

Rodríguez Mesa, Francisco José

*El amor de Alfonso el Magnánimo y Lucrezia
D'Alagno a través de los poemas de Carvajal*

Décimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 24-26 de
agosto 2011
Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rodríguez Mesa, Francisco José. El amor de Alfonso el Magnánimo y Lucrezia D'Alagno a través de los poemas de Carvajal [en línea]. Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero General de Hernando del Castillo, 10, 24-26 agosto 2011. Universidad Católica Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Letras. Buenos Aires. [Fecha de consulta: ...]
<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/amor-alfonso-magnanimo-lucrezia-dalagno.pdf>>

(Se recomienda indicar antes de la dirección url la fecha de consulta en el repositorio. Ej: [Fecha de consulta: 6 de junio de 2010])

EL AMOR DE ALFONSO EL MAGNÁNIMO Y LUCREZIA D'ALAGNO A TRAVÉS DE LOS POEMAS DE CARVAJAL

Francisco José Rodríguez Mesa

Universidad de Córdoba (España)

A lo largo de la década de 1450 en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo se cultivó un filón temático que dio origen a una producción relativamente amplia y heterogénea tanto lingüística como culturalmente: los poemas dedicados a Lucrezia d'Alagno, amante del monarca. Dentro de este grupo de composiciones, raramente estudiadas por la crítica, los poemas en castellano constituyen el núcleo más sólido y, dentro de estos, los compuestos por Carvajal son los más numerosos. En este estudio pretendemos aproximarnos a la realidad de la historia amorosa entre el monarca y la dama partenopea tomando como punto de partida los aspectos destacados por las composiciones en castellano y, dentro de estas, fundamentalmente, por aquellas firmadas por Carvajal.

Throughout the decade of 1450 the poets at the Neapolitan Court of King Alfonso the Magnanimous start to cultivate a new poetic vein which will be characterized by its linguistic and cultural heterogeneity: the poems dedicated to Lucrezia d'Alagno, the monarch's lover. Inside this group of compositions, almost unknown by the scholars, the poems in Castilian constitute the most solid core and, inside these, those by Carvajal are the most numerous. In this study I aim to analyze the reality of the love history between the King and the Neapolitan lady, taking as a basis the aspects emphasized throughout the Castilian poems and, inside these, those written by Carvajal.

Palabras clave: Nápoles aragonesa, lírica castellana, Carvajal, Alfonso el Magnánimo, Lucrezia d'Alagno.

Key words: Aragonese Naples, Castilian poetry, Carvajal, Alfonso the Magnanimous, Lucrezia d'Alagno.

Consultando los documentos de la Cancillería Real napolitana¹, observamos que, a partir de 1449, Alfonso el Magnánimo comienza a otorgar una serie de privilegios y concesiones a diversos miembros de una familia de la ciudad: los d'Alagno. De entre todos ellos, los obsequios más cuantiosos y las atenciones más delicadas apuntan a la joven hija de Nicola d'Alagno, Lucrezia², con la que el monarca mantenía una relación desde hacía ya más de un año.

Contamos con escasos documentos que nos den un testimonio objetivo de esta relación³, pero en contraste con estas carencias, las vertientes literarias del fenómeno son mucho más numerosas, a la par que abarcan diferentes géneros literarios⁴ escritos en las cuatro lenguas comúnmente utilizadas en la corte napolitana: latín, italiano, castellano y catalán.

Esta heterogénea producción es particularmente conspicua en el ámbito de la lírica, superando la veintena de composiciones en las cuatro lenguas ya citadas, dentro de las cuales los testimonios más numerosos son los compuestos en castellano, que forman un grupo de once poemas⁵: una composición de Juan de Andújar⁶, cuatro de Carvajal⁷, una de Suero de Ribera⁸, otra de Mossen Pere Toroellas⁹, una más de Juan de Tapia¹⁰ y tres anónimas recogidas en el Cancionero de Herberay des Essarts (Lb)¹¹.

Estos textos constituyen una interesante muestra de la actividad literaria que los poetas ibéricos, la mayoría de ellos soldados llegados a Nápoles con Alfonso, desempeñaban en la corte partenopea, a la par que nos brindan una oportunidad excepcional para observar la amplitud de campos, del Humanismo a la poesía de Cancionero, que se cultivaban en esta sede.

En el presente estudio nos proponemos exponer algunos de los rasgos definitorios que en su época caracterizaron la relación entre Lucrezia d'Alagno y el Magnánimo, sirviéndonos de las imágenes que de ello reflejan las composiciones castellanas. Dentro de estas, el corpus se basará fundamentalmente en la obra poética de Carvajal¹², pues más allá de ser el poeta en castellano que dedicó más poemas a esta temática, sus composiciones incluyen interesantes particulares que permiten una visión de conjunto tanto de la hazaña amorosa como de su transposición literaria.

Como cabría esperar de las coordenadas culturales en las que se estos textos se encuadran, la belleza de la dama es uno de los rasgos en los que se insiste con más

frecuencia. Lucrezia es incluida por Nicola Grisanti di Montefalco en un poema en el que se dan cita las más bellas damas de Italia (Rovira 1990: 78), mientras que Carvajal es más generoso en su descripción, al considerar que la hermosura de la joven no puede ser descrita:

Fasta aquí grand voluntad
pensé a muchos fazía decir;
mas, fablando la verdat,
es tanta vuestra beldat
que non se puede escrevir.

(VI, 6-10)

Este último verso aporta un interesante matiz al retrato de la dama: al servirse el poeta de la tópica de lo indecible está utilizando, muy probablemente de modo inconsciente, un recurso que, en sus orígenes, se vinculó al βασιλικὸς λόγος (o alabanza de los soberanos)¹³ (Curtius 1955: I, 231) y que es equiparable, aunque se aplique a otros ámbitos, al encomio que más adelante se hace del Magnánimo, asegurando «que César emperador, / des qu' éste nasció, non suena» (VI, 44-45). Sea como fuere, la intención es colocar a la amada a la altura del amante, dignificación que –como se verá– va más allá de la descripción física de su belleza.

El físico de Lucrezia es alabado por Carvajal sirviéndose de un abanico de comparaciones que abarca elementos comunes de la poesía amatoria. De este modo, el autor afirma que su hermosura es equivalente a la de la rosa entre las flores (VI, 26-30), pero introduce otras comparaciones dignas de una mención más detenida. Es el caso de las referencias mitológicas:

cuya fama [de Lucrezia] se consuena
ser más bella que no estava
la fermosa griega Elena,
ni la linda Policena
quando por Ector llorava.

(VI, 56-60)

Esta superioridad con respecto a los personajes mitológicos es significativa en el ámbito cultural en que se producía, pues no hemos de olvidar que la corte del Magnánimo era el principal núcleo humanista del Mediodía italiano¹⁴, con lo que los estudios acerca de los mitos y la cultura de la Antigüedad Clásica estaban a la orden del día. Precisamente en relación con la razón de ser de estas investigaciones, que establecían que la máxima perfección a la que el hombre moderno podía aspirar se debía basar en la imitación de los modelos clásicos en todas y cada una de las facetas de la vida (Rico 2002: 60), ha de interpretarse esta superioridad de Lucrezia, por encima de cualquier modelo que se estableciera como imitación en el período en que este tipo de poesía era compuesto¹⁵. Nos parece, por consiguiente, que, a la luz de esta nueva realidad cultural, la comparación mitológica se inserta en una nueva dimensión, que contribuye a enriquecer las posibilidades interpretativas de las composiciones.

La beldad de la d'Alagno también es parangonada a la nobleza del púrpura en los blasones¹⁶:

Cierto es qu'e[n] blasón de armas
más alta color es purpura;
bien así, entre las damas,
resplandece más que flamas
vuestra linda fermosura.

(VI, 21-25)

Este hecho es interesante porque podría interpretarse como un procedimiento más para poner a Lucrezia a la altura de sus aspiraciones como posible monarca consorte en caso de que Alfonso hubiera obtenido la nulidad matrimonial –como se verá más adelante– o de que la reina María hubiese fallecido antes que su marido. Este recurso enlaza con el clímax de la composición, alcanzado en el «Fin», donde el poeta solicita la coronación de la dama como reina de la hermosura («por la más hermosa dona / vos presento la corona, / porque otra non se alabe», VI, 73-75).

Otro método de encomio a la figura de la dama utilizado por Carvajal es el del origen de la belleza, que no es otro que el divino, de modo que se hace imprescindible la descripción del momento de la concepción de Lucrezia:

la beldat ser toda vuestra
segund dize la escriptura,
e segund opinión nuestra,
a vos fizo Dios por muestra,
affinando su pintura.

(VI, 46-50)

La recurrencia a la divinidad como responsable de las virtudes de la dama no es ajena a la tradición de la lírica amatoria, pues sobradamente conocidos son principios como los de la *donna angelicata* de los stilnovistas italianos. Con todo, esta descripción cuasi celestial que Carvajal realiza de la joven partenopea no deja de ser un mero tópico que carece de un significado ulterior, de modo que la intervención divina aquí no es más que una excusa de la que el autor se sirve para dar a entender cuán grandiosa es –y ha sido siempre, desde el primer momento– la dama. Por ende, en nuestra opinión, este recurso no se separaría demasiado del que utiliza el autor del poema italiano que comienza con el verso «S’el celi o distino o ventura»¹⁷, composición que se abre con la descripción de las excepcionales circunstancias astrales que debieron darse cita en el momento en que la d’Alagno vino al mundo.

Puesto que la virtud de Lucrezia es tanta y, como se ha visto, está «mesclada con grand belleza» (III, 12), es imposible no enamorarse perdidamente de ella, de lo que deriva que el rey, que ha salido victorioso de todas sus batallas militares, no logre la victoria tras el combate amoroso, quedando sometido al amor¹⁸. Precisamente Carvajal da esta imagen del valeroso guerrero, invicto en las gestas bélicas, que es incapaz de doblegar al amor en III, cuyo tríptico inicial reza «Oíd que dize mi mote: / “siempre

vencen seguidores”¹⁹. / Non puedo vencer amores» (III, 1-3). Igualmente, Juan de Andújar dedica a este motivo una de sus composiciones, en la que pone de relieve que «Nunca jamás vencedor / al mundo fue tan ardido / que amor no haya vencido» (1-3) para concluir que «a Cupido / el mundo l’es sometido» (9-10).

En la más extensa de las composiciones recogidas en Herberay des Essarts que trata este argumento²⁰ se encuentra un testimonio paralelo, si bien hay algunas modificaciones que pueden ser significativas si se comparan los tres poemas: mientras en Carvajal y Juan de Andújar es la misma fuerza del amor la que vence al soberano, en Lb la responsable de esta derrota y, por lo tanto, la vencedora, es la misma Lucrezia:

Ca vençer al vençedor
de la mundana victoria
infusión es superior
mas que humano valor
no otra terrenal gloria.

(vv. 66-70)

Estas composiciones en las que el invencible *dux* era transformado en vasallo se recitarían en las frecuentes fiestas de la corte, donde junto al monarca y a su amante se hallarían todos los señores tributarios del Magnánimo presentes en la capital. Probablemente estos encontrarían feliz la paradoja del todopoderoso vasallo, que, de un modo u otro, podría contribuir a hacerles sentir cercana una presencia, la real, que años más adelante y ya bajo el cetro de Ferrante se percibía tan desvinculada de la nobleza que se enfrentaba con frecuencia a revueltas que la hacían peligrar constantemente.

Por consiguiente, creemos que no es descabellado interpretar que esta servidumbre real fuese utilizada como excusa para, sino democratizar, al menos aristocratizar y publicitar la humanidad de un rey que tenía mucho que agradecer a algunos sectores de la nobleza meridional. Eso sí, sin perder de vista que era el amor (y jamás la guerra) el único ámbito en que las fuerzas de Alfonso podían llegar a flaquear, pues a menudo en las

composiciones que hemos citado, junto a la subordinación al amor, no deja de ensalzarse el arrojo y el bien hacer en el campo de batalla:

Des que fui conquistador
del mundo e comencé,
de todo fui vencedor,
sola vos fuerte fallé

(III, 4-7)

El gran Rey que conquistó
el Reyno donde nació
vuestra persona e fama
[...] esse que mereçe
la universal corona

(Lb, 13-17)

La única de las composiciones exenta de este matiz es Carvajal VII, donde la sumisión del monarca adquiere unos tintes mucho más físicos que en el resto de los casos citados, hasta el punto de que una máscara poética del monarca llegará a implorar a la dama que acceda a sus deseos carnales sirviéndose del gran amor que hacia ella siente, como justificación para no avergonzarse ante una petición de esta naturaleza:

Si desís que vos offende
lo que más mi seso piensa:
si razón algo defiende
en tal caso amor dispensa.

(VII, 1-4)

Otro argumento que el enamorado esgrime en su petición es la limpieza moral de la dama, que, por un lado, se mantendría intacta, al recaer toda la culpa de una hipotética consumación de los amores sobre el monarca («Yo solo seré el culpado / vos queriendo mi querer», VII, 5-6) y, por otro, incluso mejoraría si esta accediera a su solicitud, pues sería menos grave el pecado cometido que el tormento al que está sometiendo al amante con su negativa: «e pensad mayor peccado / ser matar que offender²¹» (VII, 7-8). Precisamente en relación con los particulares del sometimiento real que implica este último verso, dentro de las composiciones de Carvajal, es digna de citar la descripción

de la dama como «purgatorio de amadores» (VI, 70), definición que enlaza con III y, sobre todo, como se ha visto, con VII.

Si grande es la hermosura, las virtudes de Lucrezia no le van a la zaga, y entre ellas destaca sobremanera una que se deja entrever en Carvajal, VII: su castidad. La eterna virginidad de la dama constituía un aspecto en el que los testimonios literarios insistieron tanto que ha habido quien ha recelado del comportamiento ejemplar de la joven. Tal es el caso de Aubrun, al afirmar que Lucrezia, «*aspirant à une gloire qu'elle ne méritait pas sans doute, fit célébrer sa chasteté par les poètes à gages, courtisans amateurs ou troubadours professionnels*» (1951: LXXVIII). Sin embargo, ya entre los contemporáneos a la pareja había algunos testimonios que ponían la cuestión en tela de juicio al retratar, como Francesco Filelfo lo hizo, «*quam facilem sese Lucretia prestet, / diva puellarum, Regis ad obsequium*» (Rovira 1990: 162)²².

En Carvajal, la castidad de la dama se expresa, generalmente, sirviéndose de dos procedimientos. Por un lado, como ya se ha visto en III, desencadena la sumisión del monarca, mientras que por otro se erige como un valor por sí misma, como un atributo que engrandece a la dama y que constituye el equivalente moral de su belleza física:

Que vuestra virtud es tanta
mesclada con grand belleza,
que a todo el mundo espanta
vuestra gracia e gentileza

(III, 11-14)

a la vez que la convierte en la única digna, en cuanto la más pura, de su posición en la corte, aludiendo a que su virginidad la protege de los peligros que la cercanía al monarca, cual *siege perilous* artúrico, entraña:

Sola vos por don precioso
merecisteis ser aquella:
sentar en el temeroso
sitio ardiente, peligroso
por la más casta doncella,
porque virgen, nos temiendo

el furor de grandes flamas,
mas ellas de vos fuyendo
e vos muy leda sintiendo,
como entre flores e ramas.

(VI, 31-40)

Al margen de los rasgos generales expuestos hasta aquí, encontramos en Carvajal un último testimonio poético sobre la relación entre Lucrezia y Alfonso: XXIII, que tiene la particularidad de que, al contrario de lo que ocurre con el resto de poemas de esta temática de cualquier lengua o autor, se vincula a un momento histórico concreto especificado en el paratexto que se antepone a la composición: «Por mandado del Señor Rey hablando en propria persona, siendo mal contento de amor mientras madama Lucrecia fue a Roma». Más allá de que este poema permite establecer la permanencia de Carvajal en la corte en el año 1457, cuando la d'Alagno realizó su viaje a la Corte Papal, el valor de esta composición reside en la posibilidad que nos ofrece de conocer, a través del filtro literario de una pieza encargada por el propio soberano – probablemente para ser recitada por él mismo en alguna de las veladas que la dama transcurría en la Corte (Aubrun 1951: LXXIX)–, la reacción de este ante la negativa de Calixto III de concederle la nulidad matrimonial con María de Castilla²³.

En el poema el yo poético, máscara del Magnánimo, se lamenta por no haber obtenido jamás recompensa alguna por todo su amor, más allá de «penas e dolor» (XXIII, 5). Incluso ahora cuando su fin está cerca, su único premio ha sido «una negra chaminea» (XXIII, 11), símbolo, cual fumata negra, del fracaso de la negociación con el pontífice. Más allá de lo dicho hasta aquí, las coordenadas cronológicas de esta composición, hacen que el poema se erija cual canto del cisne de la temática que nos ocupa, pues hemos de recordar que escasos meses después del fallido intento de la dama, el monarca cayó gravemente enfermo y tanto el consejo de sus confesores como los remordimientos

que, sintiendo la cercana presencia de la muerte, pesaron sobre su conciencia provocaron que los encuentros con su amante tocaran a su fin (Croce 1919: 107).

Para finalizar, es digno de mención el hecho de que muchos de los poetas ibéricos que parecían mostrarse maravillados ante la presencia de la d'Alagno habían cantado con anterioridad, como es el caso de Carvajal, a María de Castilla²⁴. No obstante, no creemos que haya que sorprenderse ante tal fenómeno tanto como Croce (1919: 101) lo hizo, sino que se ha de interpretar como una muestra más tanto de la instrumentalización de los poetas de la época por parte del poder político como de la ductilidad de su arte, capaz de adaptarse a las imposiciones temáticas más rígidas e, incluso así, llegar a crear ejemplos de enorme belleza, capaces de trascender las circunstancias contextuales concretas, hecho por el cual son aun en la actualidad, no solo dignos de estudio, sino también susceptibles de disfrute.

Por otra parte, cabe destacar que, desde un punto de vista literario y dejando al margen los posibles hechos biográficos que puedan reflejar, estos poemas en loor de Lucrezia constituyen un filón interesante en la medida en que se erigen como producciones que han surgido en uno de los ambientes más multiculturales del período (probablemente el más multicultural en el que la lírica en lengua castellana operaba), de modo que es posible rastrear, entre las ideas que recogen, algunas vertientes que resultarán primordiales en otras tradiciones literarias. Al mismo tiempo, cada poema forma parte de una entidad superior: la de la lírica culta aragonesa en Nápoles, que constituirá uno de los principales substratos de la obra de poetas que, en las décadas venideras, alcanzarán fama universal, como Sannazaro o el Cariteo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Altamura, A. *Rimatori napoletani del Quattrocento*, Nápoles: Fausto Fiorentino, 1962.

---, *La lirica napoletana del Quattrocento*, Nápoles: Società Editrice Napoletana, 1978.

Bernicoli, S. «La diva di Alfonso d' Aragona», en *La Romagna*, VI, 1909, pp. 325-37.

Carvajal, *Poesie* (ed. de E. Scoles), Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1967.

Curtius, E.R. *Literatura europea y Edad Media latina* (2 vols., trad. de M. Frenk y A. Alatorre), México: Fondo de cultura económica, 1955.

Croce, B. «Una poesia spagnola in lode di Lucrezia d'Alagno», en *Archivio Storico per le Province Napoletane*, XL, 1915, pp. 605-08.

---, «Lucrezia d'Alagno», en *Storie e leggende napoletane*, Bari: Laterza, 1919, pp. 87-117.

---, «L' amorosa storia di madama Lucrezia in una inedita cronica quattrocentesca», en *Aneddoti di varia letteratura*, Bari: Laterza, 1953, pp. 206-12.

Filangieri, G. «Nuovi documenti intorno la famiglia, le case e le vicende di Lucrezia d'Alagno» en *Archivio storico per le province napoletane*, XI, 1886, pp. 65-138; 331-99.

Mazzantini, G. y A. Ive. *Rimatori napoletani del Quattrocento dal cod. 1035 della Biblioteca Nazionale di Parigi*. (Prefacio y notas de Mario Mandalari), Roma: Loescher, 1885.

Minieri Riccio, C. *Alcuni fatti di Alfonso I di Aragona, dal 15 Aprile 1437 al 31 Maggio 1458*, Nápoles: Francesco Giannini, 1881.

Rico, F. *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Barcelona: Destino, 2002.

Rovira, J.C. «Los poemas al amor de Lucrezia d'Alagno y Alfonso V de Aragón», en *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXVII, cuaderno CCXL, enero-abril de 1987, 77-107.

---. *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.

VV.AA. *Cancionero de Estúñiga* (ed. del Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón), Madrid: Rivadeneira, 1872.

VV.AA. *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts* (ed. de Ch. V. Aubrun), Burdeos: Féret et Fils, 1951.

¹ Publicados por Minieri Riccio (1881).

² Se estima que Lucrezia nació en torno a 1430, con lo que contaba con diecinueve años de edad en 1449, mientras que el Magnánimo era treinta y seis años mayor que ella.

³ Se trata solamente de las Cédulas de la Tesorería (Minieri Riccio: 1881) y pocas cartas privadas de embajadores o epístolas de humanistas destinados en la Corte napolitana (Rovira 1990: 76-77).

⁴ Entre los que destacan múltiples poemas y algunas crónicas. Entre estas últimas –si bien somos conscientes de los problemas que entraña clasificarlas dentro de una categoría estrictamente literaria– destaca, tanto por la cantidad de información recogida como por lo ameno de su lectura, la elaborada por Gaspare Broglio (custodiada en la Biblioteca Gambalunga de Rimini, ms. 77) y de la que Croce (1953) publicó algunos fragmentos.

⁵ Diez de estas once composiciones ya fueron editadas con anterioridad por Juan Carlos Rovira (1987 y 1990). Al corpus elaborado por este crítico español añadimos el poema de Carvajal que comienza «Oíd que dize mi mote», pues aunque en él no se nombre directamente a Lucrezia, creemos que la temática del poema es consecuencia directa de la relación del Magnánimo con la joven napolitana, posibilidad interpretativa que ya fue señalada por Scoles (1967: 68).

⁶ El poema, que comienza «Nunca jamás vencedor», está presente en el Cancionero de la Marciana de Venecia (V), fol. 35 v., en el Cancionero de la Biblioteca Casanatense de Roma (R), fol. 131 y en el Cancionero de Estúñiga (M) (1872: 394).

⁷ El primero de ellos, cuyo verso liminar reza «Oíd que dize mi mote», se encuentra en R 107 r. y en M 126 v.; el segundo, que comienza «Quién podría comportar», en R 107 v. y M 128 r.; el tercero, que inicia «Si desís que vos offende», en M 129 v. y en el Cancionero de Herberay des Essarts del British Museum de Londres (Lb) 78 r.; para concluir, el último de estos cuatro poemas, que se abre con el verso «yo só el triste que perdí», se halla en R 117 r., M 139 r. y V 27 r. Más adelante nos ocuparemos con más profundidad de los particulares de cada uno de los textos, que fueron magníficamente editados por Emma Scoles (1967).

⁸ El poema, que comienza «Gentil señor de Centellas», está presente en R 72 v.-74, en M 73 r.-74v. y en los manuscritos de la Biblioteca Nacional de París comúnmente denominados Pa 64-64 v.; Pe 94 v.-96 v. y Ph 80-82.

⁹ Esta composición, cuyo primer verso es «Maravilla a los absientes» se conserva en el ms. 305 de la Biblioteca Nacional de París, ff. 103-105 y fue publicada por primera vez por Croce (1915: 607-608).

¹⁰ El verso «Dama de tan buen semblante» abre este poema, recogido en M 89 v.-90 y R 82 v.-83.

¹¹ Para los textos procedentes de Lb nos servimos de la edición de Ch. V. Aubrun (1951), donde aparecen con la numeración XXV, XXVI y XXVII.

¹² Escasos son los datos biográficos que conocemos de Carvajal y, aun hoy, se limitan a los que Scoles (1967: 21-29) fue capaz de reunir en su edición del poeta.

¹³ Aunque el uso del tópico de lo indecible se ha aplicado con relativa frecuencia a la poesía amatoria, no se debe olvidar que se trata de un recurso que constituía una de las partes fundamentales de la retórica clásica.

¹⁴ Ciertamente es que todo apunta a que la relación entre humanistas y poetas en la corte alfonsina fuera casi inexistente pues, como afirma Rovira, «el discurso de los humanistas y el de los poetas no se une en su sentido, no se aproxima en sus preocupaciones, y no hay ni tan siquiera indicios consistentes de relación entre los dos grupos actuantes» (1990: 157). Con todo, no es menos cierto que uno de los principales

núcleos de la audiencia de las obras de ambos sectores de la corte no dejaba de ser el soberano mismo, que muy probablemente disfrutara con estos toques clásicos en las composiciones de sus poetas.

¹⁵ A pesar de la importancia que creemos que tiene esta imagen que Carvajal ofrece de la joven, cabe destacar que no se trata de un recurso utilizado exclusivamente por el poeta castellano, pues ya entre las composiciones en italiano destaca un poema que muestra un recurso paralelo. Se trata de la obra de Aurelio Simmaco de Jacobiti que comienza con el verso «Lassare volgio l'amore» y se ha conservado en el ms. Ital. 1097 de la Biblioteca Nacional de París. Para más información acerca de la lírica napolitana del período remitimos a Altamura (1962 y 1978).

¹⁶ Como indica Scoles (1967: 77), la razón de ser de la comparación con el púrpura se extrae del *Trattato de i colori nelle arme, nelle livree, et nelle divise di Sicillo Araldo del Re Alfonso d'Aragona* (Venecia: Giorgio de' Cavalli, 1565), en cuyo f. 11 v. puede leerse «meschiando insieme tutti i sopradetti sei colori vien a fare il settimo, che è la porpora[...]Alcuni poi tengono che sia più nobile, degno & alto colore che sia, partecipando come si vede de tutti gli altri; e poi vedendosi che di questo colore erano accostumati di vestirsi gli imperatori, e i Re».

¹⁷ Esta composición ha sido publicada con anterioridad por Filangieri (1886: 375) y por Mario Mandalari (Mazzantini, Ive 1885: 72) quien, sobre la base de una "F" presente en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de París (ms. Ital 1035) donde se conserva el poema, supone como autor a Francesco Galioto o a Francesco Spinelli.

¹⁸ Recordemos que el tema del sometimiento al amor era uno de los principales de la lírica occitana.

¹⁹ Como afirma Scoles (1967: 68), el mote, al margen de estar sobradamente atestiguado en la fraseología española, ya aparece recogido en la colección de glosas y motes del Cancionero General: «El rey Alonso quinto de Aragón sacó el sitio peligroso e dixo: Seguidores vencen» (f. CXLIII v.).

²⁰ Nos referimos al poema «De madama Lucrecia la napoletana», cuyo primer verso es «Pues ya que tan sola una», publicado por Aubrun (1951) con el número XXV.

²¹ Nótese la singularidad de este último verso al contemplar la posibilidad de que un soberano pueda llegar a expirar por amor.

²² Este tipo de testimonios han contribuido a construir una especie de leyenda (negra o no) que retrata a Lucrezia como una fría y calculadora arribista, aspecto que aun ha resonado entre la crítica del siglo pasado. Así, al margen de la opinión de Aubrun, Croce realiza una lectura a la vez instrumental y propagandística de este énfasis en la castidad, basándose en la posibilidad de que Lucrezia pudiera haber contraído matrimonio con Alfonso si María de Castilla hubiera fallecido antes que su marido, así, afirma

Se la purezza sua era realtà, valeva a sospingere Alfonso a siffatta determinazione; se ben concertata apparenza, a preparare agli occhi del mondo un mirabile prologo al matrimonio del gran re con la propria vassalla. E tale era il suo ritornello, ogni qual volta le accadeva di parlare dell'amore di Alfonso per lei: che ella sarebbe stata sua solo quando egli l'avrebbe legittimamente sposata; e tale richiesta insinuava nei quotidiani colloqui col sovrano, destramente e nei modi più ingegnosi, e con ogni sorta di abili moine.

(Croce 1919: 101)

²³ Calixto III, de nombre Alfonso Borgia, fue obispo de Valencia antes de ser nombrado pontífice, y, al parecer, siempre guardó una gran gratitud a la reina María por su apoyo al comienzo de su carrera (Croce 1919: 105-06), gratitud que pudo más que el poder de Alfonso –que lo había llevado a Italia– y el lejano parentesco con Lucrezia – una de cuyas hermanas, Luisa, estaba casada con Ausiàs Milá, pariente del Papa. Es sumamente interesante para comprobar el estado de los vínculos entre el Pontífice y la Reina la lectura de una carta que aquel escribió con fecha de 7 de noviembre de 1457, en la que afirma que la consorte aragonesa le debía a él más que a su propia madre por haberse negado a conceder la nulidad al Magnánimo (Bernicoli 1909: 330).

²⁴ En el caso de Carvajal, por ejemplo, esta dúplice realidad se hace visible contraponiendo los poemas a la d'Alagno con otros como el XV, «Romance por la Señora Reina de Aragón» (Scoles 1967: 101-102); el XV b, «Muestra como por la ausencia del Rey la Reina mostró su virtud e constancia» (Scoles 1967: 109-10); o la epístola recogida con el número XIV, «Epístola de la Reina María» (Scoles 1967: 96-98).