

**«PARTENOPE LA FULGENTE»
DE DIEGO DEL CASTILLO
Y EL GÉNERO DE LA ELEGÍA
EPISTOLAR EN LA POESÍA CACIONERIL
DEL SIGLO XV**

Lourdes Simó

La muerte del rey Alfonso el Magnánimo en el Castel de l'Ovo napolitano el 28 de junio de 1458 produjo numerosas manifestaciones de duelo entre las que se contaron las poesías funerarias. Una de éstas es la llamada «Visión», composición alegórica del poeta Diego del Castillo, cuya extraordinaria sensibilidad le ha hecho merecedor de un puesto en la historia literaria¹. Nuestros críticos, no obstante, no han parado mientes en el otro monumento funerario en verso que dedicó Castillo a su rey. Se trata de la elegía «Partenope la fulgente», conservada en el *Cancionero* de Pedro Fernández de Velasco,

¹Desde muy temprano, la poesía de Diego del Castillo llamó la atención de los estudiosos de la Edad Media. Don José Amador de los Ríos (*Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1865, vol. VI, pp. 435-441) dedica unas páginas a elogiar la labor de nuestro poeta. José M^a Azáceta (*Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, Madrid, CSIC, 1956, vol. I, pp. 60-62) y Nicasio Salvador Miguel (*La poesía cacioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Madrid, Alhambra, 1977, pp. 73-77) valoran el alcance estético de las composiciones del autor. José Carlos Rovira (*Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso V*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», 1993, pp. 141-144) también ha contribuido al conocimiento de su poesía.

Conde de Haro². Prácticamente inédita hasta la fecha –Dutton realizó una rápida transcripción de la misma en el seno de su *magnum opus*, *El cancionero del siglo XV* (Salamanca, Publicaciones de la Universidad, 1990, vol. I, pp. 84-86)–, la obra merece ser estudiada con detenimiento por su original factura y vuelo estilístico.

«Partenope la fulgente...» reviste el aspecto formal de una epístola que la ciudad de Nápoles, poéticamente Parténope, dirige a la reina María para informarle de la muerte de su esposo y consolarla en su dolor. Pese a este propósito inicial, la carta se convierte en una dolorosa elegía en la que se manifiestan los tópicos propios de este producto literario, a la vez que Nápoles o Parténope se va perfilando como una amante que ha mantenido al marido alejado de sus deberes matrimoniales durante un gran número de años. Aunque detrás de la fúlgida sirena napolitana parece adivinarse la figura de Lucrezia d'Alagno³, la personificación de la ciudad en una mujer dolorida no deja de

² El *Cancionero del Conde de Haro* actualmente se encuentra en el ms. 45 de la Fundación Martin Bodmer en Ginebra. Dutton le ha asignado las siglas GB1. Fue descrito por D.W. McPheeters en el catálogo núm. 54 (1950) del librero H.P.Kraus (pp. 1-6). Homero Serís («Un nuevo cancionero del siglo XV», *Bulletin Hispanique*, 53 (1951), p. 317), José Simon Díaz (*Bibliografía de la literatura española*, Madrid, CSIC, 1963, vol. III.1, p. 345) y Alberto Varvaro (*Premesse a una edizioni critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Liguori, Tip. La Buona Stampa, 1964, pp. 10-11) siguen la anotación de McPheeters en sus descripciones, pues no pudieron acceder personalmente al Cancionero. Maximilian P.A.M. Kerkhof, en su excelente edición del *Laberinto de Fortuna* (Madrid, Castalia, 1995, pp. 37-38), realiza un examen completo del mismo y establece el *stemma* en el que se aprecian las relaciones entre éste y otros dos manuscritos que contienen la *Visión* de Diego del Castillo: el *Cancionero de Juan Fernández de Híjar* (ms. Madrid, Nacional, núm. 2882, siglas MN6b, según Dutton) y el *Cancionero mixto B* de París (ms. París, Nationale, esp. 227, siglas PN5 de Dutton).

³ Lucrezia d'Alagno y el rey Alfonso se vieron por vez primera en 1449. En marzo de 1452, cuando el emperador Federico y su esposa llegaron a Nápoles, ella ya se encontraba firmemente establecida en la Corte (Alan Ryder, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1992, p.486). Sobre la naturaleza, carnal o no, de los amores del rey con Lucrezia sólo existen especulaciones, aunque los poetas de la Corte siempre se refirieron a éstos como «castos», idea que reproduce Castillo en su composición «Agora comience la dulce vihuela». Es de suponer que en octubre de 1457, cuando Lucrezia visita al papa Calixto III para que conceda al Magnánimo la separación de su esposa, su relación amorosa había trascendido más allá de las fronteras napolitanas y tal vez había llegado a oídos de la reina

constituir un *topos* retórico con cierta tradición en la literatura occidental. Menéndez Pidal le atribuyó supuestos orígenes árabes y gozó de un discreto cultivo en el Romancero hispánico⁴.

En el caso de Nápoles, su nombre partía de una antigua personificación: Parténope era una de las tres Sirenas mitológicas, cuyo túmulo se encontraba en el litoral de la ciudad, como testimonia, entre otros autores, Plinio el Viejo:

Litore autem Neapolis, chalcidensium et ipsa Parthenope a tumulo sirenis appellata (*Historia Natural*, III, 5, 62).

Esta poética denominación fue profusamente difundida en distintos escritos durante la Edad Media y el Renacimiento. Por ejemplo, El Cariteo, poeta catalán afincado en Nápoles en tiempo de Ferrante, se refería a la ciudad que le había acogido con estos versos:

...dolce Sirena, /Parténope gentil (Soneto XIX, p. 182)⁵.

Adjetivo éste, «dolce», ya utilizado por Estacio en sus *Silvas*:

at te nascentem gremio mea prima recepit/ *Parthenope*, *dulcisque* solo tu gloria nostro/ reptasti[...] (Libro I, silva 2, vv. 260-262).

Así mismo, los versos del «Lodi di Napoli», de Giosuè Capasso, de los primeros años del Quinientos, resultan especialmente significativos:

María, acostumbrada a las infidelidades y a la ausencia de su marido (véase, más abajo, nota 17). Existe amplia bibliografía sobre Lucrezia y su relación con el Magnánimo, proporcionada por J.C. Rovira en su análisis del cancionero multilingüe dedicado a estos amores («Los poemas de amor de Lucrecia d'Alagno y Alfonso V de Aragón», *Boletín de la Real Academia Española*, 67 (1987), pp. 77-107, refundido más adelante en su estudio sobre la poesía en la corte del rey Alfonso (*ob. cit.*, pp. 69-88 y notas).

⁴ Ramón Menéndez Pidal: «Estudios sobre el Romancero», en *Obras Completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, vol. XI, p.35. Destaca el romance de «Abenámbar», estudiado por Leo Spitzer (en *Estudio y estructura de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1979, pp. 119-145). Sobre el tema véase también Francisco Rico («El amor perdido de Guillén Peraza», en *Texto y contextos. Estudios sobre poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 159-168), quien retrotrae los orígenes del tópico al llanto de Jeremías por la ciudad de Jerusalén y al *Laus Hispaniae* de San Isidoro.

⁵ *Rimatori napoletiani del Quattrocento*, ed. Antonio Altamura, Napoli, Fausto Fiorentino Editore, 1962.

In questo loco un tempo fo sepolta
una Sirena che' l suo dolce canto
vincea con armonia qualunch' ascolta.
Sopra il sepolcro antiquo e cener santo
fo edificata e tiene il nome ancora
questa città da me dilecta tanto.
Quest'è quella Partenope decora,
che'l gemino valor, Minerva e Marte,
hanno qui el segio e sol costei li onora (vv. 19-27, Altamura, *ed. cit.*, p. 125).

Se apreciará que los poetas no aluden a Parténope con el adjetivo «fulgente», como hace Diego del Castillo. Virgilio –como su sucesor Estacio– empleaba «dulcis»:

Illo Virgilium me tempore *dulcis* alabat/*Parthenope*, studiis florentem
ignobilis oci (Virgilio, *Geórgicas*, libro IV, vv. 563-564).

El propio Estacio amplió sus calificativos con «Iuvenem[...] Parthenopen» (*Silvas*, III, 2, vv. 92-93) y «benigna /Parthenope gentile» (*Silvas*, III, 2, vv. 151-152). El cronista napolitano Giulio Cesare Cappacio (*Neapolitanae Historia*, Neapolis, Iacobus Carlinus, 1607, fol. 21) se sirve del testimonio de este autor para atribuir a la ciudad las mismas cualidades.

El cultismo «fulgente» se atestigua en Juan de Mena y el Marqués de Santillana⁶ en sendas composiciones con el significado de «resplandeciente», «brillante», normalmente atribuido al sol o a su representación mitológica:

El fijo muy claro de Yperión /havia su gesto fulgente oportuno (*núm.* 22,
vv. 1-2).
nin gemma de topaza tan fulgente (soneto IX, v. 4).

En la composición que nos ocupa, el adjetivo se refiere tanto a la magnificencia de la ciudad, adornada de suntuosos edificios, como a la luz irradiada por el cielo meridional. En este sentido, resultan especialmente significati-

⁶ Juan de Mena, *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Teresa Jiménez Calvente, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1994. Marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. Maximilian P.A.M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Barcelona, Planeta, 1988.

vos los versos del «Inno a Napoli», compuesto por Aurelio Simmaco de Jacobiti en honor del Magnánimo, quien emplea un sinónimo de «fulgente» para referirse al cielo de Nápoles:

le fabbriche amosi
or tocca il ciel lucente... (Altamura, *ed.cit.*, p. 154).

Por otro lado, la personificación de la ciudad o de la patria en una mujer doliente constituye un recurso literario empleado por los poetas italianos durante el Trecento y el Quattrocento. Según Mariantonia Liborio⁷, los primeros ejemplos se hallan en los lamentos por la pérdida o desgracia de una ciudad, compuestos por poetas latinos de la temprana Edad Media, como San Gregorio (*Lamenti di Roma*) o Ildeberto (*De excidio Troiae*). Los *Lamenti di Roma* (aplicados también a otras ciudades-estado italianas) que abundaron durante la Edad Media y el Renacimiento carecen, en general, de valor literario, y si han pervivido ha sido como documento histórico⁸. La célebre canción en la que Petrarca⁹ se lamenta de la disgregación de Italia («Italia mia, benché'l parlar sia indarno»), fechada en 1344, arranca con una metáfora del país como mujer, aunque la composición continúe por otros derroteros:

Italia mia, benché' l parlar sia indarno
a la piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sì spesse veggio [...] (núm. 128, vv. 1-3).

Sin embargo, habrá que esperar al poema «Napoli, benché'l mio lamento 'è idarno», compuesto por el poeta áulico Landulfo de Lamberto, para encontrar una composición completa dedicada a una ciudad identificada como mujer. En este caso, Nápoles, lacerada y abatida tras los conflictos sucesorios entre Wenceslao y Luis de Anjou, que acabaron con el derrocamiento del primero en 1400. La diferencia entre el pasado glorioso y el presente desastrado se atribuye a los movimientos de la rueda de la Fortuna, al igual que en «Partenope la fulgente»:

⁷ Mariantonia Liborio, «Contributo alla historia dell' *ubi sunt*», *Cultura Neolatina*, 20 (1960), pp. 141-209.

⁸ Liborio, *art. cit.*, p.183.

⁹ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. Ugo Dotti, Roma, Donizelli, 1996.

Dè, quanto stavi al sommo de la rota
e nel tuo regno costant'et altera,
credendo che tua schera
n'avesse par al mondo in gentileza!
Era tua fama per lo mondo nota,
di nobeltade et ogni virtù spera.
Or la tua gran bandera
già e cascata d'ogne sua baldeza,
e la tua bionda treza
tant'è succissa (e sì tornata calva)
che non sarai piu salva (vv. 16-26, pp. 105-106).

Recurso semejante empleará Simone Serdini en «Novella monarquia, iusto signore», poema dirigido a Italia y dedicado a Giangaleazzo Visconti, nombrado Duque de Milán en 1395¹⁰:

Costei tua madre d'ogni gentilezza
in colmo della rota,
Italia, donna de ciascun terreno! (vv. 29-31).

El triste lamento de «Partenope la fulgente» se inspira más en los modelos italianos que en la tradición hispánica del Romancero. Además de la mención de la rueda de la Fortuna, se observan semejanzas en el tono y en el contenido de los versos citados de Landulfo di Lamberto con los del poema de Diego del Castillo. Pero los parecidos no finalizan aquí. Destacan las vívidas referencias de ambos poetas a los palacios, los muros, las piedras y los edificios de la ciudad:

¹⁰ Una aproximación a la vida y a la obra de Landulfo de Lamberto, con una edición del poema mencionado, en Rosaria Coluccia, «Un rimatore politico della Napoli angioiana: Landulfo de Lamberto», *Studi di Filologia Italiana*, 29 (1971), pp. 191-218, quien volverá a reproducirlo en una pequeña antología al final de su interesante estudio sobre la poesía angioiana en el reino de Nápoles («Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioiana», *Medioevo Romanzo*, 2:1 (1975), pp. 105-113). El poema de Simone Serdini puede leerse en Achille Tartaro, *Forme poetiche del Trecento. Letteratura italiana Laterza*, Roma-Bari, Laterza, 1981, pp.167-168. La cita del mismo a propósito de su intención política, en Vittorio Dorneti, *Aspetti e figure della poesia minore trecentesca*, Padova, Piccin, 1984, p.129.

Stridon gli alti palasci, stridon le mura,
stridon le pietre d'i belli hedifice
chiamando: –O grande patrice,
come n'avete al tuct'abandonato! (vv. 116-119, ed. Coluccia, p. 108).

Compárense estos versos con la demanda de «los gentíos» a Parténope (vv. 126-130, citados más adelante).

En cuanto a su métrica, «Partenope la fulgente» se compone de veinte falsas décimas o coplas de arte real, con el esquema **abaab cdccd**, el más característico de esta estrofa, iniciada en el *Cancionero de Baena*, y de la que se han llegado a contabilizar más de veinticinco esquemas rítmicos¹¹. La extraordinaria versatilidad de la copla de arte real hace que sea la forma métrica más usada a partir de la segunda mitad del siglo XV¹², y para este uso no serán ajenos los plantos y las consolatorias. Dos importantes ejemplos son el *Planto de las Virtudes*[...] *del Marqués de Santillana* y la *Consolatoria a doña Juana de Mendoza*, de Gómez Manrique. En este último caso, puede comprobarse cómo la copla de arte real, al alejarse del tono solemne que proporciona el verso de arte mayor, contribuye a la formación de un clima íntimo y emotivo en el que las expresiones de duelo cobran autenticidad, uno de los rasgos más notables de la composición de Manrique¹³.

Para presentar los contenidos del poema, el autor se sirve del género epistolar, cuyas características y clasificación habían sido tempranamente delimitados por las *artes dictaminis* medievales¹⁴. Sin embargo, debemos

¹¹ D.C. Clarke, «The copla real», *Hispanic Review*, 10 (1942), p. 164, nota 8 y P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, París, 1948, vol. II, pp. 65-84.

¹² T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974, p.132.

¹³ Acerca de los sentimientos afectivos y la emotividad de las *Consolatorias* de Gómez Manrique véase el estudio de Rafael Lapesa, «Poesía docta y afectividad en las «Consolatorias» de Gómez Manrique», en *De Ayala a Ayala*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 55-64. Harry Sieber («Gómez Manrique's last poem: *Consolatoria para doña Juana de Mendoza*», en *Letters and society in fifteenth century Spain*, ed. A. Deyermond y J. Lawrence, Oxford, 1993, pp. 153-163) ha insistido en los elementos subjetivos que aparecen en la *Consolatoria* dedicada a su esposa.

¹⁴ Una excelente introducción a las *artes dictaminis* lo constituye la ya clásica obra de James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley –Los Angeles– London, University of California Press, 1974, concretamente el capítulo dedicado al tema, «Ars

remontarnos a los clásicos latinos para encontrar ejemplos de epístolas con contenidos elegíacos, como el que ocupa la mayor parte de nuestro poema. El modelo específico lo constituye el poeta Ovidio quien, en las *Tristia* y en las *Pónticas* se sirve de la epístola para narrar su dolor por el destierro¹⁵. Más próximas a «Partenope la fulgente» son las sentidas cartas de las *Heroidas*, que contienen dos elementos importantes en nuestra composición: la voz narradora femenina y el lamento por el amante perdido. Son dos rasgos que también conforman el *Planto que fizo la Pantasilea*, obra de Juan Rodríguez del Padrón, donde se contienen algunos paralelismos formales con «Partenope la fulgente». Como se recordará, Rodríguez del Padrón es autor de una de las más importantes traducciones de las *Heroidas* realizada en el siglo XV, el *Bursario*¹⁶.

dictaminis: the art of letter-writing», pp. 194-268, en el que el autor traza una completa historia de las *artes dictaminis* desde la temprana Edad Media hasta el siglo XIV. También merecen citarse por su concisión y sus importantes reflexiones sobre el tema, los trabajos de Carmen Castillo («La epístola como género literario de la Antigüedad a la Edad Media latina», *Estudios clásicos*, 73 (1973), pp. 427-442) y Giles Constable (*Letters and letter collection*, Brepols, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 17, Tournhout, 1976), centrados especialmente en el género epistolar y no en las *artes dictaminis*. Una bibliografía actualizada de las mismas en Martín Camargo («*Ars dictaminis*», *ars dictandi*», Brepols, Typologie des sources du Moyen Âge occidental, 60, Tournhout, 1991, pp. 51-55), con una amplia nómina de las ediciones realizadas hasta la fecha de las *artes dictaminis* medievales, de las que destacamos dos: la realizada por Charles B. Faulhaber del *Dictaminis Epithalamium* de Juan Gil de Zamora (Pisa, Pacini Editore, 1978) y la del *Ars dictandi palentina*, llevada a cabo por Ana M^a Gómez Bravo: «El latín de la clerecía: edición y estudio del *Ars dictandi palentina*», *Euphrosyne*, 28 (1990) pp. 99-144, con una completa introducción.

¹⁵ Los orígenes ovidianos de la epístola elegíaca han sido puestos de manifiesto por J. Valentín Núñez Rivera, «Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento», en *La elegía. Actas del III Congreso Internacional*, Zaragoza, 1996, pp. 179-180. El autor proporciona amplia bibliografía al respecto.

¹⁶ Sobre la suerte de las *Heroidas* en el siglo XV, véase François Vigier: «Fiction épistolaire et novela sentimentale en Espagne au XV^e et XVI^e siècles», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20 (1984), pp. 230-255. Sobre las traducciones en castellano anteriores al *Bursario*, véase Antonio Alatorre en un conciso trabajo («Sobre traducciones castellanas de las *Heroidas*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3 (1949), pp. 162-164). Acerca de la traducción de Alfonso X y de Leomarte, véase la introducción del *Bursario* (Juan Rodríguez del Padrón, *Bursario*, Madrid, Univ. Complutense, 1984), elaborada por Pilar Saquero y Tomás González Rolán.

Como epístola, en «Partenope la fulgente...» se detectan los principales constituyentes formales del género según las retóricas establecidas en su época. Las partes de la epístola en prosa establecidas por las *artes dictaminis* eran seis, número correspondiente a las partes de la oración ciceroniana: *salutatio*, *exordio*, *captatio benevolentiae*, *narratio*, *petitio* y *conclusio*. Don Enrique de Villena, en su *Eneida* romanceada (p. 10, glosa 7) y Mosén Diego de Valera, en el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* (p.80)¹⁷, unifican el *exordio* y la *captatio benevolentiae* con lo cual la epístola se reduce a cinco partes: salutación, exordio, narración, petición y conclusión. Camargo (*art. cit.*, pp. 22-23) y Gómez Bravo (*art. cit.*, p.114) mantienen esta división, aunque las preceptivas permitían que las partes variaran. Por ejemplo, la *salutatio* y la *conclusio* aparecen invariablemente en todo tipo de epístola, en tanto que las otras partes mencionadas pueden o no hacerlo (Constable, *ob. cit.*, p. 17). Núñez (*ob. cit.*, pp. 173-174) concluye que la estructura epistolar prototípica, la que —en definitiva— se detecta en «Partenope la fulgente», constaba de tres partes a saber: encabezamiento o salutación, en la que se encuentra la *captatio benevolentiae*; el cuerpo narrativo o centro argumental de la epístola, y finalmente la coda o despedida¹⁸.

De este modo, la misiva comienza con una *salutatio*:

¹⁷ Enrique de Villena, «Traducción y glosas de la *Eneida*», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Castro, Turner, 1994, vol. II. Diego de Valera, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, ed. M^a Ángeles Suz Ruiz, Madrid, El Archipiélago, 1983.

¹⁸ Sobre la estructura de la epístola en prosa en el siglo XV, destacan los estudios de Carol C. Copenhaguen publicados entre 1982 y 1985, fruto de su tesis doctoral inédita (*Letters and letter writing in fifteenth century Castile. Study and catalogue*, Davis, University of California, 1984), también el trabajo de Jamille Trueba, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, London, Támesis, Monografías serie A, núm. 159, 1996 y el interesante artículo de Udo Kühne, en el que cita varias epístolas que constituyen en sí mismas *artes epistolandi*, «Brief theoretisches in mittelalterlichen Briefen», *Romanische Forschungen*, 109:1 (1997), pp. 1-23. Afirma Jeremy Lawrance («Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español» en *Literatura en la época del Emperador. Actas de la Academia Literaria Renacentista (V-VII)*, Salamanca, 1988, pp. 81-99, en las pp. 96-97) que las preceptivas del Renacimiento se limitarán a reproducir una división que ya practicaban los escritores en el siglo anterior. Como demuestra «Partenope la fulgente», las partes que imponía la preceptiva para la epístola en prosa eran aplicables a la epístola en verso.

Partenope la fulgente
en otro tiempo llamada
por esta letra presente
saluda muy tristemente
a ti, la reina cuitada (vv. 1-5).

En el saludo, el autor recurre a la *prolepsis* o anticipación, mediante la cual Parténope avisa a su noble destinataria de que es portadora de dolorosas noticias:

Por mi carta no sabrás
ninguna nueva plaziente,
nin te pienses que podrás,
desque bien la notarás,
bevir más entre la gente:
ca serás en tanto grado
con dolor amanzillada,
que tu mal atribulado
nin tus quexas avrán vado,
nin podrás ser consolada (vv. 11-20).

A modo de *captatio benevolentiae* Parténope, consciente de haber sido la rival de la reina María durante muchos años, se disculpa por haberle arrebatado a su esposo, rememorando una situación convertida ya en tópico: la ausencia del Magnánimo y la forzada castidad de la reina¹⁹.

¹⁹ Véanse los poemas núms. 266 y 272 del *Cancionero de Palacio* (ed. Ana M^a Álvarez Pellitero, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993) de Pedro de Santa Fe; poemas de Carvajal núms. XV y XVb (ed. Emma Scoles, *Poesie*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1967) y poema LVI del *Cancionero de Estúñiga* (ed. N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987), obra de Juan de Tapia. Ferran Soldevila («La reyna Maria», en *Sobiranes de Catalunya, Memòries de la Real Acadèmia de Bones Lletres de Catalunya*, 19 (1929), pp. 235-261, Ramón Aramón y Serra («L'absència del Magnànim com a tema poètic», en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Barcelona, Archivo de la Corona de Aragón, 1970, vol. II, pp. 397-416) y posteriormente José Carlos Rovira (*ob. cit.*, pag.120-123) han descrito, basándose en documentos anteriores y con mayor o menor énfasis, la soledad de la reina.

Non curo tanto de mí
nin de mi dura fatiga,
¡o reina! quanto de ti,
Fortuna por que sentí
ser tan crúel enemiga,
que jamás non te dexó
del marido ser tratada,
mas los tiempos que bivió
tan lexos te lo llevó
que no fuiste maridada (vv. 24-30).

El conflicto interior o *bellum intestinum* entre el deber (comunicar el terrible suceso) y el poder (el dolor no se lo permite) constituyen los últimos versos de esta extensa *captatio benevolentiae*:

Y maguer que mejor fuera
para mi tribulación,
cuitada, si yo pudiera
non falar de tal foguera
qual quema mi corazón (vv. 31-35).

La imposibilidad, expresada por Parténope, de narrar el luctuoso suceso constituye un tópico de la poesía elegíaca, asimilado al llamado por Curtius «tópico de lo indecible», aunque él aplicara la expresión a los panegíricos²⁰. Sin embargo, en nuestra composición, asistimos a una renovación de este recurso literario, en primer lugar porque quien expresa la inefabilidad no es el autor del planto sino un personaje ficticio en quien él ha delegado la voz narrativa –en este caso la personificación de la ciudad de Nápoles–. En segundo lugar, porque la imposibilidad de dar la noticia no está provocada por la grandeza del suceso en sí mismo, sino por un sentimiento expresado mediante una metáfora: «la foguera» que abrasa su corazón. La metáfora, aunque propia de la poesía amorosa cortesana, puede detectarse en algunos plantos, como en el núm. 36 del *Cancionero de Baena*²¹:

²⁰ M^a Emilia García Jiménez, *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, pp. 143-144. E. Camacho Guizado, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 70-71. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1982, vol. I, pp. 231-235.

²¹ Ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1983.

Assí d' esta guisa mi coraçón llora
e arde la llama que yaze ascondida.
(*Dezir de Pero Velez de Guevara a la muerte de Enrique III*, vv. 41-42).

O en el de Antón de Montoro²²:

Que llama de fuego quemante y ardiente
nos quema y abrasa y nos tiene ardidos,
pues los vencedores se fallan vencidos.
(*A la muerte de los Comendadores de Calatrava*, núm. 39, estr. XI e-h).

Y en el *Dezir contra la Muerte* de Fray Diego de Valencia:

con tu fuego, maguer juego,
non ay tal que non desates.
(*Cancionero de Baena*, n° 510, vv. 37-38).

El cuerpo central del poema (vv. 41-170) lo constituye la llamada *narratio*, es decir, la explicación del doloroso suceso, en este caso la notificación de la muerte del rey. Interesa destacar que este cometido, además del tema central, se convierte en la intención última de la epístola. A la luz de las *artes dictaminis*, para la existencia de una misiva debían converger al menos dos supuestos: la existencia de un emisor que comunicara «algo» a un receptor y, especialmente en epístolas de carácter íntimo como esta que nos ocupa, una comunidad de intereses o una *amiticia* entre los comunicantes²³. Aunque el primer supuesto se aprecia de forma clara desde el principio del poema, no así el segundo, escondido detrás de la noticia en sí misma. La muerte del rey constituye el catalizador que hace posible la comunicación entre dos seres que hasta aquel momento no habían compartido nada. En otras palabras: la carta de Parténope a la reina sólo es posible porque las dos comparten el mismo lamento *pro re perditá* –según expresión de Francesco Negri–, por la muerte del mismo ser querido («ha matado y destruido *tu* marido y *mi* señor» dirá Parténope a propó-

²² Ed. de Marithelma Costa, Antón de Montoro, *Poestas completas*, Cleveland, 1990.

²³ Ésa es la base de la epístola de cuño horaciano (Núñez, pp. 169-170). Constable (p. 15) insiste en el concepto de *amiticia* medieval, equiparable al parentesco y que excluye, por tanto, las relaciones entre los enemigos.

sito de la Muerte en los vv. 61-62). Negri, en el tratado *De modus epistolandi*²⁴, distingue, entre los distintos tipos de epístolas, la consolatoria y la lamentatoria: «*Lamentatoria epistola pro re perditā est illa que ad aliquem amicum scribitur apud quem lamentari volumus, vel de amissione substantiae, vel de amissione alicuius personae quae mortua sit, vel de perditione honoris aut dignitatis*» (fol. XI r). Según este autor son tres las partes de la epístola lamentatoria: la *captatio benevolentiae*, el núcleo en el que el emisor expone su adversidad y la *petitio* de consuelo al final. Las tres podemos espiarlas en la misiva que nos ocupa, aunque en la *petitio* se confunden el lamento y el consuelo. La carta de Parténope no presenta, al margen de éste, otro parecido con el género consolatorio: no hay coincidencia de tópicos consolatorios, cuya nómina ofrecen Derek C. Carr en su introducción del *Tratado de la consolación* y Pedro Cátedra, aplicando este último la exhaustiva lista de Von Moos²⁵.

La *narratio* reproduce los tópicos más importantes de la poesía funeraria del siglo XV:

Pero si quieres que fable
por do ronpa mis entrañas,
sepas que la miserable
fiera Muerte detestable,
con sus carniceras mañas,
faciéndome cruda guerra
por que yo fuese plagada,
tu marido so la tierra,
do ninguna llave cierra,
le faze tener morada (vv. 41-50).

²⁴ Francesco Negri, *De modus epistolandi*, Valencia, C. Cofman, 1500.

²⁵ Enrique de Villena, *Tratado de la consolación*, ed. Derek C. Carr, Madrid, Clásicos Castellanos, 208, Espasa-Calpe, 1976, pp. LXXIX-LXXXI. Pedro M. Cátedra, «Modos de consolar por carta», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Madrid, Pub. Univ. Alcalá de Henares, 1997, pp. 469-487. Hasta el momento, el estudio más completo de la epístola consolatoria es el que lleva a cabo Pedro Cátedra, a lo largo de sucesivos trabajos, «Prospección sobre el género consolatorio en el siglo XV», en A. Deyermond-J. Lawrance, ed., *Letters and society in fifteenth century Spain*, Oxford, Dolphin Book, 1993, pp. 1-16, donde ofrece una primera nómina de cartas consolatorias en prosa; «Creación y lectura sobre el género consolatorio en el siglo XV», en M. Vaquero y A. Deyermond, ed., *Studies on medieval spanish literature in honor of Charles F. Fraker*, Madison, 1995, pp. 35-61, en el que ahonda sobre la tipología de la consolatoria, y el ya citado de 1997.

La metáfora que convierte a la tierra que cubre al difunto en su casa a partir del instante de su muerte es una imagen ampliamente documentada en los plantos contemporáneos:

–De tierra sendas braçadas,
a todos fago contentos:
desta guisa cient mill cuentos
de omnes tengo aposentados,
sabios, ricos, esforçados,
pobladores de çimientos.
(Dezir o tratado de la Muerte, vv. 11-16, *Cancionero de Palacio*).

Aquel que en naciendo luego fue criado
en grandes regalos y en mucha dulçura
ya tierra le come de su sepultura,
la cama de tierra, de tierra el toldado;
aquel que tenía tan gran principado,
dos passos no más ya tiene de tierra
adonde se sume y encubre y encierra
su trono y corona, su cetro y ditado.
(Juan del Encina, *Tragedia Trobada*, LXXXVI, vv. 681-688)²⁶.

Tras la terrible noticia, la *narratio* cobra tintes elegíacos. La contraposición del propio dolor –el de Parténope– al ajeno –el de la reina María– marcará dos momentos en el desarrollo del planto. En primer lugar, la ciudad se refiere al dolor de la reina. En estos versos (51-100), se intensifican los tópicos elegíacos, tales como la *escatología* («allí comen sin themor/ de su carne los gusanos», vv. 51-52), procedente de la tradición funeraria medieval representada en las *Danzas de la Muerte*²⁷ y no extraña a Diego del Castillo,

²⁶ Juan del Encina, *Obras completas*, ed. de Ana M^a Rambaldo, Madrid, Espasa-Calpe, vol. II, pp. 156-182.

²⁷ Por ejemplo, en la *Danza* que lleva su nombre, la Muerte se complace en describir el interior del sepulcro:

«[...]e por los palacios daré por medida
sepulcros oscuros, de dentro fedientes,
e por los manjares, gusanos royentes
que coman dedentro su carne podrida»

(*Dança General de la Muerte*, vv. 77-80, ed. Margherita Morreale, *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 9-50.

quien ya se había referido al tema en su «Visión» alegórica que dedicó a la muerte del Magnánimo:

Eres venido en un tal estrecho
que desá tu carne combrán los gusanos
(estr. 18 e-f).

Presente en los plantos del Cancionero:

O, mançebos cortesanos
non fiedes en ese mundo,
en el centro muy profundo
mi cuerpo comen gusanos.
(Dezir de Juan Agraz a la muerte del Conde de Mayorga, vv. 13-16., *Cancionero de Palacio*, núm. 130).

los otros están ya descoyuntados,
cabeças sin cuerpos, sin pies e sin manos,
los otros comiençan comer los gusanos,
los otros acaban de ser enterrados.
(Dezir de Ferrán Sánchez Calavera a la muerte de Ruy Díaz de Mendoza, vv. 45-48, *Cancionero de Baena*, núm. 530).

O la denostación de la muerte mediante la *exclamatio* y la acumulación de adjetivos (la cursiva es mía):

O feroce dura Muerte,
raviosa, cruel, tirana
[...]
Tirana, cruel, raviosa,
O perpetua *muerte cruda* (vv. 66-67 y 86-87).

Lo mismo el anónimo autor de la *Visión de Filiberto*: «Que ya tu non comes nin puedes comer e agora/ comen a ty muchos busanos et lombrizes e muchas/ retyllas e muchas maneras» (p. 52). Sobre la influencia de las *Danzas* en la concepción de la Muerte en el siglo XV, todavía es válido el trabajo de Marcela Ciceri («Tematiche della morte nella Spagna medievale», en *Dialogo. Studi in onore di Lore Teracini*, Roma, Bulzoni, 1990, vol. I, pp. 137-153. en las pp. 146-147). Véase también el trabajo de Jeremy Lawrance, «La muerte y el morir en las letras ibéricas al fin de la Edad Media», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Birmingham, 1995)*, ed. Aengus M. Ward, Birmingham, Department of Hispanic Studies, University of Birmingham, vol. I, 1998, pp. 1-26.

Tales adjetivos son usados generalmente en los plantos y elegías y así se manifiesta en los ejemplos que muestran distintos cancioneros, como el *Cancionero de Baena*:

Núm. 86:

Maestro, yo fallo por çierta pesquisa
que todos los omnes gentiles polidos,
si son de *la muerte cruel* malferidos
que luego se tornan en polvo e çeniza.
(Pregunta del Bachiller Gonzalo Martínez de Molina a don Alfonso
Álvarez de Villasandino, vv. 1-4).

Núm. 510:

Crueldat sin piedat
son falladas en tus salas
[...]
atrevida sin medida,
más cruel que los crueles
(Fray Diego de Valencia quexándose de la Muerte, vv. 25-26 y 67-68).

Núm. 530:

pues que biviendo se viene llegando
la muerte cruel, esquiva...
(Dezir de Ferrán Sánchez Calavera a la muerte de Ruy Díaz de Mendoza,
vv. 10-11).

Núm. 571:

que no sabes quando te avrá rebatado
la muerte cruel, que siémpre guerrea.
(Dezir de Ferrán Pérez de Guzmán a la muerte de Diego Hurtado de
Mendoza, vv. 103-104).

*Cancionero de Gómez Manrique*²⁸, núm. XXVII, p. 69:

²⁸ *Cancionero de Lope de Stúñiga. Códice del siglo XV*, ed. del Marqués de la Fuensanta y Sancho Rayón, Madrid, Imp. Rivadeneyra, 1872.

¡O cuántas vidas penosas,
o cuántas muertes raiosas
he leído padeszzer!

(Consolatoria para doña Juana de Mendoza, su mujer).

Cancionero de Estúñiga, núm. CLII:

Yniqua, *rauiosa* et temprana muerte...

(Carvajales, *Por la muerte de laumot Torres*, v. 46).

O en las *Coplas sobre el tránsito de Alfonso de Cartagena*, de Fernán Pérez de Guzmán:

¡ O severa e *crüel* Muerte,
o plaga cotidiana,
general e común suerte
de toda la gente humana!²⁹.

La invitación al llanto, intensificada mediante el recurso retórico del *poliptoton*:

Llora tú , la reina triste
y faz llanto pasionado,
llora bien [...]
Tú sola más que ninguna
por cierto debes llorar (vv. 71-77).

El elogio del difunto, uno de los ejes vertebradores de los lamentos funerarios³⁰, se manifiesta aquí de manera indirecta, pues importa más el lamento por el propio dolor que la figura del difunto en sí misma, aunque podemos detectar algunas referencias: «un tal rey tan excelente» (v. 58); «tal riqueza soberana» (v. 70); «tal marido qual toviste /de virtudes tan dotado» (v. 74-75). La regia figura se pondera mediante metáforas arquitectónicas: la reina pierde una «rica coluna» (v. 79) y la ciudad se ve privada de «tan rico

²⁹ *Apud.* Jeremy Lawrance, «La muerte y el morir(...)», p.6. El texto completo de las coplas se halla en el ms. de El Escorial h.II.22, fols. 173-174.

³⁰ Camacho Guizado, *ob.cit.*, pp. 67-69 y M^a Emilia García, *ob.cit.*, pp. 144-145.

muro» (v.139). La imagen arquitectónica del rey fallecido como pilar o columna se manifiesta en el poema que Fernando Filipo de Escobar dedicó a la muerte del rey Magnánimo:

de Ytalia colupna, de yspanos honor [...]
Pilar y piramide, fyirme colupna,
(*Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, núm. LXIX, vv. 39 y 49).

También en el elogio de Enrique IV que realizó Juan de Mena:

Cessárea celsitud,
superaugusta colupna,
dévos Dios mucha salud.
(Juan de Mena, *Obras completas*, núm. 23, vv. 6-8).

Don Enrique de Villena también fue, a ojos del Marqués de Santillana, una columna que sostuvo a las Musas:

E bien commo templo a quien fallesçido
han las sus colunpnas por grand antigor,
e una tan sola le faze favor,
assí don Enrique nos ha sostenido;
(Marqués de Santillana, *Defunssion de don Enrique de Villena*, vv. 161-164).

La causa del mal que sufre la reina recae en los Hados o el destino:

Da maldición a los Fados,
que tanto mal te fizieron.
¡O planetas desdichados,
días mal afortunados
que tal ventura te dieron! (vv. 81-85).

Es una imagen que recoge el *Planto que fizo la Pantasilea*:

¡O maldita sea la fada,
cuytada, que me fadó! (vv. 93-94).

Unos versos más adelante, Parténope acusará de su propia desdicha a la maldición de la Fortuna, en unos versos ya citados más arriba:

la Fortuna, que no queda,
subvertiendo la su rueda,
me maldixo desde el cielo; (vv. 143-145).

Las epístolas consolatorias en prosa también mencionan a la Fortuna como causante de los males sucedidos: «conoscí también a muchos otros en nuestros tiempos derribados por los dardos contrarios de la Fortuna»³¹; «así como el fuego prueba la bondad del oro, así prueba la fortuna la virtud del ome a la sazón que le faze enemiga»³².

Los versos de Diego del Castillo ofrecen la imagen de los Hados y de la Fortuna más usual en la literatura de su tiempo (hemos visto páginas más arriba un ejemplo semejante en la composición de Landulfo de Lamberto), y que proviene de la fusión de la imagen de la rueda, proporcionada por *De consolatione Philosophiae* de Severino Boecio, con el sentimiento expresado por la *Elegia de diversitate fortunae et philosophiae consolatione*, de Arrigheto de Settimello, donde Fortuna se presenta como una diosa anárquica e imprevisible³³. Nótese que para expresar el movimiento de la *rota Fortunae*, Castillo utiliza erróneamente el cultismo ya empleado por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna* (v. 38) «subverter», «destruir», cuya raíz la constituye el verbo latino *vertere*, «dar la vuelta», «girar», empleado en la descripción de Boecio:

Rotam volubili orbe *versamus*, infima summis, summa infimis mutare
gaudemus.
(libro II, prosa 2, 9).

Pese a la influencia formal boeciana, Diego del Castillo no ahonda en ésta, ni en ninguna otra de sus composiciones, en la naturaleza de los Hados y de

³¹ *Respuesta del Protonotario de Sigüenza*, ed. Pedro Cátedra, «Creación y lectura (...)», p. 55.

³² *Letra enviada al adelantado de Murcia por la muerte de Fajardo*, ed. Pedro Cátedra, «Modos de consolar(...)», p. 484. Véase también el artículo de Jacobo Sanz Hermida: «Literatura consolatoria en torno a la muerte del príncipe Juan», *Studia Historica. Historia Medieval*, 11(1993), pp. 157-170.

³³ Italo Siciliano, *François Villon et les themes poétiques du Moyen Âge*, París, A.G. Nizet, 1933, pp. 283-284 y Pierre Courcelle, *La Consolation de Philosophie dans la tradition litteraire*, París, Études Agustinienes, 1967, pp. 141-152.

la Fortuna, preocupación que sí reflejaban algunos de sus contemporáneos, especialmente en la relación entre esta última con la Providencia. Ello ocasionó proliferos debates, de los que sobreviven numerosos testimonios literarios³⁴.

Esta secuencia concluye con tres interrogaciones dirigidas a la reina, en las que se contraponen su glorioso pasado a su desgraciado presente. La antítesis entre el «antes» dichoso y el «ahora» lamentable, figura literaria que estructura el argumento elegíaco³⁵, se muestra mediante paralelismos sintácticos (vv. 91-92 y 96-97) y el empleo del calambur con los sustantivos «plazer-desplazer» :

¿Qué será de tu plazer,
reina malaventurada?
¿A dó te podrás bolver,
que tristeza y desplazer
en ti no fallen morada?
¿Qué será de tu conorte
y de tu singular gozo? (vv. 91-97).

³⁴ En el *Cancionero* se recogen múltiples composiciones que reflexionan sobre la naturaleza de la Fortuna (véase la amplia nómina proporcionada por M^a Rosa Lida de Malkiel: *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950, pp. 20-30). Juan de Mena, en el *Laberinto*, pese a expresar su conciencia de que la Fortuna está ligada a los designios de la Providencia, presenta una concepción poética de la diosa pagana que no se corresponde con esta ideología, señalan M^a Rosa Lida (*ob.cit.*) y Rafael Lapesa («El elemento moral en el *Laberinto* de Mena. Su influjo en la disposición de la obra», *Hispanic Review*, 37 (1959), pp. 257-266, en la p. 260). De ahí que Gómez Manrique, en la *Consolatoria* dedicada a su hermana, afirme:

Desdichas e dichas, venturas e fados,
y esta que nos llamamos Fortuna,
es la Providencia del alta tribuna,
aunque los vocablos traemos mudados.
(*Cancionero de Gómez Manrique*, p. 215).

Sobre la relación entre Fortuna y Providencia véase el clásico trabajo de Juan de Dios Mendoza Negrillo, *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1973. Una bibliografía actualizada sobre el tópico de la Fortuna en la literatura funeraria, se encuentra en Josep Miquel Manzanaro Blasco, *Fortuna en el «Tirant lo Blanc» y en el «Curial e Güelfa»*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

³⁵ Valentín Núñez, *ob. cit.*, p.179.

Los versos 101-102 («Vengamos ya, desastrada,/a mí, la ciutat mesquina») constituyen el punto de inflexión entre las dos partes del núcleo elegíaco. Con el lamento de Parténope, el poema ve aumentado su vuelo estético. Por ejemplo, las crudas imágenes que, sin caer en lo escatológico, sacuden el ánimo del lector, como la bellísima sinécdoque desarrollada en los siguientes versos, referidos a la estrechez del lecho mortuario:

agora mi triste fado
por me más amanzillar
entre dos tablas ligado
lo tiene tan apretado
que non me puede fablar (vv. 116-120).

La expresión «entre dos tablas ligado» (v. 118), de elevado contenido estilístico, además de referirse a la ya mencionada prisión o estrechez del ataúd («ligado» es sinónimo de «atado»), puede referirse a la costumbre ya anticuada en el siglo XV de envolver al difunto con vendas o «ligas» de lienzo, a modo de sudario, la llamada «vestimenta tumularia»³⁶.

Sigue la contraposición del glorioso pasado napolitano –representado por las espléndidas fiestas, quizá un trasunto de las que celebraba el rey en compañía de «madama» Lucrezia³⁷– a la desastrada situación actual, en una estrofa caracterizada por el equilibrio sintáctico:

³⁶ Manuel Riu i Riu, *Alguns costums funeraris de l'Edat Mitjana a Catalunya. Discurs llegit a la Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona, 1983, pp. 8-9.

³⁷ Alan Ryder (*ob.cit.*, pp. 310-312) proporciona abundante información acerca del notable embellecimiento de la ciudad de Nápoles en tiempos del Magnánimo. En cuanto a las lujosas fiestas organizadas en la corte, véase Ryder (*ibídem*, pp. 427-437). Constantin Marinescu («Notes sur le faste a la cour d'Alfonse V d'Aragon, roi de Naples», *Mélanges d'Histoire General Cartea Romaneasca*, Université de Cluj, 1927, pp. 133-146) y Camillo Minieri Riccio (*Alcuini fatti di Alfonso I d'Aragona del 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458*, Nápoles, F. Giannini, 1886) se refieren a fiestas realizadas por motivos concretos. Lina Montalto (*La corte di Alfonso I d'Aragona. Vesti i gale*, Nápoles, Ricardo Ricciardi Editore, 1922) proporciona un detallado estudio de las lujosas vestimentas cortesanas y Hope Maxwell («Triumphes and pageants at the aragonese court in Naples», *L'Humanisme en Espagne au XV^e siècle*, *Atalaya*, 7 (1996), pp. 41-62) refiere las representaciones teatrales realizadas con motivo de eventos especiales.

los gentíos que me vieron
abrigada de tal manto,
veyendo cómo murieron
mis gozos y fenescieron,
me demandan con espanto:
«¿Dónde [son] tus grandes fiestas?
¡O ciudat! ¿Y las tus galas?
¿Cómo tomaron tempestas
los tus conbites y galas? (vv. 121-130).

La Fortuna, dice Parténope, es la que ha convertido «en llanto/ mis caminos y carreras» (vv. 149-150), bellísima hipérbole, recogida como *topos* elegíaco³⁸ y presente en el *Cancionero de Baena*, convenientemente aplicada a las personas:

Él fuese su vía, dexónos con duelo,
con mucha manzilla, todos denegridos
de lágrimas bivas cobrimos el suelo
(*Dezir de Pero Vélez de Guevara al finamiento de Enrique III*, vv. 25-27).

Ante el extremo dolor, es mejor no haber nacido:

Ya no fuera yo nascida,
Muerte, para tanto fuego,
pues no quieres, condolida,
que yo salga desta vida
nin te vences por mi ruego (vv. 151-155).

Es un rasgo de la poesía elegíaca del cual se encuentran múltiples ejemplos en el *Cancionero*, como en el *Planto que fizo la Pantasilea*:

¡O triste, meior me fuera
que nunca fuera nascida!
(*Cancionero de Estúñiga*, XLIV, vv. 101-102).

El llanto de Juan de Torres ante la temprana muerte de su dama:

³⁸ M^a Emilia García, *ob. cit.*, pp. 152-153 y Camacho Guizado, *ob. cit.*, pp. 44-45.

¡O mi maldita uentura,
mi syno y esquiua suerte!
¿Por qué non uiene la muerte
apartarme de tristura?
(*Cancionero de Estúñiga*, XCI, vv. 9-12).

El planto de Carvajales por la muerte de Jaumot Torres:

fartaras tu fambre con mi negra suerte
o ambos mataras en un mismo día.
(*Cancionero de Estúñiga*, CLII, vv. 47-48).

Y el de Margarita de Austria por la muerte de su esposo, el príncipe Don Juan, hijo de los Reyes Católicos:

Que para vos no negarme
vuestro constante querer,
para vos no me perder
muy mejor fuera lleuarme
con vos, en vuestro poder
(Comendador Román, *Décimas sobre el fallecimiento del rey nuestro señor*, LXVIII, vv. 671-675)³⁹.

Culmina el lamento de Parténope maldiciendo la prepotencia de la Muerte:

Yo seré por ti nonbrada
con estraña conpasión,
tú por mí tan blasfemada
que jamás te será dada
si non grande maldición.
Reputaste ser victoria
esta mi pena cuidosa,
y por más doblada gloria,
creyendo darte memoria,
déxasme triste, llorosa (vv. 161-170).

³⁹ Apud. G. Mazzocchi, «La *Tragedia trobada* de Juan del Encina y las *Décimas sobre el fallecimiento del príncipe nuestro señor* del Comendador Román: dos textos frente a frente», en *Il Confronto letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, V.9 (1988), pp. 93-123, en la p. 113.

En la *conclusio* de la epístola, formalmente manifestada en el uso de la locución consecutiva «Por ende» a principio del verso 171, asistimos a una exaltación de la castidad de la reina:

Por ende, reina bendita,
sabia, virtuosa e casta,
a mi digan ser maldita
pues mi cuita es infinita
y ningunt llorar me basta.
Que tú eres por derecho
reina de grant puridat.
Ca virtudes, por tu lecho,
guardaron siempre, de fecho,
al maridar, castidat (vv. 171-180).

A modo de *petitio*, la ciudad solicita a la reina que se consuele:

Y consuela tu persona
te suplico caramente,
¡o reina de grant corona! (vv. 181-183).

Aunque, como ya se ha explicado líneas más arriba, la castidad de la reina forma parte de los lugares comunes propios de la poesía cultivada en la corte del Magnánimo, en estos versos finales se insiste en la necesidad de que la viuda se comporte de modo varonil:

tu linpio nonbre de dona
faz que suene virilmente;
agora muestra quien eres
mejor que quando casada (vv. 184-187).

El ruego de Parténope a la soberana debe entenderse en el contexto ideológico del siglo XV respecto de la mujer: virtudes tales como fidelidad, castidad y virginidad constituían las más dignas de alabanza en una reina, y se repetían en las «defensas de la mujer» contemporáneas⁴⁰. Como señala

⁴⁰ Acerca de la castidad y la virginidad como virtudes de las nobles damas, véanse las citas de Boccaccio, Diego de Valera y Don Álvaro de Luna, en M^a Isabel Montoya Ramírez, «Observaciones sobre la defensa de las mujeres en algunos textos medievales», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Univ. de Granada, 1995, pp. 397-406, en la p. 403.

Margaret L. King⁴¹, castidad y virginidad las «masculinizan», hecho que debe entenderse como un elogio, pues, según San Jerónimo:

cuando la mujer se dedica a la procreación y a los hijos, es distinta al hombre, como el cuerpo es distinto al alma. Pero cuando prefiere servir a Cristo más que al mundo, deja de ser mujer y debe llamarse hombre⁴².

En tanto soberana y mujer virtuosa, la reina María constituye un ejemplo a seguir:

tú sola de las mugeres
eres lumbre preservada (vv. 189-90).

La estrofa final culmina el elogio de la reina viuda, mediante la enumeración de todas sus virtudes, una sucesión de tópicos propios de la poesía áulica o exaltatoria de un soberano: ejemplaridad, discreción, clemencia, y «tu real sangre de godos»(v. 195), también presente en la «Visión» alegórica dedicada a la muerte del Magnánimo:

en otro mudado tu nombre de godo (estr. 52h).

A lo largo de los versos que constituyen esta epístola elegíaca el lector podrá constatar el empeño que el poeta parece poner en acercar el reino de Nápoles, ahora sin el monarca Alfonso, a la Corona de Aragón, gobernada por el rey Juan II: el intento de la ciudad personificada de establecer un lazo afectivo con la reina viuda, sus reiteradas disculpas a ésta y especialmente las estrofas finales, donde Parténope ensalza la importancia de la reina María en

⁴¹ *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, p. 245.

⁴² «quamdiu mulier partui servit et liberis, hanc habet ad virum differentiam, quam corpus ad animam. Sin autem Christo magis voluerit servire quam saeculo, mulier esse cessabit, et dicetur vir...» (J.P.Migne, *Patrologiae. Series latina*, Paris, Garnier Fratres Eds. et Succ. de J. P. Migne, 1884, vol. XXVI, p. 567, núm. 658). De la consideración de inferioridad que tenían las mujeres en los siglos XIV y XV respecto a los hombres y de cómo sólo la virginidad puede igualarlos, véase el trabajo de Ángela Olalla, «Bajo el signo del doble», en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Univ. de Granada, 1995, pp. 475-484.

el gobierno de la Corona (sobre todo en los versos 186-187, ya citados). Todo ello parece coincidir rigurosamente con la difícil situación histórica en que se encontraba el reino de Nápoles, con Ferrante, hijo ilegítimo y sucesor del Magnánimo al frente de su gobierno, en los meses inmediatamente posteriores a la muerte de éste. Si bien Juan II, designado heredero universal el 31 de Agosto de 1458 por su cuñada María⁴³, aceptaba a su sobrino como rey de Nápoles e intentaba que los enemigos tradicionales de su padre (como el papa Calixto III) también lo hicieran⁴⁴, no así los barones del sur de Italia, quienes pretendían hacer de Carlos de Viana, hijo de Juan II, un campeón de su causa.

Tras la rebelión de Calabria contra Ferrante, éste envió dos embajadores, Jaime Marc y Miquel Pere a la corte de su tío, entonces en Zaragoza, con el fin de recabar el más decidido apoyo a su corona. Esta embajada coincidió con la invitación de los barones italianos a Juan II para que tomara él las riendas de Nápoles, cosa a la que el monarca se negó categóricamente⁴⁵. Esto sucedía en el mes de julio de 1458. Es probable que por estas fechas o poco después, pero desde luego antes de la muerte de la esposa de Alfonso V (acaecida el 4 de septiembre de aquel mismo año), Castillo compusiera la elegía en forma de epístola que ha ocupado nuestra atención en las líneas precedentes.

⁴³ Se encuentra entre las cláusulas que añadió doña María a su testamento, hoy en el vol. 472 del Archivo del Real de Valencia (fols. 4r-13r). Jerónimo de Zurita proporciona la noticia en los *Anales de la Corona de Aragón*, lib. XVI, cap. 51 (ed. Ángel Canellas López, Zaragoza, CSIC-Institución Fernando el Católico, 1990). Véase Manuel Dualde Serrano: «Testamentos de soberanos medievales conservados en el Archivo Real de Valencia», en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, 4 (1951), pp. 436-446, en la p. 446.

⁴⁴ Ejemplo de ello es la carta que envió Juan II al Papa Calixto III en cuanto conoció la muerte de su hermano cuyo contenido describe Jerónimo de Zurita (*ed. cit.*, lib. XVI, cap. 52, p. 208).

⁴⁵ Una descripción objetiva y una acertada valoración de los hechos la proporciona Jaime Vicens Vives (*Juan II de Aragón (1398-1479). monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Barcelona, Teide, 1956, pp. 184-187), quien desmiente algunos puntos considerados legendarios. Jerónimo de Zurita (lib. XVI, cap. 52, pp. 208-210) detalla pormenorizadamente la embajada de Ferrante a la corte de Zaragoza. Los problemas de Ferrante en este tormentoso inicio de reinado son planteados por E. Nunziante («I primi anni di Fernando d'Aragona e l'invasione di Giovanni d'Angiò», *Archivio Storico per le province napoletana*, 19-22 (1893-1897), y por E. Pontieri (*Per la storia del regno di Ferrante d'Aragona re di Napoli*, Napoli, E. Morano Editori, 1946, especialmente pp. 9-67, sobre el biógrafo de Ferrante, Giovanni Filippo de Lignamine).

De los tres poemas de Diego del Castillo que aparecen en el *Cancionero del Conde de Haro*, son la «Visión» y «Partenope la fulgente...» los que muestran una clara intención del autor de fortalecer poéticamente los vínculos entre el reino de Nápoles y la Corona de Aragón. Citamos, a modo de ejemplo, la estrofa 56 de la «Visión»:

Si más largo tiempo aqueste biviera
muriera la fama de sus subcesores
los quales seyendo tan grandes sennores
siempre callado su nombre se viera.
Pues un tal hermano dezid si pudiera
razón consentir que sordo quedara
y su noble fijo que nunca reynara
por ser de virtudes tan rica vandra.

El otro poema, «Agora comience la dulce vihuela», destinado a narrar según la rúbrica, «los amores del rey con madama Lucrecia por mandato de su hijo Ferrante», constituye un elogio de éste en tanto hijo del Magnánimo. Entre las cualidades de Ferrante destacan las que el poeta considera heredadas de su egregio padre:

como su vida con buestro bevir
se muestre de fijo tan bien doctrinado.
De fijo tan sabio a padre prudente
asi pertenesce que tal bien proceda (vv. 47-50).

Semejantes expresiones se encuentran en el anónimo *Romance del Rey don Fernando*, que en el ms. GB1 está situado en los folios inmediatamente posteriores (f.253v-254r) a los que ocupan las composiciones de Diego del Castillo:

el buen rey Alfonso mi paz ha ganado
el su claro fijo la conservará,
aqueel don Fernando que ha heredado
los bienes que el padre jamás dexará (...) (vv. 13-16).
Inclito fijo en el qual paresçen
las claras virtudes del rey singular (...) (vv. 27-28).

Concluyendo, en «Partenope la fulgente» no sólo se manifiesta poéticamente un sentido dolor por la muerte de Alfonso el Magnánimo sino que, implícita, late cierta propaganda a favor de la ciudad de Nápoles –cuidado-

samente embellecida por el monarca— y de su hijo y sucesor Ferrante. Este tipo de poesía propagandística en que se contraponen un glorioso pasado de la ciudad o territorio a un lamentable estado actual no es ajeno a los poetas áulicos italianos anteriores o contemporáneos a nuestro autor. Resulta difícil probar exactamente el alcance de la influencia que este tipo de poesía ejerció sobre «Partenope la fulgente», pero dada la localización de su autor en la corte napolitana, posiblemente le resultara familiar. Por otro lado, la composición constituye un ejemplo poco común en su época de elegía epistolar en verso, género literario de raíces clásicas y que gozó de un amplio cultivo durante el Renacimiento⁴⁶. Si bien revestida de caracteres todavía medievales (el esquema métrico propio de la lírica cancioneril, el lenguaje de alambicada retórica, el carácter no humanista de los tópicos mortuorios), la intención del poeta no deja de ser novedosa al permitir que sea una ciudad la que narre sus cuitas y, especialmente, que lo haga en forma de carta dirigida a su más directa rival: la esposa del rey. Estas y otras cualidades —destacadas a lo largo del presente estudio— hacen de la elegía estudiada uno de los planteamientos más originales y sentidos compuestos en la muerte de Alfonso de Aragón, parangonable a la «Visión» alegórica, también obra de Diego del Castillo.

⁴⁶ Véase Valentín Núñez, *ob.cit.*, pp. 183-213.