
EL TRASMUNDO CLÁSICO EN LA LITERATURA POPULAR

MARÍA PILAR COUCEIRO
(Universidad Complutense de Madrid)

A PRIMERA VISTA, los términos *clásico/popular* se nos ofrecen como antagónicos; *item* más, si al primer adjetivo lo instalamos dentro de la carga literaria grecolatina, puesto que, frente al continuo uso que los escritores áureos hacen de las fuentes clásicas, la literatura de tipo popular, la *lyra minima*, por su propia idiosincrasia, parece que debería huir de la recurrencia culta. Esto, naturalmente, no es en modo alguno absoluto.

A la hora de bucear en la incidencia literaria del *más allá* clásico, conviene tener en cuenta una serie de datos que a partir del siglo xv coadyuvan a la propagación y mayor conocimiento de estas fuentes: descubrimiento de nuevos testimonios dramáticos¹, proliferación de traducciones a lenguas romances, y sobre todo, la traducción de la *Eneida*², en cuyo libro VI tenemos la más completa descripción del infierno clásico, comenzando por el *Paso* hacia él, el *Paso del Trasmundo*. Así, la panorámica del siglo xv en nuestras letras no puede estar en mejor situación para el tratamiento ficcional de las fuentes mitológicas desde la literatura de carácter culto, pero si a todo esto añadimos las influencias evemeristas que para

1. En 1429, el filósofo Nicolás de Cusa descubrió doce comedias de Plauto.

2. *Tragedias* de Séneca, *Heroidas* que Rodríguez del Padrón traslada al castellano, o *Los doce trabajos de Hércules* que, a partir de fuentes prehumanísticas italianas, llevó a cabo en 1417 Enrique de Villena, artífice también, a solicitud del rey Juan II de Navarra, de la versión virgiliana.

la construcción de sermones se tienen en cuenta por los predicadores a la hora de interpretar las leyendas «gentiles» —que más adelante el propio Erasmo recomendará como vía de acceso al mensaje de las *Escrituras*— lo cierto es que tanto la rama culta como la popular tienen acceso a un *corpus* numeroso de leyendas de procedencia clásica. Esto incluye esos mitos de trasmundo a los que tampoco es ajena la vía antropológica³.

La tradición grecolatina, desde Homero hasta el Bajo Imperio, nos ha legado un trasmundo cuyos elementos hunden su origen en literaturas más antiguas de procedencia oriental. Si además tenemos en cuenta que ninguna otra época dio tanta importancia a la consideración de la muerte en la Europa Occidental como los siglos xiv y xv, a causa de los dramáticos acontecimientos que asolan el entramado social, debido a las epidemias generalizadas de peste unidas a las frecuentes guerras, se entiende que la muerte y su secuela más repugnante, la descomposición física, afectase profundamente la sensibilidad, creando un pesimismo general que recalca en ideas e imágenes de horror y morbo, como de manera tan excelente ha investigado el profesor Infantes⁴. El escape de esta angustia vital sólo puede encontrarse en la esperanza de un *más allá* después de la muerte, de un *trasmundo*.

Claro que, a principios del siglo xv, nos encontramos con una sociedad que arrastra conceptos teocráticos medievales y que, además, es profundamente cristiana, lo que añade una característica que nunca más se dará en la literatura española: la simbiosis clásico-cristiana que permite que convivan con soltura mito y dogma, algo que a partir de la publicación del *Index* de 1559 y, por supuesto, de los decretos tridentinos ya no será posible.

Trasmundo implica una vía opuesta a la opción real. *Mundo*, en el sentir cotidiano, está instalado en lo sensorial, lo fácilmente perceptible, mientras que *trasmundo* se escapa de la idea material para sumergirse en lo extrasensorial. Y eso lo recoge la literatura, en toda época, en cualquier estilo. El *trasmundo* y el *Paso* hacia él, representado, en primer término, por la *muerte*. Y en este sentido, no debe perderse de vista que en la idea de la muerte hay un profundo elemento de seducción, la posición del ser humano ante la certeza de su final viene dada por dos

3. El estudio de los mitos del *más allá* presenta en sus planteamientos y motivos caracteres de universalidad. Cf. Marvin Harris, *Introducción a la antropología general*, Madrid: Alianza Universidad, 1988, págs. 130 y 142-143.

4. Víctor Infantes, *Las Danzas de la Muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.

vertientes antitéticas: la negación –«no quiero pensar en esas cosas»–, el arrinconar la noción por aquello de «lagarto, lagarto», el terror, en definitiva, de enfrentarse a la idea de la propia desaparición; y por otro lado, todo ese revestimiento ficcional del concepto *muerte*, desde la metalepsis y el eufemismo hasta el humor negro, que actúa como conjuro con tanta eficacia que se da la –aparente– paradoja, hoy mismo, de que ante el hecho real constatado, si no nos afecta directamente, puede haber menos conmoción que ante ese mismo hecho pasado por el tamiz imaginario⁵.

Los motivos de trasmundo se afianzaron de tal manera que, como acabo de señalar, la propia herencia cristiana los incorporó a su corpus legendario. Si a esto se añade el peso de la tradición medieval, espuria o no (leyendas sobre Virgilio, pretendidas biografías de Ovidio, etc.) no debe sorprender que también en la *lyra minima* puedan encontrarse estos elementos «trasmundales», que podemos dividir en cuatro apartados:

Paisaje:	agua, ríos, riberas, mar, ondas
Objetos:	nave, puente, elementos botánicos
Personajes:	el barquero, las Parcas, el Can Cerbero y otros personajes
Conceptos y sentimientos:	<i>Ubi sunt, planctio, vita brevis</i>

De todos estos motivos, el más frecuente en relación con la idea de *Paso* al más allá es el *agua* asociada al paisaje fluvial. El *Paso por el agua* se manifiesta como un punto coincidente en todas las culturas, lo que nos da dimensiones de universalidad prototípica (cf. nota 3), ese simbolismo ancestral de la vía popular ya señalado por Margit Frenk. Hesíodo atribuye a las aguas carácter primordial⁶ y es evidente que el *agua* aparece en muchas culturas como símbolo de la gran barrera, el límite más dificultoso. Desde la recurrencia griega, el *Paso del Trasmundo* ha de realizarse cruzando un río, el Aqueronte, o una laguna, la Estigia. El cauce fluvial, el *río*, pues, es el gran protagonista del *Paso*, de hecho, tradiciones afines a la griega presentan esta materia con la misma insistencia.

5. Como señala el catedrático de Teoría de la Literatura de Stanford, Hans Ulrich Gumbrecht, quien en sus últimas conferencias estudia el planteamiento general de «Cómo hemos vivido la muerte y cómo podremos sobrevivir el presente» (*El País*, 20-2-2004).

6. Tomado de la fuente que se cree base para la *Teogonía*, el *Enuma Elibs* o poema de la Creación. Cf. Francisco Díez de Velasco, *El origen del mito de Caronte. Investigación del paso al más allá en la Atenas clásica*, 2 vols., Madrid: Universidad Complutense, Col. Tesis Doctorales, 1988, pág. 372.

Muchas veces, el *Paso* tiene lugar a través del agua, sin más concreciones, pero en general, estas aguas suelen exhibir una serie de características comunes. En este sentido, cabe señalar la frecuencia de su *carácter oscuro*, algo que ha sido estudiado por maestros de la psicología como Karl Jung o Mircea Eliáde. En el ejemplo que sigue, se acumulan motivos de *Paso del Trasmundo* –muerte– como *agua, río, riberas y ondas*:

*Aguas de la mar
miedo he
que en vosotras moriré.
Ondas turbias, saladas,
al mejor de mi dormir,
ensueño que me ha de venir
[...]
¡Oh qué fresco y claro día,
si no turban tristes hados
la alegría!*⁷.

En el ejemplo precedente vemos, además, que la voz del poeta alude sutilmente a las Parcas, revestidas como *tristes hados* de mala fortuna. Estas tres hermanas infernales van a ser utilizadas de manera constante, no solo por los grandes poetas del siglo xv, sino por todos los nombres de la llamada *primera generación petrarquista*. En la vía popular vamos a encontrarlas casi siempre por perífrasis o aludiendo a su cometido:

Tres cosas demando,
si Dios me las diesse:
la tela y el telar
y la que lo texe.
Hadas malas me fizieron negra,
que yo blanca era.

También se nombran directamente, en este caso, acompañadas de otra trilogía infernal femenina, las Harpías:

Las parcas chillavan,
Saturno velando,
las harpías andavan
mi muerte buscando.

7. Todos los ejemplos referidos a lírica popular están tomados de Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.

El cruce de la barrera acuática necesita de dos elementos fundamentales: un vehículo –*nave, barco*– que naturalmente ha de ser guiado por un piloto experto. El barco, tan frecuente en la lírica gallego-portuguesa, presenta a menudo una carga disémica entre los contenidos *amor/muerte*, dejando a veces un enigma insoluble acerca del verdadero significado; en cuanto a la figura del conductor de almas, del personaje psicopompo, se puede rastrear desde el principio de las sagas literarias. En el poema de *Gilgamesh* se le denomina «Humut-tabal» –«lleva deprisa»– y ha de atravesar el río Hubur. Platón habla irónicamente en el *Fedón* del infierno como un río lleno de bifurcaciones que necesita de un guía para ser cruzado. La figura del marinero aparece casi siempre enigmática. El sintagma «aguas del olvido», que aparece en Garcilaso, alude naturalmente, por perífrasis, al río Leteo, uno de los ríos infernales:

¡Ay! marinero, sácame del agua,
no muera yo de muerte tan amarga.
[...]
paséisme ahora allende el río,
[...]
¡Ay! marinero, de talle florido,
no quede yo en las aguas del olvido,
que estoy triste mal herido,
que no muera yo en esta montaña.

Hay referencias concretas de cómo el barco conduce a la tumba:

[as froes do meu amigo]
Briosas van e-no barco
pera chegar ao fossado.
[...]
Por el río me llevad, amigo,
y llevadme por el río.

La voz del timonel a veces semeja una adivinanza con cierta carga jocunda:

–*Éstrate en mi barca, linda morenita,
éstrate en mi barca, linda morena.*
–Dígame el barquero, cuerpo garrido,
doncellas honrradas cuántas pasan el río.
–*Éstrate en mi barca, linda morenita,
éstrate en mi barca, linda morena.*
–Dígame el barquero, cuerpo gallardo,
doncellas honrradas cuántas pasan el vado.

El riesgo de morir, en este caso, por falta de barquero:

E cercaron-mi as ondas, que grandes son;
non ei barqueiro nen remador.

Eu atendend'o meu amigo!

Eu atendend'o meu amigo!

Non ei barqueiro nen remador:
morrerei, fremosa, no mar maior.

Eu atendend'o meu amigo!

Eu atendend'o meu amigo!

Non ei barqueiro, nen sei remar;
morrerei, fremosa, no alto mar.

Eu atendend'o meu amigo!

Eu atendend'o meu amigo!

Un ejemplo de *Ubi sunt* aplicado a objetos, que remite a la conocida-copla XVII de Jorge Manrique –«¿Qué se fizieron las damas, | sus tocados, sus vestidos.»–:

Guillén Peraza, Guillén Peraza,
¿dó está tu escudo, dó está tu lanza?

Hace casi treinta años, en palabras de María Rosa Lida, se puede leer esta afirmación: «El Romancero es pobre en elementos del más allá, y no principalmente por la crecida proporción de los romances históricos, sino por el tratamiento sobrio y verista de la mayoría de los temas»⁸. Ciertamente, hasta bien entrado el siglo XVI, nuestros romances no abundan en recurrencias clásicas. Hay, sí, un grupo de textos que tratan temas griegos y romanos, como el *Romance del Conde Dirlos* procedente por vía indirecta de la épica griega (*La Odisea* a través de versiones medievales). Pero la materia de ultratumba no está en ninguno, no siendo alguna velada alusión a travesías marítimas que –naves de por medio casi siempre– conducen hacia la muerte, como en el *Romance de la reina Helena* o aquél que recoge el llanto de la reina de Troya, Hécuba; sin embargo, la literatura castellana posee el privilegio de contar con uno de los personajes *conductores de nave* más turbadores, el que encontramos en el *Romance del Conde Arnaldos*:

8. Cf. María Rosa Lida, «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», apéndice a Howard R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1983, pág. 406.

–Por Dios te ruego, marinero, dígasme ora esse cantar–
 Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:
 –Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va⁹.

El proverbial juego enigmático de la vía popular nos enfrenta a cuestiones de casi imposible esclarecimiento, pero no por eso deja de surgir la pregunta. La recurrencia culta, por ejemplo, al describir el guía infernal, Caronte, nos lo presenta vestido con un *éxomis* verde y la Estigia suele ser «agua negra». En este sentido, llama la atención, desde el punto de vista cromático, el comienzo de este romance, el tono bermejo añadido juega con la antanaclasis entre lugar geográfico y causa de muerte metafórica, *sierra bermella*:

Río verde, río verde, más negro vas que la tinta;
 entre ti y Sierra Bermeja murió gran cavallería,
 mataron a Ordiales, Sayavedra huyendo iba.

El *paso por el río sin retorno* aparece en *Los siete infantes de Lara* como metonimia «*Salas por vida*»:

–Por Dios os lo ruego, señores, que me queráis escuchar;
 que ninguno passe el río ni allá quiera passar,
 que aquel que allí passare a Salas no bolverá.

Otra relación *río-paso-muerte* que, en el siguiente ejemplo, juega como elemento catafórico y establece un contraste entre pajes. El primero muere de manera poco verosímil ya que *vado* es precisamente el lugar «donde se puede pasar el río sin peligro» (*Covarrubias*); el segundo es un paje de confianza del rey don Pedro, cuya vida, por tanto, está protegida, frente a la del primer servidor:

A la passada de un río, passándole por el vado,
 cayó mi mula conmigo, perdí mi puñal dorado,
 ahogárase un page de los míos más privado;
 [...]
 En cárceles muy oscuras allí la avía aprisionado;
 él mismo le da a comer él mismo con la su mano,
 no se fía de ninguno sino de un paje que ha criado.

9. Todos los ejemplos de *Romancero* proceden de la edición de Giuseppe Di Stefano, Madrid: Clásicos Taurus, 1993.

En algún romance podemos encontrar el prestigio del *plancto*, como en *Moçedades de Rodrigo*. Este motivo del *plancto* se ve más adelante en este mismo romance acompañado de la descripción del cortejo funeral:

En el cerco de Çamora grandes alaridos ay,
 [...]

 por muerte del rey don Sancho que acabava d'espírar.
 Llóranle duques y condes, llóralo todo el real.
 Haze grande sentimiento don Rodrigo de Vivar;
 [...]

 vi venir pendón bermejo con trezientos de cavallo;
 en medio de los trezientos vi un monumento armado
 y dentro del monumento viene un ataúd de palo
 y dentro del ataúd venía un cuerpo finado:
 Fernandarias ha por nombre, fijo de Arias Gonçalo.

Los *Cancioneros* cuatrocentistas cuando utilizan el arte menor se sitúan con frecuencia en paralelo con la lírica de tipo popular, si bien en muchos casos, el prestigio de la firma certifica la buena formación clásica de los autores, por lo que las incursiones de éstos a la vía «trasmundista» remiten a esas recurrencias. De entre los puntos tratados en estas recopilaciones no faltan los poemas necrológicos, las más de las veces en línea laudatoria, con una serie de variantes (*planctos*, endechas, lamentaciones), y que aparecen en poetas como Villasandino, Baena y otros. Bien es cierto que el tema de la muerte, y concretamente la vertiente del trasmundo, camina invariablemente por ortodoxias cristianas, sea en la variante aludida del *plancto*, sea anticipando para las letras castellanas esa situación anímica del poeta ante la amada si ésta ha muerto o si él mismo es el que parece morir de pesar o ausencia. La muerte y sus aledaños se presentan en la mayoría de los casos como queja.

En el *Cancionero de Baena* aparece esta enigmática mención fluvial del poeta Alfonso Álvarez de Villasandino, quien dice en una cantiga de loor a la ciudad de Sevilla:

Viçio e prez e amorío,
 lealtança e lindo amor,
 siempre viven sin pavor
 riberas de su grant río¹⁰.

10. Alfonso Álvarez de Villasandino, en *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, edición de Brian Dutton & Joaquín González Cuenca, Madrid: Visor Libros, 1993, pág. 45.

Dado que en tan breve ejemplo hay cuatro sustantivos con carga positiva –*prez*, *amorío*, *lealtança* y *amor*–, uno de carácter disémico –*viçio*–, y dos neutros –*riberas*, *río*– cabría preguntarse si el sustantivo «pavor» responde a un consonante forzado, rozando el ripio, o si existe una asociación de ideas entre *río*, *riberas* y *miedo*, concepto éste último que parece hallarse fuera de lugar en un poema de alabanza, pero que si se contempla como contraste al sentimiento negativo que la idea *río grande* pueda ejercer en el inconsciente como *peligro*, luego *sensación de temor*, tiene cierta lógica, rozando la psicoantropología.

En el *Cancionero de Estúñiga*, el primer ejemplo que llama la atención es un *Dezir* de Juan de Andújar. El poeta plantea el poema con el mismo punto de partida que puede encontrarse en Imperial, Santillana o Mena, heredado a su vez de Dante: la figura de un *guía* del trasmundo. Esta vez, la Fortuna será quien actúe como tal, internando al poeta en un paisaje, una vez más, turbador, en el que hay, por supuesto, un *río* y una *puente*, señalada como *paso por el río que infunde miedo*. El elemento *puente* no es frecuente en las literaturas grecolatinas pero sí en muchos textos de la Antigüedad oriental y sí aparece en las sagas artúricas:

en un longuíssimo eruado
 et de grauíssima anchura,
 el qual era circundado
 de siluas de grand altura,
 montannas ultra mesura
 [...]
 Entre las seluas et el prado
 era uno rýo consiente
 que iamás non fue passado
 sinon por sola una puente.
 De lexos sentí uno remor
 que de las siluas salía:
 Gente, por buscar la uía
 de la puente, que tenía
 passo de tan grand temor¹¹.

11. Juan de Andújar, en *Cancionero de Estúñiga*, edición de Nicasio Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987, pág. 157.

La seducción por la muerte a la que aludía al principio no falta en la vía cancioneril, como recoge el Comendador Escrivá:

Ven muerte tan escondida
que no te sienta conmigo,
porque el gozo de contigo
no me torne a dar la vida¹².

Motivo similar que anticipa el poeta Juan de Tavira:

Cuydados, dad ya uagar,
que, syn pena,
un momento pueda estar
este mi triste pensar
que condena
mi biuir a que, biuiendo
syn biuir,
de males que non syntiendo
muera mi uida muriendo
syn murir¹³.

Y que desembocará por la vía mística en el archiconocido villancico teresiano:

Vivo sin vivir en mí,
y tan alta vida espero
que muero porque no muero¹⁴.

Nuestros áureos seguirán mayoritariamente estas premisas paisajísticas para sus descripciones desde muchas áreas argumentales distintas, incluyendo la visión paródica, como en este ejemplo de Sánchez de Badajoz, quien reconvierte el solemne abismo clásico en prosaico hoyo, en línea adecuada para el lenguaje rústico de sus personajes:

Este coraçón me royo
de llo que estoy maginando,

12. Comendador Escrivá, *Canción*, en *Poesía Española. Edad Media: Lírica y Cancioneros*, edición de Viçent Beltrán, Barcelona: Crítica, 2002, pág. 646.

13. Iohan de Tavira, *Cancionero de Estúñiga*, edición de N. Salvador Miguel, XCVIII, pág. 503.

14. Teresa de Jesús, *Villancico*, en *Poesía de España*, edición de Francisco Rico, Madrid: Círculo de Lectores, 1996, pág. 159.

que ciego tras ciego andando
todos nos imos al hoyo¹⁵.

En el anónimo *Querrela entre el viejo, el Amor y una Hermosa*, se refleja la concepción vertical del trasmundo, con dioses de la mitología clásica:

El Amor.

Comiença del alto polo
hasta el centro del infierno,
y verás cómo yo solo
a Jove, Pluto y Apolo
mando, rebuelvo y gobierno¹⁶.

El buceo en los elementos clásicos en vías literarias populares tiene, a mi modo de ver, un amplio campo para la investigación. Valdría como conclusión provisional que, tanto en la vertiente *mayor* como en nuestra entrañable *Lyra minima*, la incidencia de los temas de *Trasmundo* parte de la propia idea de la muerte. La muerte desde su realidad material y desde su carácter simbólico; desde su visión cultural y desde su percepción costumbrista; pero, sobre todo, desde su condición individual, es decir, alrededor de un bloque semántico de sensaciones tan dispares como los caracteres específicos del ser humano, emociones que van desde el sentimiento del mero terror paralizante hasta la más sublime proyección de fe, pasando por una serie de corrientes, no sólo sensitivas, sino conceptuales, que, como tales, realizan una vía ininterrumpida desde el llamado *mundo real* hasta el *mundo de la ficción*. Permítaseme una reflexión última, y es que ese milagro ficcional tiene vocación de *in-tiempo*. El hombre muere, pero no la palabra, esa palabra poética vencerá en casi todas las batallas porque para la poesía, para la ficción, para la imaginación salvadora, la muerte, después de todo, no es más que un formidable recurso literario.

15. Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa de la Muerte*, en *Farsas*, edición de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid: Cátedra, 1985, pág. 222.

16. Anónimo, en *Teatro Medieval*, edición de Ana M^a. Álvarez Pellitero, Madrid: Espasa-Calpe, 1990, pág. 227.