

**ACTES DEL VII CONGRÉS  
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA  
DE LITERATURA MEDIEVAL**  
(Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)

**Volum III**

**EDITORS:**  
**SANTIAGO FORTUÑO LLORENS**  
**TOMÁS MARTÍNEZ ROMERO**



**Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (7è : 1997 : Castelló de la Plana)**

Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval : (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997) / editors, Santiago Fortuño Llorens, Tomàs Martínez Romero. — Castelló de la Plana : Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

3 v. ; cm.

Bibliografia. — Textos en català i castellà

ISBN 84-8021-278-0 (o.c.). — ISBN 84-8021-279-9 (v. 1). — ISBN 84-8021-280-2 (v. 2). — ISBN 84-8021-281-0 (v. 3)

1. Literatura espanyola-S. X/XV-Congressos. I. Fortuño Llorens, Santiago, ed. II. Martínez i Romero, Tomàs, ed. III. Universitat Jaume I (Castelló). Publicacions de la Universitat Jaume I, ed. IV. Títol.

821.134.2.09"09/14"(061)

Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny de la coberta, no pot ser reproduïda, emmagatzemada, ni transmesa de cap manera, ni per cap mitjà (elèctric, químic, mecànic, òptic, de gravació o bé de fotocòpia) sense autorització prèvia de la marca editorial.

© Del text: els autors, 1999

© De la present edició: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1999

Edita: Publicacions de la Universitat Jaume I  
Campus de la Penyeta Roja. 12071 Castelló de la Plana

ISBN: 84-8021-281-0 (tercer volum)  
ISBN: 84-8021-278-0 (obra completa)

Imprimeix: Castelló d'Impressió, s. l.

Dipòsit legal: CS-257-1999 (III)



# UN OLVIDADO POETA DE CANCIONERO: DIEGO DEL CASTILLO

LOURDES SIMÓ  
*Universidad de Barcelona*

LA POESÍA cortesana del siglo xv constituye un campo de investigación literaria dotado de una gran complejidad, sólo apreciable cuando nos decidimos a abordar más profundamente alguno de los múltiples objetos de estudio que la componen. Un rápido repaso a las nóminas de los autores que figuran en los cancioneros más conocidos (*Baena* y *Estúñiga*, por ejemplo) nos muestra un amplio abanico de posibilidades literarias: junto a poetas de abundante y cualificada producción, amén de importantes personajes en su época (El Marqués de Santillana, Juan de Mena o Gómez Manrique) encontramos nombres a los que se atribuye una única composición y sin posibilidad de ser documentados. Diego del Castillo, adscrito a la corte napolitana del rey Alfonso el Magnánimo, ha conseguido que su nombre formara parte de la historia literaria por su famosa elegía a la muerte de su soberano, en forma de visión alegórica. Esta larga composición lo sitúa junto a los más destacados poetas de su tiempo, con los que algún crítico decimonónico llegó a compararle.

Carecemos de datos autobiográficos de Diego del Castillo. Por el momento, las conjeturas debemos realizarlas a partir de los poemas que conservamos de él en los distintos cancioneros. Sin embargo, dada la existencia de un personaje en la corte de Castilla con el mismo apellido que nuestro poeta, los historiadores de la literatura muy pronto se dividieron en torno a si podía identificarse el Diego del Castillo autor de la «Visión» a la muerte de Alfonso v con Diego Enríquez del Castillo, autor de la *Crónica de Enrique iv*. Don Eugenio de Ochoa (1844), el primer editor de la «Visión», consideró que se trataba de la misma persona (pp. 434- 35). Su teoría fue seguida por J. Ticknor (1951), quien juzgó a Diego del Castillo «un poeta de segundo orden», mucho más hábil como cronista (p. 419). José Carlos Rovira (1990) se muestra de acuerdo con la citada hipótesis.

Por otro lado, José Amador de los Ríos (1865, vi: 435) dudó razonablemente de tal atribución, y sus teorías fueron seguidas por Fuensanta-Rayón en su edición del *Cancionero de Estúñiga* (1872: 416). Nicasio Salvador Miguel (1977) añade a los argumentos de Amador de los Ríos y Fuensanta-Rayón lo que pa-

rece ser definitivo: existen episodios de la *Crónica de Enrique IV* que narran sucesos contemporáneos a la muerte del Magnánimo. Diego del Castillo no pudo estar a la vez en las dos cortes (pp. 76-77).

A raíz del contenido y de la naturaleza de sus poemas se han trazado distintas semblanzas biográficas de nuestro, por ahora desconocido, autor: Amador de los Ríos considera que no salió de la esfera de los hidalgos pues en la «Visión» (estrofa 56) parece solicitar los favores de los sucesores del rey Alfonso. Paz y Meliá (1885), recogiendo las ideas de Amador de los Ríos, considera que sus poemas profanos no coinciden con una personalidad de eclesiástico como era Diego Enríquez, el cronista (pp. 350-351). Más amplias son las deducciones de Nicasio Salvador Miguel: su apellido, Castillo, es de origen castellano, afirmación discutible, pues los Castillo se extendieron tempranamente en la Edad Media por toda la Península. La temática de algunas de sus composiciones y su inclusión en los cancioneros de Roma y Estúñiga, avalan su permanencia en la corte napolitana. Su gusto por la alegoría, la cultura humanística, la aparición de su nombre en las estrofas finales de sus poemas amorosos son rasgos que lo identifican con la poesía cortesana del reino de Aragón y con los seguidores de Juan de Mena. Salvador Miguel busca personajes homónimos de su época (p. 75, n. 8) pero concluye: «Carecemos de una pista que nos permita afirmar si alguno de ellos es nuestro poeta» (p. 75). También José M<sup>a</sup> Azáceta (1956) coincide en enmarcarlo dentro del ambiente cortesano de Nápoles. Posiblemente el afán de aventuras, el formar parte del séquito de la casa real aragonesa o de alguna de las familias nobles desplazadas, o el cebo de la protección real le animarían a salir de la Península. Coincide con Salvador Miguel en la formación humanística y clásica (pp. 60-62).

La producción poética de Diego del Castillo es escasa pero representativa de su corte y de su época. Además, aparece diseminada en distintos cancioneros, hecho que puede interpretarse como signo de cierto prestigio del que debió de gozar en la corte del Magnánimo. Conservamos dos poemas amorosos («Ira, saña e crueldat» y «Nin quieren morir mis males») en el *Cancionero de Estúñiga* (MN54)<sup>1</sup> y *Cancionero de Roma* (RC1). Tres poemas «de circunstancias», entre los que se encuentra la famosa «Visión», que comentaremos más adelante. Son: «Agora comience la dulce vihuela» y «Parténope la fulgente» en el *Cancionero del Conde de Haro* (GB1). La «Visión» se encuentra en el citado cancionero, *Cancionero de Juan Fernández de Híjar* (MN6b), y en el *Cancionero Mixto B* (PN5) de París. Una pregunta a Gómez Manrique, conservada en el *Cancionero de Gómez Manrique* (MN24) y en

---

1. Para la identificación de los cancioneros seguimos las siglas establecidas por Dutton (1990).

el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia* (MN19) y, finalmente, tres poesías atribuidas: una pregunta a Torrellas, en el *Cancionero de San Martino delle Scale* (PM1); el poema «De las armas los guerreros» (*Cancionero de Poesías Varias*, MP2) y «Pues con si me despediste», que se encuentra en el *Cancionero General* de 1514 (14CG). Como se observa, se trata de una producción poética extremadamente escasa (no más de siete composiciones) pero de diversificada localización.

De entre los poemas de Diego del Castillo, destaca la elegía que dedicó a la muerte del Magnánimo en forma de visión alegórica y que pasaremos a comentar en los minutos que siguen.

La «*Discrición del tiempo en que la visión de lo siguiente se comienza sobre la muerte del rey don Alfonso, fecha por Diego del Castillo*», título completo de esta composición, se conserva en los manuscritos GB1, MN6b y PN5, como se ha comentado más arriba.

Las ediciones realizadas hasta la fecha siguen el texto de MN6b, único conocido hasta hace unos años. Son, en orden cronológico: Eugenio de Ochoa, 1844: 357-79; Bartolomé José Gallardo, 1888: I, 592-600; Marcelino Menéndez y Pelayo, 1890: IV, 351-63; Raymond Foulché-Delbos, 1915: II, 215-28; José M<sup>a</sup> Azáqueta, 1956: I, 415- 28.

Conocemos cuatro elegías funerarias a la muerte del monarca Alfonso V, acaecida el 27 de junio de 1458: una, compuesta por un tal Eximén Aznariz, enviada en una carta a don Bravo Pérez de Morata, escribano de la comunidad de Daroca en agosto de 1470 (editada por M<sup>a</sup> Carmen Pescador del Hoyo, 1952: 455); otras dos se encuentran en el *Cancionero de Juan Fernández de Híjar*: son la *Epístola* poética en la que Fernando Filipo de Escobar notifica a Enrique IV de Castilla la muerte del soberano del reino de Aragón, y la *Visión* alegórica compuesta por Diego del Castillo. Por su parte, en el *Cancionero del Conde de Haro* se conserva además el poema «Parténope la fulgente», original elegía en el que la ciudad de Nápoles, llamada poéticamente «Parténope», notifica a la reina María la muerte de su esposo. Sin embargo, la *Visión* es la más extensa. Aunque no ha recibido de la crítica literaria toda la atención que merece, fue objeto de cumplidos elogios por parte de prestigiosos hispanistas, como don José Amador de los Ríos y Don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien afirmaba:

La poesía castellana, que tantas coronas había tejido en honor del héroe aragonés, exhaló sus últimos acentos, y los más vigorosos por cierto, en la bella *Visión* alegórica de Diego del Castillo, que es sin disputa la poesía más inspirada de este grupo o escuela, y que compite a veces con la misma *Comedieta de Ponza*  
(v, 306)

La mención de don Marcelino a la *Comedieta de Ponza* hizo que, durante algún tiempo, la crítica del poema se dedicara casi exclusivamente a determinar la influencia de esta obra del Marqués de Santillana sobre la *Visión*. Así, Ch. R. Post, en su ya clásica obra sobre la alegoría en la literatura medieval española, señala algunos parecidos, como los gritos que lanzan los criados por la muerte del rey, la aparición de la figura femenina de la reina como articuladora del momento consolatorio y el papel desestabilizador de la Fortuna, que en la *Visión* está desempeñado por la parca Átropos ( p. 250-52).

María Rosa Lida (1950) –quien sólo dedica una línea al poema– se muestra más categórica que Post: La *Visión* es una copia de la *Comedieta de Ponza* (p. 456). José M<sup>a</sup> Azáceta reconoce que la *Visión* es una obra alegórica de tono menor; sin embargo, no le resta importancia y retoma la idea de sus semejanzas con la *Comedieta de Ponza*, añadiendo otras: el valor teatral de los diálogos de Átropos con la reina y los criados y el sobrio elogio del rey Alfonso v (p. 62).

El poema consta de 62 coplas de arte mayor castellano. Su esquema rítmico (abbaacca), usado por Juan de Mena en el *Laberinto de Fortuna*, es un argumento más para aquellos que, como M<sup>a</sup> Rosa Lida, consideran a Diego del Castillo un mero imitador de un patrón literario concreto. Sin embargo, no es infrecuente encontrar la misma estructura métrica en poemas elegíacos del siglo xv, como la célebre *Deffunzion de Don Enrique de Villena* del Marqués de Santillana; también en algunos «dezires» del *Cancionero de Baena*, como los compuestos por Villasandino a la muerte de Enrique III de Castilla (*Cancionero de Baena*, 34, 39 y 62) o el «dezir» de Ferrán Sánchez Calavera a la muerte de Diego Hurtado de Mendoza (*Cancionero de Baena*, 530).

La elegía de Diego del Castillo se caracteriza por su considerable extensión, sólo superada por el *Planto de las Virtudes...* dedicado al Marqués de Santillana, de Gómez Manrique. El metro de arte mayor castellano permite un recargamiento formal de los contenidos: se destacan la alegoría mitológica, presente a lo largo de toda la composición, y la abundante erudición clásica, de la que hace ostentación el autor cortesano.

La *Visión* puede calificarse de «construcción funeraria monumental», en palabras de Pedro Salinas (p. 66) o de «elegía mixta», según la clasificación de M<sup>a</sup> Emilia García (p. 40), pues a la alabanza del finado se unen algunas consideraciones generales acerca de la muerte. Se trata de un tipo de elegía bastante común en el siglo xv y que cuenta con brillantes ejemplos en autores coetáneos de Diego del Castillo, como por ejemplo, Fray Migir, Fernán Pérez de Guzmán o Juan de Agraz. La originalidad de nuestro autor radica, como intentaremos demostrar en los minutos que siguen, en el planteamiento de los contenidos.

El poema empieza con la localización espacio-temporal de la defunción, que se lleva a cabo mediante un procedimiento habitual en los poemas narra-

tivos cuatrocentistas, la alusión mitológica. El momento del día se describe poéticamente:

Avía recogido sus crines doradas / Apolo faziendo lugar a Diana (1 a-b).

Este modo de referirse al anochecer lo encontramos en otra *Visión*, del Marqués de Santillana, con el tema amoroso de fondo:

Al tiempo que va trençando / Apolo sus crines d'oro / e recoje su thesoro / fa-  
za el horizonte andando, / e Diana va mostrando / su cara resplandeciente, / me  
fallé cabo una fuente, / do vy tres dueñas llorando (vs. 1-8, pp. 91-95).

La localización espacial, mediante el recurso a personajes mitológicos, carece de los rasgos embellecedores de los dos primeros versos: llegada la noche el poeta, a orillas del mar, ve desatarse una fiera tempestad provocada por las Furias (Alecto, Tesifonte y Megera), que acompañan a los vientos Orión y Eolo (estrs. 2 y 3). En el fragor de la tormenta, aparecen las Moiras o Parcas, Átropos, Cloto y Láquesis, tejiendo y cortando los hilos de la vida humana. También pavorosas ubicaciones espacio-temporales encabezan algunos plantos conocidos, como los citados *Defunssion de don Enrique de Villena* –donde el Marqués de Santillana narra su aparición en una montaña inhóspita–, el *Planto de las Virtudes...* –en el que Gómez Manrique se encuentra en una selva, o uno de los «dezires» del *Cancionero de Baena* en forma de visión, que Alfonso Álvarez de Villasandino compuso a la muerte de Enrique III de Castilla:

...tan grand pavor ove de una visión / que vi, en figura de revelación, / a tres due-  
ñas tristes que llanto fazían.

(*Cancionero de Baena*, 34, estr. 1d-f).

Como bien señala M<sup>a</sup> Emilia García (pp. 105-106), tales emplazamientos contribuyen a preparar el ánimo del espectador para escuchar los coloquios sobrenaturales que acaecen en el transcurso de estos poemas alegóricos.

Átropos inicia su parlamento, con terrible gesto y feroz tono, comparados por el autor a los monstruos Escila y Caribdis que acechaban a los navegantes en el estrecho de Mesina (estrs. 4 y 5). Reconviene a los humanos, quienes viven sin preocuparse del momento de la muerte (estrs. 6-9). El estilo directo y la contundencia de sus palabras recuerdan a la Muerte de la *Danza* que lleva su nombre:

plañid vuestras vidas, llorad con paçiencia, / que presto del mundo robados  
seredes. (estr. 8 g-h)

E non vos engañe la grand confianza / de vuestras riquezas, thesoros guardados, /

que tantos dolores verés ayuntados / que presto faréẽ de siglos mudança. / Non serés libres por mucha pujaça, / por ser generosos nin grandes señores. / Rendid vuestras vidas a mí, pecadores, / a otro que esfuerço dad vuestra esperança. (estr. 9).

Tras esta advertencia se dirige al rey, mostrándole la antítesis entre su presente, en el que yace convertido en un «cuerpo infelice», un «viejo mezquino» (estr. 10) y su glorioso pasado militar:

De ser muy humano te congloriavas / creyendo que fueses por eso inmortal / del grand Jullio Çésar, guerrero Anibal, / del rey Alixandre loar te preçiauas. (estr. 11 e-h)

El elogio comparativo anterior, tópicos de la poesía elegíaca medieval según Camacho Guizado (p. 66), contrasta con las muestras de infinito poder de la Muerte:

dime ¿que vale la gran osadía / de tantos honores que as adquirido? / ¿qué te aprouecha sy fueste temido / nonbrado por uno de tres en grandeza / Ca non te delibera tu mucha riqueza nin la presunçion de muy entendido. (estr. 12 c-h).

La enumeración detallada por Átropos de las riquezas que deja el difunto (estr. 14) y de las provincias del gran reino de Aragón, cada una con su característica peculiar, que quedan sin rey: «La tu deleytosa y noble Valençia / tu fértil Cerdeña, tu gentil Mallorca, / la Córcega sana, tu chica Menorca, / la tu Cataluña con grande potencia. ...» (estr. 15 a-d), acentúan el valor de los bienes terrenales que pierde el monarca Alfonso al morir. Tras estas dos estrofas, el brevísimo *ubi sunt?* («¿Qué es de tu vida, tu tiempo pasado? ¿A do son tus fiestas, tus galas e ponpa?» (estr. 16 a-b)) enlaza con un «arte bene moriendi» aleccionador:

Los tus pensamientos de ser tan altiuo / agora se quedan suspensos en calma. / Conuiene forçado que rindas el alma / aunque non temo ningún onbre biuo. (estr. 17 a-d).

Las estrofas que siguen presentan un marcado contraste con las anteriores. Se muestra el desamparo del difunto, reforzado con una tradicional alusión escatológica:

Yazes tendido en este tu lecho / muy solitario, a guisa de pobre; / [...] Eres venido en un tal estrecho / que desa tu carne combrán los gusanos (estr. 18 a-b y g-h).

Por primera vez aparece en este planto la alusión macabra propia de la tradición funeraria medieval, que destaca los aspectos más desagradables del tránsito como la presencia de gusanos que comen el cuerpo en descomposición y la estrechez de la sepultura que acoge al difunto.

Es otra característica que asocia esta elegía a la tradición funeraria de las *Danzas de la Muerte*:

E por los palacios daré por medida / sepulcros oscuros de dentro fedientes, / e  
por los manjares gusanos royentes / que coman de dentro su carne podrida [...]  
(*Dança General de la Muerte*, estr. 10 e-h).

La estrofa siguiente constituye un consuelo frente al negro panorama que espera al Rey, pues éste se compensa con una vida que permanece, la de la fama:

Caerá la memoria de tal nonbradía, / mas no la tu fama de ser renombrada; / dispenso con ella de aquesta vegada, / ya pues que toviste la grand señoría, / que sienpre se vea biuir todavía / por tal que silencio non mate su gloria. / Non tema de muerte tu noble vitoria, / pues vida le damos de rica valía (estr. 19).

A ella se refiere también la Muerte que llama a la puerta de Don Rodrigo, en las *Coplas* que le dedicó su hijo, Jorge Manrique. En fin, Átropos, apremiante, ordena al rey que se despidiera del mundo y de libertad a sus criados (estr. 20). Uniendo el contenido de las estrofas, sigue a ésta una «comparación» de tipo mitológico: el dolor que sienten los criados ante la muerte de su rey les transforma, igual que se metamorfosearon las Helíades, hermanas de Faetón a la caída de éste. Castillo no alude a la transformación en álamos, sino al proceso de metamorfosis en sí mismo (estr. 21). Este tipo de comparaciones constituyen una muestra del recargamiento formal de que hace gala nuestro poeta, no ajeno a los recursos propios de la poesía cortesana elaborada en el reino de Aragón. La perífrasis alusiva como recurso estilístico es empleada con profusión en esta elegía. Destacamos otra «comparación», que constituye la estrofa 30, en la que el dolor de la reina María es el mismo que el de «la reina troyana el día que vido / matar con su fijos al noble marido» (30 b-c). Se refiere a Hécuba, la esposa del rey troyano Príamo. La referencia a Hécuba sigue en la *Visión* cuando Átropos, al sentenciar al rey Alfonso se comporta como «Pirro muy crudo» (estr. 42), reviviendo el momento más doloroso para la heroína troyana, la muerte del esposo y de su hijo menor.<sup>2</sup>

2. Existen excelentes estudios sobre la transmisión de la leyenda troyana en la Península, por lo que no nos detendremos aquí. En el caso de Hécuba, una de las *Tragedias* de Séneca, *Troae*, se refiere a ella. Las *Tragedias* fueron traducidas tempranamente al catalán por Antoni de Vilaragut probablemente antes de 1396 y al castellano durante el siglo xv (véase Blüher, 1983: 126-128 y 152-153). Joan Roís de Corella compuso el célebre «Lo plant dolorós de la reina Hécuba» influenciado por la traducción catalana (el planto puede leerse en Roís de Corella, 1980: 169-178). El dolor de Hécuba ante la muerte de sus hijos Polixena y Héctor es descrito por Ovidio, *Metamorfosis*, vs. 494 y ss. y Homero, *Ilíada*, canto 24, vs. 747 ss.

En la estrofa 40, otra perífrasis alusiva, también referida a la reina María de Aragón. Esta solicita trocar su muerte por la de su esposo, un tópico de la literatura funeraria, pero que aquí se tiñe de una pátina mitológica:

Si pudo la Reyna muger de aquel griego / de ti alcançar tal don sennalado /  
que por la su muerte restase librado / su quisto marido faziendote ruego...  
(estr. 40, a-d).

Posiblemente, se trate de Alcestis, esposa de Admeto, cuyas peripecias fueron inmortalizadas por Eurípides en la tragedia que lleva su nombre.

La tristeza de los criados del rey Alfonso se manifiesta exageradamente mediante las tópicas muestras de la literatura elegíaca que se repetirán en su momento en el caso de la reina María (estrs. 22 y 31). Exaltan la figura del difunto y suplican a la Muerte más tiempo para permanecer con él:

abaxa tus velas e alça los remos, / nauegue tu barca non tan presurosa, / espera, non  
seas por Dios rigurosa, / consiente si quiera con él que fablemos (estr. 27, e-h).

La nave que transporta al difunto de una orilla a otra, constituye otra referencia de sabor clásico, la asociada a la barca de Caronte.<sup>3</sup>

Sin transición alguna, el poeta pasa a describir la aparición de la reina (estrs. 30 y 31 ya citadas). Del largo parlamento que dirige a su difunto esposo, destaca el uso estilístico de la anáfora «Por ti», mediante la cual la sumisión de la reina hacia su marido se hace más expresa:

por ti me fazían los reyes honor, / muy grand reuerençia por los comarcanos, /  
por ti se rindían a mí los mundanos. / [...] por ti grand triunfo mi noble corona  
/ sostuuo sin miedo de controuersía (estrs. 32-33).

La anáfora se intensifica paulatinamente y concluye con una exclamación de lamento:

Por ti gouernaua los sieruos leales, / por ti daua ley a tus sufraganos, / por ti me  
loauan los pueblos vmanos, / por ti me temían los descomunales, / por ti me se-  
ruian los más especiales, / con trono muy alto yo sola regía, / por ti mi plazer  
bivió todavía / ¡O dulce marido, salud de mis males! (estr. 34).

3. María Álvarez Martínez (1990) señala que hay dos modos de entender la nave como vehículo conductor hacia la muerte: por un lado, transporta al individuo de la vida a la muerte, que sería la función de la Barca de Caronte; por otro lado, la nave es el símbolo de la vida humana que navega hacia el mar, «la muerte» (p. 206). En nuestro poema se trata del primer caso.

Es un lugar común de los poemas compuestos en la corte aragonesa en loor de la reina María presentarla como un modelo de lealtad hacia el marido, aunque Alfonso no correspondía a su solicitud. El sometimiento de la reina hacia su distante esposo se manifiesta en otros poemas compuestos en la corte aragonesa, como el «Comiat entre el Rey e la Reyna en el biaje de Nápol», de Pedro de Santa Fe, quien pone en su boca frases como «Mi senyor, / mi rey, mi salut e mi vida, / pienso en vuestra partida / con pavor» (*Cancionero de Palacio*, 269). También la *Epístola* atribuida a Carvajal, que la reina supuestamente dirige al rey Alfonso cuando éste se encuentra en Nápoles (Carvajal: 68).<sup>4</sup>

Los doloridos lamentos funerarios puestos en boca de la reina viuda cobran un eficaz valor estilístico y en su época constituían cierta novedad en el género, aunque el recurso no es original de nuestro autor. Antes que él, Gabriel Ferrug había compuesto un planto a la muerte de Fernando de Antequera, con el acierto de ponerlo en boca de su esposa, doña Leonor de Alburquerque.<sup>5</sup>

Hasta aquí, los criados y la reina han rogado a Átropos. La respuesta de ésta va precedida de dos comparaciones: a los ruegos de la reina, se comportará de modo inexorable, como «Pirro muy crudo» (estr. 42 a), o como el juez cuya sentencia es irremediable (estr. 43). La dureza de las palabras que dirige a la reina se evidencian estilísticamente con el uso del polisíndeton negativo:

Que nunca yo curo de ser suplicada / nin guardo nin sigo nin tengo tal orden, /  
nin pueden rogarias ronper ni desorden / nin quiero que sea mi ley quebrantada... (estr. 45 a-d).

Átropos es la Parca cuyo cometido es el más cruel: cortar el hilo de la vida humana. La primera característica que se atribuye a sí misma es su poder igualatorio, que constituye la base de la sátira social presente en la *Danza de la Muerte*.

do llega mi furia non cura de estado, / de ricos triunfos ni gran sennoria / a todos los paso por una igual via. (estr. 46)

En segundo lugar, Átropos libera a los mortales del «lachrymarum valle» que es el mundo:

4. La castidad es una de las virtudes más loadas de la reina María entre los poetas del cancionero aragonés, hecho que no deja de ser irónico, pues se trataba de una castidad forzada por la ausencia del esposo. La peculiar situación matrimonial de la reina ha sido comentada por Soldevila, 1929; Aramón i Serra, 1970 y Rovira, 1993: 120-123.

5. Véase Riquer, 1960: 175-176; él mismo llevó a cabo la edición del planto (Riquer, 1951).

saco de la cárcel a muchos perdidos, / a otros delibro de pena cuytada (estr. 47).

Finalmente, si Átropos no existiera, dominaría la Fortuna, parcial y desestabilizadora:

Ca çierto si fura durable la vida / y nunca muriera persona ninguna / muy grand  
sennorio touiera Fortuna / en çima de todos sin ser resistida (estr. 48).

La reina es invitada por Átropos a morir en el plazo de tres meses. Al igual que en la estr. 18, se complace en describir el negro futuro que le espera:

tus carnes reales serán como lodo, / en chico logar avrán su cabida, / será la tu  
silla real decayda, / en otro mudado tu nonbre de godó (estr. 52 e-h).

Ya se ha comentado que la mención a la estrechez de la tumba constituye un tópico de la literatura funeraria, y así lo atestiguamos en distintas elegías del *Cancionero de Baena*:

Los condes e grandes, de un coraçon / con toda Toledo, fizieron un lecho /  
después un arcaz angosto e estrecho / a do me ençerraron de fuerte prision.  
(Fray Migir, 38, estr. 6e-h)

agora veo que muy omillmente / de tierra una braça me sea bastante  
(Fernán Pérez de Guzmán, 571, estr. 1 g-h).

Átropos se dirige de nuevo a los criados, recordándoles su implacabilidad. Ni Jesucristo escapó de su cuchillo:

Beuir con su vida ya no presumays / que muerte conuiene que pase por vos. /  
Que no fize libre al Fijo de Dios, / nin soy piadosa por más que digáis (estr. 53  
g-h).

La imagen se documenta en el «Planto por Trotaconventos», del *Libro de Buen Amor* (« El señor que te fizo tu a este mateste, / Jesucristo omne e Dios tu a queste peneste», vss. 1556 a-b) y se cultiva durante el siglo xv:

«El Jesús glorificado, / que te díó tan grand poder / e te quiso obedescer / en la  
cruz crucificado,... »  
(Juan de Mena, «Decir o tratado de la Muerte», estr. xvii)

«Ni cosa biviente no está sin morir, / que dios esta ley tan firme ordenó / que a  
su mesmo Hijo aun no perdonó / y aun diole muerte peor de sufrir»  
(Juan del Encina, *Tragedia trobada*, vss. 569-572).

Entre los argumentos de Átropos para no devolver la vida al rey, destaca el de procurar la fama de sus sucesores:

Sy más largo tiempo aqueste biuiere, / muriera la fama de los subçesores, / los quales, seyendo tan grandes señores, / sienpre callado su nonbre se viera, / pues vn tal hermano dezid si pudiera / razón consentir que sordo quedara, / y su noble fijo que nunca reynara, / por ser de virtudes tan rica bandera. (estr. 56).

Diego del Castillo parece solicitar en esta estrofa encomiástica el favor de los herederos del monarca, su hermano el futuro rey Juan II y su sobrino Ferrante.

El planto concluye con una desoladora situación: los criados huyen, como una hueste sin capitán, y dejan abandonado el cuerpo del monarca: «fuyendo dexaron su noble rey puesto / en vn pobre lecho la vida robada» (estr. 57g-h).

La soledad del difunto constituye otra imagen tópica en los plantos del cancionero. Así se expresa Enrique III en el poema de Fray Migir:

«los mis privados e mis consegeros / dexaronme solo e van uno a uno»  
(*Cancionero de Baena*, 38)

En las últimas estrofas «el actor condolido del rey habla con su cuerpo» y le recuerda que, al morir, todos aquellos a quienes protegió le han olvidado (estr. 59). Ha perdido sus bienes terrenales. La soledad y pobreza del muerto es la misma para el rey que para un labrador. Sin embargo, en el caso del rey queda la memoria que deja a la posteridad:

Será tu castillo Del Huevo nonbrado, / será tu memoria jamás decayda, / será la tu fama por sienpre creçida, / yrá por el mundo tu ser más loado (61a-d).

Las posesiones terrenales son caducas, las espirituales permanecen. Con esta idea, de raigambre consolatorio, parece querer despedirse Diego del Castillo de su rey. La estrofa final es ambigua. El autor, «Commo las barcas que por la ribera / del mar bolteando consiguen las ondas / do muchas de vezes en el agua fondas / y otras se fallan en seco de fuera» (estr. 62 a-d), dice encontrarse separado y «absente de aquello que más ver quisiera» (estr. 62 h).

José Carlos Rovira afirma que esta última estrofa debe leerse sin interpretaciones: el poema está escrito «in absentia»; Diego del Castillo, al que Rovira identifica con el cronista Diego Enríquez del Castillo, desde la corte de Enrique IV recuerda Nápoles con nostalgia.

Preferimos considerar este final como integrante de la mentalidad vitalista que sacude los versos de la elegía de principio a fin. El lector, al igual que Diego del Castillo, también se siente desorientado al finalizar el planto. Pese a que,

a lo largo de sus versos, se repite la idea del poder implacable e igualatorio de la muerte, del dolor que provoca la defunción de un ser querido y respetado, las estrofas finales inciden en los aspectos más terribles; el poeta reitera la soledad y abandono a que se somete al difunto rey:

los grandes señores que tu as criado, / duques, marqueses, condes, varones, /  
privados e sieruos de tantas naçiones, / ¿dó son que te dexan estar olvidado?  
(estr. 59 e-h)

La transformación de su cuerpo:

cerrados sus ojos, la su lengua muda, / su carne real tendida, desnuda (estr.  
58 f-g)

Y, sobre todo, la desaparición de todo lo que ha gozado en la Corte; la descripción minuciosa de los objetos cotidianos del rey, que se refuerza con el uso del adjetivo posesivo «tu», y la exclamación final, acentúan el sentido de la pérdida:

Agora tus caças, las tus enbaxadas, / tus grandes conbites, las tus monterias, /  
tus muchas labranças, las tus maserias, / tu rico tinel, tus joyas presçiadas. / Tu  
grande capilla, reliquias guardadas, / la tu drapería, los tus ornamentos, / tus  
dulçes cantores, los tus estrumentos, / ¡por cierto son cosas de ser bien lloradas!  
(estr. 60).

En definitiva, esta concepción materialista del momento del tránsito provoca la desazón en el poeta y en el lector. Se trata de una sensación semejante a la que desprenden los versos del *Planto por Trotaconventos* del Arcipreste o los agrios parlamentos de la Muerte en la *Danza Macabra*. Nada de aceptación serena como en las *Coplas* manriqueñas. La muerte produce sobre todo desolación y terror.

Diego del Castillo se hace eco de las ideas transmitidas en su tiempo acerca de la Muerte. Esta se consideraba un ser despiadado, cruel e implacable; los poetas y moralistas se complacían en presentar sus aspectos más macabros: podredumbre, gusanos, estrechez, abandono. Los plantos puestos en boca del difunto que se encuentran en el *Cancionero de Baena* constituyen un ejemplo de lo mencionado. Aunque en los cancioneros compilados en el reino de Aragón, como el *Cancionero de Estúñiga*, no son frecuentes los llantos fúnebres ni los poemas sobre la muerte, los pocos ejemplos que han permanecido, entre ellos la «Visión» de Diego del Castillo, destacan por su originalidad. Siguiendo el magisterio del Marqués de Santillana y de Juan de Mena, nuestro poeta ahon-

da en las raíces clásicas para ofrecer un planto distinto, en el que la Muerte pasa a personificarse en Átropos y en el que el difunto no participa del coloquio sobrenatural que se entabla a lo largo de la composición. Pese a que los vivos, como la reina y los criados, no aceptan la muerte del monarca, y de ahí sus llantos desgarradores y sus manifiestas muestras de dolor, la obstinada mudez de éste resulta significativa. El difunto permanece en silencio, a pesar de a las aterradoras palabras que le dirige Átropos, las súplicas de su esposa y de los criados y las frases consolatorias del poeta. Casi sin proponérselo, Diego del Castillo nos ha legado un «arte bene moriendi» en la persona del rey muerto, acercándose a otros llantos funerarios posteriores (sublimados por las *Coplas* manriqueñas) en los que se obviarán los detalles macabros y en los que la muerte será aceptada con serena firmeza.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAREZ MARTÍNEZ, María (1990): *Conformaciones literarias del tema de la muerte en la lírica española*, Universidad Complutense, Madrid.
- Amador de los Ríos, José, (1865): *Historia crítica de la literatura española*, 7 vols., Madrid.
- ARAMÓN I SERRA, Ramón (1970): «L'absència del Magnànim com a tema poètic», *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Actas y Comunicaciones*, Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona, vol. II, pp. 397-416.
- AZÁCETA, José M<sup>a</sup>. (ed.) (1956): *El Cancionero de Juan Fernández de Ixar*, estudio y edición crítica por José M<sup>a</sup> Azáceta, (ed.), 2 vols., Clásicos Hispánicos, CSIC, Madrid.
- BLECUA, Alberto (ed.) (1992): Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita: *Libro de Buen Amor*, Cátedra, Madrid.
- BLÜHER, Karl Alfred (1983): *Séneca en España*, Gredos, Madrid.
- CAMACHO GUIZADO, E. (1969): *La elegía funeral en la poesía española*, Gredos, Madrid.
- Cancionero de Gómez Manrique. Publícale con algunas notas D. Antonio Paz y Meliá* (1885), 2 vols., Imprenta de A. Pérez Dubrull, Madrid.
- DUTTON, Brian (1990): *El cancionero del siglo xv (1360- 1520)*. 7 vols., Universidad de Salamanca, Salamanca.
- ; GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (eds.) (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Visor, Madrid.
- ENCINA, Juan del (1983): «Tragedia trobada». En *Obra Completa*, ed. de Ana M<sup>a</sup> Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid, vol. II, pp. 156-182.

- FOULCHÉ-DELBOSC, Raymond (1912-1915): *Cancionero castellano del siglo xv*, 2 vols., Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19 y 22, Bailly-Bailliere, Madrid.
- GALLARDO, Bartolomé José, (1888-1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., Impr. Rivadeneyra, Madrid.
- GARCIA JIMÉNEZ, M<sup>a</sup> Emilia (1994): *La poesía elegíaca medieval en lengua castellana*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y JIMÉNEZ CALVENTE, Teresa (1994): Mena, Juan de: *Obra Completa*, Biblioteca Castro, Turner, Madrid.
- GÓMEZ MORENO, Ángel y KERKHOFF, Maximilian P. A. M. (eds.) (1988): López de Mendoza, Iñigo, Marqués de Santillana: *Obras completas*, Planeta, Barcelona.
- LIDA DE MALKIEL, M<sup>a</sup> Rosa (1950): *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, El Colegio de México, Mexico.
- MARQUÉS DE LA FUENSANTA y RAYÓN, Sancho (eds.) (1872): *Cancionero de Lope de Stúñiga. Códice del siglo xv*. Imp. Rivadeneyra, Madrid.
- MAZZOCCHI, G. (1988): «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 Departamenti di Lingua e Letteratura Straniera Moderna dell'Università di Pavia*, v, 9, pp. 93-123.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1890): *Antología de poetas líricos castellanos*, Vda. de Hernando, Madrid.
- OCHOA, Eugenio de (1844): *Catálogo razonado de los manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional de París*, vol. I, Paris.
- (1844): *Rimas inéditas de Don Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana...*, Paris.
- PESCADOR DEL HOYO, M<sup>a</sup> del Carmen (1952): «Un poeta desconocido en la corte de Alfonso v de Aragón», *Estudios de Edad Media de la corona de Aragón*, v, pp. 453-456.
- POST, Ch. R. (1915): *Medieval Spanish Allegory*, Harvard University Press, Cambridge.
- RIQUER, Martín de, (1951): «Gabriel Ferruç y Guerau de Massanet, poetas catalanes del siglo xv», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 27, pp. 240- 242.
- (1960): «Alfonso v visto por sus poetas», *Estudios sobre Alfonso el Magnánimo con motivo del quinto centenario de su muerte. Curso de Conferencias*, Barcelona, pp. 173-196.
- ROVIRA, José Carlos (1990): *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Alicante.

- SALINAS, Pedro (1981): *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Seix Barral, Barcelona, 2<sup>a</sup> edición.
- SALVADOR MIGUEL, Nicasio (1977): *La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, Alhambra, Madrid.
- SOLÁ-SOLÉ, J. M<sup>a</sup>. (ed.) (1981): *Dança General de la Muerte*, Puvill, Barcelona.
- SOLDEVILA, Ferran, (1929): «La reyna Maria», *Sobiranes de Catalunya. Memòries de la Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 10, pp. 235-261.
- TICKNOR, J. (1851): *Historia de la literatura española*, Imprenta de la Publicidad. Madrid.
- VENDRELL DE MILLÁS, Francisca (1945): *El Cancionero de Palacio: Manuscrito 594*, CSIC, Madrid.