

CANCIONEROS PLURILINGÜES EN EL NÁPOLES ESPAÑOL: «VERSOS DE JUAN DE LA VEGA» (MATTIA CANCER, 1552)*

Maria D'AGOSTINO y Antonio GARGANO

Università S. Orsola Benincasa di Napoli y Università Federico II di Napoli

1. Entre los 175 libros que formaban la Biblioteca del Virrey de Nápoles, don Pedro de Toledo, y que se encuentran mencionados en el *Inventario* redactado a su muerte, junto con los títulos que reflejan más los intereses políticos e ideológicos del marqués, había una serie de ellos que pertenecían a géneros literarios de entretenimiento, como los libros de caballerías y las obras poéticas. Entre estas últimas, junto con los libros de famosos poetas como el marqués de Santillana o Juan de Mena; o con recopilaciones célebres pero ya en su ocaso, como el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, en la *princeps* de 1511; o, incluso, con la innovadora edición barcelonesa de 1543 de las *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, figuraba un muy oscuro volumen de poemas, titulado *Versos de Juan de la Vega*¹.

El único ejemplar impreso que se conserva pertenece a la Biblioteca de la *Società napoletana di storia patria*, con la signatura Fondo Cuomo SL.010.H.20(2). Los *Versos de Juan de la Vega* están recogidos en un volumen en 8º de 84 fols., que presenta una letra cursiva y una numeración originaria en letras mayúsculas y números romanos, completada con una numeración moderna, presumiblemente a pluma, en letras mayúsculas y cifras

*El presente trabajo se inscribe en una investigación de interés nacional (PRIN 2012H7X9SX) sobre las «Sillogi poetiche nella Napoli vicereale» y constituye una primera, provisional aportación sobre un libro de rimas, víctima no inocente de un desolador abandono y, sin embargo, digno de atención por su significado histórico-literario, conectado con el particular contexto en que fue producido. Aunque el trabajo haya sido concebido por sus autores de una forma unitaria, la responsabilidad de los apartados 1 y 2 es de Antonio Gargano, y la del apartado 3 de Maria D'Agostino.

¹ La biblioteca de don Pedro de Toledo nos es conocida a través del *Inventario de los bienes del marqués de Villafranca*, conservado en el Archivo Histórico Nacional, secc. Osuna, leg. 425, n. 3, fols. 35-41. Cfr. Carlos José Hernando Sánchez, «Poder y cultura en el Renacimiento napolitano: La Biblioteca del virrey Pedro de Toledo», *Cuadernos de historia moderna*, 9 (1988), pp. 13-34; id., *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo. Linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Salamanca, Junta de Castilla y León – Consejería de Cultura y Turismo, 1994, pp. 476-483.

árabes. En el fol. L3v, el colofón reza: «Impressos en Napoles por Mathio Cancer / el año de nuestra Salud / M. D. LII». Sigue la lista de los «Errores de la stampa de alguna importancia», que ocupa el fol. L4, *recto* y *verso*. El frontispicio, más bien esencial y sobrio, además del título del volumen, contiene la indicación de que el libro ha sido impreso «con privilegio real». El ejemplar está encuadernado junto con el prosímometro de Paolo Regio, *Siracusa pescatoria* (Napoli, Giovanni de Boy, 1569). En el frontispicio del primer volumen aparece el sello del propietario que indica que el ejemplar perteneció al «Liceo Ginnasiale Principe Umberto di Napoli»².

El cancionero se cita en la base de datos del *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* (EDIT16), donde, sin embargo —y es bueno precisarlo desde ahora— se atribuye erróneamente, como se verá, a un homónimo más ilustre que nuestro desconocido autor, esto es, a un Juan de Vega, que fue embajador de Carlos V en Roma ante Paulo III, y Virrey de Sicilia desde 1547 hasta 1557³. Sorprendentemente, la obra poética de Juan de la Vega no figura, en cambio, en el volumen que Pietro Manzi dedicó a los *Annali di Mattia Cancer ed eredi*, al pasarle inobservado al autor de los siete volúmenes de *La tipografia napoletana nel '500* el ejemplar conservado en la *Società napoletana di storia patria*⁴, como por lo demás ya se le había escapado, al final del siglo XVIII, a Lorenzo Giustiniani, autor del *Saggio storico-critico sulla tipografia del regno di Napoli*⁵. Que el libro de versos de nuestro Juan de la Vega haya quedado enterrado en el olvido durante los cinco siglos que nos separan de la primera y única edición, no debe ciertamente imputarse a la injusticia de la historia. Sin embargo, la obra, más allá de su escasa calidad literaria, adquiere un valor documental en relación con el ambiente histórico y cultural en que fue producida, y quizá no debe descartarse que la obra

² Debemos el conocimiento de los *Versos de Juan de la Vega* a la generosa sabiduría de nuestro maestro y amigo, el llorado prof. Giorgio Fulco, quien señaló la existencia del cancionero en la *Società napoletana di storia patria*, muchos años antes de que se catalogara en 2007 en EDIT16 y en el Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (OPAC SBN), a un grupo de amigos, entre los cuales el historiador Carlos José Hernando Sánchez, quien dio noticia de la obra poética de Juan de la Vega en *Castilla y Nápoles*, ob. cit., p. 483, y en «Parthénope, ¿tan lejos de su tierra? Garcilaso de la Vega y la poesía de la corte en Nápoles», en *Garcilaso y su época: del amor y la guerra*, ed. José María Díez Borque y Luis Antonio Ribot García, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003, pp. 71-141, esp. pp. 139-141.

³ Sobre la actividad de Juan de Vega y Enríquez de Acuña (1507-1558), conde de Grajal, como embajador en Roma y como virrey en Sicilia, véase Marqués del Saltillo, *Juan de la Vega, embajador de Carlos V en Roma (1543-1547)*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1946; y Giovanni E. di Blasi, *Storia cronologica dei viceré, luogotenenti e presidenti del Regno di Sicilia*, Palermo, Stamperia Oreteia, 1842, pp. 189-199.

⁴ Pietro Manzi, *La tipografia napoletana nel '500. Annali di Mattia Cancer ed eredi (1529-1595)*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1972.

⁵ Lorenzo Giustiniani, *Saggio storico-critico sulla tipografia del regno di Napoli*, Napoli, Vincenzo Altobelli, 1793.

tenga un cierto significado para la historia de las formas poéticas españolas, en una fase particularmente representativa de su desarrollo, que coincide con la primera mitad de los años cincuenta del siglo XVI.

En efecto, como veremos de inmediato con más detalle, la mayor parte de los 97 poemas que forman la colección son composiciones laudatorias dedicadas a importantes personajes de la nobleza cortesana, pertenecientes a familias napolitanas o españolas pero radicadas en Nápoles, a los que se añaden una serie de otros personajes en su mayoría menores que, sin embargo, solían frecuentar la corte. Tampoco faltan, a decir verdad, composiciones de otro género, aunque en número más limitado con respecto a las laudatorias. Dichas composiciones eligen o bien el tema amoroso o mitológico, como en algunos sonetos, o bien el de los asuntos personales del poeta, como sucede en una epístola en tercetos, que presenta más de un aspecto de cierto interés. Pero, finalmente, debe decirse que la característica más evidente de la colección es que se trata de un cancionero trilingüe, con poemas en español, italiano y latín, aunque las tres secciones no presentan una consistencia igual, puesto que a las primeras 59 composiciones en español siguen 28 poemas en italiano y únicamente 9 en latín, para acabar con una nueva composición en español, dirigida *A los versos*, en endecasílabos sueltos:

Salid a ver la luz ya cartas mias,
No estéys más encerradas, temerosas
De parecer entre hermosas feas.

Pero, en realidad, como ya se puede deducir de los endecasílabos citados, a los pobres versos les era necesaria, más que la simple valentía, una auténtica temeridad para mostrarse «en la clara luz del día», en donde el versificador es consciente de que

andarán vuestras tres lenguas provando
Los dientes d'infinitos detrattores. (fol. L2v)

Se vislumbra, pues, un vago intento por dar forma a la macroestructura del libro de poemas, con la composición *A los versos* colocada al final con función de cierre de toda la colección, y las tres secciones, que presentan, al principio de cada una de ellas, textos religiosos (a Dios, a la Virgen, a Juan Bautista y a Santa Lucía) con poemas encomiásticos al dedicatario principal del libro, el Virrey don Pedro⁶. No tan sencillo, en cambio, es comprender el criterio con

⁶Para más detalles sobre las composiciones mencionadas, véase la siguiente n. 32.

el que Juan de la Vega intercala las numerosas composiciones dedicadas a los varios nobles y personajes de la corte virreinal con la veintena de textos que, en las secciones española e italiana, figuran exentos de dedicatario y desarrollan temas de diverso tipo, con clara preferencia por el amoroso.

Muy interesante es la gran variedad de los géneros métricos a los que el autor del cancionero recurre y que, aun circunscritos sólo a las formas italianizantes, incluyen, además del soneto con el 80% aproximadamente de las presencias en el conjunto de textos italianos y españoles, géneros como la canción, la oda, el madrigal, la sextina simple y la doble, la égloga polimétrica, la epístola en tercetos, el poema en octavas y el capítulo en endecasílabos sueltos⁷. Entre las pocas composiciones en latín se distinguen: una égloga en hexámetros; un epitalamio, un epicedio, dos poemas religiosos y una breve serie de composiciones laudatorias, todas en dísticos elegíacos; para acabar con un poema en alabanza del mecenas Mardones en dísticos epódicos.

Sobre el autor del cancionero trilingüe tenemos solo las noticias que se deducen de los textos, puesto que las investigaciones en archivos hasta ahora realizadas no han dado resultado positivo, pero algunos elementos de que disponemos abren buenas esperanzas para investigaciones futuras. En todo caso, no hay duda de que Juan de la Vega, bien integrado en el ambiente de la corte, estaba relacionado de manera particular con Lope de Mardones, considerado «el principal agente privado del Virrey durante sus últimos años». De condición hidalga, Lope de Mardones fue el influyente mayordomo del Virrey desde 1546, formó parte del Consejo Colateral, y en 1551 fue nombrado castellano de la importante fortaleza de Capua, «cuando se intensificaron las labores de fortificación que luego dirigirá el propio García de Toledo»⁸, el hijo de don Pedro. A la muerte del Virrey, en febrero de 1553, Lope de

⁷ Más exactamente, en la sección de las composiciones españolas, se hallan 51 sonetos, a los que se añaden: las cuatro octavas, *Al Illustrissimo Señor don Pedro de Toledo virrey de Nápoles*, «Magnánimo señor aunque no sea» (A2r-v); la oda a la Virgen, «L'alma infiammada de fraterno zelo» (A4v-A5r); la canción en alabanza de don Pedro, «Si alzar del hondo mar l'humida frente» (A7r-B3r); la doble sextina, «Tal Fenix pellegrina en medio un fuego» (C1v-C3v); la sextina, *En la muerte de Doña Maria hija de la Sra. Doña Juana de Aragon*, «Si el sereno, templado y claro día» (C7r-C8r); la *Egloga Nice*, «El son suave y los dulces acentos» (D6v-F3v); la epístola en tercetos, *A Francisco de Salinas*, «Aunque señor tengais otro cuidado» (F6r-G3v); el capítulo en tercetos, *En la ausencia de Doña Guiomar de Castro*, «En quanta tierra allumbra el luminoso» (G4v-G5v); y el conclusivo capítulo en versos sueltos, *A los versos*, «Salid a ver la luz ya cartas mias» (L2v-L3v). En la sección de las composiciones italianas, además de los 22 sonetos, se distinguen cuatro madrigales: «Se tra gli spirti angelici si truova» (H1r-v); «Non ha 'l mondo di voi più chiaro essemplio» (H1v); «Non vuol finire di troncar mia sorte» (I1r-v); «Vermigli, e Bianchi fiori ahì quanto havete» (I1v); la canción, «Giusta cagion a lamentar m'invogliá» (H2r-H4r); el poema en octavas, *A la Ill.ma S. Donna Leonora Sanseverina*, «Illustre lampo de l'effigie vera», con la serie de *Li retratti* (I2r-K3v).

⁸ Las dos citas están sacadas de Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles*, ob. cit., p. 469.

Mardones, fue su ejecutor testamentario, y en los años sucesivos, hasta su muerte en 1569, trabajó como consejero de García y fue supervisor de sus intereses en el reino napolitano. En cuanto al autor del cancionero, por unos pocos datos que se pueden obtener de algunas composiciones de la colección es posible inferir que Juan de la Vega era originario de la región del Tajo y, quizás, de la misma ciudad de Toledo, tal como se lee en algunos versos de la Égloga *Nice*, en los que se lamenta de la Fortuna

Que me ha del patrio Tajo desterrado,
y por estrañas partes me ha traydo
renovando en mi exemplos muy dolientes
quando fueron presentes (D7v- D8r).

Fue soldado con el grado de capitán y oficial de la administración de justicia en una audiencia provincial, según nos enteramos, leyendo las recriminaciones a Francisco de Medina en la epístola en tercetos que le dirige⁹. Estuvo, como ya hemos visto, al servicio del mayordomo Lope de Mardones, y debió de estar especialmente relacionado, además de con el mismo Virrey, con las familias de los D'Ávalos y de los Colonna, en particular con las figuras de Juana de Aragón y de su hija, Vittoria Colonna, que no debe confundirse con la célebre poetisa¹⁰.

2. En este apartado aludiremos muy brevemente a tres o cuatro cuestiones que ayuden a contextualizar el cancionero de Juan de la Vega, ya sea desde el

⁹ Es posible que el destinatario de la epístola deba identificarse con el célebre músico Francisco de Salinas, autor de los *De Musica libri septem*, quien en 1538 acompañó a Italia al arzobispo de Santiago de Compostela, Pedro Gómez de Sarmiento y de Ulloa, nombrado cardenal por el Papa Paulo III, y se quedó en nuestro país poco más de veinte años. En 1558, Salinas fue nombrado organista de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, III duque de Alba, en la época virrey de Nápoles. En efecto, a propósito de la importante capilla musical organizada por nuestro virrey, don Pedro de Toledo, Hernando Sánchez escribe: «en 1552 y principios de 1553 contaba con ocho cantores, que recibían un salario de cuatro escudos al mes, precedente inmediato de la gran capilla musical que, tres años después, organizaría el duque de Alba, dirigida por figuras de la relevancia de Francisco de Salinas y Diego Ortiz, quizás ya al servicio virreinal desde los tiempos de don Pedro» (*Castilla y Nápoles*, ob. cit., p. 476, la cursiva es mía).

¹⁰ Numerosas son las composiciones que Juan de la Vega les dedica a los representantes de las dos importantes familias de los D'Ávalos y de los Colonna: las dos hermanas Juana y María de Aragón, hijas de Ferrante, duque de Montalto; las tres hijas de Juana y de Ascanio Colonna o sea María, Geronima y Vittoria; la marquesa Isabel de Aragón, esposa de Gian Galeazzo Sforza; Livia, hija de Marcantonio Colonna; Ígnigo d'Ávalos D'Aquino. Junto con el mismo virrey, don Pedro, y con su mecenas, Lope de Mardones, el personaje al que se le dedica un mayor número de composiciones es Vittoria Colonna, la sobrina de la poetisa, presente en poemas en las tres lenguas del cancionero, y que resulta dedicataria de importantes composiciones como la *Egloga Nice*, «En loor de la Sra. Doña Victoria Colona. Dirigida a la Illustriss. Duquesa Doña Juana d'Aragon su madre».

punto de vista histórico-cultural como desde el más propiamente poético. Naturalmente, se trata solo de esbozar con la máxima rapidez unas pocas líneas que sean útiles para trazar las coordenadas en las que poder situar el libro de poemas, una vez que se haya estudiado en todos sus componentes.

En primer lugar, una obra como la que estamos estudiando adquiere su significado más auténtico si se encuadra en el concreto contexto histórico y cultural en que fue producida. Pues bien, aunque muchos datos cronológicos están todavía pendientes de ser determinados con precisión, ya en esta primera fase de estudio parece claro que Juan de la Vega preparó su recopilación entre finales de los años cuarenta y los comienzos de la década siguiente, un período al que se remontan también cada una de las composiciones, o al menos las que hasta ahora han sido datadas con mayor facilidad. Se trata, como quizás muchos recordarán, de un período bastante peculiar de la historia del Virreinato al tratarse de los años que siguieron a la revuelta napolitana de 1547, originada –como causa inmediata, al menos– por el proyecto inquisitorial del Virrey, con su programa autoritario y de centralización política, y los años inmediatamente anteriores a la muerte del mismo Virrey, que tuvo lugar en febrero de 1553, como ya hemos recordado. Una vez fallida la rebelión, «desde agosto de 1547 –ha escrito Carlos Hernando– hasta la marcha del Virrey a Siena [en enero de 1553], los procesos serán continuos. Las autoridades parecen obsesionadas por la disidencia política o religiosa y refuerzan las medidas de control social e ideológico, mientras se produce una importante emigración política que se mostrará especialmente amenazante durante la gran crisis de 1552»¹¹.

En realidad, fueron años durante los cuales don Pedro emprendió una política de creciente y sistemática represión que se concretó en un programa hecho de medidas que tendían a la consolidación del poder virreinal. Sin embargo, en este mismo giro de años, el Virrey no dejó de poner en marcha importantes acciones que si, en el plano estrictamente político y militar, eran capaces de garantizar la defensa interna y la seguridad exterior, podían ser al mismo tiempo explotadas como un oportuno recurso propagandístico para mejorar la imagen virreinal, deteriorada tras la revuelta de 1547. De este modo, en el plano más específicamente cultural, se explica la «calculada política editorial que llevaría a don Pedro a subvencionar la edición de propaganda político-militar, como la “Historia de los successos de la guerra y presa de Africa”, de Pedro de Salazar en 1552»¹², publicada por el editor Mattia Cancer, a cuya actividad Tobia Toscano ha destinado la rarísima *plaquette*,

¹¹ Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles*, ob. cit., p. 324.

¹² *Ibidem*, p. 395; Manzi, ob. cit., pp. 88-89.

exenta de notas tipográficas, que contiene los *Sonetti per la presa d’Africa*, con los que apenas un año antes, en 1551, Luigi Tansillo había contribuido a la propaganda filotoledana¹³. Así se explica que una colección poética como la de Juan de la Vega saliese a la luz precisamente en 1552 y con el mismo editor Mattia Cancer, obteniendo el «privilegio real»; ni es casual que nuestro versificador estuviera relacionado –como hemos visto– con el mayordomo de don Pedro, Lope de Mardones, a quien Juan de la Vega se refiere a menudo en sus composiciones como a su mecenas y que –como ha sido confirmado– ejerció «la labor [...] como intermediario en la difusión cultural y propagandística de la imagen virreinal»¹⁴. Con el cancionero de Juan de la Vega, en suma, nos las habemos con un testigo más de aquel programa propagandístico dirigido a mejorar la imagen virreinal, con sus numerosas composiciones de exaltación encomiástica de la figura de don Pedro y de otros personajes de mayor o menor importancia, pero todos pertenecientes a la corte del Virrey.

Si bien –como acabamos de ver– la colección poética de Juan de la Vega adquiere su pleno significado en el clima de contingencia política y cultural a la que rápidamente se ha aludido, su carácter plurilingüe participa de una tradición más amplia y de más larga duración, que tuvo en la ciudad partenopea una de sus sedes más fecundas. Se trata de una tradición que –como se sabe– se remonta –en su fase incipiente, al menos– a la corte aragonesa de Nápoles, visto que «su cultura poética fue cuatrilingüe», como oportunamente señaló Alan Deyermond¹⁵, y donde, junto al más bien escaso bilingüismo presente en los cancioneros elaborados con seguridad en la ciudad partenopea, a saber, los dos cancioneros de Estúñiga y de Roma, en los que confluyen las tradiciones *a* y *n*, o también los cuatro cancioneros parisinos (ms. PN4, PN5, PN8,

¹³ Tobia R. Toscano, *Contributo alla storia della tipografia a Napoli nella prima metà del Cinquecento (1503-1553)*, Napoli, E.DI.SU., 1992, pp. 64-65 y fig. 44; del mismo autor véase también *Letterati, corti, accademie. La letteratura a Napoli nella prima metà del Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, 2000, p. 157. Los *Sonetti* pueden leerse ahora en Luigi Tansillo, *Rime*, ed. de Tobia R. Toscano, comentario de Erika Milburn y Rossano Pestarino, Roma, Bulzoni editore, 2011, I, pp. 441-493. Referencias a la expedición africana se encuentran en el *Capitolo xxxiii*, «Illustrissimo príncipe, Luigi», dedicatò al vicerrey, don Pedro de Toledo, vv. 25-51, ahora en Luigi Tansillo, *Capitoli gioiosi e satirici*, ed. Carmine Boccia y Tobia R. Toscano, Roma, Bulzoni Editore, 2010, pp. 333-335.

¹⁴ Carlos José Hernando Sánchez, «Idea y realidad de una corte periférica en el Renacimiento. Aproximación a la dialéctica público-privado del poder virreinal en Nápoles durante la primera mitad del siglo XVI», en *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*, ed. León Carlos Álvarez Santaló y Carmen M.ª Cremades Griñán, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, vol. II, pp. 261-277; cito de la p. 274.

¹⁵ Alan Deyermond, *Edad Media. Primer suplemento de Historia y Crítica de la literatura española*, en F. Rico (dir.), *Historia y Crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 242-243. Se me consienta remitir a Antonio Gargano, «Poesía ibérica y poesía napolitana en la corte aragonesa: problemas y perspectivas de investigación» [1994], en íd., *Con canto acordado. Estudios sobre la poesía entre Italia y España en los siglos XI-XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, pp. 115-137.

PN12) y el que perteneció al conde de Haro¹⁶; junto a tal escasa presencia, decía, los cancioneros napolitanos ofrecen una situación ligeramente diversa, como sucede en las grandes recopilaciones que contienen la llamada poesía de *koiné*, el Parisino n. 1035, el famoso *cansonero* recogido por el conde di Popoli en torno a 1468, y el Riccardiano n. 2752. Pero esta tradición poética plurilingüe de marca partenopea continúa más allá del cancionero de Juan de la Vega, al menos hasta finales del siglo XVI, con las antologías encomiásticas en honor de algunas damas napolitanas. Así, pues, ocurre con la recopilación dedicada a Juana de Aragón, una las señoras napolitanas más presentes en la colección de Juan de la Vega, y a quien unos pocos años después, en 1555, fue dedicado el libro de poemas editado por Girolamo Ruscelli, «fabbricato –como reza el título– da tutti i più gentili spiriti e in tutte le lingue principali del mondo», o sea, además de las lenguas clásicas, en italiano, francés y español. O también como ocurre, en el último cuarto del siglo, con la monumental recopilación dedicada a Giovanna Castriota, duquesa de Nocera, *Rime et versi in lode della Ill.ma ... Giovanna Castriota*, preparada por Scipione De' Monti, que juntó composiciones en italiano, español y latín¹⁷. Sin embargo, es bueno señalar que, respecto a lo que sucede en el cancionero de Juan de la Vega, en las dos últimas recopilaciones mencionadas, la relación entre el vasto material ofrecido de los versos en lengua toscana y la sección formada por los textos en castellano se invierte en una medida significativa.

Quedan dos últimas cuestiones generales que aquí sólo podemos mencionar, y que, en cambio, merecerían ser tratadas con más espacio y con mucha más atención. Volvamos al reducido giro de años en que se formó y fue impreso el cancionero de Juan de la Vega, o sea, los primeros años cincuenta del siglo; pero, esta vez, en lugar de situarlo en el contexto histórico y cultural del Nápoles virreinal, deberemos colocarlo en el contexto más estrictamente poético, teniendo en cuenta un doble conjunto de factores, la contemporánea situación poética napolitana, por un lado, y, por otro, el contemporáneo desarrollo del género poético en España.

¹⁶Sobre las relaciones entre los cancioneros españoles de área napolitana, véase el estudio pionero y todavía imprescindible de Alberto Várvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli, Liguori, 1964.

¹⁷*Tempio alla divina signora donna Giovanna d'Aragona*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554; *Rime et versi in lode della ill.ma et ecc.ma s.ra d.na Giovanna Castriota*, Vico Equense, Giuseppe Cacchi, 1585. Sobre las dos recopilaciones, véanse los estudios de Teresa Cirillo, «Valente Ercilla, mandami un sonetto»: *Rime in lode di Giovanna Castriota*, *Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione Romanza*, 31 (1989), pp. 5-84; y de Matteo Lefevre, «Lingua spagnola e italiana a confronto nelle antologie poetiche del secondo Cinquecento. Note su alcuni sonetti in castigliano di autori italiani nel Tempio per Giovanna D'Aragona e nelle Rime et versi per Giovanna Castriota Carafa», *Philologia Hispalensis*, 19 (2005), pp. 51-71.

Pues bien, por lo que se refiere al primero de los dos aspectos, nos limitaremos a recordar con Tobia Toscano que, durante la veintena de años del virreinato de don Pedro de Toledo, entre 1536, el año de la muerte de Garcilaso, con el marqués del Vasto continuamente lejos a causa de las tareas de la guerra y del gobierno, y 1552, el año que «può essere assunto come la data di presentazione ufficiale in società dei petrarchisti napoletani», con la publicación por Gabriel Giolito en Venecia de las *Rime dei diversi illustri signori napoletani*; en los tres lustros aproximadamente comprendidos entre estas dos fechas, decíamos, «a Napoli la poesia tacque»¹⁸. Nuestro oscuro Juan de la Vega se mueve, por tanto, en total sintonía y en perfecta simbiosis con el ambiente de los poetas napolitanos que operan en Nápoles, siendo 1552 el año del cambio radical con tres importantes manifestaciones del despertar poético partenopeo: la prestigiosa recopilación mencionada de las *Rime dei diversi illustri signori napoletani*; el famoso *Tempio* en honor de Juana de Aragón programado para 1552, tal como Ruscelli refiere¹⁹, y luego aplazado; y, tercer testimonio de esta renovación, el cancionero de Juan de la Vega, que llega así a adquirir un significado particular, condicionado por el final del período de silencio poético en el Nápoles virreinal de don Pedro.

Si luego dirigimos nuestra atención a la contemporánea situación de la poesía en España, el significado que adquiere el cancionero de Juan de la Vega no se reduce, siempre y cuando se coja con pinzas su efectiva calidad estética. Limitémonos a los cancioneros impresos, que son los que más cuenta dan del tipo de poesía que gozaba de más amplia circulación. En los años cruciales para el desarrollo y la difusión del nuevo gusto poético, los que coinciden con los primerísimos años cincuenta del siglo, Esteban de Nájera, como nos señaló Antonio Rodríguez-Moñino, es «el impresor español a quien más debemos en pro del conocimiento y difusión de la poesía en los últimos años de Carlos V»²⁰. En su taller zaragozano, en efecto, este editor publica en 1551 el *Cancionero llamado Vergel de amores* con treinta y siete

¹⁸ Para las dos citas, véase Tobia R. Toscano, «Tra Corti e campi di battaglia: Alfonso d'Ávalos, Luigi Tansillo e le affinità elettive tra petrarchisti napoletani e spagnoli», *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes*, 13 (2012). Sobre las *Rime di diversi illustri signori napoletani* (Venecia, Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli, 1552), véase el estudio de Tobia R. Toscano, «Le Rime di diversi illustri signori napoletani: preliminari d'indagine su una fortunata antologia», en *Letterati, corti, accademie*, ob. cit., pp. 183-200.

¹⁹ En la advertencia a los lectores que precede la *Letture... sopra un sonetto dell'illustriss. signor marchese Della Terza alla divina signora Marchesa del Vasto* (Venecia, Giovan Griffio, 1552), Girolamo Ruscelli escribe: «con questo libro [...] dovea uscire anco il Tempio alla divina sig. Donna Giovanna d'Aragona»; véase Tobia R. Toscano, *L'enigma di Galeazzo di Tarsia. Altri studi sulla letteratura a Napoli nel Cinquecento*, Napoli, Loffredo Editore, 2004, pp. 23-24 y p. 23 n. 27.

²⁰ Antonio Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros (siglo XVI). Discurso leído ante la Real Academia Española el día 20 de octubre de 1968*, Madrid, Real Academia Española, 1968, p. 72.

composiciones tomadas de las ediciones del libro de Hernando del Castillo posteriores a la *princeps* de 1511²¹. Al año siguiente, o sea, justo en 1552, imprime la *Segunda parte del Cancionero general*, del que solo nos queda el segundo volumen en el único ejemplar de la Biblioteca de Viena. «Es muy probable», escribía Rodríguez-Moñino, «que en el primero estuviese contenida la novedad, es decir, lo de los metros italianos, pero por ahora, esto no pasa de ser una suposición»²². Solo dos años después, en 1554, con la publicación del *Cancionero general de obras nuevas*, tenemos la certeza de que una recopilación poética impresa daba espacio a las «obras que van por el arte Toscana» con la amplia sección de las obras de Juan Coloma, la más reducida de Diego Hurtado de Mendoza, y la final formada exclusivamente por «Sonetos de diversos autores» anónimos²³. La variedad de las formas métricas italianizantes presentes en el conjunto de las tres secciones, especialmente en la de Juan Coloma, es considerable, y sin embargo no alcanza la gama de géneros que el desconocido capitán y poeta español, *desterrado* en Nápoles, practicó en su libro de rimas, que salió a la luz dos años antes del cancionero zaragozano. Si hubiera tenido la circulación que en cualquier caso no tuvo, el cancionero de Juan de la Vega podría aspirar a ocupar un puesto de honor en la historia de la difusión de las formas poéticas italianizantes en España.

3. Como hemos apuntado más arriba al presentar el conjunto de los textos de Juan de la Vega que han llegado hasta nosotros en el impreso de 1552, nos encontramos ante una operación literaria de claro sabor encomiástico. El volumen tiene que ser estudiado en el marco de la propaganda política filotedana promovida por el mismo don Pedro, a partir de 1549 con el objetivo de hacer olvidar a sus súbditos la violencia con que se había actuado para

²¹ *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, Esteban de Nájera, 1551), prólogo de Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Editorial Castalia, 1950.

²² *Segunda parte del Cancionero general* (Zaragoza, 1552), ed. de Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Editorial Castalia, 1956. Para la cita Rodríguez-Moñino, *Poesía y cancioneros*, ob. cit., p. 72. Véase también *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, Madrid, Editorial Castalia, 1973, I, xxxi, n. 93, p. 375. Para una opinión diferente véase Giovanni Caravaggi, «Un eslabón cancioneril recuperado: el “Dechado de Galanes”», en *Cancioneros de Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*. In memoriam Manuel Alvar, ed. Jesús L. Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento, 2003, I, pp. 63-85.

²³ [Esteban de Nájera], *Cancionero general de obras nuevas* (Zaragoza, 1554), ed. de Carlos Clavería, Barcelona, Ediciones Delstre's, 1993. Sobre el cancionero y su difusión, véase el impecable estudio de Juan Montero, «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*, ed. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 413-438. Sobre la presencia de la poesía de Juan Coloma en el *Cancionero zaragozano* de 1554, véase en este mismo volumen el trabajo de Giovanni Caravaggi, «*Esteban de Nájera y Juan Coloma* (Cancionero general de obras nuevas, Zaragoza 1554)».

reprimir la sublevación de 1547, y volver a presentarse como un gobernante iluminado y magnánimo²⁴.

Aparte de los mencionados *Sonetti sopra la presa d’Africa* y de las demás publicaciones promocionadas directamente por el virrey, la propaganda política se encuentra, como es de esperar, también en los textos poéticos a él dedicados directamente, entre otros, por Luigi Tansillo, principal poeta de don Pedro a partir de los años cuarenta y, como es notorio, contino del mismo²⁵. En algunos de ellos se detecta claramente el impacto que la sublevación había tenido sobre las letras. De hecho, en más de un soneto Tansillo afirma cómo su lengua y su pluma «Mentre il giusto furor fulmina e tuona / verso la turba al vostro merto ingrata, / l’una di ferro e l’altra d’ira armata, non pon trattar di Pindo o d’Elicon» (309, vv. 5-8). El poeta se niega decididamente a cantar de manera directa «l’armate schiere al valor vostro infeste» (310, v. 2), opta por recordarlas solo reflejadas en el amor y en la piedad mostrados por don Pedro hacia Nápoles hasta en los momentos de mayor tensión: «Né il giusto sdegno e la giust’ira in voi / crebber mai sí che via maggior non fosse / ver’ Napoli e l’amore e la pietade» (310, vv. 12-14). En el soneto «Partenope gentil squarcia la benda» (314) se dirige directamente a la ciudad para que ésta se dé cuenta de que «quelle mani reali» que tanto se habían empeñado en hacer que la capital fuese admirada «sovr’ogni altra al mondo» jamás hubieran podido «divenir vaghe de’ tuoi mali» (314, vv. 12-14). Tansillo se refiere en este, como en otros textos, a las imponentes obras urbanísticas realizadas por don Pedro en Nápoles²⁶; sin embargo, a pesar de ser el poeta más famoso del virreino de don Pedro, a la zaga de Garcilaso, naturalmente, no fue el único que por los mismos años en que se pueden fechar los textos de Juan de la Vega –cuya escasa calidad poética no merecería ni siquiera que se le nombrase en el mismo párrafo que a su altísimo homónimo y, muy probablemente,

²⁴ Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles*, ob. cit., pp. 329-339.

²⁵ Además de los textos dedicados el Virrey, numerosas son también las composiciones en las que don Pedro es solo nombrado o, de alguna manera, aludido. Véanse los números 105, 106, 107, 157, 159, 181, 201, 214, 216, 223, 224, 240, 255, 260, 274, 284, 285, 286, 295, 303, 304, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 319, 326, 327, 347, 348, 349, 350 de la edición Tansillo, *Rime*, ed. cit., vols. I y II. A lo largo del artículo nos referiremos a los textos de Tansillo remitiendo, entre paréntesis, al número de la composición y a los versos.

²⁶ Sobre las imponentes obras urbanísticas realizadas en Nápoles durante el virreinato de don Pedro de Toledo existe una amplísima bibliografía; véanse por lo menos: Franco Strazzullo, *La città di Napoli dopo la riforma urbanistica di Pedro de Toledo*, Roma, Editori G. e M. Benincasa, 1988, en donde se reproduce en edición facsímil la obra de Tarcagnola, *Del sito, et lodi della città di Napoli con una breve storia degli suoi re, et delle cose piu degne altrove ne’ medesimi tempi avvenute di Giovanni Tarcagnola di Gaeta*, In *Napoli: appresso Gi. Maria Scotto, 1566*; id., *Edilizia e urbanistica a Napoli dal ’500 al ’700*, Napoli, L’Arte Tipografica, 1995 [1968], Hernando Sánchez, *Castilla y Nápoles*, ob. cit., pp. 504-537 y la bibliografía allí citada e id., «La cultura nobiliaria en el virreinato de Nápoles durante el siglo XVI», *Historia social*, 28 (1997), pp. 95-112.

compatriota— y después de los graves hechos de 1547, tomó la pluma para engrandecer al virrey y a su entorno político y cortesano.

En efecto en 1549 vio la luz en Venecia «Appresso Gabriel Giolito» —es decir el mismo impresor que en 1552 publicará las ya mencionadas *Rime dei diversi illustri signori napoletani*— el poemita en octava rima *Discorso sopra tutti li primi canti dell'Orlando Furioso*²⁷ de Laura Terracina²⁸, poetisa culta, elogiada por muchos autores de su tiempo y miembro de la Accademia 'degli Incogniti' con el nombre de Febea²⁹. En el *Discorso* dedicado a don Pedro de Toledo, es decir en la *glosa*³⁰ sobre la primera octava del Canto XVIII del *Furioso*, y en otra serie de octavas que se le dedican al final de los 46 discursos, la virtud del virrey es altamente ensalzada; en el soberano se funden la justicia ejemplar con la gentileza cortesana y, una vez más, se elogian sus realizaciones urbanísticas. No parece que pueda considerarse una casualidad el hecho de que a las octavas sobre el Canto XVIII para el virrey sigan las dedicadas a Nápoles en donde se invita, al igual que en los textos de Tansillo, a la ciudad y sus habitantes a reflexionar sobre las consecuencias de los pecados que pueden desencadenar la ira de Dios. Así como tampoco es una coincidencia el hecho de que entre los destinatarios del *Discorso sopra tutti li primi canti dell'Orlando Furioso* de la Terracina figuren muchos de los mismos miembros de las familias d'Avalos-d'Aquino, además de don García

²⁷ *Discorso sopra tutti li primi canti dell'Orlando Furioso fatti per la Signora Laura Terracina, In Venetia appresso Gabriel Giolito di Ferrari*. Este es el título de la *princeps* que en las sucesivas ediciones cambiará en *Discorso sopra il principio di tutti i canti dell'Orlando Furioso* con el que se suele mencionar la obra más frecuentemente.

²⁸ Sobre Laura Terracina véanse, por lo menos, Benedetto Croce, «La casa di una poetessa», en *Storie e leggende napoletane*, ed. de Giuseppe Galasso, Milano, Adelphi, 1990 [1919]; Lina Maroi, *Laura Terracina, poetessa napoletana del secolo XVI*, Napoli, Perrella, 1913; Giulio Ferroni y Amedeo Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del Manierismo*, Roma, Bulzoni, 1973; Amedeo Quondam, *La parola nel labirinto. Società e scrittura del Manierismo a Napoli*, Bari, Laterza, 1975; Gianluca Genovese, «Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del *Furioso* negli anni trenta e quaranta del Cinquecento», en «*Tra mille carte vive ancora*». *Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, ed. de Lina Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi, 2010, pp. 339-356, esp. pp. 347-349.

²⁹ Sobre las Academias napolitanas en tiempos del virreinato de don Pedro de Toledo siguen siendo imprescindibles los trabajos de Camillo Minieri Riccio, «Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli», *Archivio Storico delle Province Napoletane*, 4 (1879), pp. 163-178 e *id.*, «Cenno storico delle Accademie fiorite nella città di Napoli», *Archivio Storico delle Province Napoletane*, 5 (1880), pp. 131-157, 349-373, 578-612. Véase también Tobia R. Toscano, «Per la storia editoriale della "Descrizione dei luoghi antichi di Napoli" di Benedetto Di Falco», en *Quaderni dell'Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale*, 9 (1993), pp. 89-131, esp. pp. 121-131.

³⁰ Para las modalidades de adaptación de la *glosa* en el *Discorso* de la Terracina véase Rosa Casapullo, «Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della *glosa*», en *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza*, ed. de Giovanni Ruffino, Tübingen, Niemeyer, 1998, vol. IV, pp. 361-389.

de Toledo, primer hijo de don Pedro, que aparecen entre los destinatarios del libro de versos de nuestro poeta³¹.

El hasta hoy prácticamente desconocido volumen de los *Versos de Juan de la Vega* se enmarca, por lo tanto, en un ambiente político y literario bien definido que probablemente podría explicar también la absoluta ausencia de textos escritos a la manera tradicional por parte de un poeta español incluso más que la indudable herencia e inolvidable memoria que Garcilaso había dejado en la ciudad partenopea e iba asentándose en las letras españolas después de 1543. De hecho unas composiciones poéticas cuyo objetivo es, ante todo, el encomio de una clase dirigente de cara a sus súbditos y cortesanos, tenían a la fuerza que utilizar unos medios expresivos, en este caso, métricos, que sonaran familiares a sus lectores.

La recopilación de versos está dedicada, como hemos indicado más arriba, a don Pedro de Toledo que, por lo tanto, es el personaje al que se dirige el mayor número de composiciones, en concreto, nueve. De estos textos cinco se encuentran en la sección española del cancionero, dos en la italiana y uno en la latina. Se trata, por orden, de unas octavas, cuatro sonetos y una canción en español, dos sonetos en italiano y una égloga en latín³².

Si es cierto, como ya hemos apuntado, que no es sencillo comprender el criterio con el que Juan de la Vega ordena en el volumen los textos exentos de rúbricas y de temas distintos al encomiástico, por lo que se refiere a las composiciones dedicadas al virrey se puede con algo de fundamento mantener que la secuencia en el libro no es nada casual.

De hecho, el texto con que se abre el volumen «Magnánimo señor aunque no sea», es, como se verá, una composición con función proemial a todo el conjunto de versos. A continuación aparecen cinco textos religiosos, dedicados respectivamente a Dios, a la Virgen, a san Juan Bautista y a Santa Lucía y, después, el primer soneto dirigido a don Pedro. La sección italiana se abre con dos textos de tributo a la Virgen seguidos, también en este caso, por un

³¹ Entre los destinatarios de los *Discorsi* que volverán a aparecer en los *Versos de Juan de la Vega* se cuentan, aparte, naturalmente, del virrey, el hijo de éste, don García de Toledo, Filippo de Lannoy, príncipe de Sulmona, Pedro de Mendoza, marqués del Valle Siciliano, Juana de Aragón y sus hijas Vittoria y Hierónima Colonna y María de Aragón, marquesa del Vasto.

³² Más precisamente están dedicados a don Pedro, en las tres secciones de las que se compone el libro, los siguientes textos: *Al Illustrissimo Señor don Pedro de Toledo virrey de Nápoles*, «Magnánimo señor aunque no sea» (A2 r-v); *Al virrey de Nápoles*, «Phebo qu'en Pindo qu'en Parnaso en Delo» (A 5v-A5r); «Si aquí jamás por fama ínclita y clara» (A6r-A6v); «Alto señor de cuya mano el freno» (A6v); «Si como el cielo os ha tan largo sido» (A7r); *Canción en loor del mesmo Príncipe*, «Si alzar del hondo Mar l'humida frente» (A7r-B3r); *Al viceré di Napoli*, «L'eterno sol ch'i sacri di rimena» (G6v-G7r); *Al medesimo principe*, «Non può signor col valor vostro a volo» (G7r-G7v); *Egloga Silenus. Ad Illustrissimum Dominum Parthenopeum Proregem*, «Hoc mihi Thespiades tantum concedite Nymphæ» (K4v- K8r).

soneto para el virrey, mientras que la sección en latín está encabezada por dos composiciones dedicadas la primera a la Virgen y la segunda a Santa Lucía, a las que sigue la égloga dirigida a don Pedro³³. De todo lo dicho se desprende que, quitando las octavas proemiales que se refieren al conjunto del volumen, cada sección del libro empieza con textos religiosos antepuestos, sistemáticamente, a una composición dirigida, como es de esperar, al destinatario de la colección.

Aludiremos, sintéticamente, a las composiciones dedicadas a don Pedro que se encuentran en la sección española de la recopilación, puesto que luego nos detendremos en la primera de ellas, es decir, el *Prólogo*. Como apuntábamos, después de las octavas proemiales y de los textos religiosos se encuentran cuatro sonetos y una canción dedicados al virrey. Lo que hay que subrayar, ante todo, es que solo el primero de los sonetos y la canción están precedidos por una rúbrica en donde aparece el nombre del destinatario, los demás textos se presentan exentos de indicaciones³⁴; sin embargo, no hay dudas de que el dedicatario es don Pedro.

El primer soneto, «Phebo, qu'en Pindo, qu'en Parnaso, en Delo», es una tópica invocación a Apolo en donde se funden motivos procedentes tanto de la tradición clásica como de la petrarquesca, puesto que, si el dios socorre al poeta en el «ardir» de cantar a quien «[...] justamente el mundo adora y ama», éste no solo le consagrará una lira y un arco, sino que los colgará «[...] a un Lauro do esculpido / un mármol se verá de letras tales: / armas son de la luz clara del día».

En «Si aquí jamás, por fama ínclita y clara», segunda composición dedicada al virrey, Juan de la Vega expresa «el zelo» que se ha «encendido» en su corazón «de loar quien el mundo orna y aclara» y cuya memoria será eterna, además de su deseo de consagrarle el alma, si es que su alma puede serle cara, puesto que, como dicen los dos tercetos finales:

Porque a la sombra de una tal clemencia
no espera más dolerse de Fortuna,
hora a la espada aspire, agora al Lauro,

³³ Se trata –y las citamos también en este caso según el orden con el que aparecen en el volumen– de las siguientes composiciones religiosas: *A Dios*, «Padre inmenso del cielo cuya mano» (A3r); *De la Reyna del Cielo*, «D'esta Paloma de la blanca pluma» (A3r-A4v); «L'Alma inflamada de fraterno zelo» (A4v- A5r); «Illustre inmortal luz pura Luzia» (A5r); «Nuncio del resplandor que a la escritura» (A5v); *Versi italiani*, «Quella d'ogni virtute e gratia piena» (G6r); «Hor mestamente con tanto alta voce» (G6r-G6v); *Ad Virginem Dei param*, «Dum tibi virgo parens mansura ponimus aras» (K4r); *Ad Divam Luciam*, «Addita lux astris oculos claudere mundo» (K4r).

³⁴ Véase n. 32.

do en su canto después l'alta eccelencia
 vuestra sola se oirá baxo la Luna,
 del Borea al Austro y del mar Yndo al Mauro. [A6v]

Versos en los que el poeta se refiere a su adversa Fortuna, ya mencionada a propósito de la *Égloga Nice*, y al amparo que el virrey le ha proporcionado. Aquí aparece también la primera, evidente, reminiscencia garcilasiana de las muchas que es posible detectar en sus textos con aquel «hora a la espada aspire, agora al Lauro» tomado casi literalmente de la tercera *Égloga* del gran toledano³⁵ y en donde *la pluma* de éste es sustituida directamente por el «Lauro» petrarquesco.

El tercero y el cuarto soneto introducen temas laudatorios más propiamente políticos, y en conjunto podría considerarse que existe un *climax* ascendente, si se nos permite la licencia. En «Al señor en cuya mano el freno» el poeta se refiere claramente al gobierno de Nápoles, «de la parte de Europa la más bella», y subraya cómo gracias a las virtudes de don Pedro, Astrea ha podido volver de su destierro a la ciudad en cuyo espacio, además, el poeta ve «[...] ya alzar a vuestra gloria / mil arcos y theatros, y adornaros / templos donde la muerte sea vencida / con mil breves», explícita referencia a las obras urbanísticas y artísticas que se iban realizando en la capital.

A las virtudes de perfecto gobernante hace referencia también «Si como el cielo os ha tan largo sido», el último de los sonetos en español dedicado al virrey; aquí se nos presenta, y por esto hemos hablado de *climax* ascendente, al poeta imaginando que, si el cielo le hubiese ofrecido a don Pedro la posibilidad de extender sus virtudes fuera del dominio de la capital partenopea, éstas habrían superado los confines del mundo hasta el punto de que el alma del virrey, «vuelta al Summo Rector» (v. 12), hubiese podido decirle «[...] con santo zelo: / Señor cuanto criaste es tuyo y mío» (vv. 13-14), como si el virrey hubiese podido llegar a ser un verdadero *imperator*. De hecho, Juan de la Vega, en el verso 8, desliza que el de Toledo nació «para imperar».

Queda por presentar el último de los textos de la sección española dedicado a don Pedro. Se trata de una *Canción en loor del mesmo príncipe* en

³⁵ Véase Garcilaso de la Vega, *Obra poética y versos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995, p. 225, v. 40: «tomando ora la espada, ora la pluma». Es por todos sabido, pero consideramos oportuno recordarlo en esta circunstancia, que la *Égloga tercera* de Garcilaso está dedicada a María Osorio Pimentel, primera esposa de don Pedro de Toledo, «cuyas cuatro hijas (Leonor, Juana, Ana, Isabel), junto a dos hijos suyos (don Fadrique y don García), podrían estar representados respectivamente por las cuatro ninfas y los dos pastores» que aparecen en el texto, véase *ibidem*, p. 223. Así que, aparte la fama que acompañó el citado verso del gran toledano, la reminiscencia del mismo en el soneto de Juan de la Vega, implica, una vez más, la alusión a un encomio del virrey y su entorno familiar.

donde el poeta fantasea con que si la sirena Parténope sintiese un día el deseo de «ver alguna cosa entre la gente» (v. 4) digna de ser cantada por su voz, no encontraría argumento más adecuado que la virtudes del gobierno del virrey, tanto por lo que se refiere al restablecimiento de la justicia –y en el texto se vuelve a nombrar a Astrea– cuanto desde el punto de vista de las obras de arte y de la mejora de las condiciones generales de vida en la ciudad. La composición merece un comentario minucioso dadas las obras arquitectónicas y artísticas que el poeta menciona y que no siempre resultan fáciles de identificar; lo que es cierto es que detrás de una composición como esta hay vislumbres sea del poemita en octavas de Tansillo, *La Clorida*, dedicado a don Pedro y fechado en 1547³⁶, en el que la ninfa Clorida se dirige al virrey para hablarle de las maravillas del jardín de la villa del hijo don García situada en Chiaia, sea de las octavas dirigidas al mismo virrey por Laura Terracina al final del *Discorso*, a las que ya nos hemos referido antes, y donde la poetisa se dirige a su «ninfa», seguramente Parténope, elogiando los nuevos ‘vestidos’ que el virrey le ha donado.

Sin embargo, volvamos, como hemos anunciado, a las octavas que encabezan el volumen y que pueden considerarse el *prólogo* al conjunto de los *Versos del Juan de la Vega*.

Tratándose de la dedicatoria de una serie de textos destinados a engrandecer a un gobernante, a su familia y a su corte, no extraña que el poeta haya elegido para el *Prólogo* la forma métrica consagrada por Ludovico Ariosto en el *Furioso* al cantar de «Le donne, i cavalier, l'arme e gli amori» de los que descenderían la familia d'Este y su señor Ippolito, forma que iba imponiéndose en todo Europa como la propia de la épica.

La composición está formada por las siguientes cuatro octavas³⁷:

³⁶ El poemita se imprimió solo en 1563, es decir después de diez años de morir se don Pedro: [Stanze] *Del signor Tansillo gentilhuomo di Sua Maestà. All'illustr. et excell. S. D. Pietro di Toledo, Viceré di Napoli*, en *Seconda parte delle Stanze di diversi auttori novamente mandata in luce alla nobiliss. Signora Camilla Imperiale, Venezia, presso i Gioliti*. «Stanze» es el título con el que *La Clorida* suele aparecer en los impresos antiguos; sin embargo, a pesar de la fecha de su impresión, es cierto que el poemita fue leído por el mismo poeta delante del virrey y su corte: «Il caso aveva voluto che proprio nelle settimane in cui venivano presentate al Viceré le stanze della *Clorida*, scoppiassero a Napoli i tumulti contro l'introduzione dell'Inquisizione», véase Toscano, *Letterati, corti, accademie*, ob. cit., pp. 95-96, la cita en la p. 96.

³⁷ En la edición del texto hemos operado según los siguientes criterios: la grafía elegida es la del testimonio base; las intervenciones se han limitado a los siguientes casos: hemos regularizado el uso de *u* y *v*; hemos resuelto las abreviaturas; hemos distinguido las mayúsculas y las minúsculas e introducido la puntuación según el uso moderno; hemos señalado las integraciones con paréntesis cuadrados ([...]). En el verso 17 el impreso lee «D'quí viern' sforzarse, bien qu'en vano», atestiguando, por lo tanto, una ipometría, por faltar la *e* delante de *sforzarse*. El error podría haberse producido por ser probablemente un italiano quien preparó el original destinado a impresión el cual, dada la semejanza entre el lema español *esforzarse* y el italiano *sforzarsi*, omitió la vocal inicial. El signo de apócope de la vocal final en los encuentros vocálicos de fonemas idénticos y en donde la regularidad del verso exige la sinalefa está

Magnánimo señor, aunque no sea
 tan digna esta fatiga, y tan subida,
 que merezca la luz en do se vea
 de Príncipe tan alto ser leída,
 5 l'alma qu'en algo ya mostrar desea
 en zelo de os servir ser encendida,
 del alto valor vuestro confiada
 quiere –como ella– a vos sea consagrada.
 Es vuestro cortés don cuanto bien tiene,
 10 como es del sol la luz de las estrellas,
 y con más perfición que, cuando él viene
 hace desaparecer la lumbre d'ellas;
 mas almas tenebrosas no sostiene
 vuestra presencia sin esclarecellas,
 15 y siempre resplandece en sus servicios
 clara la luz de vuestros beneficios.
 D'aquí vien' [e]sforzarse, bien qu'en vano,
 a contar vuestros lores, pues podía
 mejor contar de todo el oceano
 20 los ojos de los peces qu'en sí cría,
 los átomos del Sol cuando el verano
 más copiosos sus rayos nos embía
 mas todavía los que ha d'ellos juntado
 a la inmortalidad ha consagrado.
 25 Con aquella real, serena frente,
 que ver y oír jamás no turba o muda
 ni por adverso o próspero accidente
 que os embíe la Fortuna, o blanda o cruda,
 os supplica acetéis esta presente
 30 señal de servitud y si desnuda
 de la alteza y cultura que conviene
 no pudo daros más de quanto tiene.

El texto no presenta especiales dificultades de exégesis a pesar de una estructura sintáctica en la que, más que un rebuscado *ordo artificialis* en la disposición de los *verba*, parece que la dificultad principal del poeta es la de respetar, como sea, la medida del endecasílabo, dificultad denunciada también por los frecuentes encabalgamientos.

En la primera octava el poeta se dirige a su señor con una tópica fórmula de *captatio benevolentiae*, con la esperanza de que sus versos sean dignos de

atestiguado por el impreso.

merecer la luz y de ser leídos por un príncipe «tan alto» como don Pedro, de cuyo valor su alma confía «ser encendida» y al cual consagra tanto el alma misma como la «fatiga» que emprende. Ya en estos primeros versos parecería que el poeta identifica al noble destinatario de su obra con el sol, identificación tópica en la poesía de encomio ya desde la antigüedad. La confirmación de la asimilación con la estrella más luminosa emana de la segunda octava, en donde Juan de la Vega precisa que todo lo bueno que existe es un cortés don de su señor, así como es un don del sol la luz de las estrellas; sin embargo, matiza el poeta, la luz que procede del virrey es más perfecta, puesto que la del sol hace desaparecer la de las estrellas, mientras que la sola presencia de don Pedro no permite que existan a su alrededor «almas tenebrosas» y, por lo tanto, en los servicios de los que le rodean no puede sino resplandecer la luz de los beneficios que les otorga.

Esta es la razón por la que, aclara el poeta en la tercera octava, es necesario esforzarse por cantar los loores del virrey, si bien se trata de un *imposibile*, puesto que sería más fácil contar los ojos de todos los peces del mar o los átomos del sol cuando más copiosamente llegan durante el verano; sin embargo —como los últimos dos versos de la octava no son de muy sencilla interpretación, nos hemos atrevido a hacer una propuesta— el autor mantiene que los que están acompañados por los rayos del sol son consagrados por el sol mismo a la inmortalidad. De hecho, creemos que el *todavía* y el *juntado* del verso 24 tengan que entenderse respectivamente como «no obstante» o «siempre» y «acompañado» (Aut. s.v.). De ser así, y dado que el objeto del que se está hablando es la poesía, el sol se identificaría con Apolo-Phebo —como se recordará dedicatario del primero de los sonetos rápidamente comentado antes— razón por la que es posible establecer la analogía: don Pedro-Sol- Phebo. En la cuarta y última octava el poeta le suplica a don Pedro que, con la misma «real y serena frente» que con casi estoica impassibilidad se enfrenta a los casos prósperos o adversos de Fortuna, acepte su señal de servidumbre precisando que si la presenta a su soberano «desnuda / de la alteza y cultura que conviene» es porque no puede darle más.

Aparentemente nos encontramos ante una serie de imágenes tópicas y de hecho a nadie, y menos en el Nápoles de los tiempos en que escribe Juan de la Vega, se le escapa que en los versos finales del *prólogo* el poeta tenía la mirada fija en la tercera octava del *Furioso* en la que Ariosto se dirige a Ippolito d'Este rogándole que quiera «aggradir» lo poco que su siervo puede donarle³⁸. En efecto, aunque no es el caso que se acaba de citar, leyendo las

³⁸ Sobre el prestigio de que gozó la obra de Ludovico Ariosto en el Nápoles de los años que nos interesan aquí véase, por lo menos, Genovese, «Ariosto a Napoli», art. cit., esp. pp. 339-346.

composiciones de Juan de la Vega la primera impresión que se recibe, si dejamos aparte la calidad de los versos, es que en su poesía hay un eclecticismo en el uso que hace de los textos poéticos pertenecientes a la tradición más en boga en ese momento, sin que puedan entenderse siempre las razones de los préstamos, como si se tratara de una especie de *collage* de motivos literarios y usos lingüísticos que indican la adhesión a modelos que no siempre se traducen en una recuperación profunda de los mismos y en su revitalización semántica.

Sin embargo, quisiéramos volver sobre la segunda octava del *prólogo* porque nos parece que en la recuperación de la tradición el poeta presenta rasgos de originalidad. En efecto, si bien es cierto que, como se ha recordado, la metáfora del sol referida a un soberano es un *topos* de la literatura encomiástica, también es cierto que la estrella más luminosa se refería sistemáticamente también a la amada, imagen que después de los *Rerum Vulgarium Fragmenta* es de las más utilizadas en la lírica amorosa³⁹. Entre los poetas que se apoderaron de tal imagen hasta transformarla en un «vero *leitmotiv* delle prime sezioni del [suo] canzoniere», en palabras de Toscano⁴⁰, está Vittoria Colonna quien en las rimas dedicadas al marido, mortalmente herido en la batalla de Pavía –expiró antes de que su esposa lograra llegar a la ciudad lombarda para verle todavía con vida– había insistido en la imagen de ‘su Sol’ que oscurecía el sol hasta tal punto que Tansillo, en un soneto que le dedicó después de la tragedia, se refiere al marqués de Pescara llamándole «Beato il vostro Sol»⁴¹. No sería oportuno reproducir aquí todos los lugares de las *Rime* de la poetisa napolitana en las que habla de la contienda entre el *lumen* del día y su Sol⁴², así que me limitaré a dos ejemplos procedentes de dos sonetos de la primera sección delle *Rime amorose*: el primero dice así: «Questo sol, ch’oggi agli occhi vostri splende, / di grave iniuria carco e d’altro scorno / lo vidi un tempo; or di sé il mondo adorno, / fertil la terra, il ciel lucido rende / perché con l’altro mio più non contende», en el segundo, en cambio, se lee: «Picciola nube a quello i raggi ardenti / asconde, ma d’invidia, guerra e affanni / un

³⁹ Piénsese solo en el *incipit* del soneto 275 de los *Rerum Vulgarium Fragmenta*: «Occhi miei, oscurato è ’l nostro sole», para el que puede verse Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. de Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 1105.

⁴⁰ Toscano, *Letterati, corti, accademie*, ob. cit., p. 87.

⁴¹ Tansillo, *Rime*, ed. cit., 160, v. 5. Sobre la relación de magisterio desarrollada por la obra poética de Vittoria Colonna en la de Tansillo véase esp. Tobia R. Toscano, «Due «allievi» di Vittoria Colonna: Luigi Tansillo e Alfonso d’Avalos», en id., *Letterati, corti, accademie*, ob. cit., pp. 85-120.

⁴² Véanse, sin embargo, por lo menos los textos A1: 21, 32, 42, 43, 79, 86 y A2, 39, aquí citados según el orden con el que aparecen en Vittoria Colonna, *Rime*, ed. de Alan Bullock, Bari, Editori Laterza, 1982.

folto nembo ai tuoi raccese lumi; / quel dà la luce a le stelle e agli elementi,
/ ma tu i beati ne' siderei scanni / con più vivo splendor rallegrì e allumi»⁴³.

En el primer caso Colonna subraya cómo, por fin, el sol puede iluminar y calentar el mundo porque ya ha desaparecido el 'suyo'; en el segundo matiza cómo el astro más luminoso puede ser oscurecido hasta por una «Picciola nube», mientras «el folto nembo» de la muerte ha vuelto a encender los ojos de 'su Sol'; el primero solo puede dar luz a las estrellas y a los elementos, mientras el suyo, ascendido al Empíreo, alumbró a los beatos en los «siderei scanni».

El impacto sobre sus contemporáneos que de la metáfora del Sol hizo la noble poetisa fue muy relevante y un poeta como Tansillo no podía, desde luego, quedar inmune ante su encanto. A él se atribuye el soneto amoroso «A che 'l tuo Febo col mio sol contende» para el que ya Toscano subrayaba la clara dependencia y las puntuales correspondencias con los versos de Colonna⁴⁴; un soneto en el que, claro está, también se habla de la contienda entre el astro y el 'Sol' del poeta. En este caso interesan los últimos versos: «Quand' ei (el astro) riporta fuor de l'onde il giorno, / se non squarciasse il vel che l'aria adombra, non faria di sua vista il mondo adorno. / Il mio non toglie il vel, né l'aria sgombra, / ma, somigliando sé ciò ch'ha d'intorno, / fiammeggiar fa le nubi e splendor l'ombra»⁴⁵.

Volvamos a nuestro Juan de la Vega y a la segunda octava del *prólogo*. Nos parece que podría avanzarse la hipótesis de que el poeta, al establecer el símil entre don Pedro y el sol, tópico de la poesía encomiástica, esté fundiendo imágenes 'solares' extraídas tanto de Vittoria Colonna, «quel dà la luce a le stelle e agli elementi», como de Tansillo «ma, somigliando sé ciò ch'ha d'intorno, / fiammeggiar fa le nubi e splendor l'ombra», trasladándolas de los originarios contextos amorosos al laudatorio, y logrando, por lo tanto, resemantizarlas.

Al acabar este artículo en el que, por primera vez, se han presentado a los lectores los *Versos de Juan de la Vega* después de un olvido de casi cinco siglos, concluimos afirmando que, si bien es cierto que por su calidad este olvido ha sido merecido, creemos, sin embargo, que ha llegado la hora de volver a sacarlos a la luz como un testimonio más del fervor artístico y de las complejas relaciones literarias que iluminaron el «estado albanó» en los veinte años del virreinato de don Pedro de Toledo⁴⁶.

⁴³ Colonna, *Rime*, ed. cit., A1, 21 vv. 1-4; A1, 42 vv. 9-14.

⁴⁴ Toscano, *Letterati, corti, accademie*, ob. cit., pp. 92-93.

⁴⁵ Tansillo, *Rime*, ed. cit., p. 969, vv. 9-14.

⁴⁶ De hecho una nueva edición comentada de los *Versos de Juan de la Vega* está ya en preparación.

«Estado albanó» es el sintagma utilizado por Garcilaso de la Vega en su *Égloga primera* para referirse a la ciudad de Nápoles, gobernada por don Pedro de Toledo, destinatario del texto. Véase Garcilaso



CANCIONEROS PLURILINGÜES EN EL NÁPOLES ESPAÑOL:
‘VERSOS DE JUAN DE LA VEGA’ (MATTIA CANCER, 1552)

RESUMEN: Objetivo del artículo es la presentación de un libro de rimas publicado en Nápoles por el editor Mattia Cancer en 1552 con el título de *Versos de Juan de la Vega* y dedicado al virrey don Pedro de Toledo. El único ejemplar de esta colección de poemas, prácticamente desconocida, se conserva, hasta donde alcanzamos, en la Biblioteca de la *Società napoletana di storia patria*. La obra, a pesar de su escasa calidad literaria, adquiere un gran valor documental en relación con el ambiente histórico y cultural en que fue producida, además de tener cierto significado para la historia de las formas poéticas españolas, en una fase especialmente representativa de su desarrollo. La mayor parte de los 97 poemas que forman la colección son textos laudatorios dedicados a importantes personajes de la nobleza cortesana del virreyno, tanto italianos como españoles; sin embargo, la característica más sobresaliente de la obra es que se trata de un cancionero trilingüe, con poemas en español, italiano y latín. Su carácter plurilingüe participa, por lo tanto, de una tradición más amplia y de más larga duración, que tuvo en la ciudad partenopea uno de sus centros más fecundos ya en tiempos de la Corona de Aragón y que perduró hasta finales del siglo XVI.

Sobre Juan de la Vega, autor del cancionero, de momento tenemos solo las noticias que se deducen de los textos, mientras que, por lo que se refiere a sus composiciones, si bien es cierto que la impresión que se recibe de una primera lectura es que en su poesía hay un eclecticismo en el uso que hace de los textos poéticos pertenecientes a la tradición más en boga en ese momento sin que puedan entenderse siempre las razones de los préstamos, también es cierto que profundizando en el análisis es posible detectar, en algunas circunstancias, rasgos de originalidad en la recuperación de dicha tradición que llegan a revitalizar semánticamente motivos literarios y usos lingüísticos. Estas son las razones que nos han convencido, además del valor histórico del rarísimo impreso, para considerar llegada la hora de volver a sacarlo a la luz en una nueva edición comentada.

PALABRAS CLAVE: Poesía. Siglo XVI. Nápoles. Juan de la Vega. Pedro de Toledo.

MULTILINGUAL *CANCIONEROS* IN SPANISH NAPLES:
‘VERSOS DE JUAN DE LA VEGA’ (MATTIA CANCER, 1552)

ABSTRACT: This article considers the *Versos de Juan de la Vega*, an unpublished poetry book dedicated to the viceroy don Pedro de Toledo, and printed in Naples in 1552 by Mattia Cancer. Hitherto, the only known copy of this book is kept at the So-

de la Vega, *Obra poética*, ed. cit., p. 121, vv. 11-12.

cietà Napoletana di Storia Patria.

Despite their scarce literary quality, the *Versos* are noteworthy because they offer insights in the historical and cultural context in which they were written, and represent a significant case in point in relation to the development of contemporary Spanish poetic forms. The majority of the 97 texts celebrate Italian and Spanish noblemen and courtesans of the Vicekingdom. However, the most remarkable feature of the *Versos* is that they were written in three languages: Italian, Spanish and Latin. Since the Aragonese kingdom and throughout the sixteenth century, Naples was one of the most flourishing centers for multilingual poetry.

Very little is known of Juan de La Vega, except for what can be learnt from his own verses. By reading his *Versos*, the first impression is that his poetry is eclectic in the use he makes in his own texts of the fashionable poetic tradition at that time. However, a closer analysis of these texts reveals, in some cases, de La Vega's original ways of reinterpreting that very literary tradition, and thus semantically revitalize literary and linguistic themes. Because of all these interesting aspects –aside from the historic value of such a rare work– we have decided to prepare a new critical edition of the *Versos the Juan de La Vega*.

KEYWORDS: Poetry. Sixteenth century. Naples. Juan de la Vega. Pedro de Toledo.