal de sus hazañas.

Los textos de Juan de la Vega sobre los que hemos llamado la atención demuestran la profunda influencia que la obra de Luigi Tansillo ejerció en los versos del poeta español. No hemos pretendido entrar en cuestiones de carácter literario, ya que no son cuestiones estéticas las que nos ocupan, sino el significado histórico que las obras literarias adquieren y la posibilidad de que nos ayuden a comprender mejor el entorno cultural en el que nacieron. Lo que hemos querido poner de relieve es la adhesión y la entusiasta participación de Juan de la Vega y de sus *Versos* al diseño propagandístico en el que estaba involucrado Luigi Tansillo a la hora de publicar los *Sonetti alla presa d'Africa*, perfectamente analizado por Tobia Toscano⁴³.

Como subraya este estudioso, la fidelidad de Tansillo a los Toledo y su «divisa cortigiana» acabaron enajenándole «i favori dei sodali partenopei, come dimostra

41. Tansillo (2011: I, 456).

42. Milburn-Pestarino (2011: I, 456).

43. Toscano (2016: 466-473).

l'assenza di ogni corrispondenza poetica», haciéndole predecir «l'ostracismo cui sarebbe stata condannata la sua poesia» en las orillas del Sebeto al tiempo que concebía la esperanza, que llegó a ser una realidad⁴⁴, de que: «le ninfe, signor mio del vuestro Tago / fors'intorno al mio crin col favor vostro / tesseran qualche ghirlande d'auro»⁴⁵. Y precisamente desde las orillas del Tajo⁴⁶ había llegado a las del Sebeto un poeta que en sus textos encomiásticos dedicados a los Toledo y a su entorno, no quiso prescindir del magisterio del venusino.

44. Toscano (2000: 145-182; 2006: 227-232) y la bibliografía presente; Cetina (2014: esp. 159-162).

45. Toscano (2016: 472-473).

46. Juan de la Vega dice de sí mismo en algunas de sus composiciones ser originario de la región del Tajo; cf. D'Agostino (2017b: 640) y la *Egloga Silenus*, en D'Agostino (e. p.).

Bibliografía

- BOCCIA, Carmine, y Rosario Pestarino, «Note» a *Luigi Tansillo, L'égloga e i poemetti*, Paolo Loffredo Editore, Napoli, 2017.
- BURGUILLO, Javier, «El Triumphus mortis traducido por Juan Coloma», *Quaderns d'Italià*, 20 (2015), pp. 175-189.
- CARAVAGGI, Giovanni «Esteban Godines de Nájera y Juan Coloma», *Revista de poética medieval*, 28 (2014), pp. 137-147.
- CETINA, Gutierre de, *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2014.
- CLAVERÍA, Carlos, *Cancionero general de obras nuevas (Zaragoza, 1554)*, Barcelona, Ediciones Delstre's, 1993.
- D'AGOSTINO, Maria, y Antonio Gargano, «Cancioneros plurilingües en el Nápoles español. Versos de Juan de La Vega (Mattia Cancr 1552)», *Revista de Poética Medieval*, 28 (2014), pp. 189-210.
- D'AGOSTINO, Maria, «L'alma di un gran valor ardiente en zelo. Don Pedro de Toledo nella poesia di Juan de la Vega», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré don Pedro de Toledo (1532-1535)*, dir. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 409-432.
- D'AGOSTINO, Maria, (2017a), *La nobile città de la sirena. Cultura napoletana e poesia spagnola del Cinquecento*, Roma, Salerno Editrice, 2017.
- D'AGOSTINO, Maria, (2017b) «La *Égloga Nice* de Juan de la Vega», *Bulletin Hispanique*, 119 (2017), pp. 639-672.
- D'AGOSTINO, Maria, «La representación de la 'majestad' en el Reyno de Nápoles durante el virreinato de don Pedro de Toledo. Continuidad e innovación», en *Tradiciones, modelos, intersecciones. Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, coord. Isabella Tomassetti, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2018, pp. 181-199.
- D'AGOSTINO, Maria, «"Primicias" de los Versos de Juan de la Vega», en *Cancioneros del Siglo de oro. Forma y formas*, ed. Andrea Baldissera, Pavia, Ibis, (e. p.).
- VEGA, Juan de la, *Versos de Juan de la Vega*, ed. Maria D'Agostino (e. p.).
- DÍEZ FERNÁNDEZ, José Ignacio, «La diversidad epistolar en la poesía de don Diego Hurtado de Mendoza», *Canente*, 3-4 (2002), pp. 149-176.
- FEDERICI, Marco, «Pedro de Salazar en el panorama historiográfico de la Nápoles del virrey Toledo», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré don Pedro de Toledo (1532-1535)*, dir. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 433-454.
- GARGANO, Antonio, «"Oltre Petrarca". Presencia italiana en la poesía satírica y burlesca española del siglo XVI», en *El Canon poético en el Siglo XVI (VIII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008, pp. 349-380.
- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey don Pedro de Toledo (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.

- HERNANDO SÁNCHEZ, Carlos José, «Fernández de Córdoba Gonzalo», en *Diccionario Biográfico Español*, Real Academia de la Historia, 2001, vol. XVIII, pp. 769-775.
- HURTADO DE MENDOZA, Diego, *Poesía completa*, ed. J. Díez Fernández, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2007.
- MILBURN Erika, y Rossano Pestarino, «Note», a *Luigi Tansillo, Rime*, Roma, Bulzoni, 2011, 2 vols.
- MONTEMAYOR, Jorge de, *Poesía selecta*, ed. Juan Montero y Elisabeth Rhodes, Madrid, Castalia, 2012.
- MONTERO, Juan, «Sobre imprenta y poesía a mediados del XVI (con nuevos datos sobre la *princeps* de *Las Obras de Jorge de Montemayor*)», *Bulletin Hispanique*, 106, 1 (2004), pp. 81-102.
- MONTERO, Juan, «La poesía del Siglo de Oro en sus antologías impresas: el *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1554)», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, coord. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-438.
- MONTERO, Juan, y Elisabeth Rhodes, *Poesía selecta*, Madrid, Castalia, 2012.
- MUTO, Giovanni, «Defensione, Liberatione et Quiete de questo Regno». Il difficile equilibrio politico nel lungo governo di Pedro de Toledo», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré don Pedro de Toledo (1532-1535)*, dir. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 67-89.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «Introducción» a *Gutierre de Cetina, Rimas*, Madrid, Cátedra, 2014.
- RICO, Francisco, «El destierro del verso agudo», en Francisco Rico, *Estudios de literatura y otras cosas*, Barcelona, Destino, 2002, pp. 215-250.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551), Valencia, Editorial Castalia, 1950.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Poesía y cancioneros (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1968.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Segunda parte del Cancionero General*, ed. Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Editorial Castalia, 1956.
- SANDOVAL, Prudencio de, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid, BAE, 1955-1956, 3. vols.
- TANSILLO, *Capitoli giocosi e satirici*, ed. Carmine Boccia y Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni, 2010.
- TANSILLO, Luigi, *Rime*, ed. Tobia R. Toscano, notas de Erika Milburn y Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 vols.
- TANSILLO, Luigi, *L'egloga e i poemetti*, ed. Tobia R. Toscano, comentario de Carmine Boccia y Rosario Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2017.
- TOSCANO, Tobia R., «Un "libro" di rime di Luigi Tansillo per don Gonzalo de Córdoba», en Tobia Toscano, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000, pp. 144-182.

- TOSCANO, Tobia R., «Due “allievi” di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d'Avalos», en Tobia Toscano, *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo, 2000.
- TOSCANO, Tobia R., «I petrarchisti napoletani e il *Siglo de Oro*», en *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, eds. Floriana Calitti, Roberto Giuglicci y Amedeo Quondam, Roma, Bulzoni, 2006, vol. I, pp. 217-238.
- TOSCANO, Tobia R., «Introduzione» a *Luigi Tansillo, Rime*, Roma, Bulzoni Editore, 2011, 2 vols.
- TOSCANO, Tobia R., «Don Pedro e Don García de Toledo: Luigi Tansillo cortegiano e precettore», en *Rinascimento Meridionale. Napoli e il viceré don Pedro de Toledo (1532-1535)*, dir. Encarnación Sánchez García, Napoli, Tullio Pironti Editore, 2016, pp. 457-475.
- TOSCANO, Tobia R., «Introduzione» a *Luigi Tansillo, Legloga e i poemetti*, ed. Tobia Toscano, comentario de Carmine Boccia y Rosario Pestarino, Napoli, Paolo Loffredo Editore, 2017.