

UNA ELEGÍA POCO CONOCIDA A LA MUERTE DEL MAGNÁNIMO

LOURDES SIMÓ
Universidad de Barcelona

Entre las escasas poesías funerarias dedicadas a la muerte de Alfonso el Magnánimo, acaecida el 28 de junio de 1458 en el Castel dell'Ovo napolitano, se cuentan dos sentidas elegías obra de Diego de Castillo, poeta menor de Cancionero, cuya biografía es prácticamente desconocida.¹ De las dos, es la *Visión [...] so-*

bre la muerte del rey don Alfonso la más conocida y la que debió de gozar de mayor difusión en su tiempo, ya que se conserva en tres manuscritos. Sin embargo, la elegía *Parténope la fulgente...*, conservada en el *Cancionero* de Pedro Fernández de Velasco, Conde de Haro,² ha quedado prácticamente inédita hasta la fecha. Dutton realizó una rápida transcripción

¹ Como es habitual, Diego del Castillo viene a engrosar la nómina de aquellos poetas de Cancionero de los que sólo conocemos su obra. No obstante, desde hace unos años se ha hecho un pequeño lugar en la historia literaria. Don José Amador de los Ríos (*Historia crítica de la literatura española*, 435-441) dedica unas páginas a elogiar la labor de nuestro poeta. José M^a Azá-ceta (*Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, 60-62) y Nicasio Salvador Miguel (*La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, 73-77) valoran positivamente el alcance estético de las composiciones del autor. José Carlos Rovira (*Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso V*, 141-144) también ha contribuido al conocimiento de su poesía. Por nuestra parte, apuntamos algunas conjeturas biográficas del poeta en "Un olvidado poeta de Cancionero: Diego del Castillo" (*Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, 397-411) y "La *Visión* [...] sobre la muerte del rey don Alfonso de Diego del Castillo: un poeta de Cancionero y su elegía", *Anuario medieval* (en prensa).

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 del librero H. P. Kraus en 1950 (pp. 1-6). Homero Serís ("Un nuevo cancionero del siglo XV", 317), Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura española*, III 1, 345) y Alberto Várvaro (*Premesse a una edizione critica*, 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 (1993) del *Laberinto de Fortuna* (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, nº 2882, siglas MN6b, según Dutton) y el *Cancionero mixto B* de París (ms. París, Nationale, esp.227, siglas PN5 de Dutton).

de la misma en el volumen I de *El cancionero del siglo XV* (84-86) aunque merece un estudio detenido por tratarse de un raro ejemplo, en lengua castellana, de elegía epistolar en verso (género de raíces clásicas común, como se verá, en la poesía áulica italiana) y por constituir un testimonio implícito de la delicada situación histórica que atravesó el reino de Nápoles durante los meses inmediatamente posteriores a la muerte de su monarca.³

Como se ha anticipado unas líneas más arriba, *Parténope la fulgente...* reviste el aspecto formal de una epístola que la ciudad de Nápoles, poéticamente Parténope, dirige a la reina María para informarla 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'Alagno,⁴ la

personificación de la ciudad en una mujer dolorida no deja de constituir un topos retórico con cierta tradición en la literatura occidental. Menéndez Pidal (*Estudios sobre el Romancero*), le atribuyó supuestos orígenes árabes, y gozó de un discreto cultivo en el Romancero hispánico.⁵

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, Altamura, *Rimatori napoletani*, 182), adjetivo éste, *dolce*, ya utilizado por Estacio en sus *Silvas*:

³ Al final de este trabajo ofrecemos el texto de la elegía, cuya edición crítica hemos presentado en la revista electrónica *Lemir (Lengua y Literatura Medieval y del Renacimiento)*, núm. 3, 1999.

⁴ 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*, 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 vibuela*. 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 María, acostumbrada a las infidelidades y a la ausencia de su marido (véase más abajo la nota 14). 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 Lucrezia d'Alagno y Alfonso V de Aragón", 77-107, refundido más adelante en su estudio sobre la poesía en la corte del rey Alfonso (*Humanistas y poetas*, 69-88 y notas).

⁵ Destaca el romance de *Abenámbar*, estudiado por Leo Spitzer (en *Estudio y estructura de la literatura española*, 119-145). Uno de los últimos estudios al respecto es del de Francisco Rico ("El amor perdido de Guillén Peraza", 159-168), quien retrotrae los orígenes del tópico al llanto de Jeremías por la ciudad de Jerusalén y al *Laus Hispaniae* de San Isidoro.

at te mascemtem 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:

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, *Rimatore*, 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*, f.21) se sirve del testimonio del este autor para atribuir a la ciudad las mismas cualidades.

El cultismo *fulgente* se atestigua en Juan de Mena y el Marqués de Santillana 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

(Mena, *Obras completas*, nº 22, vv. 1-2)

nin gemma de topaza tan fulgente
 (Santillana, *Obras completas*, 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 significativos los versos del *Inno a Napoli*, compuesto por Aurelio Simmaco de Jacobiti en honor al Magnánimo, quien emplea un sinónimo de *fulgente* para referirse al cielo de Nápoles:

le fabbriche amosi
 or tocca *il ciel lucente*...

(Altamura, *Rimatore*, 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 Liborio (“Contributo alla historia dell’ *ubi sunt*”, 141-209), 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 histórico (Liborio, “Contributo alla historia”, 183). La célebre canción en la que Petrarca 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, aun-

que la composición continúa por otros derroteros:

Italia mia, benché' l parlar sia indarno
a la piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sí spesse veggio [...]
(Petrarca, *Canzoniere*, nº 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 desastroso se atribuye a los movimientos de la rueda de la Fortuna, al igual que en *Parténope la fulgente...*:

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 sí tornata calva)
che non sarai piu salva;
(Coluccia, "Un rimatore politico", vv. 16-26)

Recurso semejante empleará Simone Serdini en *Novella monarquia, iusto signore*, poema dirigido a Italia, y dedicado a Giangaleazzo Visconti, nombrado Duque de Milán en 1395:

Costei tua madre d'ogni gentilezza
in colmo della rota,
Italia, donna de ciascun terreno!
(vv. 29-31, Tartaro, *Forme poetiche*, 167-168)

Compárese:

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

El triste lamento de *Parténope la fulgente...* se inspira más en los modelos italianos que en la tradición hispánica del Romancero. Además de la mención a la rueda de la Fortuna, una lectura atenta del texto revela 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:

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, Coluccia, "Un rimatore politico", 108)

Compárense estos versos con la demanda que *los gentíos* hacen a Parténope (vv. 126-130):

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

El lamento de Parténope reviste la forma de una epístola. Las características del género epistolar habían sido delimitados temprana-

mente por las *artes dictandi* medievales.⁶ Sin embargo, debemos 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 destierro.⁷ Más próximas a *Parténope 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 *Parténope 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*.⁸

Como epístola, en *Parténope 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* romanecada ("Traducción y glosas", 10, glosa 7) y Mosén Diego de Valera en el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres* (80), unifican el *exordio* y la *captatio benevolentiae* con lo cual, la epístola se reduce a cinco partes: salutación, exordio, narración, petición y conclusión. Martín Camargo (*Ars dictaminis*, 22-23) y Gómez Bravo ("El latín de la clerecía", 114) mantienen esta división, aunque debe quedar claro que las preceptivas permitían que las partes variaran. Valentín Núñez ("Entre la epístola", 173-174) concluye que la estructura epistolar prototípica, la que —en definitiva— se detecta en *Parténope 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 despedida.⁹

⁶ Una excelente introducción a las *artes dictandi* lo constituye la ya clásica obra de James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages*, concretamente el capítulo dedicado al tema, "*Ars dictaminis: the art of letter-writing*" (194-268), donde 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", 427-442) y Giles Constable (*Letters and letter collection*), centrados especialmente en el género epistolar y no en las *artes dictaminis*. Una bibliografía actualizada de las mismas aparece en Martín Camargo ("*Ars dictaminis*", "*Ars dictandi*", 51-55), con una amplia nómina de las ediciones realizadas hasta la fecha de las *artes dictandi* medievales, de las que destacamos dos: la realizada por Charles B. Faulhaber del *Dictaminis Epithalamium* de Juan Gil de Zamora (1978) y la del *Ars dictandi palentina*, llevada a cabo por Ana M^a Gómez Bravo ("El latín de la clerecía", 99-144), con una completa introducción.

⁷ Los orígenes ovidianos de la epístola elegíaca han sido puestos de manifiesto por J. Valentín Núñez Rivera ("Entre la epístola y la elegía, 179-180). El autor proporciona amplia bibliografía al respecto.

⁸ Sobre la suerte de las *Heroidas* en el siglo XV, véase François Vigier ("Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne au XV^e et XVI^e siècles", 230-255). Sobre las traducciones en castellano anteriores al *Bursario*, en Antonio Alatorre en un conciso trabajo ("Sobre traducciones castellanas de las *Heroidas*", 162-164) ampliado en la introducción a su edición del *Bursario* (México: UNAM, 1950). Acerca de la traducción de Alfonso X y de Leomarte, véase la introducción del *Bursario* (1984), elaborada por Pilar Saquero y Tomás González Rolán.

⁹ Sobre la estructura de la epístola en prosa en el siglo XV, destacan los estudios de Carol C. Copenhagen

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

Parténope 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 plaziante,
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 queexas 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 el esposo, recordando una situación convertida ya en tópico, la

publicados entre 1982 y 1985, fruto de su tesis doctoral inédita (*Letters and letter writing in fifteenth century Castile. Study and catalogue*), también el trabajo de Jamiile Trueba: *El arte epistolar en el Renacimiento español* (1996). Afirma Jeremy Lawrence ("Nuevos lectores y nuevos géneros", 96-97), que las preceptivas del Renacimiento se limitarán a reproducir una división que ya practicaban los escritores en el siglo anterior. Como demuestra *Parténope la fulgente*, las partes que imponía la preceptiva para las epístola en prosa eran aplicables a la epístola en verso.

ausencia del Magnánimo y la forzada castidad de la Reina:¹⁰

Non curo tanto de mí
nin de mi dura fatiga,
¡o reina! quanto de ti,
Fortuna por que sentí
ser tan crüel 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 fablar 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 (García Jiménez, *La poesía elegíaca medieval*, 143-144 y Camacho Guizado, *La elegía funeral*, 70-71), asimilado

¹⁰Véanse los poemas 266 y 272 del *Cancionero de Palacio* de Pedro de Santa Fe; poemas de Carvajal XV y XVb y poema LVI del *Cancionero de Estúñiga*, obra de Juan de Tapia. Ferran Soldevila ("La reyna Maria", 235-261), Ramón Aramón y Serra ("L'absència del Magnànim com a tema poètic", 397-416) y posteriormente José Carlos Rovira (*Humanistas y poetas en la corte napolitana*, 120-123) han descrito, basándose en documentos anteriores y con mayor o menor énfasis la soledad de la reina.

al llamado por Curtius “tópico de lo indecible”, aunque él aplicara la expresión a los panegíricos (*Literatura europea*, I, 231-235). 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– y, 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. Aunque propia de la poesía amorosa cortesana, puede detectarse en algunos plantos, como en el núm. 36 del *Cancionero de Baena*:

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

Más ejemplos en la poesía de Antón de Montoro:

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”, 39, estr. XI e-h)

El “Dezir contra la Muerte” de Fray Diego de Valencia:

con tu fuego, maguer juego,
non ay tal que non desates
 (*Cancionero de Baena*, 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 dictandi*, para la existencia de una misiva debían de 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 comunicantes.¹¹ 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 perdita* –según expresión de Francesco Negri–, por la muerte del mismo ser querido (“ha matado y destruido *tu* marido y *mi* señor” dirá Parténope a propósito de la Muerte en los vv. 61-62). Negri, en el tratado *De modus epistolandi*, distingue, entre los distintos tipos de epístolas, la consolatoria y la lamentatoria: *Lamentatoria epistola pro re perdita 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* (f. 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

¹¹Esa es la base de la epístola de cuño horaciano (Núñez, “Entre la epístola”, 169-170). Constable (*Letters and letter collections*, 15) insiste en el concepto de “*amiticia*” medieval, equiparable al parentesco y que excluye, por tanto, las relaciones entre los enemigos.

al final. Las tres podemos espigarlas 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* (LXXIX-LXXXI) y Pedro Cátedra ("Modos de consolar por carta", 469-487), aplicando este último la exhaustiva lista de Von Moos.¹²

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)

La metáfora que convierte 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

¹²Hasta 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", 1-16, donde ofrece una primera nómina de cartas consolatorias en prosa; "Creación y lectura sobre el género consolatorio en el siglo XV", 35-61, en el que ahonda sobre la tipología de la consolatoria y el ya citado de 1997.

de omnes tengo aposentados,
sabios, ricos, esforçados,
pobladores de çimientos.

("Dezir o tratado de la Muerte",
vv. 11-16, *Cancionero de Palacio*)¹³

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* y no extraña a Diego del Castillo, 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 desa tu carne combrán los gusanos
(estr. 18 e-f)¹⁴

¹³ Otros ejemplos:

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, 681-688)

¹⁴ También 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, nº 130)

O el denuesto de la muerte mediante la *exclamatio* y la acumulación de adjetivos:

O feroce dura Muerte,
 ravisosa, cruel, tirana
 [...]
 Tirana, cruel, ravisosa,
 O perpetua muerte cruda
 (vv.66-67 y 86-87)¹⁵

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 funerarios (Camacho Guizado, *La elegía funeral*, 67-69, y María Emilia García, *La poesía elegíaca*, 144-145), se manifiesta aquí de manera indirecta, pues im-

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*, nº 530).

¹⁵Tales 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*:

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”, nº 86, vv. 1-4)

porta 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 (vv. 74-75). La regia figura se pondera mediante metáforas arquitectónicas: la reina pierde una rica columna (v. 79) y la ciudad se ve privada de tan rico 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, fyrme colupna,
 (*Cancionero de Juan Fernández de Ixar*,
 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*, 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 tenplo a quien fallaçido
 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)

Crueldat sin piedat
 son falladas en tus salas[...]
 atrevida sin medida,
 más cruel que los cruels,

(“Fray Diego de Valencia quexándose de la Muerte”, nº 510, vv. 25-26 y 67-68)

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 la Fortuna como causante de los males sucedidos:

conoscí también a muchos otros en nuestros
tiempos derribados por los dardos contrarios
de la Fortuna

Respuesta del Protonotario de Sigüenza,
(Cátedra, "Creación y lectura", 55)

asy como el fuego prueba la bondad del oro,
asy prueba la fortuna la virtud del ome a la sazón
que le faze enemiga

*(Letra enviada al adelantado de Murcia
por la muerte de Fajardo, (Cátedra,
"Modos de consolar", 484)*

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 imprevisible (Siciliano, *François Villon et les themes poétiques*, 283-284; y Courcelle, *La "Consolation de Philosophie"*, 141-152). 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 la Fortuna, preocupación que sí reflejaban algunos de sus contemporáneos, especialmente en la relación entre esta última con la Providencia. Ello ocasionó prolijos debates, de los que sobreviven numerosos testimonios literarios.¹⁶

¹⁶En el *Cancionero* se recogen múltiples composiciones que reflexionan sobre la naturaleza de la Fortuna (véase la amplia nómina proporcionada por Lida de Malkiel, *Juan de Mena*, 20-30). Juan de Mena, en el *Laberinto*, pese a expresar su conciencia de que Fortuna está ligada a los designios de la Providencia, la concepción poética de la diosa pagana no se corresponde con esta ideología, señalan María Rosa Lida y Rafael Lapesa ("El elemento moral en el *Laberinto*", 260).

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 elegíaco (Núñez, "Entre la epístola", 179), 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)

Los versos 101-102 ("Vengamos ya, desastrada,/a mí, la ciudat 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, que refieren el tópico de la estrechez del lecho mortuorio:

Con razón afirma Gómez Manrique en la *Consolatoria* dedicada a su hermana:

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*, 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*.

agora mi triste fado
por me más amanzillar
entre dos tablas ligado
lo tiene tan apretado
que non me puede hablar

(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* (Riu i Riu, *Alguns costums funeraris*, 8-9).

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* Lucrezia¹⁷ a la desastrada situación actual, en una estrofa caracterizada por el equilibrio sintáctico:

los gentíos que me vieron
abrigada de tal manto,
veyendo como murieron
mis gozos y fenescieron,
me demandan con espanto:
¿Dónde [son] tus grandes fiestas?
¡O ciudat! ¿Y las tus galas?

¹⁷Alan Ryder (*Alfonso el Magnánimo*, 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, en la misma obra, (427-437). Constantin Marinescu ("Notes sur le faste", 133-146) y Camillo Minieri Riccio (*Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona*) se refieren a fiestas realizadas por motivos concretos. Lina Montalto (*La corte di Alfonso I d'Aragona*) proporciona un detallado estudio de las lujosas vestimentas cortesanas y Hope Maxwell ("Triumphes and pagants", 41-62) refiere las representaciones teatrales realizadas con motivo de eventos especiales.

¿Cómo tornaron 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* elegíaco (García, *La poesía elegíaca*, 152-153 y Camacho Guizado, *La elegía funeral*, 44-45) y presente en el *Cancionero de Baena*, convenientemente aplicada a las personas:

El 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)¹⁸

¹⁸Es un rasgo poesía elegíaca del que 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:

¡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:

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 maldiçión.
Reputaste ser victoria
esta mi pena cuidosa,
y por más doblada gloria,
creyendo darte memoria,
dexasme triste, llorosa.
(vv. 161-170)

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.
Do virtudes, por tu lecho,
guardaron siempre, de fecho,
al maridar, castidat.
(vv. 171-180)

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)

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 limpio 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 contemporáneas.¹⁹ Como señala Margaret L. King (*Mujeres renacentistas*, 245), castidad y virginidad las masculinizan, hecho que debe entenderse como un elogio, pues, según San Jerónimo: "*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...*" [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 hombre] (Migne, *Patrologiae*, XXVI, 567, nº 658).²⁰

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

tú sola de las mugeres
eres lunbre 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 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 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 en rei-

¹⁹Acerca 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, realizadas por María Isabel Montoya Ramírez ("Observaciones sobre la defensa de las mujeres", 403).

²⁰De 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", 475-484).

no 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 María,²¹ aceptaba a su sobrino como rey de Nápoles e intentaba que los enemigos tradicionales de su padre (como el papa Calixto III) también lo hicieran,²² 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, Jaume 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 categóricamente.²³ 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.

De los tres poemas de Diego del Castillo que aparecen en el *Cancionero del Conde de Haro*, son la *Visión* y *Parténope 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 a queste 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 vadera.

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
así 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 inme-

²¹Se encuentra entre las cláusulas que añadió doña María a su testamento, hoy en el vol. 472 del Archivo del Real de Valencia (ff. 4r-13r). Jerónimo de Zurita proporciona la noticia en los *Anales de la Corona de Aragón* (lib. XVI, cap. 51). Véase Manuel Dualde Serrano ("Testamentos de soberanos medievales", 446).

²²Ejemplo 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 (*Anales de la Corona de Aragón*, cap. 52, 208)

²³Una descripción objetiva y una acertada valoración de los hechos la proporciona Jaume Vicens Vives (*Juan II de Aragón*, 184-187), quien desmiente algunos puntos considerados legendarios. Jerónimo de Zurita (lib. XVI, cap. 52, 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 Nunziante ("I primi anni di Ferrando d'Aragona") y por Pontieri (*Per la storia del regno di Ferrante d'Aragona re di Napoli*, 9-67), sobre el biógrafo de Ferrante, Giovanni Filippo de Lignamine.

diatamente posteriores (fols. 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,
 aquel don Fernando que ha heredado
 los bienes que el padre jamás dexará (...)
 Ínclito fijo en el qual paresçen
 las claras virtudes del rey singular (...)
 (vv. 13-16 y 27-28)

Concluyendo, en *Parténope 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 –cuidadosamente 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 *Parténope 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 Renacimiento (véase Núñez, “Entre la epístola”, 183-213). 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 es-

posa del rey. Estas y otras cualidades –destacadas a lo largo del presente estudio– hacen de la elegía estudiada uno de los plantos más originales y sentidos compuestos en la muerte de Alfonso de Aragón, parangonable a la *Visión alegórica*, también obra de Diego del Castillo.

APÉNDICE

Se edita a continuación el texto completo de *Parténope la fulgente*... Para su transcripción y puntuación, se han seguido los criterios siguientes: acentuamos y colocamos los signos de puntuación según la normativa ortográfica actual; regularización de las mayúsculas y separación de palabras según criterios actuales; resolvemos las abreviaturas, señalándolas en cursiva (pie. *que*); colocamos el apóstrofe (') cuando es conveniente, señalamos los elementos que añadimos al verso entre corchetes [], y los que suprimimos entre paréntesis ().

En cuanto a las grafías, resolvemos el signo tironiano τ como e; eliminamos la grafía ζ innecesaria delante de e, i; regularizamos el uso de la vocal u con valor de consonante v y de la consonante y con valor de vocal i. No se han modificado las grafías que caracterizan lingüísticamente el poema: se mantienen los grupos consonánticos cultos: themor (v. 51); trihunfava (v. 112); fenescieron (v. 124); necesario (v. 196); nescsidat (v. 197); nascida (v. 151). Se mantiene la f- inicial latina (actualmente h) en las formas del verbo “fazer” (act. “hacer”): faz (vv. 72, 185); fazer (v. 146), fecho (v. 129), faga (v. 159), faziéndome (v. 46); formas del verbo “fablar” (act. “hablar”): fablar (v. 34), fable (v. 41), sust. fabla (v. 10); verbo “fallar” (“hallar”): fallen (v. 95); Fados (v. 81), fado (v. 116), foguera (v. 34). Se mantiene la -t

final latina en vez de -d: ciudat (v. 127), piedat (v. 104), castidat (v. 180), puridat (v. 177), necesidat (v. 197), calamidat (v. 109), filicidadat (v. 200). Por último, hemos conservado las vacilaciones vocálicas, características del castellano medieval: bevir (v. 15), toviste (v. 74), filicidadat (v. 200), somido (v. 99), puridat (v. 177).

Métricamente, se han numerado los versos de 5 en 5 y se han señalado los hiatos mediante diéresis (p.e. crüel).

TEXTO DE *PARTÉNOPE LA FULGENTE*

[f. 240v]*

Parténope la fulgente
 en otro tienpo llamada,
 por esta letra presente,
 saluda muy tristemente
 a ti, la reina cuitada; 5
 en la qual dubdo si vieres
 razón que mucho te plega,
 antes creo, si me quieres,
 que, después que la leyeres,
 de mi fabla te desplega. 10

Por mi carta non sabrás
 ninguna nueva plaziante,
 nin te pienses que podrás,
 desque bien la notarás,
 bevir más entre la gente; 15
 ca serás en tanto grado
 con dolor amanzillada,
 que tu mal atribulado
 nin tus queexas avrán vado,
 nin podrás ser consolada. 20

Non curo tanto de mí
 nin de mi dura fatiga,
 ¡O reina! quanto de ti;
 Fortuna, por que sentí
 ser tan crüel enemiga, 25
 que jamás non te dexó
 del marido ser tratada,
 mas los tienpos que bivió

tan lexos te lo llevó
 que non fuiste maridada. 30

[f. 241r]

Y maguer que mejor fuera
 para mi tribulación,
 cuitada, si yo pudiera
 non hablar de tal foguera 35
 qual quema mi coraçón,
 porque yo, la sin ventura,
 amarga ciudat cativa,
 non tomase con tristura
 tantas vezes sepoltura
 y restase sienpre biva. 40

Pero, si quieres que fable
 por do ronpa mis entrañas,
 sepas que la miserable
 fiera Muerte detestable, 45
 con su carniceras mañas,
 faziéndome cruda guerra
 por que yo fuese plagada,
 tu marido so la tierra,
 do ninguna llave cierra,
 le faze tener morada. 50

Allí comen sin themor
 de su carne los gusanos,
 la que pierde tal honor
 mira si seria mejor 55
 que muriese con sus manos.
 ¡O loba que tal consiente,
 reina triste, dolorosa,
 un tal rey tan excelente
 ser robado prestamente
 de la Muerte rigurosa! 60

[f. 241v]

Ha matado y destruido
 tu marido e mi señor.
 Tu plazer es consumido,
 todo tu favor perdido, 65
 biuda triste con dolor.
 ¡O feroce, dura Muerte,
 ravisosa, crüel, tirana!

presumiendo de muy fuerte, que robaste, por mi suerte, tal riqueza soberana.	70	consuela tu soledad con mi grant calamidad, non te dexes perescer.	110
Llora tú, la reina triste, y faz llanto pasionado, llora bien, pues que perdiste tal marido qual toviste de virtudes tan dotado.	75	En los tienpos que bivía tu marido, e trihunfava, era tanta mi valía que qualquiera que me vía grant princesa me llamava.	115
Tú sola más que ninguna por cierto debes llorar, blasfema de la Fortuna que tanto rica coluna crüel te quiso robar.	80	Agora mi triste fado, por me más amanzillar, entre dos tablas ligado lo tiene tan apretado que non me puede hablar.	120
Da maldición a los Fados, que tanto mal te fizieron. ¡O planetas desdichados, días mal afortunados que tal ventura te dieron!	85	[f. 242v] . Los gentíos que me vieron abrigada de tal manto, veyendo como murieron mis gozos y fenescieron,	125
Tirana, crüel, ravisosa, ¡O perpetua muerte cruda! enemiga porfiosa, que de gloria tan famosa así te dexó desnuda.	90	me demandan con espanto dónde [son] sus grandes fiestas, ¡O ciudat! ¿E las tus galas? Con triunfos e riquezas, ¿Cómo tornaron tenpestas los tus conbites y galas?	130
[f. 242r] ¿Qué será de tu plazer, reina mal aventurada? ¿A dó te podrás bolver, que tristeza y desplazer en ti non fallen morada?	95	Bien que tu fiera pasión ¡O reina desaventurada! consiente justa razón que con más biva mención sea de todos mirada.	135
¿Qué será de tu conorte y de tu singular gozo? Pues abatida tu corte y somido tu deporte es en muy escuro pozo.	100	Pero cierto yo te juro, si bien quisieres mirar este mi dolor escuro, yo pierdo tan rico muro qual jamás podré cobrar.	140
Vengamos ya, desastrada, a mí, la ciudat mesquina, do tristeza es encerrada, de todos bienes privada, fecha sola tan aína.	105	Ca non resta quien me pueda consolar de tanto duelo. La Fortuna que non queda, subvertiendo la su rueda, me maldixo desde el cielo.	145
Y si qualque pïedat de mí te puede vencer,		Ha podido fazer tanto con sus perversas maneras	

que soy llena de quebranto,
convertidas son en llanto
mis caminos y carreras. 150

[f. 243r]

Ya non fuera yo nascida,
Muerte, para tanto fuego,
pues non quieres, condolida,
que yo salga desta vida
nin te vences por mi ruego. 155

Non te mueve mi porfía,
nin tu sonbra me da ley,
nin quieres, por cortesía,
que yo faga compañía
con los huesos de mi rey. 160

Yo seré por ti nonbrada
con estraña compasión,
tú por mí tan blasfemada
que jamás te será dada
si non grande maldición. 165
Reputaste ser victoria
esta mi pena cuidosa,
y por más doblada gloria,
creyendo darte memoria,
déxasme triste, llorosa. 170

Por ende, reina bendita,
sabia, virtüosa e casta,
a mí digan ser maldita,
pues mi cuita es infinita
y ningunt llorar me basta. 175
Que tú eres por derecho
reina de grant puridat,
do virtudes por tu lecho
guardaron sienpre de fecho,
al maridar, castidat. 180

[f. 243v]

Y consuela tu persona,
te suplico caramente
jo reina de grant corona!
Tu linpio nonbre de dona
faz que suene virilmente;
agora muestra quien eres

mejor que quando casada,
que, si bien mirar quisieres,
tú sola de las mugeres
eres lunbre preservada. 190

Última

Tus exenplos y dotrina,
los tus muy discretos modos,
tu clemencia tan divina,
la tu condición benina,
tu real sangre de godos, 195
nescesario es que parescan
en la tal nescesidat,
porque jamás non perescan
tus virtudes, mas que crescan
con mayor filicidad. 200

* En el margen superior izquierdo del folio, con letra pequeña, de la misma mano que el poema, se lee: "a napoles antigua mente la / llamavan partenope"

BIBLIOGRAFÍA

- 170 ALATORRE, ANTONIO, "Sobre traducciones castellanas de las *Heroidas*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 3, 1949, 62-164.
- 175 ALTAMURA, ANTONIO, *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Napoli: Fausto Fiorentino Editore, 1962.
- Cancionero de Palacio*, ed. de Ana María Álvarez Pellitero, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1993.
- 180 AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols., Madrid, 1865.
- ARAMÓN I SERRA, RAMÓN, "L'absència del Magnànim com a tema poètic", *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas y Comentarios*, Barcelona: Archivo de la Corona de Aragón, 1970, t. II, 397-416.
- 185 BARÓ QUERALT, XAVIER, "La muerte de tres Trastámaras: Fernando de Antequera, Alfon-

- so el Magnánimo y Juan II", en *XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Jaca (20 25/9/1993). El Poder Real en la Corona de Aragón (siglos XIV- XV)*, Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1996, t. 5, 363-372.
- CAMACHO GUIZADO, E., *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid: Gredos, 1969.
- CAMARGO, MARTÍN, "Ars dictaminis" "Ars dictandi", Brepols: Turnhout, 1991 (Tipologie des Sources du Moyen Age Occidental, 60).
- Cancionero de Estúñiga*, ed. de Nicasio Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987.
- Cancionero de Gómez Manrique*, 2 vols., ed. de Antonio Paz y Meliá, Madrid: A. Pérez Dubrull, 1885.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid: Visor, 1983.
- Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, 2 vols., ed. de José M^a Azáqueta, Madrid: CSIC, 1956.
- Cancionero de Lope de Stúñiga. Códice del siglo XV*, ed. del Marqués de la Fuensanta y Sancho Rayón, Madrid: Rivadeneyra, 1872.
- CAPACCIO, GIULIO CESARE, *Neapolitanae historiae*, Napoli: Jacobus Carlinus, 1607.
- CARVAJAL, *Poesie*, ed. de Emma Scoles, Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.
- CASTILLO, CARMEN, "La epístola como género literario de la Antigüedad a la Edad Media latina", *Estudios Clásicos*, XVIII-73, 1974, 427-442.
- CÁTEDRA, PEDRO M., "Creación y lectura sobre el género consolatorio en el siglo XV", en M. Vaquero y A. Deyermond (eds.), *Studies on medieval Spanish literature in honor of Charles F. Fraker*, Madison: HSME, 1995, 35-62.
- , "Prospección sobre el género consolatorio en el siglo XV", en A. Deyermond y J. Lawrence, *Letters and society in fifteenth century Spain*, Oxford: Dolphin, 1993, 1-16.
- CÁTEDRA, PEDRO M., "Modos de consolar por carta", en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1997, 469-487.
- CICERI, MARCELLA, "Tematiche della morte nella Spagna medievale", *Dialogo. Studi in onore di Lore Terracini*, Roma: Bulzoni, 1990, t. 1, 137-153.
- COLUCCIA, ROSARIA, "Un rimatore politico della Napoli angioiana: Landulfo de Lamberto", *Studi di Filologia Italiana*, 29, 1971, 191-218.
- , "Tradizioni auliche e popolari nella poesia del Regno di Napoli in età angioiana", *Medioevo Romano*, II-1, 1975, 44-153.
- CONSTABLE, GILES, *Letters and letter collections*, Brepols: Turnhout, 1976 (Tipologie des sources du Moyen Age Occidental, 17).
- COPENHAGUEN, CAROL A., *Letters and letter writing in fifteenth century Castile: Study and catalogue*, Davis: University of California, 1984.
- COURCELLE, PIERRE, *La consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, Paris: Etudes Agustiennes, 1974.
- CURTIUS, ERNEST R., *Literatura europea y Edad Media latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Dança General de la Muerte*, ed. de José María Solá Solé, Barcelona: Puvill, 1981.
- DUALDE SERRANO, MANUEL, "Testamentos de soberanos medievales conservados en el Archivo Real de Valencia", *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, IV, 1951, 436-446.
- DUTTON, BRIAN, *El cancionero del siglo XV (1360-1520)*, 7 vols., Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- ENCINA, JUAN DEL, *Obras Completas*, 2 vols., ed. de Ana María Rambaldo, Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

- ESTACI, PAPINI, *Silves*, 3 vols., Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1960 (Clàssics Llatins, 125, 128 y 135).
- FAULHABER, CHARLES B., "Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas españolas", *Ábaco*, 1973, 151-300.
- , "Las retóricas hispano latinas medievales (siglos XIII-XV)", *Repertorio de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 7, 1979, 11-65.
- GARCÍA JIMÉNEZ, MARÍA EMILIA, *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 1994.
- GIL DE ZAMORA, JUAN, *Dictaminis Epithalamium*, ed. de Charles B. Faulhaber, Pisa: Pacini Editore, 1978.
- GÓMEZ BRAVO, ANA MARÍA, "El latín de la clerecía: edición y estudio del *Ars dictandi Palentina*", *Euphrosyne*, XVIII, 1990, 99-144.
- KING, MARGARET L., *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid: Alianza, 1993.
- LAPESA, RAFAEL, "El elemento moral en el *Laberinto* de Mena. Su influjo en la disposición de la obra", *Hispanic Review*, 37, 1959, 257-266.
- LAWRENCE, JEREMY N. H., "Nuevos lectores y nuevo géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español", *Literatura en la época del Emperador. Actas de la Academia Literaria Renacentista (V-VII)*, Salamanca, 1988, 81-99.
- LIBORIO, MARIANTONIA, "Contributo alla storia dell'ubi sunt", *Cultura Neolatina*, 20, 1960, 141-202.
- LIDA, DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México, 1950.
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Obras completas*, ed. de Maximilian P. A. M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Barcelona: Planeta, 1988.
- MARINESCU, CONSTANTIN, "Notes sur le faste a la cour d'Alfonse V d'Aragon, roi de Naples", *Melanges d'Histoire Gral. Cartea Romaneasca*, Université de Cluj, 1927, 133-146.
- MARTÍNEZ FERRANDO, J. ERNESTO, "Exequias y enterramientos reales en la corona de Aragón", *Boletín Arqueológico* (Tarragona), XLVII-3-4, julio-diciembre, 1947, 57-84.
- MAXWELL SNYDER, HOPE, "Triumphes and pageants at the Aragonese court in Naples", *Atalaya, L'humanisme en Spagne au XV siècle*, 7, 1997, 41-62.
- MAZZOCCHI, G., "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", *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell'Università di Pavia*, V-9, 1988, 93-123.
- MENA, JUAN DE, *Laberinto de Fortuna*, ed. de Maximilian P. A. M. Kerkhof, Madrid: Castalia, 1995.
- MENDOZA NEGRILLO, JUAN DE DIOS, *Fortuna y Providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Madrid: Real Academia Española, 1973 (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 27)
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe, 1973 (*Obras completas de Ramón Menéndez Pidal*, XI).
- MIGNE, J. P., *Patrologiae. Series latina*, Paris: Garnier Fratres et Succ. de J. P. Migne, 1884.
- MINIERI RICCIO, CAMILLO, *Alcuni fatti di Alfonso I d'Aragona del 15 aprile 1437 al 31 maggio 1458*, Napoli: F. Giannini, 1881.
- MONTALTO, LINA, *La corte di Alfonso I d'Aragona. Vesti e gale*, Napoli: Riccardo Ricciardi, 1922.
- MONTOYA RAMÍREZ, MARÍA ISABEL, "Observaciones sobre la defensa de las mujeres en algunos

- textos medievales", *Medioevo y literatura. Actas del V congreso de la AHLM*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 3, 397-406.
- MURPHY, JAMES J., *Rhetoric in the Middle Ages*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1974.
- NEGRI, FRANCESCO, *De modo epistolandi*, Valencia: C. Cofman, 1500.
- NUNZIANTE, E., "I primi anni di Ferrando d'Aragona e l'invasione di Giovanni d'Angiò", *Archivio Storico per le provincie napoletane*, 19-22, 1894-1897.
- NÚÑEZ RIVERA, J. VALENTÍN, "Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento", *La elegía. Actas del III Congreso Internacional*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1996, 167-213.
- OCTAVIO DE TOLEDO, JOSÉ M., "Visión de Filiberto", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, II, 1878, 40-69.
- OLALLA, ÁNGELA, "Bajo el signo del doble", *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la AHLM*, Granada: Universidad de Granada, 1995, t. 3, 473-489.
- OVIDI NASÓ, PUBLI, *Les Metamorfosis*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1932.
- PETRARCA, FRANCESCO, *Canzoniere*, ed. de Ugo Dotti, Roma: Donizelli, 1996.
- PONTIERI, ERNESTO, *Per la Storia del regno di Ferrante I d'Aragona re di Napoli*, Napoli: A. Morano Editori, 1946.
- RICO, FRANCISCO, "El amor perdido de Guillén Peraza", *Texto y contextos. Estudios sobre poesía española del siglo XV*, Barcelona: Crítica, 1990, 159-168.
- RIU I RIU, MANUEL, *Alguns costums funeraris de l'Edat Mitjana a Catalunya. Discurs llegit a la Real Academia de Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona, 1983.
- ROVIRA, JOSÉ CARLOS, "Los poemas al amor de Lucrecia d'Alagno y Alfonso V de Aragón", *Boletín de la Real Academia Española*, LXVII, 1987, 77-107.
- ROVIRA, JOSÉ CARLOS, *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert", 1993.
- RYDER, ALAN, *Alfonso el Magnánimo rey de Aragón, Nápoles y Sicilia*, Valencia: Alfonso el Magnánimo, 1992.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Madrid: Alhambra, 1977.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, JUAN, *Bursario*, ed. de Pilar Saquero y Tomás González Rolán, Madrid: Universidad Complutense, 1984.
- SERIS, HOMERO, "Un nuevo cancionero del siglo XV", *Bulletin Hispanique*, 53, 1951, 318-320.
- SICILIANO, ITALO, *François Villon et les themes poetiques du Moyen Age*, Paris: A. G. Nizet, 1933.
- SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Bibliografía de la literatura española*, Madrid: CSIC, 1963.
- SOLDEVILA, FERRÁN, "La reyna Maria", *Sobiranes de Catalunya. Memorias de la Real Acadèmia de Bones Lletres de Catalunya*, 10, 1929, 235-261.
- SPITZER, LEO, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona: Crítica, 1979.
- SUMMONTE, G. A., *Historia della città e regno di Napoli*, Napoli: Giovanni Giacomo Carlino, 1602.
- TARTARO, ACHILLE, *Forme poetiche del Trecento. Letteratura italiana* Laterza, Roma-Bari: Laterza, 1981.
- TRUEBA LAWAND, JAMILLE, *El arte epistolar en el Renacimiento español*, Madrid: Támesis, 1996 (Monografías serie A, 159).
- VALERA, DIEGO DE, *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, ed. de María Ángeles Suz Ruiz, Madrid: El Archipiélago, 1983.
- VARVARO, ALBERTO, *Premesse a una edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena*, Napoli: Liguori, 1964.

- VICENS VIVES, JAUME, *Juan II de Aragón (1398-1479). Monarquía y revolución en la España del siglo XV*, Barcelona: Teide, 1956.
- VIGIER, FRANÇOIS, "Fiction épistolaire et novela sentimental en Espagne au XV^e et XVI^e siècles", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 20, 1984, 229-259.
- VILLANI, G., *Chronique de la inclyta città di Napoli*, Napoli: M. Evangelista di Presenzani de Pavia, 1526.
- VILLENA, ENRIQUE DE, "Traducción y glosas de la *Eneida*. Libros I-III", en *Obras Completas*, t. II, Madrid: Turner, 1994 (Biblioteca Castro).
- VILLENA, ENRIQUE DE, *Tratado de la consolación*, ed. de Derek C. Carr, Madrid: Espasa-Calpe, 1976 (Clásicos Castellanos, 208).
- VIRGILI NASÓ, PUBLI, *Geórgiques*, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1963 (Clàssics Llatins, 150).
- VITIGNANO, CORNELIO, *Cronica del Regno di Napoli*, Napoli: Iacomo Carlino et Antonio Paci, 1595.
- ZURITA, JERÓNIMO DE, *Anales de la Corona de Aragón*, 8 vols., ed. de Ángel Canellas López, Zaragoza: CSIC Instituto Fernando el Católico, 1990.