

Un paseo en barca con Caronte a través de la literatura española del Siglo de Oro

Miguel Gómez Jiménez¹

Recibido: 23 de junio 2020 / Aceptado: 12 de enero 2021

Resumen. En el presente artículo abordamos un recorrido por la Literatura del Siglo de Oro con el mito de Caronte, que une y separa dos mundos al mismo tiempo. Trataremos de averiguar cuál es la recepción del mito en diferentes autores de este periodo. Mediante el estudio comparativo entre los textos seleccionados, analizaremos cuál ha sido la interpretación del mito y cuáles los rasgos más representativos en él reflejados, que marcan dos líneas de adaptación mayoritarias: la que muestra a un Caronte alegórico moral y la de Caronte satírico y doctrinal.

Palabras clave: mito, Caronte, Literatura española, Siglo de Oro.

[en] A Boat Ride With Charon Through The Golden Age Spanish Literature

Abstract. In this article, we go through the Golden Age Literature with the myth of Charon, which links and splits two worlds at the same time. We try to find out what the reception of the myth was in different authors of this period. Through the comparative study of selected texts, we analyze what the interpretation of the myth has been, and which the most representative traits reflected on it, showing two main lines of interpretation: the one revealing a moral allegoric Charon and the other showing a satirical and doctrinal Charon.

Keywords: myth, Charon, Spanish Literature, Golden Age.

Sumario: 1. Introducción; 2. La recepción del mito de Caronte en la literatura áurea entre los siglos XV y XVI: desde Juan de Mena a Calderón de la Barca; 3. Conclusiones

Cómo citar: Gómez Jiménez, Miguel (2021). Un paseo en barca con Caronte a través de la literatura española del Siglo de Oro, en *Dicenda. Estudios de Lengua y Literatura Españolas*, 39, pp. 91-103

A mi padre, Francisco Gómez López

1. Introducción

El interés que nos ha llevado a elaborar este artículo es el de abordar el mito de Caronte², conocido por ser el Barquero del Infierno, cuyo oficio consistía en transportar las almas de los difuntos al otro lado de la orilla navegando algunos de los ríos o lagunas del Trasmundo: el Aqueronte, la laguna Estigia o el Cocito, el Piriflegetonte o el río Leteo. Caronte destaca por ser un personaje que separa dos espacios: el más próximo y que percibimos con nuestros vivos sentidos y el que está más alejado de nosotros, que intuimos con un grado más o menos elevado dependiendo de nuestras creencias, pero que al mismo tiempo constituye un umbral de continuidad y de esperanza frente a la alteridad fuera de la vida. El mito del viejo barquero representa una temática fascinante para la literatura que se manifiesta ya desde la Antigüedad.

Antes de situarnos en la literatura áurea mencionaremos algunas de las fuentes clásicas con cuyo fecundo caudal literario se establece la base cultural sobre la que se difunden, se acomodan y se perfilan la sucesión de recurrencias que dan muestra del vigor y la pervivencia del mito a lo largo del tiempo. Con ello no pretendemos un estudio diacrónico con pretensiones de totalidad, lo que resultaría escaso e insuficiente, dada la abundancia de alusiones presentes sobre todo en la mitología del Renacimiento y el Barroco, que son los periodos en los que hemos decidido acotar el asunto. Entre las fuentes principales, nos referimos a la obra de Virgilio, la *Eneida* (VI 295-331), en la que se nos ofrece una descripción de los rasgos físicos de Caronte, presente en el viaje de Eneas en el episodio épico de la bajada al inframundo conducido por la Sibila, junto con elementos de la topografía del Hades que forman el escenario del otro mundo³. Asimismo,

¹ Universidad Complutense de Madrid
miguelgomezjimenez@ucm.es

² Ruiz de Elvira, 2011: 131; Harrauer, 2008: 165-166; Grimal, 1991: 89; Patch, 1956: 30-31.

³ Del que Rodríguez (1983:22) ofrece una imagen gráfica detallada.

Caronte tiene protagonismo en el mito de Orfeo y de Eurídice en las *Geórgicas* (IV 471-527) de Virgilio, así como en la obra del poeta latino Ovidio *Metamorfosis* (X 1-105; 143-154), aunque en esta última no se menciona el nombre de Caronte de manera explícita, salvo aludiendo a su oficio ampliamente conocido. Con menor presencia, Caronte es de igual modo aludido en dos tragedias de Séneca protagonizadas por el héroe mítico Hércules: *Hércules furioso* (vv. 569-591) y *Hércules en el Eta* (vv. 1031-1101). Por otro lado, existe la tradición surgida a raíz de algunos diálogos de la amplia producción de Luciano de Samosata, como el *Diálogo de los muertos* IV, X, en los que predomina el humor y la sátira mediante la cuales Caronte comenta con Hermes sus preocupaciones pecuniarias mientras hace crítica de los difuntos que pretenden cruzar a la otra orilla. Posteriormente los diálogos se popularizan y se convierten en vehículos de expresión social de asuntos relativos a los usos y costumbres de la actualidad. Desde Luciano⁴ procede una línea de recepción que se manifiesta especialmente a partir del Renacimiento dentro del género dialógico, aunque con una orientación divergente de acuerdo con el cambio de los tiempos y las circunstancias políticas y de religión⁵.

Los autores adoptan y adaptan la figura de Caronte de acuerdo con sus intereses⁶. En este sentido, nos servimos del mito como eje sobre el que articular este estudio para trazar el recorrido en la literatura áurea mediante la evolución en el pensamiento de los poetas que forman parte del corpus de obras seleccionado⁷. Trataremos de observar cuáles han sido las líneas de representación principales a partir del cotejo analítico de los textos en los que perviven la fuente de referencia y sus modelos, lo que nos permite desentrañar cuál ha sido el valor y la importancia otorgados a Caronte a medida que avanzamos en el tiempo. El carácter hermenéutico de este análisis nos aportará una información valiosa para dilucidar los cambios habidos en los años de los que se ocupa el estudio.

2. La recepción del mito de Caronte en la Literatura áurea entre los siglos XV y XVI: desde Juan de Mena a Calderón de la Barca⁸

Iniciamos este recorrido con el testimonio de Caronte recogido en la obra del poeta cortesano Juan de Mena⁹, quien dedica su obra *La Coronación* (1439) a Íñigo López de Mendoza en alabanza a la victoria laureada en la batalla de Huelma contra los musulmanes. La composición consta de dos partes, dentro de las cuales se distribuyen 51 coplas reales a las que sigue un comentario en prosa. Después de la introducción comienza la primera parte, para la que Mena emplea la técnica frecuentemente utilizada en esta época de la *visión*, formada por las coplas 4-23, donde se presentan figuras de la mitología condenadas a sufrir y a pagar un precio por los pecados cometidos, por los vicios en los que incurrían o a corregir conductas moralmente reprobables¹⁰.

La copla 16 da pie a la ficción en la que se recoge la fábula de Orfeo y de Eurídice donde hallamos la mención a Caronte:

Pensólo Orfeo e fizolo así e levó consigo su cítola e començó de poner en ella cantares muy doloridos que le procurava el amor e la pérdida d'él, de los cuales cantares convertido Çérvero, can portero de los infiernos, dióle lugar que entrase, e allá començó de tañer su cítola. Luego los atormentadores de las ánimas estovieron quedos por la dulçedunbre de la su cítola escuchar, e Sisifón, que tenía por pena echar un canto del cuello e tornarlo a tomar, asentose sobre el canto, e el bueitre çesó de comer en la molleja de Tiçio, e Tántalo e Exión cesaron de sus penas, e la rueda en que andava Eixión se paró e estovo queda. Otrosí las donzcellas Bélides, fijas del rey Dánao de Argos, çesaron de echar agua con los cántaros en la tina sin fondón. Otrosí el viejo Charon çesó la barca enque pasava las ánimas por el río Leteo. (pp. 59-60)

⁴ Sobre la pervivencia de los textos de Luciano remitimos al estudio de Vives (1959).

⁵ Dentro del ámbito de los cuentos populares, la intervención de Caronte al fondo se encuentra en el relato de Psique y Cupido en *El asno de oro* de Apuleyo (IV, 28-VI, 24), traducido por Diego López de Cortegana en 1513. El mito recibe la atención posterior de humanistas hispalenses como Gutierre de Cetina, Juan de Herrera y, en especial, Juan de Mal Lara (Escobar, 2002) con sus poemas mitográficos *Hércules animoso* y *La Psyque*, ambos editados por Escobar (2015). Según explica Escobar en su estudio preliminar de *La Psyque*, se trata de una narración alegórico-moralizante, culta, de sesgo épico-mitológico, elaborada en verso. Amplifica la historia de Psique y Cupido en doce libros, lo que recuerda la división canónica virgiliana de la Eneida. Mal Lara reelabora el encuentro con Caronte (VIII, 442-525), insertando un excursus procedente de la Biblioteca Histórica de Diodoro de Sicilo (I, 92-93) relacionado con las creencias del mundo de ultratumba en Egipto (Escobar, 2015: 31, 121-123).

⁶ No parecen existir muchos trabajos que aborden la materia de Caronte; entre los estudios a tener en cuenta se encuentran los de Couceiro (2014; 2008), Navarro (2011), Cacho (2005), Bertomeu (2004) y Díez (1988).

⁷ Dada la amplitud de escritores que aluden al mito, quizás por el interés y la seducción que genera la temática de la muerte, es importante constatar la imposibilidad de profundizar en el asunto en un solo artículo debido a su economía discursiva. Este estudio no pretende hacer una relación de autores que podría obtenerse de la consulta en bases de datos. Por el contrario, para este trabajo se han seleccionado textos de poetas, algunos de los cuales incluso recurren al mito en diferentes momentos de su producción literaria, que consideramos señeros y representativos del arco cronológico marcado. Por tanto, queda abierto a ser ampliado con otras futuras manifestaciones que traten la materia de Caronte.

⁸ Incluimos en este apartado dedicado a la literatura áurea a Juan de Mena, presente en la literatura de entre siglos (XIV-XV), por su importancia y difusión posterior en relación con el enriquecimiento de la temática de las visiones, en las que convergen el mundo clásico y el pensamiento cristiano. En palabras de Lida de Malkiel: "A la zaga de Juan de Mena, una pléyade de poetas de diverso mérito e inspiración narra sus peregrinaciones alegóricas" en autores de cancionero castellano como Gómez Manrique en el *Planto de las virtudes e poesía por don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, el *Triunfo del Marqués de Diego de Burgos*, Juan de Padilla, *Los doze triumphos de los doze apóstoles* o los dos poemas de Juan del Encina, el *Triunfo de Fama* y el *Triunfo de Amor*, entre otros muchos, cuya influencia alcanza los albores del Renacimiento, con figuras poéticas como Boscán o Garcilaso (1956: 391 y ss.). Incluso se extiende más allá en el tiempo con la visión alegórica del Trasmundo, por ejemplo, en la obra de Francisco de Guzmán, *Triumphos morales* (Amberes, Martin Nuncio, 1557) que, de acuerdo con Egido (2014: 22), muestra concomitancias con la peregrinación simbólico-alegórica desarrollada en *El Criticón* de Baltasar Gracián.

⁹ Lida de Malkiel (1984).

¹⁰ Seguimos la introducción de la edición de Kerkhof (2009), además de los estudios de Berrio (1996) y Jacques Joret (1993).

Nos llama la atención este pasaje por el inusual comportamiento de Caronte, siempre en tránsito en su labor infatigable de transportar almas, que se detiene en esta ocasión para participar de la escena dibujada de contenida emoción compartida como espectador abstraído por la música y la maestría del poeta Orfeo, que alza el canto por su amada tratando de superar a la misma muerte por amor. Juan de Mena da entrada a Caronte como una figura mitológica integrante del conjunto de moradores del infierno seducidos por la voz de Orfeo y la melodía de su instrumento: Sísifo, Ticio, Tántalo, Ixión y las doncellas Bélides.

Existe, sin embargo, al menos un precedente de Caronte como oyente que es coincidente con la imagen de Mena. Se trataría de la tragedia de Séneca *Hércules en el Eta*, en la que el canto del coro cuenta la historia de Orfeo y agrupa a Caronte junto con otros condenados dejando la nave a la deriva y sin gobierno:

Barquero, también tú lo estás oyendo:
la barca del mar infernal
avanza sin remo alguno. (vv. 1068-1074)

Además de ello, los tres últimos versos pronunciados por el coro mantienen coincidencias con la siguiente copla 17, en la que transcurre la alegoría en la que el poeta prosigue su camino hasta lograr el margen del río: “e en la ribera que avía / atal entré qual venía / en una barca sin remos, / tomando de dos extremos / peligro por mejoría” (p. 64). En ambos casos se asemeja la idea común de la barca sin timón y a la deriva por el río, que simboliza la visión del mundo medieval sacralizado expuesto a las tentaciones.

Los investigadores Kerkhof (2009: 61, 382n.) y Berrio (1996: 33) resuelven las fuentes del pasaje con la influencia de Ovidio, Boecio y la redacción de Alfonso X. Sin embargo, Lida de Malkiel (1984: 123) señala la influencia de las tragedias de Séneca, al menos para las obras poéticas menores de Mena. En esta dirección nos inclinamos por añadir como probable la inspiración de Séneca para este pasaje, pues solo en la versión del autor latino se menciona de manera explícita el nombre de Caronte, tal y como ocurre en la de Mena; aunque las citas no son literales nos plantea la posibilidad de que existiera cierta inspiración e influencia en el autor castellano posterior. Ofrecemos a continuación el siguiente cotejo de textos donde se detecta el nombre de Caronte únicamente en Séneca y en Juan de Mena (citado arriba), mientras que en Ovidio es mencionado por su oficio de barquero, de forma indirecta; en la obra de Boecio ha sido sustituido por la figura del Can Cerbero, el perro de tres cabezas guardián del infierno y, por último, el texto alfonsí, en el que se descarta su alusión:

<p>Ovidio, <i>Metamorfosis</i> (X vv. 73-74)</p> <p>El barquero había rechazado al que suplicaba y que quería en vano pasar por segunda vez.</p>	<p>Séneca, <i>Hércules en el Eta</i> (vv. 1068-1074)</p> <p>Sin fuerzas se detuvo la rueda que nunca descansa, vencidos sus giros; creció el hígado de Ticio mientras el canto retenía a los pájaros. Por primera vez entonces el anciano frigio, olvidando las quietas aguas, se libró de su sed rabiosa y no acercó sus manos a los frutos, y la dura piedra pudo ser vencida y seguir al vate.</p> <p>Barquero, también tú lo estás oyendo: la barca del mar infernal avanza sin remo alguno.</p>
<p>Boecio, <i>La Consolación de la Filosofía</i> (Libro III, XII)</p> <p>Estupefacto e inmóvil quedó el carcelero de tres cabezas, absorto en aquella jamás oída melodía. De los ojos de las diosas vengadoras, que antes hostigaban con el terror a las almas culpables, corren a torrentes lágrimas de ternura y compasión; la rueda veloz ya no arrastra la cabeza de Ixión; aborrece Tántalo el agua de los ríos, atormentado como está de larga y dolorosa sed; tampoco el buitro devora el hígado de Ticio, arrebataado como está por aquella música divina.</p>	<p>Alfonso X, <i>General Estoria</i> II (fol. 247r- 247v)</p> <p>Et tanto lo dixo bien & se razono aun mas cunplida mentre que a qui non es dicho que todos los Imfemales se pararon a oyr le; & quedaron de las cosas que fazien alla en los Imfernos. Assi que quedo Thantalo de querer tomar ell agua & la maçana quel fuyen. Et parosse la rueda que traye Yxion; & quedaron las aues de despeçar la corada dell. Otrossi quedaron las Duennas que eran las quarenta & nueue Infantes fijas del Rey Danao; (...) Et pararon se estonces quedas por oyr a Orpheo. Otrossi Sisifo que estaua siempre echando un grant canto del cuello a tierra. Et de si tomaual de cabo; & poniel en el cuello & echaua en tierra & nunca quedaua desto: quedo estonces & assentos en so canto. Otrossi cuenta el Autor que las Eumenidas que eran tres rauias Imfemales de quen auemos ya dicho en esta estoria que eran la mas cruel cosa de los Imfiernos, dize el autor que lloraron entonces. Et lloraron todos quantos Imfemales aquí auemos nonbrados.</p>

Más adelante Mena nos desvela el contenido de la alegoría y nos brinda la explicación moral a la copla en la que la barca simboliza el cuerpo: “Por la barca sin remos podemos entender el cuerpo del omne” (p. 65)¹¹. Con todo ello, Mena ilustra el propósito moral de la fábula a la que accede mediante la imagen del río como lugar de pecado y el mar como espacio último al que se dirige todo aquel que lo comete: “los omnes que están envueltos en los ríos, que son los pecados, e non çesan de correr para el mar, es a saber el infierno.” (p. 62).

Sin embargo, la novedad en esta versión se observa gracias al manejo de la materia mitológica, que no se limita a una mera recopilación de fuentes, sino que el mito se concibe como un recurso estilístico frente a la alternativa de reducirlo a fórmula moral de conducta. Se trataría de una muestra de apertura de conciencia y distanciamiento con respecto a la costumbre enraizada en una época medieval en la que los mitos obedecen a una intención puramente didáctica. Así lo pone de manifiesto Lida de Malkiel:

Lo peculiar de Mena, prerrenacentista es que, junto a la alusión y enumeración ejemplares, típicas del didacticismo medieval, introduce sistemáticamente la alusión mitológica con sentido ornamental, que antes se hallaba solo esporádicamente. (1984: 529-530).

Asimismo, Mena aúna la tradición alegórica de la imagen de los ríos cuyo cauce se dirige al mar como forma de simbolizar el transcurso de la vida que inexorablemente conduce hasta la muerte, idea contenida en los versos de las conocidas coplas de Jorge Manrique: “nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar, / qu’ es el morir”.

A pesar de la manifiesta intención clasicista y creativa, Juan de Mena muestra su abolengo genuinamente medieval con el tratamiento evidente del comentario moral al final de la fábula, en cuya estructura se reserva un lugar determinado para el razonamiento y la explicación que trae a colación una lectura interesada de la fábula. Según Gómez Redondo (2002: 2733), ya en el Segundo Preámbulo de *La Coronación* se proporcionan los mecanismos textuales a los que se ajusta el proceso creador de manera que el receptor descubra por sí mismo las claves de lectura, y, con tal fin, Mena señala los dos “estilos” que establece como mimbres interpretativos para su obra: “podemos decir el estilo de aquestas coplas ser comedia y sátira; comedia porque comienza por humilde y baxo estilo y por tristes principios y fenece en gozos y alegres fines según el processo se demostrará, y sátira se puede decir porque reprehende los vicios de los malos y glorifica la gloria de los buenos” (p. XX).

Resulta tradicional el papel de Caronte en la versión propuesta por Juan Boscán, en cuya reescritura se observa su actividad creadora producto de la inspiración del Renacimiento italiano, procedente de modelos, de formas y de contenidos originarios de la Antigüedad clásica. La narración se inserta en el Libro III de sus *Obras Completas*, publicadas junto a las de Garcilaso de la Vega en 1543. De acuerdo con Franco Durán (1994: 67), es Garcilaso el que introduce el tema de Hero y de Leandro en la literatura española en uno de sus más famosos sonetos. Aunque la inspiración partiera de Garcilaso, la versión de Boscán fue desarrollada con mayor elaboración y ampliación en su contenido hasta completar una composición de 2560 versos¹². La novedad de Boscán reside en superponer al molde renacentista la fábula de fuente griega y romana dentro del ámbito hispano (Rallo, 2007: 125-126). Además, añade alguna primicia ajena a la precedente de la tradición mitográfica como es la fábula de Aristeo, originada en las *Geórgicas* (IV 317 ss.), y que el poeta inserta en forma de digresión, a la que pertenece la alusión a Caronte dentro del marco de la historia de Orfeo y Eurídice (Franco Durán, 1994: 70).

Nos interesa en particular la adaptación de Boscán porque desplaza a Caronte a un espacio marino diferente, real y renovado frente al lugar tradicional asignado por el imaginario clásico. En la travesía al más allá, Caronte navega atravesando las aguas del Helesponto que dividían Europa y Asia y a las que Leandro desafió por amor a Hero. Consideramos que este cambio es producto de la intención de Boscán por lograr un poema épico, tan valorado en la época, a imitación de la *Eneida* de Virgilio o la *Farsalia* de Lucano; de hecho, ya había culminado el poema *Leandro* de larga extensión. Sin duda existe un lugar reservado para el episodio del descenso al inframundo en una composición de estas características. El motivo del trasmundo es, por tanto, uno más de los aciertos del poema, dado que los recuentos tradicionales realzan el motivo del amor que deviene en este caso en el motivo de la muerte.

Para desarrollar la presencia de Caronte se recurre a la metáfora de la nave, para cuya imagen Couceiro (2008: 120) detecta la ampliación de la fuente griega de Museo: “Yo mismo seré’l barco y el remero, / y siendo el llevador, seré’l llevado” (vv. 880-881). El poeta anticipa el triste acontecimiento final mediante la expresión del pensamiento de Leandro, lo que incrementa el sentido de tragedia de la historia por su afán, y a la vez incapacidad, por lograr el encuentro con Hero. Asociado a esta idea, observamos el procedimiento artístico de Boscán plasmado en la imagen poética de la fusión del cuerpo de Leandro con la nave de la muerte de Caronte:

Eran allí sus braços los sus remos,
servíanle os pies de gobernalle,
el fuerte pecho el agua va cortando,
dexando con la’spuma un largo rastro (vv. 212-215)

¹¹ La imagen de la barca sin remos es un recurso frecuentemente utilizado, como podemos comprobar en la elaboración de la mitografía *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, tan extendida y utilizada entre poetas: “Fingen los poetas que el que bebía de las aguas del río Letheo olvidaba todas las cosas pasadas, y que en él anda el hombre como en una barca sin remos.” (1995: 637).

¹² El análisis de Franco Durán (1994: 65-66) realiza un recorrido del mito a través del Renacimiento y Siglo de Oro, partiendo de las fuentes clásicas; remitimos también el estudio de fecha anterior de Moya del Baño: *El tema de Hero y Leandro en la literatura española* (1967).

La digresión de raigambre latina ocupa los versos 1410-1567, en los que se narra el episodio de Eurídice, hasta el verso 1522, y la muerte posterior de Orfeo, hasta el final. Boscán recupera así el instante en que Orfeo rompe con el mandato impuesto por Prosérpina: Orfeo olvida la orden establecida a causa del amor que siente por Eurídice, vuelve a ella la mirada y desperdicia la posibilidad de salvarla. Caronte, entonces, presto acude a embarcar a la joven y a la vez impide a Orfeo su liberación:

El cuitado d'Orfeo volvió, queriendo
abraçar su muger, y abraçó el viento;
y en esto, con la furia del deseo,
corrió a pasar la miserable barca;
mas el viejo Carón, que's el barquero,
no le dexó, y así quedó en l'arena,
sin seso, sin consejo y sin amparo. (vv. 1516-1520)

En estos versos confluyen la temática del amor y de la muerte, para la que Caronte actúa en coherencia con el mito tradicional como firme y solícito ejecutor de una infracción indebida, evitando de forma inexorable cualquier posibilidad de vínculo de unión. La temática del amor frente a la muerte es una cuestión en sí misma contradictoria, aunque convive en la literatura como forma antagónica de entender la experiencia misma del amor, y en este sentido se trata de un elemento integrador que aglutina el mito de Caronte y que nos conduce hasta el poeta Garcilaso de la Vega. Si su amigo Boscán recurría a la fuente clásica y a las formas métricas italianas como lugar común de inspiración, Garcilaso a su vez recupera el molde clásico de la Égloga a la que da forma con tercetos encadenados (Rallo, 2007: 123 y ss). El ambiente pastoril de la Égloga II resulta el lugar natural para la recreación de una historia en la que participan tres pastores, Albanio, Nemoroso y Salicio, junto con la pastora Camila, donde se narra la relación amorosa entre Albanio y Camila. Se trata de una extensa composición en la que Albanio cuenta la relación con la pastora: el amor hacia ella aumenta con el paso del tiempo desde una edad temprana hasta el punto de enamorarse, pero ella no siente la misma clase de amor y rechaza sus sentimientos. El pastor Salicio desvela el desasosiego de Albanio por el desdén de su amada y advierte del alivio sustentado en la esperanza y liberación que ofrece cruzar el cauce del río al otro lado:

¡Por cuán mejor librado tengo un muerto,
que acaba'l curso de la vida humana
y es conducido a más seguro puerto! (vv. 101-109)

El uso de la voz pasiva “es conducido”, con la que se omite el sujeto agente, nos remite a la figura de Caronte y al eco de la tradición. El sentido de la alusión parte de la emoción causada por un amor desdeñado, para lo que existe una fórmula de evasión y de sosiego espiritual fuera de este mundo.

Resulta paradójico que el ambiente pastoril, un espacio propicio para las relaciones eróticas, ofrezca cabida a la muerte como refugio y consuelo del desengaño. No parece casualidad que Albanio, psicológicamente extenuado, dé muestras de pérdida de cordura y se someta al impulso de desear terminar con su vida, aunque la intervención fortuita de elementos de la naturaleza desbarata la intención. Por tanto, se diría que la presencia mítica cumple con algo más que ser un modo de enriquecer el texto con una imagen clásica al gusto renacentista, pues la vivencia personal trasciende el ejercicio retórico al tiempo que Caronte funciona de punto de inflexión vital que resuelve la tensión y deshace el nudo existencial del amor no correspondido.

En la Égloga III, en cambio, el tono y la función mítica se ven modificados cuando la referencia a Caronte adquiere un aire menos grave y más acorde con la intención de enaltecer a la “ilustre y hermosísima María”, en probable alusión a doña María Osorio Pimentel, esposa del virrey de Nápoles, don Pedro Álvarez de Toledo, protector de Garcilaso. El autor elogia el nombre de la dama mientras atraviesa la laguna de Caronte. La Estigia simboliza un espacio y una frontera de inspiración poética desde la que superar el olvido del transcurso del tiempo. El mito proporciona este aderezo estético de prestigio con el que mezclar la expresión poética contigua a su contemporaneidad y al círculo más cercano a Garcilaso:

Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente'n vida,
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la boz a ti devida;
libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conduzida,
celebrando t'irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido (vv. 8-15)

En ambos casos la expresión intimista en alabanza por una dama está en estrecha relación con la idea de la fama, un pensamiento y preocupación recurrentes en este tiempo¹³, que adquiere el valor añadido de elevarse sobre el mismo Caronte, con el que se mide en un careo por conseguir el trofeo de la inmortalidad gracias a la pervivencia del verso recitado sobre la muerte. En la imagen poética ilustrada a lo largo de la octava se encuentra implícito el mito de Orfeo, y muy probablemente elementos de la imaginería infernal, como la “lengua muerta y fría”, quizás evoque y sea eco de las lenguas de fuego virgilianas (Prieto, 1999: 197).

Los siguientes pasajes muestran la recurrencia y pervivencia de Caronte dentro del marco del género dialógico, tan prolífico en el periodo humanista, ilustrando una actitud claramente parcial y beligerante de un Caronte que se contagia y reacciona frente a los acontecimientos sociales del momento. Buena muestra de ello lo constituyen los textos el *Diálogo de Mercurio y Carón*, de Alfonso de Valdés, y el *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, hijo del Papa Paulo III*. La reescritura del mito recupera en estos casos la tradición lucianesca para abordar y justificar la opinión crítica de su tiempo. Caronte se erige como protagonista indiscutible porque aporta una perspectiva privilegiada desde el Trasmundo, desde donde se permite el placer de señalar y descubrir las apariencias y desenmascarar la realidad mediante el humor¹⁴.

Los dos diálogos entre Mercurio y Caronte abren una nueva ramificación en cuanto a las líneas de recreación que parten de una fuente común lucianesca, lo que ya se vislumbra a partir de los títulos que señalan el género y la presencia de nuestro mito. Caronte se preocupa por cuestiones de otro orden sometidas a necesidades mercantiles: se lamenta de haber invertido una suma de dinero en una nueva galera en la que transportar almas cuando llega a sus oídos el rumor de que se ha logrado la paz en España, lo que va en perjuicio económico que lo llevaría a la bancarrota¹⁵. Al momento, Mercurio consuela al barquero informándole de la necesidad de mantenerse alerta, pues sus servicios pronto serían requeridos con la declaración de guerra contra Francia e Inglaterra y el trajín de almas supondría una buena fuente de ingresos. La línea cómica sobre la que se hilvana y se va tejiendo el intercambio dialógico entre los personajes míticos la clarifica el mismo Caronte cuando cede su puesto a un lugarteniente mientras observa en la orilla junto con Mercurio el paulatino desfile variopinto de almas fallecidas:

Guiará entre tanto mi lugarteniente la barca, y nosotros sentados en este prado, podremos hablar y a las veces reírnos con algunas ánimas que vendrán a pasar. (p.10)

Lo que comienza siendo un diálogo derivado de la necesidad económica, evoluciona hacia la crítica política y de religión, para lo que Caronte se muestra dispuesto a entablar conversación con Mercurio sin poner reparo en sentarse plácidamente a orillas del Leteo¹⁶ para informarse de la situación adversa para su negocio. Alfonso de Valdés recurre al mito para transferir su posicionamiento a través de las intervenciones satíricas de Caronte, cuyo discurso se modifica según discurre el diálogo de acuerdo con los intereses del autor. Hasta el punto de que el mito, de origen pagano, se adapta sorprendentemente al espíritu cristiano, dando muestras de ello con alusiones favorables a los Padres de la Iglesia, los Evangelios, San Jerónimo o San Agustín (p. 101), entre otros, como soporte ideológico¹⁷; en estos términos se dirige Caronte a un sacerdote tachado de mujeriego:

Desos polvos viven estos lodos. Andáisos vosotros toda vuestra vida leyendo y aprendiendo disputas, cuestiones, dudas y dificultades por dar a entender a los simples que sabéis algo, porque os tengan por letrados, y no curáis de leer la Sagrada Escritura ni aquellos doctores de que podríades sacar la verdadera doctrina cristiana, y así, cual es vuestro ejercicio, tal es el fruto que hacéis para vosotros y para todos. (p. 102)

El mito de Caronte adquiere rasgos de tinte popular como reflejo del ambiente y de las preocupaciones manifestadas por la población, que no duda en expresar sus ideas con la ayuda de refranes y un vivo lenguaje coloquial, lo que subraya la intención de espontaneidad de una estructura dramática en la que el tropel de almas de conducta punible

¹³ Lida de Malkiel (1952).

¹⁴ La influencia de Luciano se refleja en buen número de obras en el periodo renacentista español con un marcado tono humorístico que incide en la sátira de costumbres, con ataques directos de carácter político y antipapistas con el objeto de modificar comportamientos (Rallo, 2007: 104-108 y 144-149; Scholberg, 1979:131-136; Vives, 1959).

¹⁵ La vinculación de Caronte con el pago de monedas ha estado largo tiempo presente en la literatura: Caronte se hace cargo de las sombras de los muertos que le proporciona Hermes Psychopompo, a condición de recibir en pago el óbolo, o moneda, como salario para el barquero, tradición ya contemplada, por ejemplo, en *Las ranas* (v. 140) de Aristófanes, o en *Diálogos de los muertos X*, de Luciano.

¹⁶ La travesía de las dos orillas a través del Leteo se encuentra en la variante pagana del Hades y su posterior cristiana: Infierno/Purgatorio/Cielo, en la que se sitúa Valdés, y que, al margen de cuestiones dogmáticas, fija Dante para la literatura (Couceiro, 2014: 255) y recoge después Boccaccio: “A orillas del Leteo están bebiendo el agua que libra de cuidados e infunde pleno olvido del pasado (Eneida VI 714-715); Dicen que Lete es un río del Infierno (...). Virgilio coloca a este río en los Campos Elisios y dice que de él beben aquellos a los que Mercurio quiere hacer volver a los cuerpos (...). En verdad nuestro Dante lo describe en la cumbre del monte del Purgatorio y dice que de él beben las almas puras y dignas del cielo, para olvidarse de los males pasados, cuyo recuerdo ofrecía un impedimento para la felicidad eterna.” (Boccaccio, 2008: 133-134).

¹⁷ Autores como Vives (1959: 63), Prieto (1986: 47) y Rallo (2007: 212) coinciden en la idea de caracterizar a Caronte como un mito que no solo comparte la tradición pagana con la cristiana, sino que en muchos momentos es un vehículo de expresión del propio autor, dejando entrever el posicionamiento tanto político como en defensa de los valores católicos.

sucede a medida que progresa el diálogo. Además de ello se mezclan elementos del mundo religioso, citas de textos sagrados vinculados al ideario cristiano defendido por el emperador Carlos V¹⁸.

La situación se presenta entonces propicia para que el heraldo de los dioses illustre al barquero y a los lectores acerca de los asuntos de la actualidad de la política exterior del Emperador y de sus diferencias con el Rey de Francia y el Papa. El testimonio de Caronte da importancia a la lección aprendida a partir de la experiencia de la vida, cuyo pensamiento se transmite a medida que se desenvuelve el diálogo dentro de un contexto anacrónico, en un tiempo discordante con la lógica del mito. Caronte, en quien delega Alfonso de Valdés, mantiene un claro matiz de denuncia de los comportamientos depravados y de las prácticas corruptas de las que siente la necesidad de revisión moral, especialmente aquello que atañe al reformismo religioso, que no excluye a las jerarquías más altas. Una de las ánimas que pretende cruzar el río es la de un cardenal condenado al infierno y criticado con ironía por ser un pésimo gobernante de la Iglesia, acusado de beneficiarse a expensas de la fe que defería profesar:

ÁNIMA ¿Vosotros no vedes que soy cardenal?
 CARÓN Ese tengas en el ojo.
 ÁNIMA Más aína lo ternás tú si me haces tomar este remo.
 CARÓN ¿De cardenal te quieres tornar galeote?
 MERCURIO No lo consientas, Carón.
 CARÓN ¿Por qué, Mercurio?
 MERCURIO Porque si guía tu barca como guió la Iglesia de Jesucristo, yo te la doy por perdida.
 CARONTE Dejemos desas gracias, Mercurio, que ya pasó vuestro tiempo, pues que no sois ya alcahuete de Júpiter. (p. 60)

Caronte es descrito por Mercurio con apariencia desaliñada y descuidada: “Apártate esos cabellos que van volando hacia arriba y baja esa barba que parece chapeo vedejudo lleno de escarcha” (p. 61); Caronte reconoce no haberse peinado desde tiempos de Troya cuando Elena pasó por su lado. La estampa del viejo conserva resonancias de la descripción del barquero realizada por Virgilio en la *Eneida*¹⁹. Las características del rostro sumadas al posicionamiento claramente ideológico aportan un perfil más amplio del mito, con lo que se enriquece su actuación como un personaje mucho más dinámico y parcial, que toma partido y demuestra capacidad de persuasión y convicción propia.

El *Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio*²⁰ mantiene la línea cómica que veíamos anteriormente; ejemplo de ello es la descripción caricaturesca de un difunto reciente que presenta las huellas aún frescas de las heridas y las mutilaciones recibidas. Caronte toma partido en la causa en contra de Pedro Luis Farnesio defendiendo la acción cometida en respuesta al abuso injustificado de su condición social, lo que conduce al tiranicidio por parte de aquellos que han visto su poder arrebatado, todo ello de acuerdo con un supuesto orden divino:

Es verdad. Y así me parece que aconteció a ti con los condes que te mataron y a ellos contigo, porque tú acometiste tiranamente serles señor, governaste después como tirano, por no saber, como dices, la salida de las cosas; y al cavo moriste como tirano; y ellos acometieron como valerosos en matar al tirano sin saver cómo saldrían dello, y dispúsolo Dios de manera que les salieron las cosas mejor de lo que pensaban. (p. 30)

En la geografía infernal descrita encontramos que Caronte navega por el río Leteo (p. 52), pero además, sabemos que en la laguna Estigia aguardan las almas que esperan venganza, como ocurre con la de Farnesio: “¿Crees que no sé yo la propiedad de estas aguas? Ya sé que me conviene ir a laguna Estigia y pasearme he por la rivera della asta que mi padre y mis hijos venguen mi muerte” (p. 53).

A esta tradición de diálogos satíricos protagonizados por Caronte, aunque a veces lo encontramos con el nombre de Aqueronte²¹, pertenecen dos breves composiciones manuscritas de autor desconocido llamadas *Diálogo entre Plutón Rey del Infierno y Aqueronte barquero de la laguna Estigia* y *Satírico diálogo entre Plutón y Aqueronte a la muerte del Rey Phelipe III*²². Se trata de dos obras de reducida extensión escritas en verso endecasílabo. En ambos casos se construye el diálogo a partir del momento en que Plutón anuncia la llegada al infierno del rey Felipe III. Para la ocasión, Plutón ordena a Aqueronte la preparación y el acondicionamiento de la nave para su recepción, a

¹⁸ Según señala Etreros (1983: 16), citando a Maravall en *La cultura del Barroco*, la política del XVI había sido coto propio de conversaciones y escritos de burócratas, caballeros o cortesanos, y a medida que avanza la sociedad el tema se populariza y se democratiza, la gente se considera libre de hablar de ello públicamente y criticar a la administración que ostenta el poder.

¹⁹ “Tiene por su mentón cana madeja su abundante barba. Inmóviles las llamas de sus ojos. Cuelga sórdida capa de sus hombros prendida con un nudo. Él solo con su pértiga va impulsando la barca y maneja las velas y transporta a los muertos en su sombrío esquife. Es ya anciano, pero luce la lozana y verdecida ancianidad de un dios” (VI vv. 299-304).

²⁰ Navarro (2011: 127-149) atribuye la autoría del diálogo al militar Jerónimo Jiménez de Urrea, traductor al castellano del *Orlando furioso* (Amberes, 1549) de Ariosto.

²¹ Según explica Couceiro (2014: 258), la similitud fonética Charón, Acherón, Aqueronte, Caronte dio lugar a frecuentes disemias textuales, y debido a ello el nombre de Caronte llega a combinarse con el del río infernal.

²² Los dos textos se hallan insertos en el Ms/4101, incluidos en un volumen con letra del siglo XVII con obras satíricas de Villamediana: *Obras satíricas de Don Juan de Tasis Conde de Villa Mediana*, de la BNE: fols. 80-84; fols. 132-133; véase Etreros (1983: 331-334 y 402). Sin haber realizado un cotejo exhaustivo de las dos obras, se trata de dos testimonios copiados por dos manos con diferente tipo de letra humanística.

lo cual Aqueronte responde mofándose y cuestionando la política local e internacional del monarca y discutiendo la intromisión de los validos en la toma de decisiones de su reinado.

Del ámbito de la política cruzamos al mundo de las letras y al de la creación literaria, para el que Lope de Vega reserva un lugar a Caronte en sus *Rimas*²³, donde se incluye la composición de tono satírico titulada “Apolo”. La imagen del Trasmundo que presenta el poeta sirve de trasfondo para el intercambio dialógico entre Caronte y Apolo, en cuya voz se expresa el mismo Lope para elaborar un discurso sobre el estado alarmante de la poesía coetánea:

CARONTE
 ¿Quién habla aquí? ¿Quién es quien se lamenta?
 APOLO
 Apolo soy
 CARONTE
 ¿Qué lloras?
 APOLO
 Esta afrenta,
 este rigor, Caronte, esta locura.
 CARONTE
 ¿Hurtáronte por dicha las saetas?
 APOLO
 Plugiera a Dios. No lloro niñerías;
 lloro esta fiera plaga,
 enxambre de poetas,
 castigo de los hombres de estos días. (vv. 85-92)

La preocupación de Lope por la abundancia de poetas y la escasa calidad de los mismos fue una cuestión que trató en otras composiciones de las *Rimas*, como la epístola *A Gaspar de Barrionuevo*, y posteriormente en las *Rimas de Burquillos*. La burla de Lope en los textos en los que interviene la materia mítica incide especialmente en los temas del amor y de la creación poética, en el que el humor reside en tópicos de la época como el quehacer poético, actitudes o “tipos” humanos; el mito interviene en la mayoría de los casos de forma decorativa como base de comparaciones o contextos hiperbólicos de situaciones familiares desde el punto de vista poético. En este sentido, la crítica se dirige hacia los referentes parodiados, a los “tipos”, ínfimos poetas, relacionadas con su profesión y con su trayectoria vital (Romojaro, 1998: 159-195).

Caronte recoge los lamentos de Apolo y la petición del dios, que no es otra que la de encontrar un “examinador” óptimo que eleve el ejercicio poético con la selección de autores que pasen por “escuelas poéticas”. Para ello Apolo sugiere el nombre de varios autores ilustres de la Antigüedad: Homero, Virgilio, Anacreonte u Ovidio, a lo que el culto Caronte, que se presenta como un erudito interlocutor al tanto de la producción y de la calidad poética de su tiempo y a la altura misma de Apolo, responde con su testimonio fruto de sus encuentros con autoridades poéticas del pasado en las aguas del Aqueronte:

APOLO
 ¿Que todos los poetas
 están en el infierno?
 CARONTE
 Aquellos celebrados
 de los siglos pasados,
 si no es que lo interpretas.
 Porque son dignos de tormento eterno,
 muchos por sus mentiras,
 por sus sobervias e iras,
 crueles arrogancias e inchaçones
 que todos son de casta de postemas. (vv. 136-145)

El dios Apolo reivindica entonces la maestría del poeta hispano Garcilaso de la Vega y del italiano Tasso (“Sean (pues lo desean / las Musas del Parnaso), Laso en España, y en Italia el Taso”) (vv. 181-183), como ejemplos a seguir, autores señeros propuestos como examinadores actualizados y en vigor, lo que supone un avance con el que se logre vislumbrar nuevos horizontes poéticos. Sugiere, Lope, con el apoyo del recurso al mito, un cambio de perspectiva poética estableciendo como referentes autores próximos a su tiempo, más modernos, hacia los que mirar

²³ Para el estudio de Caronte, hemos recurrido a la edición crítica de las *Rimas*, elaborada por Pedraza (1994).

como modelos de creación presente y futura frente a los canónicos de la Antigüedad, de los que se hace necesaria una interpretación, una lectura profunda que requiere un grado de erudición.

El carácter satírico del diálogo contrasta de forma llamativa con la personalidad de Caronte, completamente sacralizado y artísticamente utilizado. Como veremos, Caronte se enfrenta a Orfeo recitando y elevando su canto a pesar de su derrota, con la que se persigue ensalzar la fiesta sacramental en la versión del ilustre Calderón de la Barca, en cuyo genio en el procedimiento de creación del género se observa un evidente sesgo religioso. Calderón escribió dos autos con idéntico título: *El divino Orfeo* (1634) y *El divino Orfeo* (1663) en los que la alegoría en la que se inspira es la de Orfeo y Eurídice²⁴.

En la pieza de 1634 observamos una alteración en la función del personaje de Leteo porque se transfiere al de otro de los ríos que es el Aqueronte. Su participación es breve, puesto que su intervención en el auto se demora hasta casi el final del auto; se menciona por vez primera en el verso 1173, tras la acotación: “Canta Orfeo y sale Aqueronte con guadaña”, para cuya escena Aqueronte alterna heptasílabos con endecasílabos frente a los versos de Orfeo que declama en octosílabos; fruto de la contienda poética se dirime la derrota de Aqueronte:

Aqueronte me llamo porque infierno
que triste significa,
y el griego nombre a mi deidad aplica
esta naturaleza
porque yo soy la pálida tristeza.
Luego que soy se prueba de esta suerte
Aqueronte, Leteo, olvido y muerte, (vv. 1197-1203)

En esta versión de la pieza sacramental, la actuación de Caronte se reduce de forma ostensible para ajustarse al contexto religioso. Sabemos por el relato más frecuentemente difundido que Orfeo vuelve la mirada hacia Eurídice y con ello provoca la imposibilidad de salvación posible con la intervención del barquero. Sin embargo, Calderón altera la fábula de manera que en lugar de escenificar esta secuencia, la comprime a unos versos pronunciados por el diablo, quien rememora este hecho y hace ver el riesgo tan solo como una resonancia del final acostumbrado: “¿Qué importa que ellos la lleven, / si siempre que ella, inconstante, / peque y tú el rostro la vuelvas / ha de volver a mi cárcel?” (vv. 1325-1328). Pero tan pronto como el diablo pronuncia estos versos, Orfeo evita la posibilidad de que Eurídice infrinja la ley y cometa pecado apelando al respaldo espiritual de los sacramentos.

A diferencia del auto datado con anterioridad, la pieza sacramental *El divino Orfeo* de 1663 representa con mayor despliegue artístico la historia de la salvación humana escenificada en tres partes: la creación, la caída causada por pecado cometido y la redención. El auto sacramental se ofrece en un escenario formado por cuatro carros, en el primero de los cuales aparece la personificación del demonio, que es el Príncipe de las Tinieblas, y de la serpiente, que es la Envidia.

El carro representa la nave negra que va surcando las turbias aguas del río Leteo, al que se alude por primera vez como un elemento integrante de la simbología alegórica propia de la geografía pagana cristianizada. En la acotación previa al discurso del Príncipe, Calderón describe el despliegue escenográfico relacionado a su vez con el ámbito de la navegación. El río representa el espacio alegórico que domina el demonio y el lugar escénico desde donde se inicia el auto:

PRÍNCIPE Ya que sulcar me veo
sobre las negras ondas del Leteo,
imaginado río
que entre caos y abismo, imperio mío,
corre veloz, por cuyas pardas nieblas
el gran Príncipe soy de la tinieblas,
ya que sulcar, digo otra vez, me veo
sobre las negras ondas del Leteo,
a quien por lo letal otro sentido
ha de llamar el río del olvido, (vv. 1-10)

Nos detenemos en la intervención del Príncipe en los primeros versos en los que menciona a Leteo para vincular dos significados que desembocan en el mismo río mitológico: por un lado, el desorden cósmico previo a la creación divina, que forma parte del tema principal del auto; y por otro, un rasgo procedente de la tradición pagana de inspiración virgiliana dentro de la cual del río habían de beber las almas para olvidar los recuerdos de la vida anterior. Conviven, por tanto, elementos vinculados a distintas naturalezas de pensamiento espiritual perfectamente engranados, que Calderón funde logrando sincretizar el material de la Antigüedad mítica dentro del marco del género sacramental.

²⁴ Para las citas recogidas en este apartado seguimos la edición de Duarte dedicada a los dos autos, especialmente las páginas 43-64, que detallan el análisis del mito de Orfeo en Calderón. Asimismo, nos apoyamos en el estudio realizado sobre el auto de Berrio (1996).

Durante el transcurso de la representación, Eurídice cae en pecado seducida por la Envidia, lo que permite la entrada en escena del personaje caracterizado por el Príncipe de las Tinieblas. En esta ocasión, solicita los servicios del Leteo, que adquiere personalidad en virtud de las posibilidades que ofrece el juego teatral. Calderón personifica al río para que se sume a la acción adquiriendo el rol del barquero, con el que se funde hasta el final del auto²⁵.

En el momento cumbre de la catábasis de Orfeo, el Príncipe de las Tinieblas recurre a Leteo-Caronte para impedirle el rescate de la joven. Ante esta tesitura, Orfeo decide enfrentarse con su voz y mediante la melodía de su instrumento, según declara la acotación: “Sale Orfeo con una arpa al hombro, cantando, en cuyo bastón vendrá hecha una Cruz” (p.285), y a continuación se produce la pugna entre ambos:

ORFEO Yo
no sólo he de mostrarte
que voluntario quiero
navegar tus raudales,
pero para volver
pasar de esotra parte.
LETEO Pasar es fácil, pero
volver no será fácil,
que el pasar es morir
y es el morir cerrarte
las puertas de la vida.
ORFEO Para ellas habrá llave.
LETEO ¿Cuál puede ser?
ORFEO Mi voz,
pues hará que se ablanden
en láminas de bronce
candados de diamante (vv. 1162-1176)

El poeta tracio muestra la habilidad de su canto, que constituye la fortaleza con la que consigue atemorizar y acabar con la resistencia de Leteo:

LETEO Cobarde
tu voz escucho. ¿Quién
fue a suspender bastante,
con miedos en que viva,
temores con que mate?
Pero ¿yo me suspendo?
Tente, mortal, no pases
mi línea de confianza
de canto semejante,
que pues mortal te veo,
sin que respeto guarde
ni a luz que me retira,
ni a lira que me atrae,
harás que mi tridente,
blandidos los fatales
filos de tres cuchillas,
primero haya de darte
la muerte, si es que quieres
que en mi bajel te embarque. (vv. 1183-1200)

Orfeo logra desembarazarse de Leteo, batir a la muerte y con ello recuperar a Eurídice. Durante la contienda ambos actores declaman en verso heptasílabo mientras se dirime el enfrentamiento. En este sentido, según indica Duarte, la utilización de la música no es meramente un recurso escénico, sino que aporta funciones significativas. El canto puede servir de recurso diferenciador entre personajes (1999: 75). En esta línea, Louise K. Stein (citada en la edición de Duarte, 1999: 46-47) explica que la separación entre personajes divinos y mortales mediante diferentes tipos de música se convirtió en una característica importante en las comedias mitológicas de Calderón pensadas para la corte, que se inicia con *La fiera, el rayo y la piedra* y otras posteriores como *Fortunas de Andrómeda y Perseo* o *La*

²⁵ Un efecto escénico similar aparece en otra de las fábulas mitológicas de Calderón: *El hijo del sol, Faetón*, en la que el Eridano, el río al que cae Faetón después de perder el control del carro del Sol, toma la personalidad de Faetón hasta que, en cierto momento de la pieza, se invierten los papeles y es Faetón quien resulta caracterizado como personaje.

estatua de Prometeo, expuesta en algunos pasajes con la combinación de heptasílabos y endecasílabos; esto sugiere que Calderón los utiliza para representar en estilo recitativo.

Como hemos comprobado, Caronte participa del simbolismo del auto sacramental cuya fiesta popular se escenificaba en carros. Sin salirnos del espacio teatral de recreación, pero cambiando el género de representación artística, observamos su alusión en el ambiente más prosaico de la obra de Miguel de Cervantes, el *Quijote*, donde es mencionado en su segunda parte²⁶. Se trata del episodio de la aventura de la carreta de la Muerte, en la que don Quijote y Sancho se topan en su camino con un conjunto de extraños personajes que alarman a nuestros protagonistas:

—Carretero, cochero, o diablo, o lo que eres, no tardes en decirme quién eres, a dó vas y quién es la gente que llevas en tu carricoche, que más parece la barca de Carón que carreta de las que se usan. (II, XI)

El denominado Caronte forma parte de una compañía actoral itinerante que marcha de una población a otra para ofrecer sus servicios en fiestas populares. El personaje que encarna el Diabolo y que encabeza el grupo de comediantes nos informa de que viajan en un solo carro, por lo que se trataría de una pequeña compañía de actores que se traslada para ofrecer su actuación y festejar la celebración del Corpus representando el auto *Las Cortes de la Muerte*. El elenco lo integran: la muerte, un ángel, una reina, que es la mujer del autor, un soldado, un emperador y el demonio, junto con Cupido. La frecuencia con la que representan el auto los obliga a mantener puesto el disfraz de su personaje, lo que provoca una reacción de extrañeza y de asombro.

Como indica Riquer (1967: 116-117), Lope de Vega escribió a su vez un *Auto sacramental de las Cortes de la Muerte*, en el que varios de sus personajes corresponden con los que aparecen en esta escena cómica del *Quijote*. El hecho de aparecer Caronte en la cita encaramado en un carro feriante en lugar de una nave induce a pensar en la posibilidad de que fuera un personaje ampliamente conocido y que se mezclara con la personificación de la muerte o del diablo, como el mismo Quijote nos sugiere. No podemos estar más de acuerdo con la acertada reflexión de Riquer, si tenemos en cuenta el auto de Calderón comentado anteriormente, en el que el autor se toma igualmente libertades artísticas para fundir estas dos figuras, una pagana con otra cristiana, en una forma de sincretismo de culturas y opciones de espíritu divergentes.

Uno de los elementos del imaginario fluvial característico del mito es sin duda la imagen que viene siendo tradicional del Leteo. En el caso del magistral Quevedo se trata de una cuestión ligada a la poesía amorosa. El amor y la muerte, en conjunción paradójica y constante discordia, son recurrentes en sus composiciones, en dos de las cuales veremos el tratamiento tan dispar dependiendo del prisma teórico desde el que se aproxima la voz poética. El primero de ellos es el soneto “Amor impreso en el alma, que dura después de la muerte”, en el que el autor encuentra una oportunidad para dotar a una vivencia concreta de una cierta intención de transcendencia experiencial. Una vez cruzado el río de la muerte, la memoria de la mujer amada perdura al igual que el cuerpo y sus “cuidados”, es decir, no existe una separación, sino que logran alterar y superar unidos, mente y cuerpo, el curso natural de la muerte (Green, 1955: 112-117):

De esotra parte de la muerte dura,
vivirán en mi sombra mis cuidados,
y más allá del Lethe mi memoria.
Triunfará del olvido tu hermosura;
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser, por amar, será mi gloria (p. 650)

El sentimiento de amor puro de casto alejamiento y contenido en el deseo es merecedor de cualquier sufrimiento, incluso el de la misma muerte. La hermosura de la mujer resulta sublimada y su canto es vehículo para alzarse con el preciado galardón de la gloria desafiando las aguas del mismo Leteo, en una suerte de ficción poética del amante eterno desposeído del objeto amado, en cuya idea insiste en el siguiente cuarteto en una de las composiciones dedicadas a Lisi:

mas no de esotra parte en la ribera
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama el agua fría,
y perder el respeto a la ley severa

Lo que aún permanece en estos versos, según Green (1955: 117) “es una supervivencia del amor cortés, incluso *In Morte*.”

En cambio, de forma opuesta, la estrofa de la canción siguiente propone la idea del olvido en el que aún se mantiene el recuerdo, pero en forma de desengaño y de escarmiento, con lo que el autor desvela su conducta pasada, quizás

²⁶ Para la materia pagana en el Quijote, remito al excelente estudio de Barnés (2009), en el que recoge y analiza las alusiones referidas a la Antigüedad clásica extendidas a lo largo de la obra.

equivocada, lo que podría considerarse una palinodia, una actitud reprobable vista desde la perspectiva del paso del tiempo y la propia evolución, con la que ajusta cuentas al final de sus días²⁷. Se trata de una composición de Quevedo incluida en *Poemas metafísicos*, cuyos versos pertenecen a “Pinta la vanidad y locura mundana”:

el Lete me olvidó de mi señora:
 el Lete, cuyas aguas reverencio;
 y así, le ofrezco al santo Desengaño
 mi voluntad, por víctima, cada año. (vv. 45-48) (p. 161)

Observamos un giro significativo en la interpretación del mito, ahora más acorde con su lado simbólico ligado al abandono del pasado, de manera que se invierte el sentido desde una perspectiva antagónica: el Leteo consiguió purgar de la memoria el inoportuno desengaño amoroso.

3. Conclusiones

El cotejo de los testimonios analizados nos devuelve una imagen ornamental del mito expresado mediante el talento artístico de aquellos poetas que aprecian el material de la Antigüedad como excelente recurso literario. Destaca por ser un elemento valioso que, de forma trasversal, ofrece un modo privilegiado de llegar a textos de ilustres autores. En este sentido, partiendo de la interpretación mítica tradicional, Caronte ofrece, al menos y a tenor de los textos escogidos, dos líneas de interpretación mayoritarias. Se trata de modos de recepción del mito abierto a dos entornos sociales diferenciados, el culto y el popular, lo que se refleja en el ámbito poético. Por un lado, pervive la variante del Caronte simbólico-alegórica, cuya fuente nace en la visión clásica del Trasmundo filtrada a través de la corriente italianizante e ilustrada posteriormente por poetas cortesanos de cancionero. Se prolonga hasta el periodo renacentista y se adentra hasta bien entrada la etapa barroca, empleándose en su mayor parte en la imitación de modelos, con intención didáctica y moral. Y, por otro lado, está la veta del Caronte doctrinal y satírico, que encuentra una excelente acogida en el género dialógico vinculado con la crítica de la actualidad literaria, política y de religión.

Obras citadas

- Apuleyo, *El Asno de oro* (Medina del Campo, 1543), ed. Francisco Javier Escobar Borrego, México, Frente de Afirmación Hispanista, A. C., 2019.
- Alfonso X El Sabio, *General Estoria. Segunda Parte*, ed. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Rocío Díaz Moreno, Elena Trujillo Belso, Real Academia Española, Banco de datos [en línea], Corpus diacrónico del español, 2006, «<http://www.rae.es>»
- Barnés, Antonio, *Yo he leído en Virgilio*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2009.
- Bertomeu Masiá, María José, “Historia y literatura: Diego Hurtado de Mendoza y el Diálogo entre Caronte y el alma de Pier Luigi Farnesio”, *Líneas actuales de investigación literaria: estudios de literatura hispánica*, València, Universitat de València, 2004, pp. 155-164.
- Boccaccio, Giovanni, *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, eds. María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Centro de Lingüística Aplicada Ateneo, 2007.
- Boecio, *La consolación de la Filosofía*, ed. Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Cacho Palomar, María Teresa, “Función de la actualidad en el diálogo renacentista: el diálogo entre Caronte y el Alma de Pedro Luis Farnesio”, en Pierre Civil y Danielle Boillet (coords.), *L'actualité et sa mise en écriture aux XVIe-XVIIe et XVIIe siècles: Espagne, Italie, France et Portugal*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 63-76.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. Enrique Duarte, Kassel, Edition Reichenberger, 1999.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alba Libros, 1996.
- Clavería Laguarda, Carlos, *Philosophía secreta*, Madrid, Cátedra, 1995.
- *Obras completas de Juan Boscán y Garcilaso de la Vega*, Madrid, Fundación José Antonio Castro, 1995.
- Couceiro, María del Pilar, “Vigencia de los personajes infernales en la literatura medieval y renacentista (III): Caronte y los guardianes del Hades”, en Rocío Barros Roel (ed.), *Cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas, del 11 al 13 de diciembre de 2012*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2014, pp. 253-266.
- “Del Helesponto al Aqueronte en el «Leandro» de Boscán”, en José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2008, vol. 1, pp. 113-126.
- Diálogo entre Caronte y el ánima de Pedro Luis Farnesio, hijo del Papa Paulo III*, ed. José López Romero, Sevilla, Ediciones Alfar, 2004.

²⁷ Según Rey (2013: 325-326), esta canción fue escrita por Quevedo al final de sus días, hacia 1644; en ella un personaje imaginariamente muerto habla desde su tumba metafórica.

- Díez de Velasco Abellán, Francisco de Paula, *El origen del mito de Caronte: investigación sobre la idea popular del paso al más allá en la Atenas clásica*, Madrid, Universidad Complutense, Servicio de Publicaciones, 1988.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo XVI (Cetina, Mal Lara y Herrera)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
- Etreros, Mercedes, *La sátira política del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983.
- Franco Durán, María Jesús. “El mito de Hero y Leandro: algunas fuentes grecolatinas y su pervivencia en el Siglo de Oro español”, *Verba Hispanica* 4 (1), (1994), pp. 65-82.
- Gómez, Jesús. *El diálogo en el Renacimiento español*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana (III)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Green, Otis Howard, *El amor cortés en Quevedo*, Biblioteca del Hispanista IV, Zaragoza, Editorial Librería General, 1955.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Madrid, Paidós, 1991.
- Harrauer, Christine, Herbert Hunger, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Herder, 2008.
- Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1984.
- “La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas”, en Howard R. Patch (ed.), *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp. 371-450.
- *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Mal Lara, Juan de, *La Psyque*, ed. Francisco Javier Escobar Borrego, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2015.
- Mena, Juan de, *La Coronación*, ed. Maximiliaan P. A. Kerkhof, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- Navarro Durán, Rosa, *Tres personajes satíricos en busca de su autor: Lázaro de Tormes, el atún Lázaro y Caronte en su diálogo con Pedro Luis Farnesio*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, D.L. 2011.
- Ovidio, *Metamorfosis*, ed. Consuelo Álvarez y Rosa M^a. Iglesias, Madrid, Cátedra, 2001.
- Patch Howard R. (ed.), *El otro mundo en la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- Prieto, Antonio, *Libro de Boscán y Garcilaso*, Barcelona, Península, 1999.
- *La prosa española del siglo XVI, (I)*, Madrid, Cátedra, 1986.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Bleca, vol. 1, Madrid, Castalia, 1999.
- Rallo Gruss, Asunción, *Humanismo y Renacimiento en la literatura española*, Madrid, Editorial Síntesis, 2007.
- Rey, Alfonso, “Sobre el pensamiento amoroso en Quevedo”, *La Perinola* 17, (2013), pp. 301-344.
- Riquer, Martín de, *Nueva aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1967.
- Rodríguez Adrados, Jesús V., *Dioses y héroes: mitos clásicos*, Barcelona, Salvat Editores, 1983.
- Rodríguez Alfageme, Ignacio, “Influjo clásico de los hermanos Valdés”, en José Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, vol. 5, pp. 2555-2574.
- Romojaro, Rosa, *Las funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Ruiz de Elvira, Antonio, *Mitología clásica*, Madrid, Cátedra, 2011.
- Scholberg, Kenneth R., *Algunos aspectos de la sátira en el siglo XVI*, Berna, Peter Lang, 1979.
- Séneca, *Tragedias completas*, ed. Leonor Pérez Gómez, Madrid, Cátedra, 2012.
- Valdés, Alfonso de, *Diálogo de Mercurio y Carón*, ed. Rosa Navarro Durán, Barcelona, Planeta, 1987.
- Vega Carpio, Lope de, *Rimas*, ed. Felipe Pedraza, Ciudad Real, Universidad Castilla-La Mancha, 1994.
- Virgilio, *Eneida*, trad. Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 2010.
- Vives Coll, Antonio, *Luciano de Samosata en España*, Valladolid, Sever-Cuesta, 1959.

