

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Dpto. de Filología Latina

**EL MITO DE PROSÉRPINA:
FUENTES GRECOLATINAS Y
PERVIVENCIA EN LA LITERATURA ESPAÑOLA.**

DIRECTOR: Dr. Vicente Cristóbal López

REALIZADA POR: M. Dolores Castro Jiménez

AÑO: 1991.

A mi madre

a Manuel

a Julio

INTRODUCCION

Cuando comenzamos las investigaciones sobre el mito de Prosérpina y sus, entonces posibles, recreaciones en la literatura española, intentábamos acercarnos a una historia, una narración mítica que, sin lugar a dudas y como hemos podido comprobar, habría sido utilizada como elemento narrativo, dramático o poético en nuestra literatura. La elección de este tema nos iba a permitir, centrándonos en las fuentes latinas, remontarnos a sus predecesores griegos y proyectarnos hacia la literatura española. Los elementos a analizar eran, por tanto, fundamentalmente las fuentes latinas, como más accesibles para nuestros autores y las obras que a nuestro mito hicieran referencia desde los orígenes medievales de la literatura española hasta la actualidad. No olvidábamos en absoluto aquellos otros textos que, sin ser obra de autores latinos, podían constituirse en intermediarios entre las distintas narraciones "clásicas" sobre nuestro mito y los textos españoles que

pretendíamos presentar. Bajo este planteamiento, era lógico que el prisma de análisis inicial, el método de acercamiento al tema en un primer momento, se centrara única y exclusivamente en los conceptos más clásicos y tradicionales de la literatura comparada tal y como los enumera René Wellek: "La letteratura comparata si è aggrappata alle "relazioni reali", fonti ed influenze, scrittori "intermediari" e reputazioni"(1).

Indudablemente, no es la función de nuestra investigación ir mucho más allá, pero el propio desarrollo de la misma nos ha llevado a introducir una serie de elementos que, por otro lado, no han sido extraños ni a la literatura comparada ni a los estudios de tradición clásica. Era lógico que tuviéramos que partir de estos elementos y de las concepciones más clásicas, idealistas, de autores como Benedetto Croce, Karl Vossler; o neoidealistas, Erich Auerbach, Leo Spitzer o Ernst Robert Curtius. Entender, como hemos hecho, este planteamiento, tal y como lo define Renzi al referirse a Auerbach: "le varietà regionali sono varietà di una stessa unità. La base di questa è data dall'eredità greco-latina coniugata a quella cristiana medievale. In questa prospettiva di secoli, i contrasti culturali di epoche intere sfociano nella fondazione d'una comune cultura europea"(2), de una manera concreta, no quita, como es lógico, para que obviáramos determinadas intenciones finalistas o idealistas del mismo que nos conducirían a una simple concepción

en la que la literatura, a través de sus elementos temáticos globales, se entendería condicionada, por una especie de entidad única, desde la que cualquier manifestación cultural y humana buscaría la unidad, no en su punto de partida, sino, necesariamente también en su intento de llegada.

No es esto lo que pretende nuestra investigación, sino, por el contrario, atender a aquello que es fuente cultural común, las diferentes fuentes estudiadas de forma comparativa, y la función que de sus elementos hace uso nuestra literatura. Nos vuelve de nuevo Renzi y, en este caso Curtius, a la memoria: "Di nuovo il Medioevo latino è ritenuto il momento essenziale per la formazione d'una cultura europea unitaria, quella della storia dei temi comuni, di quei topoi dei quali è seguita la continuità dell'antichità fin dentro alle moderne letterature nazionali"(3).

En esta dicotomía local/universal, la crítica romántica, como decíamos centraba sólo su atención en el concepto de universalidad. Así nos lo plantea Cioranescu:

"Germinaba en ciertos espíritus románticos, caracterizados por la excepcional amplitud de su visión histórica, la idea de una unidad de fondo en todas las literaturas por encima de las fronteras de los pueblos y de sus idiomas. La existencia de una república literaria europea, cuyos ideales comunes parecen haber

sobrevivido a todas las vicisitudes de la historia, la presencia de un caudal ideológico más o menos común, hacían pensar a estos escrutadores de los destinos de la humanidad, que por debajo de las formas accidentales de la cultura debía existir una unidad fundamental, espontánea y no condicionada por contactos, por intercambios o por casos peculiares de influencia o imitación"(4).

Frente a este planteamiento, este que podríamos llamar comparatismo puro y clásico, y aún sin perderlo de vista ni desdeñarlo, nuestro trabajo debía servir para ser entendido a través de un eje a dos vertientes.

En primer lugar, el establecimiento de coincidencias no casuales con otras literaturas, es decir provocadas por condicionamientos de tipo histórico, social, etc... comunes, de ahí, en parte, la elección de un criterio cronológico en la presentación. Con él pretendemos, en parte, facilitar la tarea a aquellos que quisieran relacionar los testimonios de nuestra literatura con los de otras literaturas europeas, pues hemos de hacer notar el gran número de obras de arte, tanto literarias, como pertenecientes a otros órdenes de las manifestaciones artísticas que tienen como fundamento nuestro mito; por ejemplo, Gian Battista Marino escribió, basándose en Claudiano, un poema épico *Proserpina* (1620); a Disraeli le sirvió como tema para una novela humorística, *The Infernal Marriage* (1833); Goethe lo utilizó en un drama (*Proserpina* 1776), basándose en Ovidio;

Shelley describió a Prosérpina recogiendo flores (1839) y G. D'Annunzio incluyó un "Himno a Proserpina" en su novela *Il fuoco* (1900) (5).

La segunda vertiente a la que aludíamos, eje fundamental de nuestro trabajo, era el establecimiento de las dependencias entre los textos, entre las propias fuentes y las recreaciones. Ello nos obliga a introducir, sin lugar a dudas, un concepto de gran rendimiento en nuestra investigación el concepto de "utilización" y "recreación".

Partimos de un supuesto fundamental, el de la intemporalidad de los elementos que podríamos definir en nuestro trabajo como elementos "base", elementos de cultura, es decir, aquellos que vendrían a conformar el mito y a ser conocidos, total o parcialmente, por nuestros autores. En palabras de L. Gil:

"Lo que los personajes del mito y sus vivencias representan, por ser algo inherente a la realidad específica del hombre, trasciende los límites de la contingencia histórica, rebasa los condicionamientos de época. De ahí la intemporalidad del mito griego y el que, una y otra vez, a lo largo de los siglos haya suscitado el mismo deseo de plasmarlo en formas o en palabras, como si lanzase un reto perenne a la imaginación y a la sensibilidad de los artistas. En esto radica ese fenómeno que con un feo nombre llamamos "recurrencia". (6)

El mito se conoce y, desde ese conocimiento, se produce una utilización intencional, consciente y con finalidades diferentes, de él como conjunto, de alguna de sus partes como elementos bien estructuradores de todo el texto, bien de apoyo, o de alguna de las narraciones míticas concretas, dependientes de una fuente también concreta. Nos habríamos introducido así dentro del concepto del "mito tecnicizzato" tal y como nos lo presenta Furio Jesi al hacer referencia a un trabajo de K. Kerényi:

"Altretanto non può dirsi per le manifestazioni del mito non genuino, del mito "tecnicizzato" -secondo la definizione di Kerényi-, e cioè evocato intenzionalmente dall'uomo per conseguire determinati scopi (...) Le immagini del mito tecnicizzato sono, inoltre, immagini deformate nel senso della finalità dei tecnicizzatori per il fatto stesso di essere state evocate intenzionalmente da essi."(7)

Queda desde estas premisas establecido el concepto de tiempo como elemento de periodización de los sistemas literarios (8) y en el modo en el que se va a utilizar en nuestra investigación, es decir: existen unas fuentes pertenecientes a una época y unas recreaciones pertenecientes a otra, las necesidades de cada época y autor crean una estética distinta: géneros, temas, argumentos, motivos, tópicos varían. Nos adherimos en este sentido a las palabras de Dámaso Alonso: "el primer axioma de la crítica es que ninguna época se equivoca estéticamente (...) y que el valor que en definitiva haya de tener el arte de una determinada época, es

ya fallo de la historia: una sedimentación valorativa que va dejando -a lo largo de su trascurso- la Humanidad" (9).

Puesto que nuestro trabajo atiende, en parte, a las muestras del mito en la literatura española tendremos que tener en cuenta también la existencia de peculiaridades derivadas de este hecho ("esencias y sustratos"), cuando interpretemos en su conjunto las recreaciones (10).

Tendremos que tener en cuenta también que en la recreación del mito algunos elementos permanecen, mientras que otros se omiten. La aparición de determinados motivos del mito y supresión de otros podrá entenderse, por tanto, como un elemento de diversificación. "Todos los temas -hasta el amor y la muerte-, nos dice Claudio Guillén, se fragmentan y subdividen. La costumbre, la reiteración, el retorno cíclico ceden paso al cambio. Cambian no sólo las formas, las palabras, las individualidades sino lo que los hombres y las mujeres sienten, valoran y declaran"(11).

Pretendemos así exponer cómo el mito o cada una de sus partes, que ya era tema de textos, se convierte de nuevo en tema de otros textos. En ocasiones en tema fundamental, estructurador o inspirador de éstos; en otras, en elemento de un texto cuyo tema fundamental es más amplio; y, por último, en aquello que se

pretende explicar o justificar.

No es el objetivo de esta tesis, por tanto, entrar en el proceso de creación de un texto, pero sí el interesarse en los elementos que conscientemente funcionan en él y lo constituyen, tomando como elemento de referencia el mito de Prosérpina. Para ello, nos ha parecido que el método que debíamos utilizar era el de averiguar y presentar las relaciones de intertextualidad que se establecían entre cada uno de los textos y las fuentes, constatando las presencias y las ausencias que, como decíamos, entendemos significativas, en las narraciones míticas y sus recreaciones o utilizaciones. Indudablemente, podremos constatar cómo, conforme van avanzando los siglos, el campo de la intertextualidad y la referencia se nos hace mucho más amplio y no sólo por lo que podríamos entender como textos interpuestos, sino por la mayor posibilidad de conocimiento de las fuentes, e incluso de aquellas más antiguas.

Desde estos presupuestos, nuestro trabajo se estructura de la siguiente forma:

En primer lugar un capítulo en el que exponemos las diferentes interpretaciones que ha recibido el mito en nuestros días, junto con una aplicación de las teorías del cuento de Propp a la narración mítica, en concreto, de los cuatro principales

desarrollos literarios del mito.

El segundo capítulo, dedicado a las fuentes antiguas, lo hemos dividido en dos apartados: en el "Estudio mitográfico" organizamos los elementos de cada testimonio por mitemas, de manera que puedan apreciarse con claridad las variantes, y añadimos a continuación una serie de apreciaciones que no quedan claras en la exposición anterior.

Estudiamos después, en el capítulo tercero y de forma comparativa, las cuatro fuentes básicas: en el primero, junto con la narración mítica del *Himno homérico a Deméter*, exponemos las relaciones de ésta con el ritual eleusino. Los dos testimonios ovidianos se agrupan en un sólo apartado, estudiándolos comparativamente y haciendo referencia a sus fuentes y a la problemática que implica la diferencia de género. En el siguiente apartado, el dedicado a Claudiano, se estudian también por separado la narración mítica y las fuentes.

El cuarto capítulo lo dedicamos a obras de gran importancia en la transmisión de nuestro mito, las exégesis de Ovidio, los manuales mitográficos y las traducciones.

Por último, en el quinto capítulo, estudiamos cronológicamente las recreaciones del mito en nuestra literatura.

Viene así este trabajo a continuar la tradición de estudios sobre mitografía que, en esta Facultad, inició el Dr. Ruiz de Elvira y continuaron, entre otros, la Dra. Francisca Moya del Baño, la Dra. Consuelo Alvarez Morán y el director de esta tesis, Dr. Vicente Cristóbal López.

Notas

1. R. Wellek, *Concetti di critica*, Bologna 1972, p. 312. en *Teoria della letteratura* (edición de E. Raimondi y L. Bottoni), Bologna 1975, p.110
2. L. Renzi, *Introduzione alla filologia romanza*, Bologna 1976, p.81.
3. Id. p.83.
4. A. Cioranescu, *Principios de literatura comparada*, La Laguna, 1964, p. 18, cit. C. Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona 1985, p.26.
5. Más noticias sobre las obras de la literatura europea que tienen como "tema significativo" o central nuestro mito las podemos encontrar en E. Frankel, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1970; trad. esp. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid 1976, pp. 385-387; H. Anton, *Der Raub der Proserpina*, Heidelberg 1967.
6. *La transmisión mítica*, Barcelona 1975, p. 15.
7. F. Jesi, *Letteratura e mito*, Torino, 1968, p.36.
8. Sobre este planteamiento cf. C. Guillén, *op. cit.* pp. 27ss.
9. D. Alonso y J. M. Blecua, *Antología de la poesía española*, Madrid 1964, p. IX.
10. C. Guillén, *op. cit.*, pp. 21 ss.
11. id. p.31.

CAPITULO PRIMERO

TIPOLOGIA, ORIGEN Y SIGNIFICADO DEL MITO

Para establecer la tipología, el origen y el significado del mito es necesario recurrir, no sólo al *Himno homérico a Deméter*, cuya estrecha relación con el culto refleja un estadio en la historia del mismo, sino también a la arqueología, a otras versiones y a testimonios de escritores tardíos sobre el mito, en especial en los Padres de la Iglesia, como más adelante veremos (1), y, por último, a las comparaciones con rituales en otras sociedades.

Esto último se ha hecho con metodología y presupuestos diferentes en dos direcciones: relacionando el mito con cultos de fecundidad, o bien con iniciaciones tribales (2).

1. Cultos de fecundidad.

Es la postura de los antropólogos como W. Mannhardt (3), J. Harrison (4), J.G. Frazer (5), quienes creen ver en ambas diosas

la personificación del grano y de esta forma, aparecen en el folkllore europeo. En Alemania y otros países del norte, existía "la madre del grano", "madre de la cosecha" o "gran madre". Se pensaba que estaba presente en el último haz que se deja sin segar en el campo, de manera que cortándolo se la capturaba y se la adoraba como a un ser divino, o bien se la ahuyentaba y se la mataba, apaleando el último haz hasta que quedaba deshecho.

En Escocia, cuando se segaba la última mies después del día de Todos los Santos se hacía una figura de mujer con ella y se la llamaba "la vieja", pero si se segaba antes de este día, la llamaban "la doncella".

Por lo tanto, como vemos, según Mannhardt, el espíritu del grano no sólo se manifiesta de forma vegetal, sino también humana; habría semejanzas por tanto entre Deméter y Perséfone y la Madre del Grano y la Doncella o Muchacha. Tendrían relación con el ciclo de la cosecha y con el ciclo estacional: desaparición de la vegetación en invierno o sequía en verano. Deméter sería el grano maduro y Perséfone la semilla, tomada de aquél y sembrada en otoño, que reaparece a la primavera siguiente. El descenso de Perséfone al Hades se ha interpretado comúnmente como la expresión mítica de la siembra y la reaparición en primavera, lo que implica que la diosa estaba bajo tierra durante el invierno (6). Sin embargo, recientemente, W.C. Greene (7), recogiendo las teorías de F.M. Conford y M.P. Nilsson (8), sostiene que la desaparición de la diosa coincide con la

época de la cosecha, cuando el grano se almacena en silos bajo tierra. Esto haría coincidir su ausencia con el verano, cuando el campo se presenta estéril, mientras que el regreso se produciría en otoño, con el nacimiento de los primeros brotes, de este modo coincidiría además con la celebración del reencontro en los misterios eleusinos que tienen lugar en el mes de octubre (Boedromión) (9).

Por su parte, K. Kerényi, siguiendo las investigaciones de A. Jensen (10) sobre la figura, en la cultura indonesia, de los personajes llamados *dema*, es decir, aquellas divinidades que daban lugar al origen de los frutos con su propia muerte, interpretó a Perséfone como una figura de este tipo.

Pero en el caso del mito de Perséfone, y el *Himno a Deméter* así lo expone (11), éste no sólo tiene un aspecto agrario, sino que promete a los hombres unas esperanzas escatológicas después de la muerte. Según Frazer (12), el paso del culto agrario a lo personal se produjo por una evolución religiosa posterior: el que la semilla quedara bajo tierra con la idea de que volvería a surgir en primavera, dio lugar a una concepción más elevada, pues, comparándola con el destino humano, les hizo concebir la esperanza de que para el hombre podía comenzar en el más allá una vida mejor.

Otra propuesta, para solucionar esta doble finalidad de los

misterios eleusinos es la de Zuntz (13), quien distingue dos diosas diferentes: una Perséfone de origen no griego, cuyas funciones eran las de reina de los infiernos, y así aparece en Homero; y una Core, divinidad agrícola de origen griego. Pero debió de existir en ambas algo que favoreciera la fusión: la ausencia periódica de la diosa griega pudo interpretarse como estancia en el mundo de Ultratumba, o bien es posible que el culto no griego contemplara un significado al mismo tiempo agrícola y escatológico, sobre este tema volveremos más adelante al analizar las fuentes.

2. Cultos de iniciación.

Las investigaciones de H. Jeanmaire (14) sobre los pueblos primitivos y el mundo griego, descubrían en éste último ceremonias que, a través de una determinada praxis ritual característica y con relativos fundamentos míticos, demostraban tener características de ciertas instituciones iniciáticas. Varios años después, A. Brelich (15), tras un amplio estudio del fenómeno de la iniciación en sociedades tribales, analiza numerosos conjuntos mítico-rituales griegos bajo los que subyacen estructuras iniciáticas y concluye que, si bien la *myesis* eleusina era semejante a las iniciaciones tribales, sin embargo

su función era muy diferente: el carácter no era obligatorio ni se producía como acceso del joven al mundo de los adultos y además no había separación de sexos.

3. Relación con mitos del Próximo Oriente.

Admitiendo el componente esotérico-iniciático que acerca el culto eleusino a iniciaciones de tipo tribal, U. Bianchi (16) acepta además las afirmaciones de R. Petazzoni (17) quien lo relacionaba con los cultos de fecundidad procedentes del Próximo Oriente.

Efectivamente, el esquema mítico del rapto de Perséfone, que implica la suspensión del ritmo agrario, la carestía y, a consecuencia de ello, la amenaza para la humanidad y para los dioses, todo ello unido a la ira o la desaparición de un personaje, tiene paralelos en mitologías de Asia occidental. Estas influencias, a propósito del *Himno homérico a Deméter*, el caso que nos interesa, han sido puestas de relieve por G.S. Kirk (18), Richardson (19), y recientemente por A. Bernabé, quien, a propósito de los mitos hetitas del dios que desaparece, hace una caracterización del esquema mítico que luego veremos repetirse en el *Himno homérico a Deméter* (20). La estructura sería la siguiente:

a. Estos mitos tendrían como finalidad propiciarse a una divinidad irritada, mediante rituales expiatorios.

b. Las circunstancias que intenta remediar son calamidades personales o nacionales, entre ellas la fertilidad de la tierra, que es lo que a nosotros nos interesa.

c. Esquema:

- Desaparición del dios; sin que, a veces, se justifiquen los motivos.

- La tierra queda paralizada, lo que afecta no sólo a la humanidad, sino también a los dioses que pasan hambre.

- Búsqueda del dios en la que interviene la diosa madre y colaboran otros dioses, un águila y una abeja.

- Tras el hallazgo y con una serie de actos mágicos, se consigue hacerlo volver y con su vuelta, regresa también la normalidad en la tierra.

El mito que mejor responde a todo este esquema y que más semejanzas tiene con el rapto de Perséfone, según la narración de su fuente más antigua, el *Himno homérico a Deméter*, es un tema anatolio protagonizado, en la mayor parte de las versiones por Telipinu, quien no es simplemente un dios de la vegetación, sino que sus funciones se extienden más allá, puesto que, con su desaparición la parálisis afecta a todos los aspectos de la vida (21). El mito se conserva en varias redacciones, ninguna de ellas

completa, que nos impiden saber por la mala conservación del texto al principio, los motivos que han provocado la cólera y desaparición del dios. En la primera versión se describe con detalle la carestía que provoca el hambre de la humanidad y los dioses (22):

"El vaho se apoderó de las ventanas, el humo se apoderó de la casa. En el hogar, los leños estaban sofocados; en los pedestales, los dioses estaban sofocados; igualmente en el corral, las ovejas, y en el establo, las vacas estaban sofocadas. La oveja desamparaba a su cordero y la vaca desamparaba a su ternero.

Telipinu se fue y se llevó el grano, la brisa fértil, el crecimiento (...), la saciedad del país y del prado.

Telipinu se fue al pantano y se perdió en el pantano. El cansancio se deslizó sobre él. Y así el grano, la espelta no medra. Así las vacas, las ovejas y las mujeres no quedan preñadas y las que ya estaban preñadas no paren. Las montañas se secaron y no echaban yemas. Los pastos se secaron, los manantiales se secaron. En la tierra sobrevino la escasez y los seres humanos y los dioses perecían de hambre."

Así en el *Himno a Deméter* (v. 305-309) (23):

αἰνότατον δ' ἐνιαυτὸν ἐπὶ χθόνα πουλυβότειραν
ποίησ' ἀνθρώποις καὶ κύντατον, οὐδέ τι γαῖα
σπέρμ' ἀνίει· κρύπτει γὰρ ἔϋστέφανος Δημήτηρ.
πολλὰ δὲ καμπύλ' ἄροτρα μάτην βόες ἔλκον ἀρούραϊς.
πολλὸν δὲ κρῖ λευκὸν ἐτώσιον ἔμπεσε γαίῃ.
καὶ νύ κε πάμπαν ὄλεσσε γένος μερόπων ἀνθρώπων
λιμοῦ ὑπ' ἀργαλέης,

"Hizo que aquél fuera el año más espantoso para los

hombres sobre la tierra fecunda, y el más perro de todos, pues la tierra ni siquiera hacía medrar semilla alguna, ya que las ocultaba Deméter, la bien coronada. Muchos corvos arados arrastraban en vano los bueyes sobre los labrantíos, y mucha cebada cayó, inútil, a la tierra.

De seguro habría hecho perecer a la raza toda de los hombres de antaño por la terrible hambre,

Hay sucesivos intentos de localizar a Telipinu por parte de varios dioses, como en *Hym. Dem.* (vv. 325-330):

ἀϋτίς ἔπειτα <πατήρ> μάκαρας θεοὺς αἰὲν ἔόντας
πάντας ἐπιπροΐαλλεν· ἀμοιβηδῖς δὲ κιόντες
κίκλησκον καὶ πολλὰ δίδον περικαλλέα δῶρα,
τιμὰς θ' ἅς κεν ἔλοιτο μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν·
ἀλλ' οὐ τίς πείσαι δύνατο φρένας οὐδὲ νόημα
θυμῷ χωομένης, στερεῶς δ' ἠναίνετο μύθους,

"Luego, el padre iba enviándole a los dioses bienaventurados que por siempre existen. Llegándose a ella, uno tras otro la invocaban y le ofrecían muchos hermosísimos presentes y las honras que quisiera conseguir entre los inmortales. Pero ninguno podía persuadir su mente ni su ánimo, irritada como estaba en su corazón, sino que rechazaba con dureza sus palabras."

En la búsqueda participan una abeja, enviada por Hannahanna, y un águila, por orden del dios Sol. Así aparece en la segunda

versión (24):

"El dios Sol envió a la veloz águila:

- Ve y busca a Telipinu.

El águila inspeccionó las montañas, inspeccionó los ríos y no lo halló. Y al dios Sol le dio su mensaje:

- No lo encontré."

Este detalle tiene también su reflejo en el *Himno a Deméter* (vv. 43-46) mediante una contaminación de motivos, según ha demostrado A. Bernabé (25):

σεύατο δ' ὡς τ' οἰωνὸς ἐπὶ τραφερὴν τε καὶ ὑγρὴν
μαιομένη· τῇ δ' οὐ τις ἐτήτυμα μυθήσασθαι
ἤθελεν οὔτε θεῶν οὔτε θνητῶν ἀνθρώπων,
οὔτ' οἰωνῶν τις τῇ ἐτήτυμος ἄγγελος ἦλθεν.

"y se lanzó, como un ave de presa, sobre lo firme y lo húmedo, en su busca.

Mas no quería decirle la verdad ninguno de los dioses ni de los hombres mortales. Ninguna de las aves se le acercó como veraz mensajera."

Nos encontramos ante la introducción de un motivo ajeno al rapto de Perséfone y perteneciente al mito de Telipinu, pero la fusión con el resto del poema no está totalmente conseguida, ya que se quiebra el hilo narrativo. Esto se explica, según A. Bernabé (26), entendiéndolo que el aedo se propuso inicialmente sustituir el envío del águila por la búsqueda de la diosa en persona, pero a continuación evoca el mito hetita y presenta al

águila volviendo tras la búsqueda.

Volviendo al mito de Telipinu, éste concluye, tras una serie de ritos de propiciación que consigue el regreso del dios y el restablecimiento de la normalidad.

Encontramos otros mitos que tratan el motivo del dios que desaparece en la mitología babilonia (27), en la "bajada de Inanna a los infiernos" que conservamos en dos versiones: la sumeria y la acadia (Ishtar). La diosa baja al mundo de Ultratumba y cuando llega a la presencia de la reina Ereshkigal, la matan. Los dioses tratan de rescatarla mandando a varios mensajeros que la rocían con el agua de la vida. Al final resucita y vuelve a la superficie, pero hay que buscarle un sustituto, que resulta ser su esposo Dummuzi o Tammuz en la versión acadia.

Ambas redacciones presentan divergencias, una de ellas es que en la versión acadia, con la desaparición de Ishtar se produce la esterilidad en la tierra, carestía que afecta también a los dioses. Encontramos nuevamente la relación entre muerte e infecundidad. El orden se restablece con el regreso de la diosa (28).

En cuanto a Dummuzi/Tammuz, en la versión acadia moría cada año dejando la tierra estéril, pero tenía un reparto alternante con su hermana Geshtinanna (29). Se trata también de

un dios de la vegetación cuya situación es semejante al mito griego de Adonis.

En la mitología ugarítica (30) existía el ciclo cananeo de Baal y Anath, diosa guerrera. El primero es devorado por su enemigo Mot, dios de la muerte, y desaparece con él la fertilidad. Anath, mata a Mot, lo muele y lo planta en la tierra, de este modo Baal vuelve a la vida.

En otro mito, Anath mata a Aqhat para conseguir su arco, y se produce de nuevo la esterilidad (31), pero el relato está incompleto, nos falta el final y su resurrección resulta insegura.

El *Himno homérico a Deméter* y algunas otras versiones del mito, como más adelante veremos, mezclan dos temas, de manera que la carestía no sólo se produce por la desaparición de Perséfone, cuyo regreso restablece el orden, sino también por la ira de Deméter, ante la inmortalización fallida de Demofonte o el rapto de la hija.

Según A. Bernabé: "Todos estos mitos tienen de común el explicar las alternativas estacionales por la desaparición de una divinidad y su reaparición, y suelen estar asociados a rituales agrarios que tienden a garantizar esta alternativa de modo regular, aunque pueden ir también asociados a otros rituales no estacionales." (32)

4. Las teorías de Propp sobre morfología y origen de los cuentos en relación el mito de Prosérpina.

Tras haber examinado los paralelismos y el esquema del mito oriental del "dios que desaparece". Nos referiremos ahora a cómo algunas de las funciones que describe Propp (33) en su morfología son directamente aplicables o se encuentran en la narración mítica del rapto de Prosérpina.

No nos extraña este hecho, ya que existen y han sido suficientemente señaladas las conexiones entre mitos y cuento popular (34).

A continuación vamos a observar cómo se ajustan algunas de las funciones de Propp al discurso de nuestro mito.

1. **Alejamiento y prohibición:** uno de los miembros de la familia se aleja de la casa, aunque existe la prohibición de salir, en este caso pertenece a los que Propp define como "generación joven". Esta función es evidente sobre todo, como más adelante veremos, en Claudiano, donde la madre, temiendo el rapto de la hija, se traslada a Sicilia y se la encomienda a una nodriza. Prosérpina desobedeciendo los consejos maternos, sale de casa acompañada de Venus, Atenea y Diana (*De Rapt Pros.* II vv.

4-5: *Iamque audax animi fidaeque oblita parentis / fraude Dionaea riuos Proserpina saltus / (...) petit*).

En el *Hym. Dem.* "alejada de Deméter" (v. 4) y en Ovidio encontramos una clara referencia al alejamiento de su madre y sus compañeras: *carpendi studio paulatim longius itur / et dominam casu nulla secuta comes.* (*Fast.* IV vv. 443-444).

2. La transgresión de la prohibición da lugar a la desgracia. Pero antes de se produzca, está latente en el ambiente y aparece subrayada y contrastada con una situación inicial de distensión y felicidad:

"El cuento, a continuación, presenta la llegada repentina (aunque, en cierta manera preparada) de la desgracia. A ella va ligada la imagen ofrecida por la situación inicial, imagen de una felicidad particular, a veces subrayada con especial énfasis" (35)

La mayoría de las versiones del mito, resaltan la despreocupación de Prosérpina mientras recoge flores en el bosque, pero es en los testimonios extensos del mito donde la escena aparece descrita con más detalle. En el *Hym. Dem.* (vv. 5-15), sólo se menciona la recogida de flores por parte de Prosérpina y la Oceánides, sin embargo, en Ovidio y Claudiano, la escena se desarrolla con una descripción inicial del lugar, que se nos muestra como un *locus amoenus* (*Fast* IV vv. 427-430; *Met.* V 385-391; *De Rapt. Pros.* II vv. 71-118), donde las muchachas juegan y recogen flores, se resalta especialmente la edad aún infantil

de la protagonista y sus compañeras el *Hym. Dem.* utiliza el verbo "jugar" (v. 5) y el sustantivo "juguete" (v. 16), Ovidio señala los *puellares animos* (*Fast* IV v. 433) y el *puellari studio* y *puerilibus (...) annis* (*Met.* V vv. 393 y 400).

3. La transgresión y el alejamiento de los mayores proporciona la ocasión de que el agresor del protagonista, el malo, en este caso el raptor, haga su aparición, turbando la paz familiar y provocando la desgracia.

Su llegada es repentina y así lo hacen notar todas las versiones, con una fugaz descripción del rapto: *Hym. Dem.* vv. 16-20; Ovidio, *Fast.* IV vv. 445-446: *Hanc videt et visam patruus velociter aufert / regnaque caeruleis in sua portat equis*; *Met.* V v. 395: *paene simul visa est dilectaque raptaque Diti.*

La descripción más extensa, señalando especialmente la transformación del paisaje, antes apacible, con la llegada del raptor, la encontramos en Claudiano, quien inicia su descripción del rapto contraponiendo claramente el cambio que se produce en el paisaje:

*Talia virgineo passim dum more geruntur,
Ecce repens mugire fragor, conflagere turres
Pronaque vibratis radicibus oppida verti*
(*De Rapt. Pros.* II vv. 151-153)

y las reacciones de los personajes ante la aparición en escena del raptor (*De Rapt. Pros.* II vv. 155-231).

La agresión (fechoría), señala el inicio de la acción del cuento, en este caso del mito, pues lo anterior, según Propp, son sólo los preliminares:

"Esta función es extremadamente importante, porque es ella la que da al cuento su movimiento. El alejamiento, la ruptura de la prohibición, la información, el engaño conseguido preparan esta función, la hacen posible o simplemente la facilitan." (36)

Por otra parte, en cuanto a la desaparición súbita de la muchacha, podemos señalar el paralelismo existente con cuentos como *Caperucita Roja*, quien también se encuentra en el bosque recogiendo flores, o *La niña del zurrón*, raptada cuando recogía moras.

4. En otras ocasiones, lo que da lugar al inicio del cuento es la carencia, es aquí donde podríamos encuadrar el inicio de la narración en Claudiano, el dios del infierno no tenía mujer y quería casarse (I vv. 32-35):

*Dux Erebi quondam tumidas exarsit in iras
Proelia moturus superis, quod solus egeret
Conubiis sterilesque diu consumeret annos.*

5. Aparece en escena el héroe-buscador, al divulgarse la noticia de la desgracia de diferentes formas, entre otras, mediante una llamada de socorro y así en nuestro mito: *Hym. Dem.*

vv. 20-22; Ovidio *Fast.* IV 447-448 y *Met.* V vv. 396-398; Claudiano *De Rapt. Pros.* II 250-273.

6. Se inicia la búsqueda (partida), que en nuestro mito corresponde a la peregrinación de Deméter/Ceres (héroe-buacador), quien sigue una serie de normas (no comer, ni beber, ni bañarse, en el *Hym. Dem.* vv. 47-52; sin comer en Ovidio *Fast.* IV v. 534; sin beber *Met.* V v. 446), que podríamos relacionar con las que el héroe debe superar en los cuentos (tarea difícil).

7. El protagonista recibe ayuda (socorro), en el caso de Deméter/Ceres, la ayuda y la información sobre el lugar en el que se encuentra su hija la obtiene de Hécate y el Sol en el *Hym. Dem.* vv. 53-61 y 62-87; del Sol en Ovidio *Fast.* 583-584; de Cíane y Aretusa en *Met.* V vv. 468-473 y 487-508; de Electra en Claudiano *De Rapt. Pros.* III vv. 170-259.

8. El héroe llega de incógnito a otro país, al palacio de un rey extranjero (llegada de incógnito) corresponde esta función a la transformación de Deméter/Ceres en anciana en el episodio eleusino. Se le propone una tarea difícil, en este caso hacer las funciones de nodriza del hijo del anfitrión (*Hym. Dem.* vv. 225ss.), lo que en la versión de Ovidio en *Fast.* IV vv. 541ss. es especialmente difícil puesto que el niño, está enfermo y la diosa consigue sanarlo.

9. Reconocimiento del héroe, se correspondería con la epifanía de la diosa en el episodio eleusino (*Hym. Dem.* vv. 269-281; Ovidio, *Fast.* IV vv. 559ss. y *Met.* V vv. 454ss. en este último testimonio, la diosa no revela quién es pero actúa como tal metamorfoseando a Ascálabo).

10. Y, por último, el final feliz, la restauración del orden (reparación). Entre las formas de conclusión incluye Propp la resurrección del personaje muerto o la liberación del prisionero, motivos ambos que se ajustarían a nuestro mito, puesto que Perséfone/Prosérpina es liberada y regresa (aunque parcialmente) del mundo de Ultratumba.

En otra obra (*Las raíces históricas del cuento*) estudia también Propp (37), el significado de la presencia en muchos cuentos de un bosque, denso, oscuro y misterioso en el que se adentra el héroe, como en Ovidio y Claudiano, y lo relaciona con cultos de iniciación. La entrada en él significaría el paso de la infancia a la adolescencia. También relaciona con cultos de iniciación la muerte temporal de un personaje y su resurrección, los métodos son, entre otros, el abrasamiento total o parcial que encontramos en el episodio de Demofonte (38). Volveríamos así a encontrar de nuevo, la relación entre nuestro mito y los cultos de este tipo.

5. Nombres de ambas diosas y su relación con el panteón romano.

a. Deméter, Perséfone/Core.

La relación madre/hija no aparece en los poemas homéricos, sin embargo, no se puede concluir de este argumento *ex silentio* que en la religión griega, en esa época no existía vinculación entre ambas diosas, simplemente podemos señalar que la épica homérica no se interesó por ella (39).

Este dato vuelve a traer a colación la tesis de Zuntz que ya hemos apuntado antes y que veremos detenidamente más adelante, al estudiar las fuentes del mito (40), baste recordar ahora que dicho autor sostenía la existencia de dos divinidades diferentes:

- Core, "la muchacha", hija de Deméter, divinidad del grano.

- Perséfone, diosa infernal que se habría identificado con la anterior.

La cuestión no se ha solucionado pese a los múltiples intentos de interpretar etimológicamente el nombre de Perséfone (41). En cualquier caso, si es así, la asimilación ya se habría producido en época de Hesíodo (*Th.* vv. 912-914), quien menciona la genealogía de Perséfone haciéndola hija de Zeus y Deméter. Con el tiempo, la pareja madre/hija se hizo indisoluble.

b. Ceres, Prosérpina.

Ambas, como muchos otros dioses, pasan al panteón romano (42):

- Deméter identificándose con Ceres, diosa itálica relacionada con el crecimiento y la nutrición.

- Perséfone transformándose en Prosérpina, mediante una alteración fonética a través del etrusco y el osco (43). La correcta acentuación latina Prosérpina, frente a la más divulgada Proserpina fue señalada por primera vez por A. Ruiz de Elvira (44) y es la que nosotros seguiremos.

Las dos diosas pasan a identificarse con una tríade plebeya de origen oscuro (45): Ceres, Líber, Líbera, cuyo templo se hallaba en el Aventino.

Todos estos nombres: Perséfone, Core, Líbera y Prosérpina, aparecerán a lo largo de nuestro estudio, nosotros nos referiremos a Prosérpina en general, excepto en aquellos casos en que la fuente o las recreaciones de las que nos estemos ocupando utilicen alguna de las otras denominaciones.

Notas

1. Cf. el capítulo "Fuentes" en el apartado "Estudio mitográfico".
2. N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974, pp. 12-18; *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, trad. introd. y notas A. Bernabé, Madrid 1978, pp. 43-46. G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma 1986, pp. 13-26.
3. Las teorías antropológicas de W. Mannhardt aparecen recogidas en G.B. Frazer, *The Golden Bough*, Nueva York 1922; trad. esp. *La rama dorada*, 1986¹¹, pp. 450-478.
4. *Prolegomena to the Study of the Greek Religion*, Cambridge 1903 (1909²) (non vidi cf. G. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 16.
5. *Op. cit.* pp. 450-478.
6. Frazer, *op. cit.* pp. 479-483.
7. "The Return of Persephone" CPh 41, 1946, pp. 105-107.
8. F.M. Cornford, *Essays and Studies Presented to W. Ridgeway*, Cambridge 1913, pp. 153-166; M.P. Nilsson ARW XXXII 1935, pp. 79-41; Richardson, *op. cit.* p. 284.
9. "I suggest that line 401 of the *Hymn* refers to the season of the autumn planting and of the sprouting of fields, attended by appearance of springlike flowers, as the time when Demeter's daughter returned from her captivity to gladden her mother and to gladden the earth", Greene, *art. cit.* p. 106.
10. A. Jensen, *Hainuwele. Volkserzählungen von der Molukken Insel Ceram*, Frankfurt a. M. 1939 y años después *Das religiöse Weltbild einer frühen Kultur*, Stuttgart 1948 (non

vidi cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 17. K. Kerényi, "Kore. Zum Mythologem von göttlichen Mädchen" *Paideuma* 1, 1938-1949, pp. 341-380.

11. *Hym. Dem.* vv. 480-483:

ὄλβιος ὃς τάσ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων·
ὃς δ' ἀτελής ἱερῶν, ὅς τ' ἄμμορος, οὗ ποθ' ὁμοίων
αἴσαν ἔχει φθίμενός περ ὑπὸ ζόφῳ εὐρώεντι.

"¡Feliz aquel que entre los hombres que sobre la tierra viven que llegó a contemplarlos! Mas el no iniciado en los ritos, el que de ellos no participa, nunca tendrá un destino semejante, al menos una vez muerto, bajo la sombría tiniebla."

Hym. Dem. vv. 486-489:

σεμναί τ' αἰδοῖαί τε· μέγ' ὄλβιος ὄν τιν' ἐκεῖναι
προφρονέως φίλωνται ἐπιχθονίων ἀνθρώπων·
αἴψα δέ οἱ πέμπουσιν ἐφέστιον ἐς μέγα δῶμα
Πλοῦτον, ὃς ἀνθρώποις ἄφενος θνητοῖσι δίδωσιν.

"¡Muy feliz aquél de los hombres que sobre la tierra viven a quien ellas benévolamente aman! ¡En seguida le envían a su gran morada, para que se asiente en su hogar a Pluto que concede a los mortales riqueza!" El texto del *Himno A Deméter* pertenece a la edición de Richardson, la traducción es de A. Bernabé, *Himnos homéricos...*

12. *Op. cit.* p. 456-457.

13. *Persephone*, Oxford 1971, pp. 75-83.

14. *Couroi et Courètes. Essai sur l'éducation spartiate et sur les rites d'adolescence dans l'antiquité hellénique*, Lille 1939.

15. "Initiation et histoire", *Initiation* C.J. Blecker (ed.), Leiden 1965, pp. 222-231.
16. "Initiation, mystères, gnose (Pour l'histoire de la mystique dans le paganisme grécooriental)", *Initiation*, C.J. Blecker (ed.), Leiden 1965, pp. 1-173.
17. *I misteri. saggio di una teoria storico-religiosa*, Bologna 1924.
18. *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and other cultures*, Cambridge-Berkeley-Los Angeles 1970; trad. esp. *El Mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona 1985; pp. 95-261; *The nature of Greek Myths*, Nueva York 1975; trad. esp. *La naturaleza de los Mitos Griegos*, Barcelona 1984, pp. 206-222;
19. *Op. cit.* pp. 155-156, 258-259.
20. *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Madrid 1978, cf. sobre los paralelismos entre mitos del Próximo Oriente y el *Himno homérico a Deméter*, la introducción pp. 58-60. Sobre la relación entre los mitos del dios que desaparece, en especial el de Telipinu, y el *Himno homérico a Deméter*, cf. *Textos Literarios Hetitas*, Madrid 1987, pp. 39-48.
21. Según ha señalado A. Bernabé (*Textos Literarios Hetitas*, pp. 40-41) Telipinu es el protagonista de la mayor parte de los textos, aunque comparaciones con el mito cananeo de Asertu en sus versiones hetitas, hacen pensar en una redacción originaria en la que el protagonista era el dios de la Tempestad, con lo que la sustitución por Telipinu sería secundaria. Se creía además en principio que se trataba de un dios de la vegetación, cuya desaparición y posterior regreso personificaba la muerte y resurrección de los vegetales sobre la tierra. Sin embargo, recientemente se ha observado su relación con el dios de la Tempestad. Se trata

de un dios adormecido que provoca la parálisis, no sólo en los cultivos, sino en todos los aspectos de la vida, de forma semejante, según ha comparado A. Bernabé, a la suspensión de las actividades en la tierra en el cuento de *La Bella Durmiente*. Otro relato donde podemos encontrar el mismo esquema de desaparición, búsqueda, superación de pruebas, recuperación y vuelta a la felicidad, sería el de *Psique y Cupido*, Apuleyo, *Met.* VI 1 24.

22. La traducción es de A. Bernabé, *Textos Literarios Hetitas*, pp. 49-50.
23. Paralelismo señalado también por Richardson, *op. cit.* pp. 258-259.
24. Trad. A. Bernabé, *Textos...* p. 55. Richardson, *op. cit.* p. 156, ha señalado la presencia del Sol en el cananeo *Poema de Baal* y en el *Himno homérico a Deméter* vv. 26-27 y 63-87.
25. "*Himno a Deméter* 43-46. Adaptación de un motivo anatolio" *Emerita* LVI, 1988, fasc. 1, pp. 87-93.
26. Cf. en pp. 91-93, más detalles sobre la forma en que el aedo adapta el tema.
27. Cf. sobre el tema, Kirk, *El Mito...* pp. 95-139, esp. pp. 118-121; *La naturaleza...* pp. 206-222; Richardson, *op. cit.* p. 258; Bernabé, *Himnos homéricos...* p. 58.
28. Kirk, *El Mito...* p. 119.
29. Kirk, *El Mito...* pp. 121-122.
30. Kirk. *El Mito...* pp. 228-231; Richardson, *op. cit.* p. 259; Bernabé, *Himnos homéricos...* p. 59.
31. Kirk, *El Mito...* pp. 230-231; Richardson, *op. cit.* p. 259; Bernabé, *Himnos homéricos...* p. 60.
32. Bernabé, *Himnos Homéricos...* p. 60.

33. V. Propp, *Morfología del cuento popular*, Madrid 1987⁷ (= 1928).
36. Propp, *Las raíces históricas del cuento*, Madrid 1987⁵;
Kirk, *El Mito...*, pp. 44-55; M. Eliade, *Aspects du Mythe*, Nueva York 1963, trad. esp. *Mito y realidad*, Madrid 1985⁶, pp. 201-212; A. Ruiz de Elvira, "Las grandes segas heroicas y los cuentos populares" *Jano* 39, 21 de julio 1972, pp. 49-51 y *Mitología clásica*, Madrid 1983 (= 1973) pp. 11-13; V. Cristóbal, "Mitología clásica y cuentos populares españoles" *CFC XIX*, 1985, pp. 119-143 y "Mitología Clásica y cuentos populares. Comentarios al cuento de *Periquillo*" en *Mitología Clásica. Teoría y práctica docente*, Madrid 1990, pp. 37-61.
35. Propp, *op. cit.* pp. 38-39. Utilizamos la negrita para la denominación que Propp utiliza para cada una de las funciones.
36. Propp, *op. cit.* p. 42.
37. Propp, *Las raíces históricas...*, pp. 69-159.
38. *Op. cit.* pp. 131-133 y 145.
39. G. Sfamini Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma 1986, pp. 32-33.
40. Cf. G. Zuntz, *Persephone*, Oxford 1071, pp. 75-83 y más adelante en el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas", en el apartado "Algunas apreciaciones a propósito de las fuentes".
41. Cf. F. Bräuninger, P.W. *RE*, s.v. "Persephone", t. XXXVII, 1937, cols. 944-972; R. Foerster, *Die Raub und die Rückkehr der Persephone*, Stuttgart 1894, pp. 276-280; G. Pugliese Carratelli, "La dea micenea Per(e)sa e Persephone" *SCO VII*, 1958, pp. 20-26; A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid 1975 (1982²) p. 69; H. Petersmann, "Persephone im Lichte des altorientalischen Mythos eine

etimologisch-religionsgeschichtliche Untersuchung" *Die Sprache* 32, 2, 1986, pp. 286-307.

42. I. Chirassi Colombo, "Funzioni politiche ed implicazioni culturali nell'ideologia religiosa di Ceres nell'imperio romano" *ANRW* 17.1, pp. 403-428.
43. Carter, s.v. "Proserpina" Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884-1837.
I. Chirassi Colombo "Proserpina", *Enciclopedia virgiliana*, Roma 1988, t. IV, pp. 324-327; Radke, G. *Die Götter Altitaliens*, Aschendorff 1965, s.v. "Proserpina".
44. *Op. cit*, p. 69.
45. H. Le Bonniec, *Le culte de Cérés à Rome*, Paris 1958, pp. 254-312.

CAPITULO SEGUNDO

FUENTES ANTIGUAS

1. ESTUDIO MITOGRAFICO

Este capítulo sobre las fuentes que nos han transmitido el rapto de Perséfone/Prosérpina lo hemos dividido en dos partes: en primer lugar, ordenamos los elementos que trata cada testimonio de forma que puedan apreciarse con claridad las variantes, para lo cual el método elegido ha sido el de dividir el mito en mitemas exponiendo a continuación las fuentes en las que cada uno de ellos aparece recogido. En muchos casos las variantes que nos transmiten los testimonios son múltiples; ofrecemos las más comunes dejando de lado, por existir ya suficientes trabajos sobre las fuentes de este mito (1) y porque no son importantes para la finalidad de nuestra investigación, las que son simplemente variantes locales.

En la segunda parte del capítulo desarrollamos una serie de apreciaciones que no quedan claras en la exposición por mitemas y que hemos preferido tratar aparte, como son los distintos tratamientos extensos y breves del mito, las diferentes tradiciones y sus características, ciertos aspectos sobre el

origen de algunas variantes, interpretaciones que el mito ha recibido en la antigüedad y, por último, un punto que afecta más a la finalidad de nuestro trabajo y que volveremos a encontrar en las recreaciones posteriores: las interpretaciones astralistas, naturalistas y evemeristas.

I. GENEALOGIA: la tradición más extendida la hace hija de Zeus y Deméter, tal como aparece por primera vez en Hes. *Th.* v. 914. En el caso de las fuentes latinas es hija de Júpiter y Ceres. Algunos fragmentos órficos (58, 145, 153, 195 Kern) le atribuyen como madre a Rea. Por último, una única alusión en Apolodoro (I 3,1) la considera hija de Zeus y Estige.

II. La LOCALIZACION DEL RAPTO se sitúa generalmente en el mismo lugar por el que Hades desciende a los infiernos. Las variantes son muy numerosas y van desde las documentadas por más de una fuente hasta las tradiciones locales que aparecen en un solo autor:

a. En un lugar difícil de ubicar: la "llanura de Nisia" (2) en: *Hymn. Dem.* v. 16ss; *Orph. fr.* 49 Kern, v. 69 y Strab. XIV, 649.

En otros casos el rapto se produce en una "llanura sagrada", pero luego la muchacha es transportada a través del mar hasta una

cueva en la zona de Eleusis, en Atica, así en el *Orph. hymn.* 18 vv. 12ss.

b. La presencia de las Oceánides como acompañantes de Perséfone en algunas fuentes órficas parece sugerir una localización en el Océano, en una isla: *Schol. Hes. Th.* v.914 y *Orph. Arg.* v. 1196.

c. Otras fuentes órficas lo sitúan en Eleusis, ya que existe una versión según la cual Eubúleo y sus cerdos fueron testigos del rapto: *Orph, fr.* 49 Kern, v. 41, en un verso muy corrupto; *Clem. Alex. Protr.* II, 17,1 y *Schol. Lucian. dial. mer.* 2, 1.

Según otros testimonios (*Paus.* I 14, 3) son Eubúleo y Triptólemo los que asisten al rapto e informan a la diosa, quien, a cambio, les concede el grano.

Sitúan el rapto también en Eleusis, sin especificar dónde: el *Schol. Arist. Equ.* 698 y el *Myth, Vat.* II 96.

d. La versión siciliana, posterior a las anteriores, es, sin embargo, la más común. Frazer (3) sugiere que quizá se deba a la fertilidad de la isla y a la abundancia de grano que hay en ella. Puede influir también el hecho de que la isla se consagraba a ambas diosas, o bien era considerada como un regalo de Zeus a Perséfone.

La localización dentro de la isla es también dudosa:

- Sicilia sin especificar un lugar concreto, aparece en Carcino según lo recoge Diod. V, 5. Se trata de la cita más antigua en la que recoge esta localización, que también aparecerá en *Schol. Hes. Th.* v. 914 y en *Stat. Theb.* VIII, 61.

- Siracusa es la ubicación en: *Pind., Ol.* VI, v. 92-93, *Cic., Verr.* II 4, 107, *Diod.* V, 4, *Ovid. Met.* V, v. 412 y *Nonn., Dion.* VI, v. 128.

- En la llanura de Hena: *Cic. Verr.* II 4, 106 y *Diod.* V, 3, quienes armonizan las dos localizaciones: el rapto tiene lugar en la llanura, situada en el centro de Sicilia: Σικελίας

ὀμφαλὸς o *umbilicus Siciliae*; hay allí un bosque y una cueva de donde salió Dite y raptó a Prosérpina. Se la llevó a continuación no lejos de Siracusa, donde se metió bajo tierra; en ese lugar surgió un lago conocido con el nombre de Cíane.

Ovidio (*Met.* V, v. 385) armoniza también ambas localizaciones haciendo que Plutón se introduzca en la tierra a través de una abertura cerca de donde vivía la ninfa Cíane. Esta, después, se transformará en el lago que lleva su nombre. Por el contrario, en *Fast.* IV, v. 422 la localización es únicamente en la llanura.

Sitúan también el rapto en esta llanura: *Sil. Ital.* VII, v. 688; XIV, v. 242, *Claud. De Rapt. Pros.* II, 71ss; *Solino* V, 5, *Arnob. Adv. nat.* I, 37, *Firm. Mat. De err. prof. rel.* 7 y *Lact. Inst.* II 4, 28.

- En el Etna lo sitúan: *Mosco* 3, 128, *Hig. Fab.* 146, *Plut. Quaest. nat.* 917 y *Val. Flac. Argon.* V, 344, *Filarg. ad Verg.*

Georg. III, 104; Lact. Schol. ad Stat. Theb. V, 347 (circa cacumen Aetnae) y con las mismas palabras el Myth. Vat. II, 93; III, 7,2.

III. PERSONAJES QUE FAVORECEN EL RAPTO. Tres son las circunstancias diferentes en las que se produce el rapto según los distintos tratamientos:

a. Tal como aparece explícitamente en el *Himno a Deméter* el rapto se produce con el consentimiento de Zeus, lo que da lugar a la ira de Deméter contra Zeus y su abandono del Olimpo (vv. 91-92).

Este mismo consentimiento aparece en Hesíodo, *Theog.*, v. 914: ἤρπασεν ἦς παρὰ μητρός, ἔδωκε δὲ μητίετα Ζεὺς.

En Eurípides, *Hel.* 1317; y, por último, en Apolodoro (I, 5,1) donde Zeus, no sólo consiente, sino que ayuda a su hermano.

b. Distintas son las circunstancias en la versión de Claudiano (*De Rapt. Pros.* I vv. 103-121; 214-236), donde el rapto tiene lugar ante la amenaza de Plutón de abrir las puertas del Tártaro si su hermano no le permite contraer matrimonio. Júpiter consiente entonces y encarga a Venus que participe en el rapto.

c. Por último e introduciendo una variante muy propia del gusto erótico de la poesía alejandrina, encontramos cómo Venus

y Cupido se vengan de Plutón porque éste aún no ha sentido amor hacia nadie y, disparándole una flecha, hacen que se enamore de Prosérpina, evitando también de esta forma que la muchacha se resista al amor y siga siendo virgen. Esta versión aparece desarrollada en Ovidio, *Met.* V, vv. 363-384; en *Sil. It.*, XIV v.242: *stimulante Cupidine*; *Lact. Narr. fab.* 56 y sus *Schol. ad Sat. Theb.* V v. 347:

*Venus indignata, quod Proserpina suum numen contemneret
coniugia spernens, Plutoni (...), cui subiectus erat, cum
ab inferis emersisset, intulit amorem, ut Proserpinam
circa cacumen Aetnae flores legentem eriperet.*

y con las mismas palabras el *Myth. Vat.* II 93.

IV. ACOMPAÑANTES DE PERSEFONE. Momentos antes del rapto y durante la recogida de flores por el campo, Perséfone aparece acompañada por diferentes amigas:

a. Por las Oceánides según encontramos en el *Himno homérico a Deméter* v. 5 y 417-22 y el *Papiro de Berlín* (*Orph. fr.* 49K) vv. 20-27.

b. Por sus hermanas Atenea y Artemis como leemos también en el *Himno homérico a Deméter*, en concreto en el relato del rapto

que hace la propia Perséfone (v. 424) (4), donde éstas aparecen citadas junto a las Oceánides. Idéntica es la compañía que vemos en el *Papiro de Berlín* (*Orph. frg.* 49K v. 40-41).

De nuevo serán las hermanas en Eurip. *Hel.* vv. 1301ss, donde Perséfone es raptada mientras baila y Artemis y Atenea ayudan a la madre en la búsqueda.

En Pausanias (VIII, 31,2) encontramos dos versiones distintas. O bien Perséfone, según dicen algunos, estaba acompañada por las hermanas de Damofón, o bien, según la tradición más común, lo estaba por Artemis y Atenea.

En Diodoro (V, 3,4) aparecen Atenea y Artemis, pues ambas habían hecho el mismo voto de castidad.

Por último hemos de señalar que las mismas acompañantes le atribuyen Stat. *Ach.* II, vv. 150ss., Val. Flac. *Arg.* V, vv. 341ss.

c. En otras fuentes a Atenea y Diana se suma también Venus: así en Claudiano (*De Rapt. Pros.* I, v. 229; II, v. 11), con intención de participar en el rapto, y en Hig. *Fab.* 146.

d. Las Ninfas la acompañan en: Porf. *De antr. nymph.* 7; Colum. *De agr.* X, vv. 265-270; Paus. V, 20,3; Stat. *Ach.* I, 824 y Claud. *De Rapt. Pros.* II, v. 55; vv. 204-208.

e. Forma también parte de las acompañantes Cíane en: Claud. *De Rapt. Pros.* II, 61; III, 190.

f. Por su parte, las Sirenas aparecen en: Apol. Rhod. IV, vv. 895ss.; Ovid. Met. V, vv. 554ss; (en Fast. IV, v. 425, 445, *puellae ministrae*); Claud. De Rapt. Pros. III, v. 190, 205ss.; Hig. Fab. 141.

g. Y, por último, encontramos como acompañantes a las Horas en : Orph. hym. 29,v. 9; 43, v. 7.

V. CATALOGO DE FLORES. Junto con las amigas antes citadas, Perséfone pasea despreocupada recogiendo diferentes flores y, según la importancia dada a una u otra flor, las versiones se dividen en dos:

a. La tradición ática que da mayor importancia al narciso como observamos en: el Hym. Dem. , vv. 8ss.; el Papiro de Berlín (Orph. fr. 49 Kern, vv. 33ss.(5); y Panfo, quien, según una cita conservada en Paus. IX, 31, 9, contrapone las dos tradiciones y dice que las flores con las que fue engañada para ser raptada no eran violetas sino narcisos.

b. La Tradición siciliano-alejandrina, que menciona especialmente la violeta, como ocurre en Nic. fr. 74, 60ss.; Diod. V, 3, 2ss. Ovid. Fast. IV, vv. 437ss. y Met. V, vv. 391 y Plut. Quaest. mor. 917.

Hemos de resaltar cómo queda al margen de ambas tradiciones

Claudiano, quien ofrece su catálogo de flores: *De Rapt. Pros.* II, vv. 128ss.

VI. LA LOCALIZACION DEL LUGAR DE DESCENSO AL MUNDO DE ULTRATUMBA, que como ya hemos visto coincide normalmente con el lugar del rapto, no aparece mencionada en el *Himno homérico a Deméter* (v. 37), tal vez ello se daba al hecho de que hay una laguna de un verso.

De nuevo, como en el caso de la localización del rapto, las fuentes se dividen en dos grupos:

a. La tradición ática lo sitúa en Eleusis: así el *Orph. hym.* 17, v. 12; Paus. I, 38, 5, quien concreta en una cueva en Erineo; y Clem. Alex. *Protr.* II, 17,1.

b. La tradición siciliana, por su parte, diversifica las localizaciones concretas:

- lo sitúan en una cueva: Cic. *Verr.* II, 4,107: *prope est spelunca quaedam conversa ad aquilonem infinita altitudine*; Diod. V 3, 3 *σπήλαιον εὐμέγεθες*; Serv. ad Verg. *Georg.* I, 38: *Proserpina Iovis et Cereris filia qua per specum Siciliae a Dite Patre rapta est*; Arnob. *Adv. nat.* V, 24: *per profundae altitudinis spelunca.*

- en la abertura de una roca: Claud. *De Rapt. Pros.* I vv. 173-174.

- y en una grieta en el suelo: Ovid. *Fast.* IV vv. 449-

450 y Met. V vv. 420-424.

VII. PEREGRINACION Y BUSQUEDA. Al desaparecer Perséfone, Deméter inicia una búsqueda recorriendo todo el mundo. En algunos casos no va sola sino que se le atribuyen uno o varios acompañantes. Así Hécate la acompaña en el *Hym. Dem.* vv. 40ss. El *Papiro de Berlín* (*Orph. fr.* 49 Kern V vv. 75-76) también cita a Hécate pero no se conserva el resto; en compañía de Artemis y Atenea aparece en Eurip. *Hel.* vv. 1304-1316.

Esta búsqueda, según cuenta el mito, posiblemente queriendo explicar el ritual se hace llevando antorchas: *Hym. Dem.* v. 49; *Apoll.* I, 5,1; *Fulg.* I, 10; *Myth. Vat.* II 94.

En la versión siciliana las antorchas han sido encendidas en el Etna, como podemos ver en los siguientes textos: Cic. *Verr.* II 4,106:

Quam investigare et coquerire Ceres vellet, dicitur inflammasse taedas iis ignibus qui ex Aetnae vertice erumpunt. Quas sibi cum ipsa praeferret, orbem omnem peragrassse terrarum.

-Diod. V 4,3:

Μετὰ δὲ τὴν τῆς Κόρης ἄρπαγὴν μυθολογοῦσι τὴν
Δήμητραν μὴ δυναμένην ἀνευρεῖν τὴν θυγατέρα
λαμπάδας ἐκ τῶν κατὰ τὴν Αἴτνην κρατήρων
ἀναψαμένην ἐπελθεῖν ἐπὶ πολλὰ μέρη τῆς
οἴκουμένης

-Ovid. *Met.* V, vv. 441-443:

... illa duabus
flammiferas pinus manibus succendit ab Aetna
perque pruinosas tulit inrequieta tenebras.

Fast. IV, vv. 491ss.:

alta iacet vasti super ora *Typhoëos* Aetne,
cuius anhelatis ignibus ardet humus;
illic accendit geminas pro lampade pinus:

- Claud. *De Rapt. Pros.* III, vv. 330-331:

Haec fatur notaeque iugis illabitur Aetnae
Noctivago taedas informatura labori.

- Arnob. *Adv. nat.* 24:

Quod cum factum nesciret Ceres nec filia esset ubinam
gentium suspicaretur, intendit animum perditam toto in
orbe conquirere: sumit faces geminas flammis comprehensas
Aetnaeis, quibus sibi praelucens pergit ire quaesitum
terrarum regionibus cunctis.

VIII. REVELACION DEL RAPTO A DEMETER. La madre conoce el hecho por diferentes informadores. Las fuentes varían y en muchos casos la revelación se une al tema, que más adelante veremos, de la recompensa a cambio de la información, recompensa que consiste en la entrega de la agricultura y/o los misterios. Según la fuente más antigua, y posiblemente siguiendo esquemas míticos del Próximo Oriente, el que ve el rapto y se lo notifica a Deméter es el Sol: *Hym. Dem.* vv. 60-87; también en Ovid. *Fast.* IV, vv.

582-584. Sin embargo, en *Met.* V, vv. 489-509 es la ninfa Aretusa.

Según una tradición argiva, recogida por Pausanias (I, 14,2), Deméter llega a Argos y es acogida por Pelasgo y su mujer, Crisántides, quien le da noticias del rapto de su hija.

Los habitantes de Hermíone son, en *Apoll.* I, 5, 6 y el *Schol. Arist. Equ.* v. 785, los portadores de la noticia.

En Isócrates (*Paneg.* 28), sin embargo, son los Eleusinos, quienes reciben, en agradecimiento por la información, la agricultura y los misterios.

En Museo, según nos transmite Pausanias (I, 14, 3), se especificaba que dos habitantes de Eleusis, Eubúleo y Triptólemo, le dieron noticias y recibieron a cambio la agricultura:

Εὐβουλεῖ καὶ Τριπ-
τολέμῳ Δυσαύλην πατέρα εἶναι, μηνύσασσι δέ σφισι περὶ τῆς
παιδὸς δοθῆναι παρὰ Δήμητρος σπεῖραι τοὺς καρπούς.

También el *Papiro de Berlín* (*Orph. fr.* 49 Kern) vv. 103ss. hace referencia a Eleusis, donde Deméter parece estar dispuesta a ofrecer una recompensa a cambio de la información.

Claudiano (*De Rapt. Pros.* III, 51-53) parece conocer la versión según la cual Ceres entregaría el grano como recompensa por haber encontrado a su hija: *...natae donec laetata repertae / indicio tribuat fruges, currusque feratur / nubibus ignotas*

populis sparsurus aristas...

Según el *Schol. Arist. Equ. v. 698a*, Deméter encontró a Perséfone gracias a los consejos del eleusino Céleo.

E igualmente en el *Myth. Vat. II, 96*:

venit ad Eleusinam civitatem ad Celeum, regem Atheniensium. qui cum liberaliter eam excepisset, et a quo rapta esset Proserpina, indicasset ...

IX. CARESTIA. Al desaparecer Perséfone/Prosérpina se produce el cese de todas las actividades agrícolas. Las fuentes se agrupan en torno a dos motivos diferentes que dan lugar a esta situación:

a. La ira/luto de la diosa para obligar a Zeus/Júpiter a que le devuelva a su hija según el *Hym. Dem. vv. 305-314*, como más adelante veremos, y, con una descripción muy similar a ésta en Eurípides en *Hel. vv. 1326-1337*:

βροτοῖσι δ' ἄχλοα πεδία γᾶς
οὐ καρπίξουσ' ἄρότοις
λαῶν [δὲ] φθείρει γενεάν·
ποίμναις δ' οὐχ ἴει θαλερὰς
βοσκὰς εὐφύλλων ἐλίκων,
πόλεων δ' ἀπέλειπε βίος·
οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι,
βωμοῖς δ' ἄφλεκτοι πέλανοι·
πηγὰς δ' ἀμπαύει δροσερὰς
λευκῶν ἐκβάλλειν ὑδάτων
πένθει παιδὸς ἀλάστῳ.

"no fertiliza ya con la labranza, para provecho de los hombres, las llanuras estériles de la tierra, hace que perezca el linaje de los mortales y no deja que crezca para el ganado el alimento fresco y verde de hojas rizadas. La vida ha abandonado las ciudades, no hay sacrificios en honor de los dioses, ni se queman ofrendas en los altares. Y, perseguida siempre por la pena de su hija, no permite siquiera que las fuentes manen frescas y claras."
(6)

En Ovidio (*Met.* V, vv. 474-486) la diosa al enterarse del rapto castiga al mundo, y en especial a Sicilia, sin cultivos. En su otra versión (*Fast.* IV) no aparece una alusión explícita a la carestía, pero al final del episodio (vv. 617-618) se menciona la restauración de las cosechas:

*longaque provenit cessatis messis in arvis
et vix congestas area cepit opes.*

b. El otro motivo es la desaparición de Perséfone. (cf. más adelante en la "Interpretación vegetativa" del mito).

X. XENIA DE LA DIOSA. La acogida de Deméter/Ceres por parte de diferentes anfitriones sigue dos tradiciones distintas:

a. La diosa es amablemente acogida por los habitantes de una región y les entrega a cambio los cereales y/o los misterios.

Este es el caso de:

- Los eleusinos en Isocr., Paneg. 28.

- Céleo, rey de Eleusis, quien la acogió y, en compensación, ella le enseñó a su hijo la técnica de la agricultura (estas versiones comparten elementos con la tradición que a continuación veremos: Cf. "Episodio eleusino"):

- Serv. ad Verg. Georg. I, 19:

Nam Triptolemus frumenta divisit. Quod munus ei Ceres dedit propter humanitatem patris Icari, qui eam, cum Proserpinam raptam in coniugium a Plutone quaereret, in Attica suscepit hospitio (7).

- Brevis expositio ad Verg. Georg. I, 147:

Ceres cum filiam quaereret Liberam et in Atticam adveniret ad Celeum hospitaliter ab ipso suscepta reddidit gratiam. Nam filio eius Triptolemo arandi ac serendi usum, ut ille hominibus ostenderet, ipsa demonstravit.

- Serv. ad Verg. Georg. I, 163:

Eleusin civitas est Atticae provinciae, haud longe ab Athenis. In qua cum regnaret Celeus et Cererem, quaerentem filiam liberalissime suscepisset hospitio, illa pro remuneratione ostendit ei omne genus agriculturae, filium etiam eius Triptolemo...eum alatis serpentibus superpositum per totum orbem misit ad usum frumentorum hominibus indicandum.

- Brevis expositio ad Verg. Georg. I, 163:

Eleusina civitas est Atticae provinciae haud longe ab Athenis, in qua cum regnaret Celeus et Cererem quaerentem filiam suscepisset hospitio, illa pro remuneratione ostendit ei omne genus agriculturae.

b. La otra versión es el episodio eleusino más conocido. Esta estancia en Eleusis constituye una escena dramática acabada en sí misma, con numerosas alusiones al ritual como podremos observar más adelante (8). Suele componerse de los siguientes elementos:

- b.1. llegada de la diosa al lugar
- b.2. habitantes de la región
- b.3. anfitriones de Deméter
- b.4. *aischrología*
- b.5. ruptura del ayuno
- b.6. Ascálabo
- b.7. fallida inmortalización de un niño

El episodio se desarrolla, según las fuentes, en dos ambientes distintos:

- Ambiente palaciego. En el *Hym. Dem.* Céleo es el máximo dirigente de Eleusis, aunque no exactamente el rey (9); en *Apoll.* (I 5,1), Céleo es rey de Eleusis e igualmente en *Hig. Fab.* 147; *Serv. in Verg. Georg.* I 19, I 163; *Brevis expositio* I 19, I 163; *Lact. Plac. Schol. ad Stat. Theb.* II 382 y el *Myth. Vat.* II 96-97, estos cinco últimos parecen seguir la misma fuente, como

veremos más adelante.

- Ambiente rústico según el *Papiro de Berlín*, (*Orph. fr.* 49 Kern v. 105) en un pasaje muy corrupto en el que se deduce que Céleo vuelve del campo y en Ovid. *Met* V vv. 446-460 y *Fast.* IV vv. 502-562.

Veamos ahora los elementos uno a uno y sus fuentes:

b.1. Llegada de la diosa a Eleusis. A su llegada a la región Deméter/Ceres se detiene cerca de la ciudad.

b.1.1. En un pozo sin especificar cuál en Clem. Alex. (*Protr.* II 20,2).

b.1.2. En el pozo Partenio, según el *Hymn. Dem.* v. 98 (10) y el *Papiro de Berlín* (*Orph. fr.* 49 Kern) en un pasaje muy corrupto, vv. 50-52.

b.1.3. En el pozo Calícoro, en Calímaco *Hym.* VI v. 15 y el *Frg.* 611 Pfeiffer; en Nicandro *Ther.* 486 y en Apolodoro I 5,1.

b.1.4. Sobre una piedra llamada *Agélastos*, por la actitud de la diosa. En Apolodoro (I 5,1) aparecen unidas ambas versiones: "se sentó primero en una roca llamada Agélasto, cerca del pozo Calícoro" (18) y también el *Schol. Arist. Equ.* 785: "...hay una

piedra llamada Agélasto...porque allí se sentó Deméter a llorar cuando buscaba a la muchacha...".

En Ovidio (*Fast.* IV vv. 502-503) el nombre de la piedra aparece traducido:

*sic venit ad portus, Attica terra, tuos.
hic primum sedit gelido maestissima saxo:
illud Cecropidae nunc quoque triste vocant.*

b.1.5. También sobre una **piedra**, pero llamada en este caso **Anaklethrís** ("invocación"), porque allí invocó a su hija, según nos transmite Pausanias (I 43,2) (11).

b.2. Habitantes de la región. A la llegada de Deméter a Eleusis vivían en aquella localidad, según las fuentes:

b.2.1. Los príncipes (12) que cita el *Hymn. Dem.* vv. 149-159 y 474-477.

b.2.2. Los "autóctonos", nacidos de la tierra, que mencionan:

- Clem Alex. *Protr.* II 20,1:

ἔθικουν δὲ τῆνικάδε τὴν Ἐλευσίνα οἱ γηγενεῖς
ὀνόματα αὐτοῖς Βαυβῶ καὶ Αὐσαύλης καὶ
Τριπτόλεμος, ἔτι δὲ Εὐμολπὸς τε καὶ Εὐβουλεύς.
βουκόλος ὁ Τριπτόλεμος ἦν, ποιμὴν δὲ ὁ
Εὐμολπος, συβώτης δὲ ὁ Εὐβουλεύς.

- Arnobio *Adv. nat* V 25: *qui<nque> illud temporis has partes
incolebant terrigenae, quibus nomina haec fuerant: Baubo,*

Triptolemus, Eumolpus, Eubuleus, Dysaules.

b.3. Los nombres de los anfitriones que reciben a Deméter a su llegada a Eleusis varían de una fuente a otra:

b.3.1. Según la tradición más común Céleo y Metanira en el *Hym. Dem.* vv. 90ss; Panfo en *Paus.* I, 39,1; *Apoll.* I 5,1 y III 14,7; *Nic. Ther.* vv. 486-487; el *Schol. Nic. Alex.* 130a, donde Céleo aparece como Hipotoonte; Ovidio en las *Met.* V vv. 447-451 sólo menciona a una anciana, mientras que en los *Fast.* IV vv. 507ss. se trata todo el episodio eleusino; el *Schol. Arist. Equ.* 695 y *Serv. y Filarg. ad Verg. Georg.* I 163.

b.3.2. En las versiones órficas son Disaules y Baubó, mencionados por primera vez en *Asclepiades* de Trágilo (*F.Gr.Hist.* I 12, F 4, vol. I, p. 168) y *Paléfato* (*F.Gr.Hist.* I 44, F 1, p. 267).

b.3.3. Céleo y Baubó en el *Papiro de Berlín* (*Orph. fr.* 49 Kern vv. 105ss).

b.3.4. Eleusino y Cotonea/Cyntinia en *Hig. Fab* 147; *Serv. ad Verg. Georg.* I 19; *Myth. Vat.* II 97; *Lact. Plac. Schol. ad Stat. Theb.* II 382.

b.3.5. Disaules padre de Triptólemo y Eubúleo en Paus. I 14,3.

b.3.6. Céleo/Icaro en Serv. ad Verg. Georg. I, 163 y la *Brevis expositio ad Verg. Georg I 19; I 147.*

b.3.7. Misme en Antonino Liberal (XXIV), que cita como fuente a Nicandro.

b.3.8. Baubó en Clemente de Alejandría (II 20, 2, 3), quien cita a ésta y a Disaules, pero sólo los recibe Baubó. Lo mismo ocurre en el pasaje paralelo de Arnobio (*Adv. nat. V 25*).

b.4. La *aischrología*: Baubó/Yambe. Durante el episodio eleusino tiene lugar, según algunas fuentes que a continuación veremos, la llamada *aischrología*, en la que una mujer hace reír a la diosa según algunos, con bromas, según otros por medio de gestos obscenos. Las fuentes difieren en el nombre de la mujer:

b.4.1. Se trata de Yambe una sirvienta de Metanira que hace reír a la diosa "con bromas" en el *Himno a Deméter* vv. 195-196. Apolodoro (I 5,1), también menciona a Yambe y relaciona el hecho con la costumbre de bromear durante las Tesmoforias. Y, el *Schol. Nic. Alex.* 130a considera a la esclava como el epónimo del yambo, porque sus bromas estaban compuestas en este metro:

Ἰάμβη δέ τις δούλη τῆς

Μετανείρας ἀθυμοῦσαν τὴν θεὸν ὀρώσα γελοιώσεις λόγους καὶ
σκωμματὰ τινα ἔλεγε πρὸς τὸ γελάσαι τὴν θεόν. ἦσαν δὲ τὰ

ῥηθέντα ὑπ' αὐτῆς ἰαμβικῶ μέτρῳ ῥυθμισθέντα, ὅπερ αὐτὴ
πρῶτον εἶπεν· ἐξ ἧς καὶ τὴν προσηγορίαν ἔλαβον Ἰαμβοὶ λέ-
γεσθαι.

"una tal Yambe, esclava de Metanira viendo a la diosa desanimada le dijo palabras graciosas e hizo chanzas, para que se riera la diosa; las cosas que dijo estaban compuestas en metros yámbicos, que ella usó por primera vez, y por ella se dice que tomaron su nombre los yambos (13)".

b.4.2. En las versiones órficas Baubó hace a la vez el papel de Metanira y Yambe: recibe a la diosa haciéndola reír con gestos obscenos. Esta *aischrología* se conserva en dos fuentes paralelas:

- En Clemente de Alejandría (*Protr.* II 21) Baubó recibe a la diosa, le ofrece el ciceón, pero ésta lo rechaza; entonces la anfitriona desnuda sus genitales y se los muestra a Deméter; a ella le hace gracia el gesto y acepta la bebida:

τῆς δὲ ἀναινομένης λαβεῖν καὶ πιεῖν οὐκ ἐθελούσης -πεν-
θήρης γὰρ ἦν- περιαλγῆς ἢ Βαυβὼ γενομένη, ὡς ὑπερορα-
θεῖσα δῆθεν, ἀναστέλλεται τὰ αἰδοῖα καὶ ἐπιδεικνύει τῇ
θεῷ· ἢ δὲ τέρπεται τῇ ὄψει ἢ Δηὸς καὶ μόλις ποτὲ δέχεται
τὸ ποτόν, ἡσθεῖσα τῷ θεάματι. ταῦτ' ἔστι τὰ κρύφια τῶν
Ἀθηναίων μυστήρια.

Para ilustrar sus palabras cita unos versos de Orfeo (14).

- Arnobio (*Adv. nat.* V 25) describe casi igual, pero con más detalle, este episodio: Baubó recibe a la diosa y le

ofrece el ciceón que ella rechaza entristecida; la anfitrióna insiste mediante gestos:

Quod cum saepius fieret neque ullis quiret obsequiis ineluctabile propositum fatigari, vertit Baubo artes et quam serio non quibat allicere ludibriorum statuit exhilarare miraculis: partem illam corporis, per quam secus femineum et subolem prodere et nomen solet acquirere genetricum, longiore ab incuria liberat, facit sumere habitum puriorem et in speciem levigari nondum duri atque histiculi pusionis. Redit ad deam tristem et inter illa communia quibus moris est frangere ac temperare maerores reteggit se ipsam atque omnia illa pudoris loca revelatis monstrat inguinibus. Atque pubi adfigit oculos diva et inauditi specie solaminis pascitur: tum diffusior facta per risum aspernatam sumit atque ebibit potionem, et quod diu nequivit verecundia Baubonis exprimere propudiosi facinoris extrosit obscenitas.

Para confirmar lo dicho cita también a Orfeo (15).

b.5. Ruptura del ayuno. Como hemos visto, durante su estancia en Eleusis Deméter interrumpe su ayuno, según unas fuentes comiendo amapolas, según otras bebiendo el ciceón:

b.5.1. Comiendo amapolas distraídamente: en Ovidio (*Fast.* IV, vv. 531-536) y Servio ad Verg. *Georg.* I 78.

b.5.2. Tomando el ciceón: en el *Himno homérico a Deméter.*

Ante las bromas de Yambe la diosa se ríe, rompe el ayuno, rechaza el vino que le ofrece Metanira y es ella misma la que le dicta la receta del ciceón (vv.195-211) (16).

En Antonino Liberal (XXIV), la diosa bebe una pócima que le ofrece su anfitriona, en este caso Misme, sin intervención de Yambe: "agua mezclada con menta y harina de cebada".

- *Schol. Nic. Alex.* 130a, también rechaza el vino y acepta una papilla de harina de cebada:

ἦτις Μετάνειρα παρέθηκεν αὐτῇ
τράπεζαν καὶ ἐκέρασεν αὐτῇ οἶνον [ἐπὶ τῇ θλίψει τῆς θυ-
γατρὸς. ἀλφίτων δὲ <αὐτὴν X> κυκεῶνα ἐκέλευσεν <αὐτῇ Θ1>
κατασκευάσαι, ὃν ὀξεαμένη ἔπιεν.

A continuación interviene Yambe haciéndola reír.

- En Clemente de Alejandría (*Protr.* II 20) y Arnobio (*Adv. nat.* V 24), acepta beber divertida ante los gestos obscenos de su anfitriona.

b.6. Ascálabo. Unido al episodio del ciceón está la metamorfosis de Ascálabo (17) en salamanquesa, por haberse burlado de la diosa mientras bebía.

- *Nic. Ther.* vv. 483-86. El comentario a estos versos (*Schol. Nic. Ther.* 485c) cuenta dos versiones en las que el personaje se llama Ambas. En la primera, el hijo, envidioso o disgustado con

la diosa, le dice algo inconveniente y ésta lo transforma. en la segunda, se rie de ella y Deméter, encolerizada le arroja el ciceón y lo transforma en salamanquesa:

χρόνῳ δέ

ποτε ἡ Μετάνειρα τὴν Δήμητραν ὑπεδέξατο εἰς τὸν οἶκον αὐτῆς. τῆς δὲ θυσίας γινομένης ἐπ' αὐτῇ, παρῶν Ἄμβας υἱὸς αὐτῆς ἕτερος ἐγέλασε, καταγελῶν τῆς θυσίας· ἡ δὲ Δημήτηρ ὀργισθεῖσα ἐπιχέασα αὐτῷ τὸ ἐν τῷ κρατῆρι ἀπομείναν κέρασμα, ἐποίησεν αὐτὸν ἀσκαλαβώτην.

Parece que el episodio estaba también en el libro IV de los *Heteroioúmena* de Nicandro ya que Antonino Liberal (XXIV) lo cita como fuente al inicio de su fábula: . La anfitriona en este caso se llama Misme (18):

Καὶ ἡ Δημήτηρ ἐξέπιε κατὰ τὸσίφος τὸ ποτὸν ἀθροῦν. Ὁ δὲ παῖς ὁ τῆς Μίσμης Ἀσκάλαβος ἰδὼν ἐποίησατο γέλωτα καὶ αὐτὶς ἐκέλευεν ὀρέγειν αὐρῆλέβητα βαθύν ἢ πιθάκνην. Δημήτηρ δὲ κατ' ὀργὴν ὡς εἶχε τὸ ποτὸν αὐτῷ τὸ καταλειπόμενον προσέχεεν. Ὁ δὲ μεταβαλὼν ἐγένετο ποικίλος ἐκ τοῦ σώματος ἀσκάλαβοςκαὶ ὑπὸ θεῶν καὶ ὑπὸ ἀνθρώπων μεμίσσηται.

b.7. La fallida inmortalización de un niño tiene lugar durante la labor de nodriza de la diosa, cuidando a un niño, que según las fuentes y las épocas tiene diferente nombre:

b.7.1. En las primeras manifestaciones del mito es Demofonte,

así en el *Hym. Dem.* vv. 231-240; el *Papiro de Berlín (Orph. fr. 49 Kern VI-VII)*, pero ya en Apolodoro (I 5,1) el niño tiene un hermano mayor, Triptólemo.

b.7.2. Más adelante, Demofonte es sustituido por Triptólemo (19) que aparecía ya en Paniasis fr. 3 ed. Bernabé (= fr. 24 Kinkel); Ovid. *Fast.* IV, vv. 550s.; Higino *Fab.* 147; en Servio (*ad Verg. Georg.* I 163) no se habla de una fallida inmortalización; Lact. *Schol. ad Stat. Theb.* II 382; y el *Myth. Vat.* II 96 y 97.

La anfitriona entrega su hijo a la diosa para que lo críe y Deméter lo alimenta con ambrosía o con leche divina durante el día y por la noche lo introduce en el fuego. El crecimiento excesivo del niño da lugar a las sospechas de los padres. Uno de ellos (la madre o el padre, según las fuentes) interrumpe a la diosa al gritar aterrorizado viendo que el niño es introducido en el fuego:

b.7.2.1. La madre, Metanira, interrumpe el proceso de inmortalización en el *Hym. Dem.* vv. 241-249 y en Ovid. *Fast* IV v. 556. Se trata de Baubó en el *Papiro de Berlín (Orph. fr. 49 Kern)* VI vv. 81-94.

b.7.2.2. El padre en las versiones paralelas de Higino, Lactancio, Servio y el *Myth. Vat.* III, que, como más adelante veremos, demuestran un conocimiento recíproco o la utilización

de la misma fuente. Como muestra de las coincidencias de estos episodios eleusinos los reproducimos a continuación:

- Hig. Fab. 147:

Cum Ceres Proserpinam filiam suam quaereret, deunit ad Eleusinum regem, cuius uxor Cothonea puerum Triptoleмум pepererat, seque nutricem lactantem simulavit. Hanc regina libens nutricem filio suo recepit. Ceres cum vellet alumnum suum immortalem reddere, interdium lacte divino alebat, noctu clam in igne obruebat. Itaque praeterquam solebant mortales crescebant; et sic fieri cum mirarentur parentes, eam observaverunt. Cum Ceres eum vellet in ignem mittere, pater expavit. Illa irata Eleusinum exanimavit, at Tiptolemo alumno suo aeternum beneficium tribuit. Nam fruges propagatum currum draconibus iunctum tradidit, quibus vehens orbem terrarum frugibus obseruit. Postquam domum rediit, Celeus eum pro benefacto interfici iussit. Sed re cognita, iussu Cereris Triptolemo regnum dedit, quod ex patris nomine Eleusin[um] nominavit, Cererique sacrum instituit quae Thesmophoria Graece dicuntur.

- Lactancio Schol. ad Theb. II 382:

Ceres, cum Proserpinam filiam suam quaereret, venit ad Eleusium regem, cuius uxor Hioma puerum peperit Triptoleмум, seque nutricem simulavit. Hanc regina libens nutricem filio suo recipit datque ei nutriendum. Ceres, dum alumnum suum vellet immortalem reddere, interdium lacte divine nutriebat, noctu clam igne eum obruebat. Itaque praeterquam soliti erant mortales, crescebat. Cum hoc autem pater miraretur, nocturno tempore observavit, et cum Ceres puerum igne obrueret, pater exclamavit. Illa irata

Eleusinum exanimavit ac Triptolemo alumno suo beneficium aeternum contulit. Nam fruges propagandas et currum draconibus iunctum tradidit quibus ille vectus orbem terrarum frugibus obseruit. Postquam domum rediit, Cepheus rex eum tamquam aemulus interficere conatus est. Sed recognita iussu Cereris Triptolemo regnum tradidit. Ibi oppidum constituit, quod ex patris sui nomine appellavit Eleusium. Cererique primus sacra instituit, quae Thesmophoria Graece appellantur.

- Serv. ad Verg. Georg. I 19:

Ceres cum Proserpinam filiam quaereret, ad Eleusinum regem devenit, cuius uxor Cyntinia puerum Triptoleum pepererat, seque nutricem pueri amore ducta simulavit reginae. Sed nutrix recepta cum vellet alumnum suum inmortalem reddere, interdiu eum lacte divino alebat, noctu in ignem clam obruebat; itaque praeterquam solent mortales crescebat. Id sic fieri cum pater admiraretur, nocturno tempore observavit. Cum Ceres vellet puerum in cinere et in igne abscondere, pater exclamavit. Illa irata Eleusinum exanimavit, Triptolemo alumno suo aeternum beneficium dedit: nam ad fruges portandas currum draconibus iunxit deditque ei, quibus ille vectus orbem terrarum frugibus obseruit. Quem postquam domum rediit, cum Cephalus rex interficere voluisset, recognita iussu Cereris Triptolemo regnum tradidit. Qui accepto regno oppidum constituit et ex patris nomine Eleusinum nominavit Cererique sacra primus instituit quae Thesmophoria Graece dicuntur.

- Myth. Vat. II 96-97, mezcla más versiones:

96. Ceres quum Proserpinam raptam quaerere non

desisteret, venit ad Eleusinam civitatem ad Celeum, regem Atheniensium. Qui quum liberaliter eam excepisset, et a quo rapta esset Proserpina, indicasset, illa benevolentia eius delectata, filii eius nomine Triptolemi, quem uxor Hiona ipsi peperit, se nutricem promisit. Hanc regina libens nutricem filio suo suscepit, eique nutriendum tradidit.

97. Ceres dum alumnum suum vellet immortalem reddere, interdiu lacte divino nutriebat, noctu clam igne obruebat. Itaque praeter quam soliti erant mortales crescebat. Quum hoc pater miraretur, nocturno tempore observavit, et quum Ceres puerum obrueret, exclamavit. Illa irata Eleusium exanimavit, ac Triptolemo, alumno suo, aeternum beneficium contulit. Nam fruges ei propagandas, et currum draconibus iunctum tradidit. Quibus ille vectus orbem terrarum frugibus obsevit.

b.7.2.3. Según Apolodoro (I 5,1), es una tal Praxítea quien interrumpe a Deméter en el momento de sumergir al niño en el fuego.

b.7.2.4. El mismo episodio se reproduce en los *Schol Nic. Ther.* 485c, aunque en este caso no se concreta quién profiere el grito y se habla, de modo indeterminado, de alguien:

ὁ δὲ λόγος φησὶ τὴν Μετάνειραν τοῦ Τριπτολέμου εἶναι μητέρα, ὃν δέδωκε τῇ Δήμητρι ἀνατρέφειν. τοῦτον ἡ Δημήτηρ λαβοῦσα συνεχῶς εἰς τὸ πῦρ ἔβαλλεν, ἀπαθανάτισαι βουλομένη αὐτόν. ὡς δὲ ἐπὶ πολὺ τοῦτο ἐποίει, φωραθεῖσα ὑπὸ τινος ἐπαύσατο καὶ οὐκ ἀπηθανάτισεν αὐτόν. ὑπέδειξε δὲ αὐτῷ τὴν σπορὰν τοῦ σίτου.

Ante la imposibilidad de convertir al niño en inmortal por la interrupción, la diosa le concede una recompensa a cambio. En el *Hym. Dem.* (vv. 264- 269) se trata de un ritual en su honor; en Ovidio (*Fast.* IV vv. 559-560) le entrega la agricultura; lo mismo dice el *Schol. Nic. Ther.* 485c que acabamos de ver: "le enseñó la siembra de los cereales".

En otras fuentes se produce la muerte del niño y la entrega de la recompensa a un hermano, Triptólemo. En el *Papiro de Berlín* (*Orph. fr.* 49 Kern vv. 94-105) Deméter deja que el niño se quemara en el fuego. Hay unas posibles alusiones a la recompensa a Triptólemo en el v. 119 que se conserva en muy mal estado.

En Apolodoro (I 5, 1-2) el niño también muere en el fuego y la recompensa se le entrega a su hermano mayor: un carro con dragones y trigo para que lo propague por todo el mundo.

En otros casos el castigo es para el padre por haber interrumpido el proceso de inmortalización y la recompensa se entrega al hijo, así en las versiones paralelas de *Hig. Fab* 147; *Lact. Plac. Schol. ad Stat. Theb.* II 382; *Serv. ad Verg. Georg.* I 19 y el *Myth. Vat.* II 96-97.

XI. CONCLUSION. Dos son las formas con las que concluye el episodio según los distintos textos:

a. Con el envío de un mensajero por parte de Zeus/Júpiter para recuperar a Prosérpina, Hermes/Mercurio baja a buscarla en el *Hym. Dem.* vv. 334ss. y *Ovid. Fast.* IV vv. 605ss.

En Calímaco (fr. 466) es Hécate.

En el *Orph.* fr. 43 Kern las Moiras y las Gracias la traen.

b. O bien se produce la catábasis de Deméter, que más adelante veremos con detenimiento, (*Orph. hymn.* 41 vv. 5ss.; *Hig. Fab.* 251; *Brevis expositio ad Verg. Georg.* I 38).

Júpiter concede la posibilidad de que vuelva si no ha comido nada; se produce entonces el episodio de la granada y la delación de Ascálabo; en algunas fuentes no hay acusación y es Perséfone misma la que admite haber comido unos granos en el *Himno homérico a Deméter* vv. 414, afirmando que lo hizo obligada por Hades, lo que contrasta con los versos anteriores (vv. 370-374), donde se trata el hecho y no se menciona que Perséfone se vea obligada a comer. Mercurio es el que avisa en *Ovidio Fast.* vv. 607-608.

En otras fuentes es Ascálafo (20) el que lo ve y por su delación es castigado, de dos formas diferentes:

a. Según unos, es convertido en buho: así en Euforión (Powell, *Coll.* fr. 9); *Nic. Ther.* v. 484; *Ovid. Met.* V v. 536; *Serv. ad Verg. Georg.* I 39 y *ad Verg. Aen.* IV 462; *Prob. ad Verg. Georg.* I 39; *Lact. Plac. Schol. Stat. Theb.* III v. 511; *Myth. Vat.* I 7

y II 100.

b. Según otros, el castigo consiste en sujetar una roca (Apoll. I 5, 3 y II 5, 12).

Una vez que se sabe que Perséfone/Prosérpina ha comido en los infiernos, para llegar a un arreglo entre la madre y el marido, Zeus/Júpiter concede un reparto alternante, una estancia de dos tercios en el cielo y uno en los infiernos según el *Himno homérico a Deméter* vv. 445-446 y Apol. I 5,3; o bien un reparto más equitativo: seis meses en el cielo y seis en los infiernos (Ovid. *Met.* V v. 567 y *Fast.* IV v. 614; Hig. *Fab.* 146; Serv. ad Verg. *Georg.* I 39; *Myth. Vat.* III 72).

En algunas fuentes tardías (lo veremos con detenimiento más adelante), la conclusión es diferente. Se produce la negativa de Perséfone a volver con su madre, prefiriendo permanecer en los infiernos con su marido (Virg. *Georg.* I v. 39; Luc. VI v. 699; Colum. *De agr.* X vv. 268-271; Prob. ad Verg. *Georg.* I 39; Serv. ad Verg. *Georg.* I 39 y la *Brevis expositio ad Verg. Georg.* I 38).

Notas

1. F. Bräuninger, P.W. R.E. s.v. "Persephone"; R. Foerster, *Der Raub und die Rückkehr der Persephone*, Stuttgart 1874; A. Ruiz de Elvira, *op. cit.* pp. 69-73; G. Sfameni Gasparro, *op. cit.*, Roma 1986.
2. Cf. Foerster, *op. cit.* pp. 268-271; Ruiz de Elvira, *op. cit.* p. 69; L. Malten, "Der Raub der Kore" *Archiv für religionswissenschaft* 12, 1909, pp. 285-312, corrige *Níision* por *Míision* una llanura situada entre Argos y Micenas.
3. Apollodorus, Harvard University Press 1967, p. 35 n. 3. En Píndaro, *Nem.* I 13-15, se dice que Zeus se la concedió a Perséfone. Según Diodoro (V 2, 3), algunos poetas dicen que la isla fue un regalo de bodas que Zeus hizo a Perséfone cuando se casó con Plutón y que por la fertilidad de su suelo fue la primera en recibir el grano.
4. Para la discusión acerca de la autenticidad del verso cf. N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974, pp. 290-291.
5. Cf. Foerster, *op. cit.* p. 31.
6. Trad. C. García Gual y L. A. de Cuenca, Madrid 1978.
7. Servio mezcla dos tradiciones: regalo en agradecimiento y regalo por inmortalización fallida.
8. Cf. más adelante en el capítulo dedicado al *Himno homérico a Deméter*, su relación con el ritual.
9. Cf. más adelante el capítulo dedicado al *Himno homérico a Demeter* y sus relaciones con el ritual.
10. Sobre la topografía eleusina, cf. Richardson, *op. cit.* "Appendix I", pp. 326-330.
11. Sobre el ritual del *echeion* o "llamada" cf. Sfameni

Gasparro, *op. cit.* pp. 57ss; cf. más adelante en el capítulo dedicado al *Himno homérico a Deméter*, el apartado "El Himno y los misterios de Eleusis".

12. Cf. Safmeni Gasparro, *op. cit.* pp. 110-111, n. 93 con bibliografía sobre el papel de éstos héroes como destinatarios de ofrendas junto a las dos diosas en el culto eleusino.

13. En Eurípides, *Hel.* vv. 1346-1351 es Afrodita la que hace reír a la diosa. En Calímaco, *Hymn. VI*, vv. 8-11, es Héspero el que cumple este papel.

14. Clem. Alex. *Protr.* II 21:

ταῦτά τοι καὶ Ὀρφεὺς ἀναγράφει. πα-
ραθήσομαι δέ σοι αὐτὰ τοῦ Ὀρφέως τὰ ἔπη, ἵν' ἔχῃς μάρ-
τυρα τῆς ἀναισχυντίας τὸν μυσταγωγόν·

ὥς εἰποῦσα πέπλους ἀνεσύρετο, δεῖξε δὲ πάντα
σώματος οὐδὲ πρέποντα τύπον· παῖς δ' ἦεν Ἰακχος,
χειρὶ τέ μιν ῥίπτασκε γελῶν Βαυβοῦς ὑπὸ κόλποις·
ἧ δ' ἐπὶ τῷ μείδησε θεά, γήθησ' ἐνὶ θυμῷ,
δέξατο δ' αἰολὸν ἄγγος, ἐν ᾧ κυκεὼν ἐνέκειτο.

15. *Calumniari nos improbe si quis forte hominum suspicatur, libros sumat Threicii vatis, quos antiquitatis memoratis esse divinae, et inveniret nos nihil neque callide fingere neque quo sint risui deum quaerere atque efficere sanctitates. (...):*

*sic effata simul vestem contraxit ab imo
obiecitque oculis formatas inguinibus res:
quas cava succutiens Baubo manu - nam puerilis
ollis vultus erat- plaudit, contrectat amice.
Tum dea defigens augusti luminis orbes
tristitias animi paulum mollita reponit:
inde manu poculum sumit risuque sequenti
perducit totum cyceonis laeta liquorem.*

16. Pasaje del *Papiro de Berlín* v. 118 muy corrupto.
17. Cf. F. Dümmler, "Askalabos", P.W. R.E., t. II.2, 1896, cols. 1607-1608.
18. Cf. Servio y *Brevis expositio ad Verg. Georg. I* 378 sobre la metamorfosis de los *Lycii rustici*.
19. Cf. F. Schwenn, "Triptolemos", P.W. R.E. t. VII.A 1, 1939, cols. 213-230.
20. F. Dümmler, "Ascalaphos", P.W. RE, t. II.2, 1896, cols. 1608-1609.

2. ALGUNAS APRECIACIONES A PROPOSITO DE LA FUENTES

1. SOBRE ALGUNOS TRATAMIENTOS DEL MITO

a. Tratamientos extensos del mito y sus semejanzas con el Himno homérico a Deméter.

En los poemas homéricos Perséfone aparece mencionada sólo como hija de Zeus y reina del mundo de Ultratumba (1). El primer tratamiento completo del rapto lo tenemos en el *Himno homérico a Deméter*, ligado al ritual eleusino y cuya finalidad, como más adelante veremos, era ilustrar las circunstancias de su fundación (2). Es, por lo tanto, este poema la fuente principal para muchas de las versiones posteriores del mito (3) aunque éstas, añadan además, episodios de diferente procedencia.

Nos detendremos, en primer lugar, en el llamado *Papiro de Berlín* (*Orph. frg.* 49 Kern), que se conserva muy mutilado, y que, fechado entre los siglos II-I a.C. (4), ha sido considerado bien un comentario o paráfrasis órfica al *Himno homérico a Deméter* (5), ya que en algunos puntos se pueden apreciar grandes semejanzas con éste (6), bien un poema órfico sobre el rapto (7).

Comienza mencionando la poesía de Orfeo que Museo puso por

escrito (8); Colli (9) mantiene que la existencia de un poema atribuido a Orfeo, cuyo título sería *Káthodos* (según aparece en el mutilado verso 20 del frg. 49 Kern), aparece confirmada por diferentes autores como más adelante veremos, desde el siglo III a.C. Habría que pensar, por lo tanto, en una doble redacción del mito:

- órfica: el *Descenso de Core*.

- homérica: el *Himno homérico a Deméter*.

Sobre las versiones órficas volveremos luego (10). Veamos ahora algunas diferencias de la versión del *Papiro* con respecto a la del *Himno homérico a Deméter*:

1. Algunos datos están tomados de la versión siciliana, el rapto no tiene lugar en la isla, pero la diosa parte de allí para llegar a una ciudad cuyo nombre no se especifica. El autor, por lo tanto, conoce ambas versiones, de ahí el sobrenombre: $\phi\epsilon\rho\iota\sigma\epsilon\phi\acute{o}\nu\eta[\varsigma \ \acute{\iota}\alpha \ \pi\lambda\eta\kappa\acute{o}\upsilon[\sigma]\eta[\varsigma] \ \sigma\upsilon\nu\pi\alpha\rho\upsilon\sigma\acute{\omega}\nu$ "Perséfone que trenza violetas" (II, v. 19), pero, más adelante, $\nu\alpha\rho\kappa\acute{\iota}\sigma[\sigma\omicron]\upsilon, \ [\acute{\epsilon}\varphi' \ \acute{\omicron}\nu \ \acute{\eta} \ \text{K}\acute{o}\rho\eta \ \theta\eta\alpha\mu\beta\acute{\eta}\sigma\alpha\sigma\alpha \ \acute{\epsilon}\pi\acute{\epsilon}\delta\rho\alpha\mu\epsilon\nu$ "el narciso, sobre el cual Core, asombrada, se lanzó" (v. 33-34).

2. Intervención de Artemis y Atenea contra Plutón, ambas presentes en el momento del rapto (11).

3. La fallida immortalización del niño tiene un final trágico, muere en el fuego, tras la intervención de la madre. En esta versión la causante de la interrupción es B[r]aubó (VI-VII, vv.

81-101)(12).

4. Intervención de un tal Disaules como árbitro de no se sabe qué asunto (vv. 42-43).

5. De la parte final del texto, muy mal conservada, se deduce que intervenía un tal *K[ele]joû* "que volvía del campo" (vv. 105-106) (por lo tanto la ambientación es rústica, frente al escenario palaciego del *Himno*) y Triptólemo, del que es imposible saber la participación (v. 119).

En prosa conservamos el relato de Apolodoro (I 5,1-3) que parece también una paráfrasis del *Himno* (13), pero añade, a su vez, elementos que se remontan a otras narraciones:

1. Deméter tiene noticia del rapto por los habitantes de Hermíone, baja a Eleusis y se detiene en una piedra llamada *Agélastos* (14).

2. La fallida inmortalización tiene también aquí un final trágico, Demofonte muere en el fuego, pero su hermano mayor, Triptólemo, recibe como regalo: un carro con serpientes aladas y el grano. Apolodoro cita dos fuentes para la genealogía de Triptólemo, Ferecides y Paniasis, quien lo considera hijo de Eleusino (15).

3. Episodio de Ascálabo en la conclusión del mito, personaje que aparecía ya en Nicandro (16).

Diodoro Sículo (V 1,3-5,3) y Cicerón (*Verr.* II 4,106), siguen

una fuente común, basada en la versión siciliana(17). En los tratamientos del mito que ambos presentan, muy semejantes, no se aprecian influencias del *Himno*.

Ambos armonizan las dos localizaciones más frecuentes en Sicilia: raptada en Hena y trasladada hasta Siracusa (18) por donde se baja al Hades.

Diodoro está particularmente interesado en los reflejos rituales de los sucesos míticos en la isla, en el lugar donde desapareció Core surgió una fuente, Cíane, y allí los siracusanos celebran una fiesta anual (V 4,1-2)(19). Menciona también otras dos influencias del mito en rituales:

- una *katagogé* de Core que tiene lugar en la época en que el fruto del grano va a madurar (V 4,6)(20).

- la otra costumbre se centra en el tema de la risa de la diosa durante la *aischrologia*.

Cicerón, por el contrario, pretende igualar la actuación de Verres (Orco al robar la estatua de Ceres) con la de Plutón en el mito: *hic dolor erat tantus, ut [Verres] alter Orcus venisse Hennam et non Proserpinam asportasse, sed ipsam abripuisse Cererem videretur.*

Ambos tratan el tema de la búsqueda por todo el mundo, la *xenia* por parte de los atenienses y la entrega del grano como recompensa (21).

Entre los poetas latinos tenemos también varios tratamientos extensos del mito (que veremos con detenimiento más adelante):

Ovidio lo utiliza dos veces, y de diferente manera en sus *Fastos* (IV, vv. 393-620) y en sus *Metamorfosis* (V, vv. 341-661); Claudiano le dedica un largo poema incompleto el *De raptu Proserpinae*.

b. Otras versiones influenciadas por el Himno.

Un coro de Eurípides (*Hel.* vv. 1301ss), donde Deméter aparece identificada con la Gran Madre, aunque el trágico incorpora elementos de procedencia órfica que no aparecen en el *Himno homérico a Deméter* (22).

El frg. 5 de Carcino (*apud Diod.* V 5,1) recuerda a Eurípides (23), sin embargo difiere de la tradición ática, ya que es el primero que localiza el rapto en Sicilia.

Trataron también el mito Calímaco en su *Himno a Deméter*, en cuyos fragmentos se aprecian semejanzas con el *Himno homérico a Deméter* (24), y Filetas, quien escribió un poema titulado *Deméter* (Powell, *Coll.* 90, fr. 1-4), del que poco se puede saber con los escasos fragmentos que han llegado hasta nosotros. Fílico en su *Himno a Deméter* (Page, *Greek Papyri*, n. 90), describe la carestía provocada por Deméter y la intervención de Yambe (25).

c. Tratamientos parciales del mito.

Los tratamientos que no contemplan el mito en su totalidad, mencionan de pasada el rapto y se fijan especialmente en:

1. El episodio eleusino: Nicandro Alex. 128ss. (26), los comentaristas de Virgilio, Lact. *Schol ad Stat. Theb.*, Higino y los *Myth. Vat.*

2. El episodio de Baubó, la *aischrología*: Clemente de Alejandría y Arnobio.

3. Episodio de Ascálafo/Ambas: Antonino Liberal y el escoliasta de Nicandro.

4. La negativa de Perséfone a volver (cf. más adelante en las versiones órficas).

2. DIFERENTES VERSIONES DEL MITO.

Las fuentes que nos han transmitido el mito se dividen en tres grupos:

a. Los que siguen la tradición ática: localizada principalmente en Eleusis o en la *Nysion pedion*, destaca en ella la importancia del narciso en el catálogo de flores recogidas por Perséfone.

b. Los que se agrupan en torno a una tradición siciliano-alejandrina: que localiza el rapto en Sicilia, en especial en la llanura sagrada de Hena, donde Perséfone se entretiene recogiendo violetas. Durante la búsqueda de su hija, Deméter lleva antorchas encendidas con fuego del Etna.

c. Y, por último, las versiones órficas (27). Nos detendremos

a continuación brevemente en las relaciones entre orfismo y ritos eleusinos, para exponer a continuación las características de las versiones órficas del mito.

Dos importantes puntos de conexión existían entre el orfismo y los misterios eleusinos (28). La figura de Perséfone, cuya búsqueda y regreso constituía el núcleo de las celebraciones de Eleusis, representaba para los órficos la soberana del infierno a quien correspondía conceder a los iniciados, tras su muerte, una vida serena y tranquila en el mundo de Ultratumba. A esta diosa y a otras divinidades infernales iban dirigidas las laminillas órficas de oro, cuya finalidad era proporcionar al difunto una serie de instrucciones acerca de los pasos que debía seguir en el Averno y las palabras que debe pronunciar ante sus dioses (29). Así una de las laminillas encontradas en Tuross II vv. 6-7 (frg. 32 d Kern = *Orph. fr.* 16, 6-7 Bernabé) se dice:

νῦν δὲ <ί>κ<έτης> ἦκω {ιικω} παρ' ἀ<γνήν> φ<ερ>σεφ<όνει-
αν>,

ἴσθ' με <π>ροφ<ρων> πέ<μ>ψ<ηι> ἔδρας ἐς εὐ<α>γ<έ>ω<ν>.

"Ahora vengo como suplicante junto a la casta Perséfone, por ver si, benévola, me envía a la morada de los puros."

Otra encontrada en Paleoyardiki, le aconseja al difunto lo que ha de decir ante la diosa (*Orph fr.* 12, 2 Bernabé):

<ε>ἰπεῖν φερσεφό<ναι σ'> ὅτι Βά<κ>χιος αὐτὸς ἔλυσε

"Di a Perséfone que el propio Baco te liberó."

El segundo punto de conexión eran las esperanzas escatológicas que, tanto orfismo como ritos eleusinos, aseguraban a los iniciados en el más allá: una dichosa vida ultraterrena.

En cuanto a la relación entre literatura órfica y misterios eleusinos, los datos que nos proporciona el *Marmor Parium* (Jacoby, *F.Gr.Hist.* II B 995, 5-8 = Kern test. 221), fechado en el siglo III a.C., revelan la antigua relación entre el ritual eleusino y la poesía órfica, y la existencia de un poema atribuido a Orfeo que tenía como tema el rapto, la búsqueda de Deméter y la entrega del fruto de la tierra:

[ἄφ' οὗ Ὀρφεὺς ὁ Οἰάγρου καὶ Καλλιόπης] υἱὸς τῆν
ἐ]αυτοῦ πόησιν ἐξ[έ]θηκε, Κόρης τε ἄρπαγὴν καὶ Δήμητρος
ξήτησιν καὶ τὸν αὐτοῦ [καθαρμὸν καὶ τὸ θεῖον πά]θος τῶν
ὑποδεξαμένων τὸν καρπὸν, ἔτη ΧΗΔΔΔΓ, βασιλεύοντος Ἀθη-
νῶν Ἐρεχθέως.

Hemos visto ya cómo en el *Papiro de Berlín* (frg. 49 Kern) se decía que Museo había puesto por escrito la poesía de Orfeo.

Pausanias (I 14,3 = frg. 51 Kern), a propósito de la genealogía de Triptólemo, distingue entre:

- Los versos de Museo
- Los versos de Orfeo

Las *Argonáuticas órficas* vv. 26ss (= Kern test. 224) mencionan la peregrinación de Deméter, su luto por la hija y cómo se hizo

Tesmophoros "legisladora" y más adelante (vv. 1191-1196 = Kern pp. 115-116) aluden a un poema de Museo sobre el rapto.

Clemente de Alejandría (*Protr.* II 20,1-21,1 = fr. 52K) cita unos versos de Orfeo a propósito del episodio de la *aischrología*, durante la estancia de Deméter en Eleusis.

Y, por último, Justino (*Cohortat. ad Gentil.* 17b = frg. 48 K) cita el inicio del poema de Orfeo, recreación del comienzo de la *Ilíada*:

Μῆνιν ἄειδε, θεά, Δημήτερος ἄγλαοκάρπου

De lo expuesto anteriormente se deduce que es difícil saber si había uno o más poemas sobre el mito. Pausanias cita dos, uno de Museo y otro de Orfeo.

Kern (30) creía ver cuatro poemas diferentes:

- El más antiguo, que sería el que sigue Eurípides en el coro de *Hel.* 1301ss (cf. frg. 41-43 Kern).

- Un *Carmen Siculum* (31), muy corrupto y por ello de difícil interpretación, conservado en una *lamella aurea* encontrada en Turos (frg. 48 Kern) junto con otras tres laminillas (frgs. 32 c-f) dirigidas a Perséfone, fechadas entre los siglos IV-III a.C.

- el *Papiro de Berlín* (*Orph. frg.* 49 Kern).

- Y, por último, un poema posterior que sería el citado por Pausanias y Clemente de Alejandría (frgs. 51-53 Kern).

Pero, tal y como afirma Richardson (32), lo único que conocemos con seguridad es la versión del Papiro, muy semejante

al *Himno homérico a Deméter* y cuyas diferencias con éste ya vimos antes.

Aparte de las noticias que nos da este texto, conocemos más datos por Pausanias (I 4,3 = frg. 51 Kern) en donde Eubúleo y Triptólemo, hijos de Disaules, dan información a la diosa sobre lo ocurrido con su hija y ella, a cambio, les entrega el don de la agricultura (33). Una noticia semejante nos da el escoliasta de Elio Arístides (*Schol. Arist. Pan.* XIII, 105ss). Céleo y Triptólemo son en este caso los protagonistas del hecho, narrándole a la diosa lo ocurrido tras la llegada de ésta a Atica. Ceres como recompensa les entrega el grano (34).

En la versión de Clemente de Alejandría (*Protrep.* II 20-21 = Frg. 50 Kern) es Eubúleo, pastor de cerdos, el que está presente en el momento del rapto y su manada desaparece en la grieta $\chi\acute{\alpha}\sigma\mu\alpha \gamma\eta\varsigma$ que se abre en la tierra para que Plutón regrese a su reino (35).

El texto de Clemente se centra en el episodio eleusino: la región está habitada por "autóctonos": Baubó, Disaules, Triptólemo, Eumolpo y Eubúleo; se especifican sus funciones: Triptólemo boyero, Eumolpo pastor y Eubúleo porquerizo. El episodio de la hospitalidad se centra en el tema de ciceón y en la actitud obscena de la anfitriona Baubó. Para dar más peso a sus palabras cita unos versos de Orfeo que ilustran, aunque poco, la escena. No se alude a nada más, ni a un regalo a cambio de esta *xenia*, ni a Triptólemo.

Arnobio (*Adv. nat* V 25) vuelve a contar el episodio casi de la misma forma, pero demuestra conocer otras fuentes que siguen la tradición siciliana, de ahí la localización del rapto en la isla y la peregrinación con antorchas encendidas en el Etna. Según Sfameni (36), puesto que el *Papiro de Berlín* parece conocer esta tradición, no hay que descartar que la fuente para esta parte del relato fuese también órfica.

Malten (37) ha demostrado que existía una versión órfica que se desarrollaba en un escenario "rústico" frente al palaciego del *Himno* (38). La versión aparece documentada ya en el siglo IV a.C en Asclepiades de Trágilo, en una cita que nos transmite el lexicógrafo Harpócrates (39) y que parece depender de tradiciones más antigua (40), Disaules y Baubó, junto con sus dos hijas, eran autóctonos del lugar. El mismo Harpócrates continúa con otra cita en este caso de Paléfato (41), quien en su primer libro de los *Troiaká* afirmaba que Disaules con su mujer hospedó a Deméter, por lo tanto al principio de la época helenística existía una tradición que mencionaba a Disaules y Baubó como anfitriones de Deméter (42).

Características de las versiones órficas (43).

1. Perséfone es raptada mientras está en compañía de Artemis y Atenea, tal como aparece en el *Papiro de Berlín*. Sería la versión que sigue Eurípides (44). También está en compañía de

ambas diosas en el pasaje de Diodoro Sículo V 3,4.

2. Nono (*Dion.* V v. 563-VI v. 158), nos relata la transformación de Zeus en serpiente para seducir a Perséfone, de cuya unión nacería Zagreo, una de las figuras principales de la teogonía órfica. La leyenda está descrita siguiendo el esquema del *De Raptu Proserpinae* de Claudiano, que más adelante veremos (45), los principales puntos de coincidencia son los siguientes: *Dion.* V 571-574: Perséfone es requerida por numerosos pretendientes, quienes le ofrecen múltiples regalos (= *De Rapt. Pros.* I 133); por miedo a un rapto, Deméter acude a Astreo VI vv. 4-14 (= *De Rapt. Pros.* I 138, Ceres abandona el cielo); esconde a su hija en Sicilia: VI 113-114 (= *De Rapt. Pros.* I 138-139); se la encomienda a una nodriza: VI vv. 128-141 (= *De Rapt. Pros.* III vv. 170ss.); Perséfone ocupa su tiempo tejiendo, VI vv. 145-154 (= *De Rapt. Pros.* 237ss.); Zeus la seduce: VI vv. 155ss. (= Plutón rapta a Prosérpina: *De Rapt. Pros.* II vv. 204ss.). De todo este episodio nos interesa sobre todo el detalle de que Prosérpina, en su soledad se entretiene tejiendo. Diodoro Sículo, al presentar a la diosa acompañada de Artemis y Atenea, nos dice que entre todas le habían tejido un manto a Zeus (V 3, 4). El tema del manto tejido por Core o Atenea es un motivo procedente de círculos órfico-pitagóricos (cf. *Orph. frgs.* 178, 193 Kern), Porfirio (*De antr, nymf.* 14 = *Orph. frg.* 192 Kern) afirma que, según Orfeo, Core tejía y que el cielo es un peplo. El tema se

remonta a un poema que, según Epígenes, escribió Bro(n)tino (Clem Alex. *Strom.* I 131 = test. 222 Kern) (46).

El significado de la acción de tejer y del manto nos lo expone de nuevo Epígenes (Clem Alex. *Strom.* V, 8, 49 = *Orph. frg.* 33 Kern) (47), según él representaría el arado y la siembra: la lanzadera es el arado, la urdimbre son los surcos del arado, el hilo es la semilla y las lágrimas de Zeus la lluvia. Un manto simbolizando la superficie terrestre, lo hallamos en narraciones pre-pitagóricas: en Ferecides (*Orph. frg.* 192 Kern), Zas teje àrta Ctonia un manto en el que aparece representada la tierra y el océano. En las *Rapsodias Orficas* posteriores, antes de ser raptada por Zeus, Perséfone aparece tejiendo un manto que representa el universo. Según sugiere West (48), el poema de Bro(n)tino pudo contener una versión del episodio más antiguo: Perséfone tejiendo lo que representaría la tierra recubierta de nuevas cosechas, flores y vegetación.

El motivo del bordado representando el universo, vuelve a aparecer en Claudiano (*De Rapt. Pros.* I vv. 244-273) autor fuertemente influenciado por temas órficos, como más adelante veremos. Nonno habría recreado este episodio en la leyenda del nacimiento de Zagreo, hijo de Zeus y Perséfone (*Dion.* VI vv. 601-608), sin indicar el tema del bordado (49).

3. Ambientación rústica del episodio eleusino, en el que se sitúan la pareja de "autóctonos", Disaules y Baubó, junto con

los otros personajes dedicados al pastoreo: Triptólemo, Eubúleo y Eumolpo. Eubúleo es un sobrenombre de Zeus y de otras divinidades ctónicas en especial de Hades (50), honrado en Eleusis junto con ὁ θεός y ἡ θεα (51) y considerado, según los *Himnos órficos* hijo de Disaules (*Orph hy.* 41, v. 6-8) o de Perséfone (*Orph hy.* 29, v. 8). Eumolpo está asociado al ritual eleusino, pues sobre su familia recaían los misterios y fue él el encargado de organizarlos junto con las hijas de Céleo.

4. El tema de la *inventio* de la agricultura. Según Sfameni Gasparro (52), pese a que no aparece en Clemente de Alejandría y Arnobio, es evidente que la tradición órfica concedía más importancia al tema agrario, pero en este caso el regalo de la agricultura no se obtiene por un *xenia*, sino por una información que se le proporciona a la diosa. El esquema, como hemos podido ver antes, ya era conocido por otras tradiciones que relacionaban hospitalidad, noticia y regalo. Richardson (53) sugiere que quizá Isócrates estuviera pensando en la versión órfica al aludir a los beneficios que Deméter recibió de los habitantes del Atica. Según los fragmentos órficos, Triptólemo recibe la misión de difundir el regalo de Deméter, no por una fallida inmortalización o por su situación de "alumno", sino por su presencia en el momento del rapto y su información a la diosa. Para Sfameni Gasparro (54) esto explicaría los últimos versos del *Papiro de Berlín* que mencionan a Triptólemo y la *káthodos*, aludiendo posiblemente a

su condición de espectador e informador. En época clásica Triptólemo pasa a representar el héroe / misionero ateniense.

5. El episodio de Baubó, la *aischrología*. La alusión a gestos indecentes por parte de la anfitriona de la diosa para conseguir hacerla reír, no aparece en el *Himno*, posiblemente por ser considerado un episodio *aprepés* (55).

6. La *káthodos* de Deméter. En las versiones órficas Deméter no provoca la atroz carestía para forzar a Zeus a que le devuelva a su hija, ya que es ella misma la que baja a los infiernos para recuperarla, tal como aparecía en el *Himno órfico* 41 (vv. 4-11), donde tras poner fin a su ayuno en Eleusis, la diosa baja al Hades con la guía del hijo de Disaules:

ἢ ποτε μαστεύουσα πολυπλάγκτῳ ἐν ἀνίῃ
νηστείαν κατέπαυσας Ἐλευσίνος [ἐν] γυάλοισιν
ἦλθές τ' εἰς Ἀΐδην πρὸς ἀγαυὴν Περσεφόνειαν
ἀγνὸν παῖδα Δυσάουλου ὀδηγήτορα λαβοῦσα,
μηνυτῆρ' ἀγίων λέκτρων χθονίου Διὸς ἀγνοῦ,
Εὐβουλον τέξασα θεὸν θνητῆς ὑπ' ἀνάγκης.
ἀλλά, θεά, λίτομαί σε, πολυλλίστη βασίλεια,
ἐλθεῖν εὐάντητον ἐπ' εὐιέρῳ σέο μύστη.

Según Sfameni Gasparro (56), Apolodoro parece presuponer, aunque no necesariamente, una bajada a los infiernos cuando menciona el castigo impuesto por la propia diosa a Ascálafo en el Hades: "Deméter le puso una pesada piedra como castigo" (I 5,3). Ovidio la conocería también, pero la modifica convir-

tiéndola en una amenaza hecha por Ceres a Júpiter, si no accede a devolverle a su hija (vv. 611-614) (57).

El motivo del descenso de la madre debía de ser conocido en época tardía en el mundo romano, así Higino (*Fab. CCLI*) sitúa entre aquéllos a los que las Parcas permitieron regresar del mundo de abajo a Ceres *Proserpinam filiam suam quaerens*, aunque no menciona que volviera con ella.

3. PROSERPINA NO QUIERE VOLVER

Efectivamente existe una tradición entre las fuentes latinas según la cual Prosérpina rehúsa volver con su madre.

Según Virgilio (*Georg. I v. 39*):

quamvis nec repetita sequi curet Proserpina matrem

Tema que retoman también :

Lucano (*VI v. 699*):

... caelum matremque perosa

Persephone (58)

Columela (*De agr. X vv. 271-273*):

*...coniunx mox facta tyranni
sideribus tristis umbras et Tartara caelo
praeposuit Ditemque Iovi letumque saluti
et nunc inferno potitur Proserpina regno.*

Los comentaristas de Virgilio tratan de explicar la contradicción con la versión mítica más común:

- Probo (ad Verg. Georg. I 39), la califica como *contra historiam* y expone seguidamente la más frecuente:

Nam quod negat Proserpinam sequi voluisse matrem, contra historiam refert. Cognito enim eius raptu Ceres Iovi detulit querelam, qui permisit matri filiam abducere, si nullum cibum ore apud Inferos contigisset. Cum autem indicium fecisset Ascalaphus (...) , eam tria grana mali punici in horto Ditis devorasse, mutatus est in avem bubonem. Iuppiter permisit sex mensibus cum matre filiam esse, totidem vero apud Inferos.

- Servio (ad Verg. Georg. I 39), intenta armonizar ambas tradiciones, afirma que la negativa es invención de Virgilio:

(..)illa autem iam Punici mali in Elysio grana gustaverat. Quam rem Ascalaphus, Stygis filius, prodidit: unde Proserpina ad superos remeare non potuit. Hinc ait Lucanus: "Quae te detineant Hennaee dapes". Quam necessitatem modo Vergilius Proserpinae tribuit voluntati. Sane Ceres a Iove postea meruisse dicitur, ut Proserpina sex esset cum matre mensibus, sex cum marito.

- La *Brevis Expositio ad Verg. Georg. I 38*, recoge la bajada de Ceres y el rechazo de Prosérpina, dando a continuación una interpretación evemerista, según la cual la hija tiene querencia al lugar y prefiere el amor del marido:

In infernum descendit Ceres, ut filiam reciperet; illa matrem sequi noluit (...) Item: rex Molossorum Proserpinam rapuit et Ceres ostia cum cantatoribus multis pulsavit nec veniebat ad eam filia eius pro loci amore.

Volveremos con detenimiento más adelante a las versiones evemeristas del mito. Nos interesa ver ahora qué explicaciones se le han dado a este nuevo desenlace del episodio.

No podemos saber si se trata de un motivo antiguo o bien, como afirma Sfamini Gasparro (59), una "variante" posterior para permitir que Prosérpina ejerza sus obligaciones como reina del mundo de Ultratumba.

A Zuntz (60) este final le sirvió para reafirmar su idea de que existían en realidad dos personajes/divinidades diferentes:

- Una Core, la Muchacha, raptada por Hades
- Una Perséfone, pre-griega, reina del mundo de Ultratumba, fundidas más tarde en una sola.

El hecho de que Perséfone no regrese concuerda con sus funciones de reina del Hades, ya que, según Zuntz, no era posible que se ausentase temporalmente de su reino, de este modo ningún portador de las *lamellae aureae* dirigidas a la diosa podía encontrarse, a su llegada al mundo de los muertos, con que la reina estaba en ese momento visitando a su madre en el Olimpo (61).

Brelich (62) distingue dos mitos diferentes:

1. Uno pre-agrícola, que se centra en especial en el regalo

del cereal, la fundación de la agricultura y sus técnicas, cuya conclusión no sería un reparto alternante, sino que Prosérpina aceptaría su *status* de reina de Ultratumba y, por su parte Deméter otorgaría el grano, no a cambio de una conclusión satisfactoria, sino de una inmortalización fallida del hijo de sus anfitriones.

2. Otro, el relato del *Himno homérico a Deméter*, cuyo final es el regreso alternante de Perséfone, la instauración de los misterios unida a un final feliz y la garantía de las esperanzas escatológicas para los iniciados. Este sería de creación más reciente sobre la base de un mito antiguo para explicar la institución misteriosa local.

Sfameni Gasparro (63) rechaza esta teoría argumentando que, aunque la intención del *Himno homérico a Deméter* sea mostrar los motivos y el modo en que se instauraron los misterios, y para esta finalidad el material mítico ha sido adaptado de vez en cuando, no puede considerarse de nueva creación un esquema mítico que implica: suspensión del ritmo agrario, carestía y amenaza para la humanidad en relación con la ira o la desaparición de un personaje divino con cuyo regreso se restablece la situación, ya que, como hemos tenido ocasión de ver, tal esquema existía en el II milenio a.C. en mitos del Próximo Oriente que se agrupan en torno al tema del "dios que desaparece"; mitos con los que la

aventura de Perséfone, y en especial el *Himno homérico a Demétero*, guardan estrecha relación. El regreso, por lo tanto, no se trata de una creación reciente con fines etiológicos; considerar más antigua la negativa de Perséfone sería dar más importancia a unas fuentes escasas y tardías frente a la mayoría que reconoce un final feliz en la solución alternante (64).

Chirassi Colombo (65) considera este rechazo como una forma de aislarse de la madre y asumir definitivamente sus funciones de reina del mundo de Ultratumba, como sancionadora de la *lex infera*, permitiendo a algunos volver a la vida, tal es el caso de Eurídice (66), descansar definitivamente a otros, como Dido (67) y autorizando las catábasis, para lo cual es necesario ofrecerle una rama dorada (68).

No siendo posible llegar a conclusiones seguras sobre la existencia de dos diosas, podríamos pensar que efectivamente se trata de un intento de eliminar la paradoja existente entre el reparto alternante y las obligaciones de Prosérpina como reina del Hades.

4. XENIA DE DEMÉTER

Hemos visto cómo la llegada de la diosa a un lugar (por lo general a Eleusis) aparece vinculada con la instauración de los

misterios y/o la *inventio* de la agricultura para los habitantes de la región, a cambio de:

a. Una amable acogida (e información sobre el rapto por parte de alguien, según las versiones órficas).

b. La fallida inmortalización del niño que se le ha encomendado a la diosa.

En general estas situaciones están relacionadas con Triptólemo como informador de la diosa, criado por Deméter, recompensado por una fallida inmortalización o como segundo hijo de la anfitriona que recibe el beneficio tras la muerte del hermano. En este último caso hay una mezcla de temas, dos hijos con diferente suerte:

- final trágico para uno: Demofonte/Ambas.
- privilegio para el otro: Triptólemo.

Las versiones que hacen de éste último alumno y beneficiario del regalo de la diosa parece demostrado (69) que se remontan a Paniasis y, por lo tanto, hacia el siglo V a.C.. Apolodoro (I 5,3) lo cita como fuente de la genealogía de Triptólemo, considerándolo hijo de Eleusino (70), lo mismo afirma Higino en su *Fab.* 147 (71). Rapetti piensa que la fuente del mitógrafo para todo el pasaje es directamente Paniasis, ya que es el único en cuya versión aparece como huésped Eleusino (72); y, junto con

Higino estarían Servio y Lactancio Plácido (73), puesto que sus versiones se parecen tanto que hacen suponer el conocimiento recíproco o bien, la dependencia de una fuente común.

Sfameni Gasparro (74) considera arriesgado pensar que el episodio aparecía en Paniasis, tal y como lo conocemos por estas fuentes, basándonos sólo en dos elementos seguros:

- El nombre del huésped
- Que Triptólemo era hijo suyo.

pero sugiere un elemento no tomado en consideración por Rapetti, es una alusión de Clemente de Alejandría (75) a la labor de Deméter como nodriza al servicio de un humano, lo que, daría apoyo a la hipótesis de que en Paniasis había una versión en la que Triptólemo era hijo de Eleusino, huésped de Deméter, para el que ella había servido como nodriza, y, como el episodio de la crianza conlleva siempre el intento de inmortalización y la recompensa sustitutoria, debemos pensar que ésta existía también en el siglo V a.C. (76).

5. ORIGEN/RESTAURACION DE LA AGRICULTURA

La aparición en algunas fuentes del tema de la carestía que asola el mundo tras el rapto de Prosérpina, nos lleva a plantearnos la existencia o no de la agricultura antes del rapto.

El cese de los cultivos se produce por dos razones:

1. Ira/luto de la diosa
2. Desaparición de la muchacha (77)

La esterilidad por desaparición de la muchacha implica la identificación de ésta con el grano, identificación que se produce en aquéllos autores que dan al mito una interpretación vegetativa. Ya en el *Himno homérico a Deméter* se relaciona el regreso de Perséfone con el nacimiento de las plantas:

οἰκήσεις ὠρέων τρίτατον μέρ[ος
τὰς δὲ δύω παρ' ἐμοί τε καὶ [ἄλλοις ἀθανά]τοισιν.
ὁππότε δ' ἄνθεσι γαῖ' εὐώδε[σιν] ἡαρινο[ῖσι]
παντοδαποῖς θάλλει, τότε ἀπὸ ζόφου ἠερόεντος
αἴτις ἄνει μέγα θαῦμα θεοῖς θνητοῖς τ' ἀνθρώποις.

"Habitarás allí la tercera parte de cada año, y las otras dos, junto a mí y a los demás inmortales. Cuando la tierra verdee con toda clase de fragantes flores primaverales, entonces ascenderás de nuevo de la nebulosa tiniebla, gran maravilla para los dioses y los hombres mortales".

(vv. 399-403)

Con lo cual el rapto se localizaría en otoño y el regreso en primavera. Esta interpretación es la que siguen las fuentes que veremos a continuación, coincidiendo todas en dar una explicación etimológica del nombre de Deméter y Prosérpina y en una identificación de esta última con el grano o la fecundidad:

- Cicerón en su *De natura deorum* (II, 16) al hablar de la división del mundo en tres partes y mencionar la correspondiente a Plutón, comenta que estuvo casado con Prosérpina, que representa la semilla de los cereales: "cuentan que fue ocultada y buscada por su madre". La madre es Ceres, corrupción de Geres, derivado de *gero*, porque engendra las cosechas; el mismo cambio de letra existe en su nombre griego Deméter por *ge-meter* "madre tierra" (78).

- San Agustín (C.D. VII, 20) transmite una cita de Varrón al tratar los ritos de Eleusis. Prosérpina, cuyo nombre proviene de *proserpere*, se dice que representa la fecundidad del grano; una vez que hubo una temporada de esterilidad en la tierra, nació la idea de que la hija de Ceres, la fecundidad, había sido raptada por Orco y estaba en los infiernos, cuando volvió fue recibida con alegría y en su honor se establecieron ritos solemnes (79).

- Fulgencio (I 10) transmite las siguientes etimologías e interpretaciones:

Ceres enim Grece gaudium dicitur; et ideo illam frumenti deam esse voluerunt, quod ubi plenitudo sit fructuum gaudia superabundent necesse est. Proserpinam vero quasi segetem voluerunt, id est terram radicibus proserpentem, unde et Ecate Grece dicitur.

Casi las mismas palabras utilizan los *Myth. Vat.* I 112, II 15 y III 7.

Volviendo, pues, al tema de la *inventio* de la agricultura es evidente que se mezclan dos tradiciones:

1. La visita a Eleusis o a alguna otra localidad y la entrega de la agricultura por los motivos antes mencionados.

2. Carestía provocada para forzar la vuelta de la hija.

El *Himno homérico a Deméter* (80) mezcla ambas y Ovidio intenta hacer lo mismo, aunque, como afirma Richardson (81), ambos temas difícilmente pueden darse juntos, ya que en el primero la noticia sobre el rapto de Prosérpina llevaría a la entrega de los cereales por primera vez, y en el segundo conllevaría la restauración.

Un intento de armonizar ambos temas lo encontramos en Diodoro (V 68), según el cual la diosa había descubierto ya los cereales antes del rapto de su hija. Cuando éste se produce, quema todos los frutos por odio hacia Zeus y dolor por la pérdida de su hija. Tras recuperarla, Deméter restableció los cultivos y concedió a Triptólemo la semilla del grano.

Este tema hace que se plantee también la cuestión de la misión civilizadora de Triptólemo como propagador de la agricultura o como restaurador de los cultivos, misión que en el *Himno homérico a Deméter* no se mencionaba (82). Ya hemos visto que Triptólemo, identificado con el niño criado por Deméter, lo encontramos hacia el siglo V a.C.

Por su parte, la leyenda del héroe ateniense aparece hacia

la mitad del siglo VI a.C. en la cerámica de figuras negras, representado como un hombre maduro y barbudo; en la de figuras rojas, un siglo posterior es un adolescente. Para el rejuvenecimiento debe de haber influido la tradición mítica que unía la misión civilizadora del héroe ateniense y el motivo de la crianza y la inmortalización fallida (83), hasta llegar a suplantar a Demofonte.

6. IDENTIFICACION CON LA LUNA

La desaparición temporal de Prosérpina ha recibido una interpretación astralista muy popular en textos tardíos, se la identifica con la Luna, por sus fases de luna nueva en las que desaparece supuestamente en los infiernos y luna llena en las que crece en la tierra, durante seis meses mengua y durante seis crece.

Así en Servio (*ad Verg. Georg. I 39*):

Sane Ceres a Iove postea meruisse dicitur, ut Proserpina sex esset cum matre mensibus, sex cum marito; quod ideo fingitur, quia Proserpina ipsa est, quae et Luna, quae toto anno sex mensibus crescit et sex deficit, scilicet per singulos menses quindenis diebus, ut crescens apud superos, deficiens apud inferos esse videatur.

Con las mismas palabras los *Myth. Vat. I 7* y *II 100*

El Myth. Vat. I 112: la identifica también con Vesta (*quia herbis vel variis vestita sit rebus*), Diana (*quia luna et die et nocte appareat*), Lucina (*quod luceat*) y Trivia o Hécate (*quod tribus fungatur figuris; de qua Virgilius: "Tria virginis ora Dianae"; quia eadem Luna, eadem Diana, eadem Proserpina vocatur*).

La identificación múltiple está también en el Myth. Vat. II 15: *Ipsa est enim Luna in caelo, Diana in terra, Proserpina in Erebo*.

El Myth. Vat. II 25, identifica a Prosépine con la Luna/Diana por la relación entre la fecundidad y las fases de la luna:

Lunam voluerunt esse Proserpinam apud inferos, seu quod nocte luceat, seu quid vicinior terris currat, et terris praesit. Nam lunae augmenta et decrementa non solum terra, sed et lapides, vel cerebra animantium, ac etiam semina sentiunt, quae in lunae crementis seminata degenerant, et vermiculos pariunt.

7. EXPLICACIONES EVEMERISTAS DEL MITO

Existían ya en la antigüedad racionalizaciones del mito, sobre todo de tipo evemerista, que despojaban a los personajes de su carácter divino.

Plutarco (*Tes.* 31,4) recoge una de éstas, se trata de una

racionalización de la bajada a los infiernos de Teseo y Pirítoos. En la versión tradicional ambos héroes bajan al Hades para raptar a Perséfone, aquí se produce un desdoblamiento en el personaje femenino: la madre es Perséfone y la hija Core. Cuenta Plutarco que Teseo y Pirítoos fueron a Epiro en busca de Core, la hija de Edoneo, rey de los Molosos, cuya esposa era Perséfone; el rey exigía a los pretendientes que lucharan con su perro Cérbero; pero cuando se enteró de que éstos venían a raptarla encerró a Teseo y dejó que Pirítoos muriera devorado por el perro. Más adelante cuenta Plutarco (*Tes.* 35) cómo Edoneo recibió a Heracles y le permitió liberar a Teseo. Cita como fuente a Filócoro de Atenas, la referencia al rey de los Molosos estaría pues en su *Atthis* (84). Por la afirmación de Plutarco se puede pensar que la versión evemerista se remontaría a Filócoro, pero lo que no podemos asegurar es que toda la narración apareciese tal y como la cuenta Plutarco.

La *Brevis expositio ad Verg. Georg. I 38*, menciona también al rey de los Molosos quien en esta ocasión es el raptor: *Item rex Molossorum Proserpinam rapuit et Ceres ostia cum cantatoribus multis pulsavit nec veniebat ad filia eius pro loci amore.*

Fírmico Materno (*De err. prof. relig.* 7, 1-7, 7) nos ofrece otra versión evemerista, siguiendo al pie de la letra el mito en su versión tradicional, basándose en los testimonios de Ovidio

(en especial en los *Fastos* IV vv. 437-442, para el catálogo de flores), considera que hay una contaminación entre lo sagrado y los ritos fúnebres, ejemplo de esto sería la muerte de la hija de Ceres, mujer de Hena, que después fue objeto de culto. La racionalización consiste aquí, según es costumbre, en despojar al mito de su carácter sobrenatural, de este modo, la única hija de Ceres, llamada por Fírmico Materno con el nombre griego, Perséfone, tenía muchos pretendientes, pero a su madre no le convencía ninguno. Plutón, un rico campesino, la rapta, las acompañantes de la muchacha avisan a la madre quien persigue al raptor con un ejército armado, la única solución que encuentra Plutón es sumergirse con su carro en un lago, donde Perséfone muere ante los ojos de su madre. Para consolarla, los habitantes de Hena inventaron el mito:

Hennenses ut possent maternis luctibus ex aliqua parte invenire solacium, inferorum regem virginem rapuisse finxerunt, et ut fides figmenta sequeretur, prope Syracusas eum per alium lacum cum virgine emersisse iactantur.

Hay también una racionalización del episodio eleusino: aún no convencida de la muerte de su hija, Ceres, con la ayuda de Triptólemo, recorría el mundo vestida de luto. Llegó al Atica y fue acogida por los habitantes, a los que entregó el grano, que, hasta entonces era desconocido. La conclusión final del episodio

subraya aún más esta interpretación evemerista:

post mortem ob beneficium quod ex frugum copia nascebatur, et sepulta in loco est pariter et consecrata, et divino cum filia appellata nomine. Amat enim Graecorum levitas eos qui sibi aliquid contulerint, vel qui consilio aut virtute se iuverint, divinis appellare nominibus, et sic ab ipsis beneficiorum gratia repensatur, ut deos dicant, deos esse credant, qui sibi aliquando profuerint.

Notas

1. *Il.* IX 457, 569; *Od.* X 491-495, 509, 534, 564; XI 47, 213.
2. Cf. más adelante en el capítulo "*Himno homérico: a Deméter*".
3. Sus ecos perviven también en otros mitos y en los pasajes de numerosos autores, cf. Richardson, *op. cit.* pp. 69ss, entre ellos Apolonio de Rodas (IV, vv 869ss) al describir a Tetis en el momento de inmortalizar a Aquiles (*Hym. Dem.* vv. 237ss Deméter en el momento de hacer lo mismo con Demofonte). Mosco en el catálogo de flores de su *Europa* vv. 63ss (cf. catálogo del *Himno* vv. 6ss y 425ss).
4. Cf. *Orphicorum fragmenta*, ed. O. Kern, Berlín 1963, pp. 110-125; G. Colli, *La sapienza greca*, Milán 1977, vol. I, p. 410.
5. Cf. G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma 1986, p. 163.
6. Cf. el aparato crítico en las ediciones citadas de Kern, pp. 120-125 y Colli, pp. 218-228.
7. Cf. Colli, *op. cit.* p. 410.
8. "Orfeo era hijo de Eagro y de la Musa Calíope y rey de las Musas, Apolo lo inspiró; por eso, poseído por el dios, compuso los himnos que Museo puso por escrito, tras haber corregido pocas cosas. Transmitió además a los griegos y a los bárbaros la veneración hacia los sagrados ritos secretos..."
9. *Op. cit.* p. 410; R. Foerster, *Die Raub und die Ruckkehr der Persephone*, Stuttgart, 1874, pp. 40-41.
10. Cf. más adelante en este mismo capítulo las versiones órficas.

11. Aparecen en el *Himno homérico a Deméter* v. 424 en un pasaje muy discutido, cf. Richardson, p. 290.
12. Es posible que fuera así originariamente y el autor del *Himno homérico a Deméter* la eliminó por considerarla *aprepés*, cf. Richardson pp. 217 y 242.
13. Cf. los paralelismos en Foerster, *op. cit.* p. 57.
14. Cf. *Schol. Arist. Equ.* v. 785, la concordancia casi completa hace pensar en una simple copia de Apolodoro o en la utilización de la misma fuente.
15. Cf. más adelante en este mismo capítulo la versión de Paniasis.
16. Si atendemos a la cita de Antonino Liberal al comienzo del episodio.
17. Cf. L. Malten, "Ein alexandrinische Gedicht vom Raube der Kore", *Hermes* 45, 1910, pp. 505-553, esp. 521-524; Richardson, *op. cit.* p. 77 y Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 149, n. 24.
18. La llanura de Henna y Siracusa, cf. la localización del rapto en el capítulo segundo "Fuentes antiguas".
19. Fiesta transmitida también por Cicerón: *lacumque in loco repente extitisse, ubi usque ad hoc tempus syracusani festos dies anniversarios agunt celeberrimo virorum mulierumque conventu.*
20. Sobre el carácter de la fiesta y su interpretación como "llamada" o "descenso" cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 147-148, n. 21 con bibliografía.
21. Los atenienses después de los sicilianos. cf. Diod. V 4,5.
22. Artemis y Atenea acompañan a la madre en la búsqueda y entre todas habían tejido un peplo para Zeus. Las Gracias (alusión a las versiones órficas en que las Moiras y las

Gracias traen a Perséfone del mundo de Ultratumba según el *Orph. Hym.* 43, vv 7ss.) por orden de Zeus, intentan calmar a la diosa y es Afrodita la que consigue hacerla reír tocando la flauta y los címbalos; el mito concluye con una referencia a temas de la poesía órfica y a Dióniso (vv. 1360ss) la interpretación del pasaje es muy discutida porque se encuentra muy corrupto. Cf. también Foerster, *op. cit.* p. 52.

23. Cf. Foerster, *op. cit.* pp. 66-67, n. 7 los paralelismos entre el fragmento de Carcino y el coro de Eurípides.
24. Cf. los paralelismos en Richardson, *op. cit.* p. 69, n. 4.
25. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 70. n. 4.
26. Cf. los paralelismos en Richardson, *op. cit.* p. 70, n. 2.
27. Cf. Foerster, *op. cit.*, pp. 39-49; L. Malten, "Althorphanische Demetersage" *Archiv für Religionswissenschaft*, 12, 1909, pp. 417-446; Richardson, *op. cit.* pp. 77-86; Colli, *op. cit.*, pp. 31-42 y 389-413.
28. Cf. sobre orfismo y literatura órfica: M. Rovira, *Valerio Flaco y las Argonáuticas órficas*, Madrid 1982, pp. 770-803; M.L. West, *The orphic poems*, Oxford 1983 (1984²); sobre la relación entre orfismo y ritos eleusinos, M.F. Graf, *Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlín-Nueva York 1974; P. Boyancé, "Eleusis et Orphée" *REG* 88, 1975, pp. 195-202.
29. M. Guarducci, "Laminette auree orfiche: alcuni problemi" *Epigraphica* 36, 1974, pp. 7-32 y "Laminette auree "orfiche" *Epigrafia Greca* IV, Roma 1978, pp. 258-270; A. Bernabé, "Pasaportes para el más allá. Las laminillas órficas de oro", conferencia pronunciada en el IV Curso Superior de Filología Clásica: *Bienaventurados e Inmortales*, el 11 de julio de 1990. Los textos que cito pertenecen a la edición que sobre los fragmentos órficos se encuentra en curso de preparación

y de próxima aparición por parte de A. Bernabé.

30. *Op. cit.* p. 116.
31. Contra la tesis de un supuesto himno, cf. la discusión en Colli, *op. cit.* p. 403, el aparato crítico en pp. 184-186 que sigue los intentos de reconstrucción de G. Zuntz, *Persephone. Three Essays on Religion and Thought in Magna Graecia*, Oxford, 1971, pp. 344ss.
32. *Op. cit.* Introd. p. 79; Colli, *op. cit.* p. 410.
33. Cf. Otras tradiciones de carácter local que relacionan la llegada de Deméter a una región, la noticia del rapto y recompensa a los habitantes, en el capítulo segundo: "Estudio mitográfico"; Richardson, *op. cit.* p. 81, considera que esta versión es la original y sería más lógica que el pasaje del Himno en el que Deméter llega a Eleusis sin un propósito especial. En el *Orph. Hym.* 18, vv. 14-15, la catábasis se ha producido en Eleusis.
34. La tradición es ateniense: Triptólemo recibe un carro con serpientes aladas para extender el grano por toda la tierra. Cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 167.
35. Origen de que en las Tesmoforias se sacrifiquen cerdos, cf. también *Schol. Lucian. dial. mer.* II, 1. Alude también a la presencia de una manada de cerdos Ovidio (*Fast.* IV vv. 465-466).
36. *Op. cit.* p. 166.
37. "Altorphische Demetersage", art. cit. pp. 417-446 y "Der Raub der Kore", *Archiv für Religionswissenschaft* 12, 1909, pp. 285- 312, concluía que en el siglo V a.C. había una versión "orfica" del mito (de época de los pisistrátidas) que se centraba en la temática agrícola y en el héroe ateniense Triptólemo. El rapto se localizaba en la Argólide, en Mysion, basándose en su asonancia con la Nysion pedíon,

- por obra de los órficos la escena del rapto se trasladó a Eleusis; cf. los argumentos en contra en Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 164-165, n. 86 con bibliografía.
38. Richardson, *op. cit.* p. 82, n. 1, siguiendo a Malten "Altorphische Demetersage", *art. cit.* pp. 417ss, cree ver huellas de esta versión en Ovidio, (*Fast.* IV vv. 465-466, pero quizá sea sencillamente el gusto de la poesía de la época y el tópico de los campesinos pobres recibiendo en su casa a los dioses, cf. Filemón y Baucis, *Met.* VIII vv. 626-724).
39. F. Jacoby, *F.Gr.Hist.*, I 12 F. 4, vol. I, p. 168, com. p. 485; Berlín, 1957.
40. Cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 165, n. 87 con bibliografía.
41. Jacoby *F.Gr.Hist.* I 44, F.1, p. 267, com. 523.
42. Ch. Picard, "L'episode de Baubô dans les mystères d'Eleusis" *Revue de l'Histoire des Religions* 95, 1927, pp. 220-255; M. Olender, "Aspects de Baubô. Textes et contextes", *Revue de l'Histoire des Religions* 202, 1985, pp. 3-55; Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 165-66.
43. Cf. Foerster, *op. cit.* pp. 39-49; Malten, "Althorphische Demetersage", *art. cit.* pp. 417-446; "Ein alexandrinische Gedicht vom Raube der Kore", *art. cit.* pp. 531-535; Richardson, *op. cit.* p. 86; Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 168-169.
44. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 83.
45. Cf. J. Braune, "Nonno e Claudiano" *Maia* I, 1948, pp. 176-193.
46. La *Suda* (= t 223d Kern) dice que el autor fue Zopiro.
47. Cf. M.L. West, *op. cit.*, pp. 10-11.

48. *Op. cit.* p. 11.
49. West, *op. cit.* p. 257, n. 69, dice que Nonno trata el tema del bordado de un manto representando el universo cuya tejedora es Harmonía (*Dion.* 41, vv. 294ss).
50. Cf. E. Rohde, *Psyche: Seelenkult und Unterblichkeitsglaube der Griechen*, Freiburg in Brisgau 1890-1894; trad. esp. Méjico 1948 (1983), pp.105-109 y 130-131; Richardson, *op. cit.* p. 84; Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 102-110.
51. *IG I 76, 39* Rohde, *op. cit.* pp. 130-131; G. E. Mylonas, *Eleusis and the eleusinian Mysteries*, Princeton 1961, pp. 198ss. Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 100-102.
52. *Op.cit.* p. 167.
53. *Op. cit.* p. 82.
54. *Op. cit.* p. 169.
55. Sobre los episodios del *Himno* considerados *aprepés* cf. en este mismo cap. n. 12. Según Colli, *Op. cit.* p. 415, que la obscenidad, por ser un elemento dionisiaco plantea nuevamente la conexión entre ritos órficos, dionisiacos y eleusinos; cf. también la introducción a su obra antes citada *La sapienza greca*, pp. 5ss. Sobre las relaciones entre estos tres ámbitos religiosos cf. Rohde, *op. cit.* pp. 128-136, 142-158, 178-189 y O. Kern, "Mysterien" *P.W. R.E.* Stuttgart 1965, t. XVI.2, cols. 1209ss. West, *op. cit.* pp. 15ss.
56. *Op. cit.* p. 177; Sobre el descenso de Deméter, cf. también Malten "Altorthische Demetersage" *art. cit.* p. 440 y "Ein alexandrinische Gedicht vom Raube der Kore" *art. cit.* pp. 515-533.
57. En *Metamorfosis V* vv. 543-550, el castigo a Ascálafo es obra de la propia Perséfone.

58. Más adelante (vv. 740-743) afirma que fue Ceres la que no quiso volver a verla por haber probado comida del infierno:
*Eloquar inmenso terrae sub pondere quae te
 contineant, Hennaëa, dapes, quo foedere maestum
 regem noctis ames, quae te contagia passam
 noluerit revocare Ceres.*
59. *Op. cit.* p. 179.
60. *Op. cit.* pp. 400-402 y pp. 75-83.
61. *Op. cit.* p. 400: "No beholder of one of de "Underworld vases", surely, would be expected to reflect and say to himself: "Lo! Persephone happens, just now, to be present" and no one of those buried with one of the "Gold Leaves" was felt to risk arriving in Hades while the "Queen of those below" happened to be revisiting her mother in the world above".
62. "Nascita di miti (due studi mitologici)" *Religioni e civiltá* 1, 1972, pp. 331-525 (non vidi cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 180ss).
63. *Op. cit.* pp. 181ss.
64. Cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 190-192, esp. 192: "La tradizione che conosce il rifiuto di Persefone a seguire la madre non può essere assunta a unico parametro di giudizio sull'intero complesso mitico demetriaco, considerata la recenziarietà dei testimoni e la natura di essi. Si tratta di brevi incisi, finalizzati a mostrare la qualità della dea come sovrana degli Inferi che quel dato mitico intende sanzionare. Nella impossibilità di conoscere la fonte e i tramiti di trasmissione fino ai poeti latini di quella tradizione non ci pare legittimo trarne conclusioni generali".
65. *Enciclopedia Virgiliana*, Roma 1988, vol. IV, s.v.

"Proserpina", pp. 324-327.

66. Virg. Georg. IV v. 487.

67. Virg. Aen. IV vv. 698-699.

68. Eneas en Aen. VI vv. 142-143:

*Hoc sibi pulchra suum inferni Proserpina munus
instituit...*

69. Cf. R. Rapetti, "Paniassi ed Eracle iniziato ai misteri Eleusini" *PP* 107, 1966, pp. 131-135; Richardson, *op. cit.* pp. 75; Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 150-160.

70. I 5, 3: "Paniasis dice que Triptólemo era hijo de Eleusino".

71. Cf. A. Bernabé *Poetarum epicorum graecorum. Testimonia et fragmenta*, I, Teubner, 1987, fr. 13 (= 24 Kinkel).

72. Más cauto se muestra Bernabé en su introducción a los *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid 1979, pp. 365-366: "En el fragmento 24 se presentan dos versiones, con ciertas diferencias entre ellas (y sin que sea posible determinar con exactitud en los detalles cuál era la seguida por Paniasis), sobre el origen de los misterios eleusinos. Parece seguro que Paniasis hace en su versión a Triptólemo hijo de Eleusis."

73. *ad Verg. Georg.* I 163 y *Schol ad Stat. Theb.* II 382.

74. *Op. cit.*, p. 159.

75. *Protr.* II 35, 3 (= fr. 3 ed. Bernabé = fr. 16 Kinkel):

"Paniasis cuenta que además de éstos, otros muchos dioses estuvieron al servicio de hombres, y escribe lo siguiente:

"Lo sufrió Deméter, y lo sufrió el glorioso
Zambo de ambos pies, lo sufrió Posidón,

sufrió también Apolo el del arco de plata,
el servir por un año en casa de un varón mortal".

(trad. A. Bernabé, *op. cit.* p. 378)

76. *Op. cit.* pp. 160-161: "Se l'analisi proposta é corretta, se ne ricava un dato notevole ai fini della nostra indagine, nella constatazione che almeno agli inizi del V sec. av. Cr. circolava una versione del mito demetriaco che collegava il tema del ratto e della xenia della dea a quello dell'elargizione dei cereali e delle tecniche agricole nel contesto dell'episodio della *throphé* di un *kouros* identificato con Trittolemo."
77. Cf. las semejanzas de ambos motivos con los mitos del Próximo Oriente centrados en el tema del "Dios que desaparece" em el capítulo "Tipología, significado y origen del mito".
78. *Cui nuptam dicunt Proserpinam (quod Graecorum nomen est, ea enim est quae Persephone Graece nominatur) quam frugum semen esse volunt absconditamque quaeri a matre fingunt. Mater autem est a gerendis frugibus Ceres (tamquam Geres, casuque prima littera itidem immutata ut a Graecis; nam ab illis quoque Demeter quasi ge-meter nominata est).*
79. (...)frumentum, quod Ceres invenit, et ad Proserpinam, quam rapiante Orco perdidit; et hanc ipsam dicit significare fecunditatem seminum; quae a proserpendo Proserpina dicta esset, Orcus abstulerat et apud inferos detinuerat; quae res cum fuisset luctu publico celebrata, quia rursus eadem rediit, Proserpina reddita exortam esse laetitiam et ex hoc sollemnia constituta. Cf. sobre la interpretación vegetativa Ruiz de elvira, *op. cit.* p. 71.
80. Cf. sobre los intentos de armonizar ambos temas por parte del Himno homérico a Deméter y Ovidio los capítulos dedicados

a ambos.

81. *Op. cit.* pp. 259-260.

82. Cf. Richardson, *op. cit.* pp. 194-195.

83. Ch. Dugas, "La mission de Triptolème d'après l'imagerie athenienne (Planches I-VI)" *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire de l'École Française de Rome* 62, 1950, pp. 7-31; H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IV siècle*, Paris 1951, vol. I-II (non vidi cf. Richardson, pp. 195-196 y Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 111, n. 103 y 161). Richardson considera que la popularidad de Triptólemo coincide con el crecimiento de la participación ateniense en los misterios a mediados del VI a.C.

84. Cf. Jacoby *Fr. Gr. Hist.* Leiden 1954; 328 F 18 vol. III, supl. I (323a- 334), pp. 307-309; com. p. 225.

CAPITULO TERCERO

DESARROLLOS LITERARIOS DEL MITO EN LA ANTIGÜEDAD

HIMNO HOMERICO II: A DEMETER

Nos encontramos ante la fuente literaria más antigua del mito, y cuya datación ha sido objeto de múltiples discusiones (1). Parece seguro que el autor, si no oriundo de Atica, sí escribía para un público de dicha región, estando muy familiarizado con la topografía eleusina y con el ritual.

Allen-Halliday-Sikes y Mylonas (2) han establecido un *terminus ante quem* para la composición, considerando que en el poema no se menciona la participación de Atenas en los misterios, por lo que el *Himno* sería anterior a la incorporación de Eleusis a Atenas, hecho que tiene lugar hacia mediados del VI a.C. Noack (3), concretando más, lo fecha antes de la construcción del Telesterion, que tuvo lugar a finales del VII a.C., porque el poeta menciona simplemente un templo (v. 270).

Han sido utilizados también *argumenta ex silentio*, basados en la omisión de personajes que tuvieron posteriormente preeminencia en el culto eleusino. Se menciona por ejemplo a Eumolpo, epónimo del genos al que pertenecían los hierofantes, pero Keryx,

antepasado de los Kérikes, genos al que pertenecían los dáducos, no aparece. Aunque el origen de esta familia es oscuro, se piensa que podría proceder de Atenas por lo que sería un dato más a favor de la composición anterior al control ateniense. Tampoco menciona a Iaco, que aparecía en la procesión de Atenas a Eleusis (cf. Heródoto VIII, 65), hacia principios del siglo V a.C. Se cita a Triptólemo, pero sólo como uno de los príncipes eleusinos, sin que tenga la relevancia que más tarde se le atribuirá como propagador del grano, leyenda que comienza a aparecer en arte y literatura hacia el 550 a.C., cuando el control de los misterios está en manos de los atenienses.

En conclusión, parece razonable que la composición fuera anterior a la anexión de Eleusis a Atenas, por lo tanto el *terminus ante quem* se situaría hacia el siglo VI a.C., pero por cuestiones de estilo, por características de la épica oral, Richardson (4), prefiere situarlo hacia el VII a.C., de manera que la fecha oscila entre estos dos siglos.

NARRACION MITICA

Proemio.

Se inicia el *Himno* con una invocación típicamente épica y una rápida alusión al tema en la que se deja bien clara la anuencia de Zeus(5):

Δήμητρ' ἠύκομον σεμνήν θεὸν ἄρχομ' αἰεΐδειν,
αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα τανίσφυρον ἦν Ἀΐδωνεὺς
ἤρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς,

(vv. 1-3)(6)

Narración:

Escenario. Está localizado en la llanura de Nisa (v. 16)(7). Las acompañantes de Perséfone, con quienes juega y recoge flores son, en este caso, las Oceánides (8).

Se detalla a continuación el catálogo de flores en el que destaca, siguiendo la tradición Atica, la importancia del narciso que la tierra hace brotar, por deseo de Zeus, para atraer a Perséfone, frente a la violeta, propia de la versión siciliana del mito. Richardson insistiendo en la importancia del narciso, lo considera motivo común de los cuentos populares, una especie de "Abrete Sésamo," una flor mágica, llave para abrir la tierra y revelar los secretos del mundo subterráneo (9).

ἄνθεα τ' αἰνυμένην ῥόδα καὶ κρόκον ἠδ' ἴα καλὰ
λειμῶν' ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἠδ' ὑάκινθον
νάρκισσόν θ', ὃν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρη
Γαῖα Διὸς βουλῆσι χαριζομένη πολυδέκτη
θαυμαστὸν γανῶντα, σέβας τό γε πᾶσιν ἰδέσθαι
ἀθανάτοις τε θεοῖς ἠδὲ θνητοῖς ἀνθρώποις·
τοῦ καὶ ἀπὸ ῥίτζης ἑκατὸν κάρα ἔξεπεφύκει,

†κῶδιστ' ὀσμῆ† πᾶς δ' οὐρανὸς εὐρὺς ὑπερθε
 γὰρ ἅ τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἄλμυρόν οἴδμα θαλάσσης.
 ἦ δ' ἄρα θαμβήσασ' ὠρέξατο χερσὶν ἅμ' ἅμφω
 καλὸν ἄθυρμα λαβεῖν.

"y recogía flores: rosas, azafrán y hermosas violetas, en el tierno prado, y también gladiolos, y jacinto, así como el narciso, que como señuelo hizo brotar para la muchacha de suave tez de flor la Tierra, según los deseos de Zeus, por halagar al que a muchos acoge, flor de prodigioso brillo, asombro entonces de ver para todos, tanto dioses inmortales como hombres mortales. De modo que ella, atónita, tendió ambas manos para tomar el hermoso juguete"

(vv. 6-15)(10)

El catálogo de flores haría pensar que el rapto fue en primavera o principios de verano, pero en la versión siciliana de Diodoro (V 4,3) y Ovidio (*Met.* V v. 391) se nos dice que en la llanura de Hena las flores crecen todo el año. Además, algunas de las flores mencionadas crecen también en otoño (11).

La tierra se abre y aparece Hades en su carro tirado por yeguas, se apodera de Perséfone y se la lleva mientras ella lanza gritos invocando en su ayuda a Zeus. Sólo Hécate y el Sol la escuchan (12) y, en el último momento, antes de sumergirse en las profundidades, la escucha también su madre, quien se lanza en su búsqueda, pero en vano, pues nadie quiere decirle la verdad (13).

Peregrinación. Sin comer, sin beber y sin lavar. Así nos

define el texto a la diosa en la búsqueda que realiza con antorchas encendidas en las manos:

ἐννῆμαρ μὲν ἔπειτα κατὰ χθόνα πότνια Δῆώ
στρώφατ' αἰθομένας δαΐδας μετὰ χερσὶν ἔχουσα,
οὐδέ ποτ' ἀμβροσίης καὶ νέκταρος ἠδυπότοιο
πάσσαι' ἀκηχεμένη, οὐδὲ χροά βάλλετο λουτροῖς.

"Durante nueve días la venerable Deó anduvo errante por la tierra, llevando en sus manos antorchas encendidas. Y ya no se nutría con la ambrosía ni el néctar, dulce de beber, presa de la aflicción. Y tampoco sumergía su cuerpo en el baño".

(vv. 47-50)

Se encuentra con Hécate, que también lleva una antrocha, y le comunica que ha oído a Perséfone, pero no sabe lo que le ha ocurrido. Ambas se dirigen al Sol (14) que todo lo ve y éste les cuenta que, por voluntad de Zeus, ha sido raptada por Hades para hacerla su esposa, pidiendo a la madre resignación pues el yerno no es en abasoluto indigno, ya que es soberano del reino de Ultratumba.

Episodio eleusino. La diosa, irritada con Zeus, abandona el Olimpo y reanuda de nuevo la peregrinación. Disfrazada de anciana llega a casa de Celeo, que en esta versión no es rey, sino "señor de Eleusis"(v. 97)(15).

Encuentra a las hijas de éste, Calídice, Clisídice, Demo y

Calitoe (16), junto al pozo Partenio (17), donde habían acudido para sacar agua y, ocultando su verdadera identidad, les dice que se llama Dós y que procede de Creta (18), lugar donde habría sido raptada por unos piratas, de los que consiguió escapar y llegar así a Eleusis, buscando trabajo como nodriza (vv. 98-144).

Las muchachas le proponen cuidar a un hermano suyo ("tardío, muy deseado y cariñosamente recibido" vv. 164-165)(19), van al palacio a consultar a su madre y vuelven con la respuesta afirmativa (vv. 160-180).

Acogida en casa de Céleo y Metanira. Constituye un episodio cerrado lleno de abundantes referencias al ritual eleusino como más adelante prodremos ver. El ambiente en el que se desarrolla en el *Himno* es palaciego frente a las otras versiones, en especial las órficas y los pasajes de Ovidio (20), en las que Céleo aparece como un pobre campesino.

Mientras las muchachas conducen a la diosa a palacio ella camina detrás, velada desde la cabeza, en actitud de luto. Cuando llegan al umbral, pese a ir disfrazada, la diosa llena las puertas con su altura y con un "resplandor divino" (vv. 189) (21), que hace que Metanira (22), turbada, se adelanta para cederle el sitio. Deméter se niega, permaneciendo de pie con los ojos en tierra.

Intervención de Yambe. Yambe le ofrece un asiento cubierto

con un vellón blanco, la diosa se sienta allí:

ἔνθα καθειρομένη προκατέσχετο χερσὶ καλύπτρην·
δηρὸν δ' ἄφθογγος τετιημένη ἦσσι' ἐπὶ δίφρου,
οὐδέ τιν' οὔτε ἔπει προσπύσσετο οὔτε τι ἔργω,
ἀλλ' ἀγέλαστος ἄπαστος ἐσητύος ἠδὲ ποτήτος

"Sentada allí, se echó el velo por delante con sus manos. Largo rato, silenciosa, apesadumbrada estuvo sentada sobre su asiento y a nadie se dirigió ni de palabra ni con un gesto. Sin una sonrisa, sin probar comida, ni bebida" (vv. 197-20).

Hasta que, con lo que en el *Himno* aparece denominado, púdica y decorosamente, como "chanzas" πολλὰ παρὰ σκώπτουσι v.203, Yambe consigue hacerla reír (vv. 203-205)(23).

El ciceón. Deméter rechaza una copa de vino que Metanira le ofrece ("no le era lícito beber vino rojo" v. 206-207) y solicita "harina de cebada y agua, después de mezclarla con tierno poleo" (vv. 208-209).

οὐ γὰρ θεμιτόν οἱ ἔφασκε
πίνειν οἶνον ἐρυθρόν, ἄνωγε δ' ἄρ' ἄλφι καὶ ὕδωρ
δοῦναι μίξασαν πιέμεν γληχῶνι τερεΐνη.

Encontramos entonces en el *Himno* la primera alusión explícita al ritual:

ἠ δὲ κυκεῶ τεύξασα θεῶ πόρεν ὡς ἐκέλευε·
σεξαμένη δ' ὀσίης ἔνεκεν πολυπότνια Διῶ

"y tras preparar el ciceón (24) se lo dió a la diosa como le había encargado. Al aceptárselo, inauguró el rito de la muy augusta Deó" (vv. 210-211)

No encontramos en el *Himno* ninguna referencia al episodio de Ascálabo, personaje que, aparece posteriormente en autores alejandrinos, siempre ligado a la bebida del ciceón (25).

Episodio de Demofonte(vv 212-269). Tiene lugar un diálogo entre Deméter y Metanira quien le pide que cuide a su hijo Demofonte a cambio de una generosa recompensa (vv. 212-224). La diosa acepta asegurando a la madre que lo preservará de todo mal, en especial "del maleficio" y de "la hierba venenosa" (v. 229)(26). El episodio de Demofonte y su fallida inmortalización constituye la parte central de la visita de la diosa a Eleusis; Deméter unge al niño con ambrosía y sopla suavemente sobre él; por la noche, a escondidas de los padres, lo introduce en el fuego como si fuera un tizón (vv. 235-240). Pero los padres, sospechan del extraordinario crecimiento del niño que habría conseguido ser inmortal de no ser por Metanira quien, espiando una noche a la diosa no pudo contener un grito al ver que introducía a su hijo en el fuego (vv. 241-250). Deméter saca al niño del fuego (27), lo deja en el suelo e, indignada ante la interrupción de la madre, la recrimina a ella y a toda la

humanidad:

Νήϊδες ἄνθρωποι καὶ ἀφράδμονες οὔτ' ἀγαθοῖο
αἴσαν ἐπερχομένου προγνώμεναι οὔτε κακοῖο·
καὶ σὺ γὰρ ἀφραδίῃσι τεῆς νήκεστον ἀάσθης.
ἴστω γὰρ θεῶν ὄρκος ἀμείλικτον Στύγος ὕδωρ
ἀθάνατόν κέν τοι καὶ ἀγήραον ἤματα πάντα
παῖδα φίλον ποίησα καὶ ἀφθιτον ὅπασα τιμήν,
νῦν δ' οὐκ ἔσθ' ὥς κεν θάνατον καὶ κῆρας ἀλύξαι.

"¡Hombres ignorantes, ofuscados para prever el destino de lo bueno y lo malo que os acucia! También tú, efectivamente, por tus insensateces has causado un desastre irreparable. Sépalo, pues, el agua inexorable de la Estige por la que los dioses juran. Inmortal y desconocedor por siempre de la vejez iba a hacer a tu hijo e iba a concederle un privilegio imperecedero. Más ahora no es posible que escape a la muerte y al destino fatal."

(vv. 256-262) (28).

Sin embargo, a cambio de esa fallida inmortalización le concede un privilegio eterno, los eleusinos celebrarán un combate anual en su honor.

Parece que se hace referencia aquí a una ceremonia conocida con el nombre de *Balletys*, una parodia de batalla en honor de Demofonte. Se trataría de un combate con piedras del tipo de los *lithobolia* celebrados en Trezén en honor de Damia y Auxesia. Para explicar su significado se le han dado diferentes interpretaciones: bien que promovía la fertilidad, o bien que era una representación del conflicto entre invierno y verano. Según ha

señalado Richardson (29), la relación entre los *lithobolia* y la *aischrologia* en Trezén podría hacernos pensar que la fiesta en honor de Demofonte tenía lugar en los ritos preliminares de los misterios de Eleusis, pero no hay datos sobre la fecha en la que se celebraba y puede haber sido una fiesta meramente local. Según Sfameni Gasparro no parece haber relación con los misterios, pero hay que señalar que este motivo de la "recompensa" por la inmortalización fallida, es muy diferente a las demás versiones donde, a cambio, se obtiene la entrega del cereal (30).

Con la revelación de su naturaleza divina se produce la inmediata solicitud de un templo al pie de la ciudadela, en la colina (vv. 269-273). Dando gran precisión topográfica y detalles sobre su localización (31). Sfameni Gasparro señala que el interés del autor es establecer la relación entre la localización del santuario y la orden de la diosa, el "acta de fundación" (32).

Esta fundación anuncia además la instauración, por parte de la misma diosa, de unos nuevos ritos, promesa que no cumple hasta la conclusión positiva del rapto:

ὄγια δ' αὐτῇ ἐγὼν ὑποθήσομαι ὡς ἂν ἔπειτα
εὐαγέως ἔρδοντες ἐμὸν νόον ἰλάσκοισθε.

"Los ritos los fundaré yo misma, para que en lo sucesivo, celebrándolos piadosamente, aplaquéis mi ánimo".

(vv. 274-275)

Metanira queda paralizada sin acordarse de recoger al niño del suelo. Sus hijas, después de intentar acallar durante toda la noche (*pannychís*) el llanto del niño, abandonado por su nodriza, y calmar a la diosa misma, por la mañana notifican a Céleo la solicitud de la diosa y éste convoca al pueblo en asamblea y les ordena levantar el templo y el altar sobre la colina. Una vez concluido éste, la "rubia Ceres"(33) se retira allí.

Comienza así una segunda parte del *Himno*, con la carestía que asola la tierra, provocada por Deméter, irritada contra Zeus y encerrada en el templo:

αἰνότατον δ' ἐνιαυτὸν ἐπὶ χθόνα πουλυβότειραν
ποίησ' ἀνθρώποις καὶ κύντατον, οὐδέ τι γαῖα
σπέρμ' ἀνίει· κρύπτεν γὰρ ἐϋστέφανος Δημήτηρ.
πολλὰ δὲ καμπύλ' ἄροτρα μάτην βόες εἴλκον ἀρούραις,
πολλὸν δὲ κρῖ λευκὸν ἐτώσιον ἔμπεσε γαίῃ.

"Hizo que aquél fuera el año más espantoso para los hombres sobre la tierra fecunda, y el más perro de todos, pues ya la tierra ni siquiera hacía medrar semilla alguna, ya que las ocultaba Deméter, la bien coronada. Muchos corvos arados arrastraban en vano los bueyes sobre los labrantíos y mucha cebada blanca cayó, inútil, a la tierra".
(vv. 305-309)

El motivo de la carestía tiene lugar por dos motivos diferentes:

- la ira
- o la desaparición

de un personaje(34). Aquí es Deméter la que provoca la carestía por su indignación con Zeus y para obligarle a devolverle a su hija, en otras fuentes es la desaparición de Perséfone de la faz de la tierra lo que produce una paralización de la fertilidad y su reaparición coincide con la época de florecimiento en primavera.

Entre los mitos del Próximo Oriente, el mito hetita de Telipinu, el que más semejanzas tiene, como ya hemos visto, con el *Himno*, mezcla también los dos motivos: ira y desaparición del dios y, por lo tanto, esterilidad en la tierra: "en la tierra surge la escasez y los seres humanos y los dioses perecen de hambre".(35).

Aparte de mezclar dos motivos diferentes en el origen de la carestía, mezcla también otros dos temas diferentes:

- Visita de la diosa a Eleusis, en algunas fuentes seguida de la instauración de los misterios, agradecida por la acogida o por la información sobre el rapto, y/o bien entrega de la agricultura por los mismos motivos (36). En el *Himno*, sin embargo, se presupone la existencia de la agricultura.

- Tema de la carestía. Tal y como afirma Richardson (37), en el *Himno*, este tema interrumpe el anterior, ya que pospone la entrega de los Misterios que la diosa acaba de prometer, hasta la feliz solución del episodio.

En el primer caso se trataría de una *inventio* de la agricultura, en el segundo estaríamos ante una restauración (38).

La medida adoptada por la diosa afecta a hombres y a dioses, puesto que no se les hacen sacrificios. Se produce entonces el envío de varios mensajeros por parte de Zeus, primero Iris y a continuación, ante la obstinación de Deméter, la visitan todos los dioses, pero ninguno podía convencerla para que abandonase su actitud (vv. 310-331) y ella los rechazaba afirmando que no volvería hasta que regresase su hija (vv. 331-333).

Zeus envía entonces a Hermes a los infiernos para traer a Perséfone, Hades accede dejando bien claro que seguirá siendo su esposa y, para asegurar su vuelta, le da un **grano de granada** (vv. 360-374).

El episodio de la granada ha sido interpretado de diferentes maneras:

Existe, en primer lugar, en muchas culturas la creencia de que si un ser vivo visita el mundo de Ultratumba y come algo allí ya no puede regresar, pues el hecho de comer y beber lo hace miembro de la comunidad (39), por lo tanto Perséfone, después de comer no puede regresar de modo definitivo a la tierra.

Pero además, tiene un significado especial comer esta fruta, ya que la granada está vinculada a la ceremonia del matrimonio y era un regalo nupcial, como los higos y el arroz, que se

relacionaba con la fertilidad por la cantidad de las pepitas o granos cuya función era asegurar la descendencia de la pareja (40). El hecho de que Perséfone coma unos granos ratifica irrevocablemente su matrimonio con Hades, sería análogo a la costumbre antigua y hoy generalizada de arrojar arroz sobre los recién casados. Por lo tanto, tal como afirma Frazer, el autor del *Himno* estaría conservando aquí un antiguo rito matrimonial, luego repetido por Ovidio(41), pero con una diferencia: lo lógico es que el novio ofrezca la granada a la novia, como ocurre en el *Himno* (vv. 372-372), y no como en Ovidio donde es Perséfone la que come a escondidas.

En consecuencia, la granada era un fruto prohibido en el ritual de Deméter y Perséfone: en Eleusis los iniciados se abstenían de comerla e igualmente durante las Háloas y las Tesmoforias; los Arcadios no incluían la granada entre las frutas que llevaban al templo de Deméter y Perséfone (42).

Reencuentro de madre e hija (vv. 375-393). Perséfone y Hermes suben en el carro de Hades y llegan hasta el templo donde se encuentra Deméter. Ésta, inmediatamente después de abrazar a su hija, le pregunta si ha comido algo y le explica las consecuencias que el hecho puede tener: si no ha comido, podrá vivir con ella y con Zeus entre los inmortales; de lo contrario, sólo podrá volver a la tierra en primavera:

τεῖ δὲ πᾶσα πάλιν Ἰοῦσι' ὑπὸ
οἰκήσεις ὥρων τρίτατον μέρ[ος]

τὰς δὲ δύω παρ' ἐμοί τε καὶ [ἄλλοις ἀθανά]τοισιν.
ὁπότε δ' ἄνθεσι γαί' εὐώδε[σιν] ἡαρινο[ῖσι]
παντοδαποῖς θάλλει, τότε' ἀπὸ ζόφου ἡερόεντος
αἰτίας ἄνει μέγα θαῦμα θεοῖς θνητοῖς τ' ἀνθρώποις.

(vv. 398-403).

De acuerdo con estas palabras el regreso de Perséfone tendría lugar en primavera y el *Himno* confirmaría lo que se ha venido entendiendo como significado del mito; la situación alternante coincidiría con el ritmo de las estaciones: la ausencia de Perséfone se corresponde con la época de invierno, cuando el grano y las plantas están bajo tierra (43).

Perséfone cuenta cómo ocurrió el rapto y admite haber comido unos granos de granada a la fuerza, obligada por Hades (vv. 405-434)(44). Madre e hija pasan el día juntas, uniéndose a ellas Hécate.

Zeus manda a Rea para que lleve a Deméter a su presencia y, una vez allí, accede a que su hija pase una tercera parte del año con la madre y otras dos bajo tierra (vv. 441-447).

Final feliz y regreso a la normalidad. Antes de reunirse de nuevo con los dioses Deméter hizo renacer las plantas en toda la tierra y, en especial, en la fecunda llanura de Rario, que, al paso de la diosa, se cubrió de espigas (vv. 449-457) (45).

Se produce entonces el cumplimiento de la promesa hecha a los eleusinos (vv. 273-274), la fundación de los misterios(46) confiados a una serie de héroes que reciben sus enseñanzas: Triptólemo, Diocles, Eumolpo y Céleo (vv. 474-476). Triptólemo y Eumolpo tendrán, en la tradición posterior, un papel mucho más relevante, el primero como difusor de la agricultura por todo el mundo, el segundo, epónimo del genos que ejercería la función de hierofante en el ritual.

Conclusión. Se exponen por último las características del culto y los beneficios a los iniciados quienes estaban sometidos a tres prohibiciones:

σεμνά, τά τ' οὐ πως ἔστι παρεξ[ίμ]εν [οὔτε πυθέσθαι,]
οὔτ' ἀχέειν· μέγα γάρ τι θεῶν σέβας ἰσχάνει αὐδήν.

"misterios venerables que no es posible en modo alguno transgredir, ni averiguar, ni divulgar, pues una gran veneración por las diosas contiene la voz"

(vv. 478-479)

Pero son el fundamento de un excepcional beneficio, expresado con la fórmula tradicional de *makarismós*, utilizada para proclamar la felicidad de los iniciados de cualquier culto místico (47):

ἄλβιος ὅς τ' ἄσ' ὄπωπεν ἐπιχθονίων ἀνθρώπων·
ὅς δ' ἀτελής ἱερῶν, ὅς τ' ἄμμορος, οὔ ποθ' ὁμοίων
αἴσαν ἔχει φθίμενός περ ὑπὸ ζόφῳ εὐρώεντι.

"¡Feliz aquél de entre los hombres que sobre la tierra viven que llegó a contemplarlos! Mas el no iniciado en los ritos, el que de ellos no participa, nunca tendrá un destino semejante, al menos una vez muerto, bajo la sombría tiniebla".

(vv. 480-482)

Se deduce de aquí el contacto inmediato, la visión de una realidad sagrada que asegura no sólo la felicidad en la tierra, sino también las esperanzas escatológicas, ausencia de sufrimientos, después de la muerte.

Ambas diosas regresan al Olimpo junto a los demás inmortales y a continuación se repite un nuevo *makarismós*, que, en este caso implica una recompensa en la tierra:

σεμναί τ' αἰδοῖαί τε· μέγ' ὄλβιος ὄν τιν' ἐκεῖναι
προφρονέως φίλωνται ἐπιχθονίων ἀνθρώπων·
αἶψα δέ οἱ πέμπουσιν ἐφέστιον ἐς μέγα δῶμα
Πλοῦτον, ὃς ἀνθρώποις ἄφενος θνητοῖσι δίδωσιν.

"Muy feliz aquel de los hombres que sobre la tierra viven a quien ellas benévolamente aman!! En seguida le envían a su gran morada, para que se asiente en su hogar, a Pluto, que concede a los mortales la riqueza!"

(vv. 486-489)(48)

El poema concluye con la invocación, tradicional al final de los himnos dirigida a Deméter y Perséfone.

EL HIMNO Y LOS MISTERIOS DE ELEUSIS

La finalidad del poema era ilustrar las circunstancias de la fundación de los misterios eleusinos, por eso varios pasajes del mito dejan entrever referencias a la praxis ritual, pero sólo de aquélla parte que estaba permitido divulgar, ya que los misterios eran de carácter secreto (49), como indican los últimos versos del *Himno* (vv. 478-479)

El deber de guardar silencio lo proclamaba el *hierokeryx* al

principio de los Misterios. El secreto se extendía a toda la parte del ritual que se desarrollaba en el santuario y dentro del *Telesterion* (50). Parece que la causa de este carácter secreto proviene de la época en que la celebración del culto se reducía a ciertas familias, que querían así mantenerlo fuera del alcance público (51). Según Richardson, las palabras del *Himno* anteriormente expuestas dan otra razón para ese secretismo, los Misterios no pueden revelarse porque "una gran veneración por las dos diosas contiene la voz" (v. 479). Esa veneración, y al mismo tiempo terror, que inspiran ambas diosas, por su dominio sobre los hombres en la tierra y en el mundo de ultratumba impide a los iniciados revelar sus ritos, en especial los referidos al mundo de ultratumba(52). En definitiva, durante doscientos años el núcleo de los misterios no fue revelado, pues se transmitían oralmente de hierofante en hierofante y revelar el secreto era castigado con la muerte (53). Pero, por lo que sabemos, existían dos etapas en el ritual: la primera era pública, se celebraba en parte, en Atenas, desde la anexión de Eleusis, y no estaba prohibida su divulgación; la segunda, los *orgia*, tenía lugar en el santuario, en el *Telesterion*, y era de carácter secreto. De la primera parte de la celebración podemos saber algo gracias a las alusiones del *Himno homérico a Deméter* y a través de otras fuentes.

Veremos a continuación en qué consistían, dentro de lo que

nos está permitido saber, los Misterios Eleusinos, en especial aquellos puntos en que la narración del *Himno*, con sus referencias etiológicas, pretende mostrar el origen; la discusión sobre muchos aspectos de estos misterios la dejaremos de lado, por tratarse de un tema que se aleja de la finalidad de nuestro trabajo y porque el asunto ha sido ya objeto de numerosas investigaciones (54). Sin embargo, es inevitable que, al hablar del *Himno homérico a Deméter* y del mito de Perséfone/Prosérpina, veamos, aunque sea someramente, en qué consistía aquella ceremonia y qué relación tenía con la narración mítica.

La ceremonia estaba en poder de dos familias, el *genos* de los Eumólpidas que se remontaban a un epónimo que aparecía entre los príncipes de Eleusis en el *Himno homérico a Deméter* (vv. 155 y 475) y el de los Kérikes, originario parece ser, según ya hemos dicho, de Atenas (55). A estas dos familias pertenecían los personajes principales que intervenían en el culto.

El hierofante a la de los Eumólpidas. Era el máximo responsable de la celebración y ejercía su oficio con carácter vitalicio. Junto con otros miembros de su familia, podía interpretar las leyes no escritas que regían la ceremonia, pero solamente en sus manos estaba decidir quiénes podían ser iniciados y quiénes no. Podía estar casado pero debía guardar castidad durante la celebración. En sus tareas lo ayudaban los hierofántidas, sacerdotes y miembros también de su familia.

El dáduco o "portador de la antorcha", pertenecía a la familia de los Kérikes y también ejercía su oficio de por vida, participaba en los Misterios, junto al hierofante, y en los sacrificios purificatorios.

El hierokeryx o keryx, el "heraldo", pertenecía a la familia de los Kérikes. Su cualidad principal, según Mylonas (56), debía ser una voz clara y fuerte, puesto que era el encargado de proclamar ante los iniciados el carácter secreto de los misterios. Actuaba como *mystagogos*, es decir, encargado de los iniciados y ejercía también su oficio de por vida. Los iniciados, los *mystai*, estaban tutelados, según se cree por el *mystagogos* (57), la iniciación era individual y los participantes se dividían en *mystai*, los que intervenían en la primera parte de la iniciación, y *epoptai*, quienes llegaban hasta el grado más elevado.

Existían, según argumenta Mylonas, tres etapas en la iniciación (58):

1. Una preliminar, en las llamadas Pequeñas Eleusinas o Misterios Menores.

2. La llamada *teleté* de las Grandes Eleusinas o Grandes Misterios.

3. La *epopteia* que era el grado más alto en la iniciación.

La división probablemente sea posterior al *Himno homérico a Deméter* y establecida por Atenas, para que la celebración empezase en la ciudad, cuando Eleusis estuvo bajo su control

(59), pues los Misterios Menores tenían lugar cerca de Atenas, en Agra, junto al río Iliso, durante el mes de Antesterion.

No se sabe a ciencia cierta lo que ocurría durante esta celebración, pero parece que su función era preparar a los iniciados y purificarlos bajo la dirección del *mystagogos* y la supervisión del hierofante. Mylonas y Richardson (60) relacionan la llegada de Deméter al palacio de Céleo y su actitud de permanecer sentada sobre un taburete cubierto con una piel, con el rostro velado y en silencio, con los ritos que tenían lugar en los pequeños misterios, basándose en las escenas representadas en dos monumentos romanos la urna Lovatelli y el sarcófago de Torre Nuova, en los que aparecía Heracles sentado en un taburete, cubierto con una piel de león, y con la cabeza velada, purificándose, tras el asesinato de los Centauros, para acceder a los misterios eleusinos. Según Diodoro (IV 14, 3), los pequeños misterios se establecieron para esto.

Los Grandes Misterios tenían lugar una vez al año en el mes de Boedromión (finales de septiembre y principios de octubre), en ellos podían ser iniciados hombres, mujeres, niños e incluso esclavos.

El 14 de Boedromión la estatua de Deméter era transportada de Eleusis a Atenas. Al día siguiente el hierofante elegía quiénes podían ser iniciados y quiénes no. El día 16, los iniciados, llevando con ellos un cerdo, se bañaban en el mar acompañados del *mystagogos*; a su vuelta a Atenas, probablemente,

cada iniciado por sí mismo sacrificaba a su cerdo. Igual que Deméter en el *Himno* (v. 47), los iniciados se abstenían de lavarse durante un período de tiempo, hasta que se purificaban con este baño en el mar (61); esta abstención sería una expresión de luto, ya que en caso de ser una purificación sería al contrario.

El día 19 tenía lugar la solemne procesión que iba de Atenas a Eleusis, durante la cual se llevaban antorchas encendidas y se cantaba el *iacchos* (cf. Aristófanes, *Ranas* vv. 340-350). A este uso de antorchas durante la búsqueda de Perséfone alude también, como hemos visto, el *Himno* (v. 47) (62). Piensa Richardson (63) que posiblemente, durante la procesión y entre danzas (en relación con el *gephyrismós* que veremos a continuación) tuviera lugar la *aischrologia*, es decir los gestos y las bromas que Yambe representa ante la diosa (*Himn. hom.* v. 200-205) y probablemente estas bromas estuvieran compuestas en yambos. También contemplamos la posibilidad de que ésta se desarrollara durante la *pannychís*, acompañada también aquí de danzas.

Antes de llegar a su destino, tenía lugar el *gephyrismós* o "paso del puente", que, como ya hemos dicho, podría estar relacionado con los insultos de la *aischrologia*. Mientras la procesión atravesaba el río Cefiso, un hombre con la cabeza cubierta insultaba a los ciudadanos más importantes según pasaban. Mylonas (64) piensa que la explicación del hecho es apotropaica: con los insultos se alejaba la envidia de los

dioses.

Al llegar al santuario continuaba la vigilia durante toda la noche (del 20-21 de BoedromiÓN). En relación con esto el *Himno* habla de la noche en vela (*pannychís*, vv. 285-295) que pasaron las hijas de Céleo intentando calmar a su hermano y a la diosa, por eso, como en el mito sólo se habla de mujeres, se piensa que éstas y los hombres estarían separados (Arist. *Ran.* vv. 444-448). Había también una danza alrededor del pozo Calícoro y posiblemente, si es que no se celebraba durante la procesión, tuviera lugar la *aischrologia*.

Esa noche el iniciado pronunciaba un *synthema* que Clemente de Alejandría nos ha transmitido de forma oscura (*Protr.* II 21,2):

ἐνήστευσα, ἔπιον
τὸν κυκεῶνα, ἔλαβον ἐκ κτίστης, ἐργασάμενος ἀπεθέμην εἰς
κάλαθον καὶ ἐκ καλάθου εἰς κτίστην.

"Ayuné, bebí el ciceón, cogí de la cesta, después de llevar a cabo los actos rituales, coloqué de nuevo en el canasto y desde el canasto en la cesta". (65)

También Arnobio (*Adv. Nat.* V 26, 5) transmite esta fórmula

Eleusiniorum vestrorum notas et origines producunt turpes et antiquarum elogia litterarum, ipsa denique symbola quae rogati sacrorum in acceptionibus respondetis "ieiunavi atque ebibi cyceonem: ex cista sumpsi e in calathum misi: accepi rursus, in cistulam transtuli".

Es difícil saber el momento en que se pronunciaban estas

palabras: según algunos al concluir los ritos preliminares y antes de entrar en el Telesterion (66), según otros, durante los misterios, antes de la *epopteia* (67)

Las dos primeras acciones, ayuno y ciceón, están relacionadas con la diosa (*Hym. Dem.* v. 47). Richardson propone varias explicaciones para este rito (68): el ayuno podía hacerse con finalidad apotropaica, para alejar los malos espíritus contenidos en la comida; era, tal vez, una preparación para los misterios o una purificación para poder acercarse a la divinidad, o, quizá, una práctica ascética.

No se sabe exactamente cuánto tiempo ayunaban los iniciados, pero, igual que la diosa (*Hym. Dem.* vv. 206-211), lo quebrantaban tomando el ciceón (69). Se desconoce el momento en que esto se producía, parece que al llegar al santuario, pero existen objeciones (70), entre ellas la imposibilidad de hacer ese recorrido con el estómago vacío, y porque el momento estaría muy alejado del la *aischrologia* con la que aparece relacionado en el *Himno*.

La segunda parte de la fórmula es más obscura, según Sfameni Gasparro, por esta poca claridad de las palabras de Clemente y Arnobio, no es posible llegar a ninguna otra conclusión si no a la de que se trataba de una acción sagrada que conllevaba la manipulación por parte del iniciado de objetos contenidos en una cesta (71) y piensa que los objetos, por tratarse de una diosa agrícola, podían ser de naturaleza vegetal. Delatte (72) sugiere

que se trataría de instrumentos con los que se recoge y muele el grano. Interpretaciones anteriores suponían que lo que se sacaba de la cesta era una reproducción de los genitales femeninos (73), considerando esta acción la parte fundamental de la iniciación, hecho que, como a continuación veremos, no parece seguro. Sfameni Gasparro concluye afirmando que el *synthema* demostraba en su primera parte un paralelismo entre el mito y el iniciado y en la segunda una acción sagrada que relaciona a éste con objetos sagrados de la esfera ctonia y agraria a la que pertenece Deméter. No es posible saber de qué objetos se trataba, pero hay que situarlo no como parte fundamental de los misterios, sino como ritual intermedio en el proceso de la ceremonia. Quizá sea la conclusión de la *myesis* individual, la parte central estaría en la *epopteia* o experiencia visual (74).

Comenzaba entonces la ceremonia propiamente dicha y el iniciado tenía que cumplir una serie de condiciones (75). Sabemos de manera vaga que esta parte del ritual incluía tres elementos:

τὰ δρώμενα realizar acciones rituales.

τὰ λεγόμενα . repetir fórmulas orales.

τὰ δεικνύμενα presentación de objetos sagrados.

1. τὰ δρώμενα Poco podemos saber de esta parte del ritual, dos autores cristianos aseguran la presencia de una representación sagrada que conmemoraba el rapto de Perséfone, la búsqueda de la madre y el reencuentro (76). En ella tendrían gran importancia las antorchas (77).

Clemente de Alejandría (*Protr.* II 12,2) sostiene que había un representación del rapto, la búsqueda y el reencuentro de Deméter y su hija.

Según Lactancio Plácido (*Div. Inst Epit.* 18 23, 7), en los Misterios por la noche y con antorchas encendidas se buscaba a Prosérpina, al encontrarla, el ritual concluía dando gracias y agitando las antorchas (*facibus accensis per noctem Proserpina inquiritur et ea inventa ritus omnis gratulatione et taedam iactatione finitur*).

Por lo tanto, el santuario eleusino sería el escenario que evocaba de nuevo el hecho divino del tiempo mítico en sus momentos esenciales de búsqueda y reencuentro (78).

Foucart (79) mantenía que en los *σπώμενα* dentro del Telesterion tenía lugar, por parte de los iniciados, un viaje simulado a los infiernos, a través de la oscuridad y por tortuosos caminos, veían todo tipo de apariciones que les causaban pánico. La naturaleza y el lugar de esta celebración ha sido muy debatido; Noack (80) objetaba que la estructura del Telesterion con sus columnas impedía la visión de cualquier tipo de representación. Richardson, por su parte (81), duda de que, como sugiere Mylonas (82), hubiera una participación de todos los iniciados en la búsqueda de Perséfone, porque esto significaría que una gran multitud de gente estaría moviéndose de un lado a otro del recinto sagrado. Lo que sí podría haberse desarrollado dentro del Telesterion es el rito del *echeion*, entendido como

invocación a Perséfone, o bien entendido como τῆς Κόρης ἐπικαλουμένης

"cuando Kore pide ayuda" (83), El hierofante evocaba el momento haciendo sonar un gong.

Hay quienes han propuesto sugerido también la existencia de la representación un matrimonio sagrado, pero Mylonas lo rechaza considerando que esto era poco frecuente (84). En definitiva la conclusión más prudente, como propone Sfameni Gasparro (85), es la de constatar que, por los testimonios que conservamos, podemos saber que el núcleo de los misterios eran el rapto y el reencuentro, pero no se pueden hacer afirmaciones precisas sobre el desarrollo de los δρώμενα, pues el secreto se mantuvo durante años, y las noticias de los autores cristianos son poco precisas.

2. τὰ λεγόμενα tampoco se sabe en qué consistían, posiblemente fueran invocaciones o cortas explicaciones litúrgicas.

3. τὰ δεικνύμενα consistía en mostrar a los iniciados ciertos objetos sagrados cuya naturaleza desconocemos. Algunos de los cuales eran revelados exclusivamente a los iniciados que accedían a la *epopteia* -los *epoptai* eran "los que habían visto" (*Hym. Dem.* v. 480: "¡Feliz aquél de entre los hombres que sobre la tierra viven que llegó a contemplarlos"-). Algunas características de este grado máximo de iniciación, se han intentado deducir (86):

1. Parece que existía un importante simbolismo de la luz y

la oscuridad. Una gran luz se dejaba ver tras la oscuridad de las ceremonias anteriores. Según Richardson (87) sería la luz característica de las epifanías de Deméter a lo largo del *Himno* (vv. 180-190 y 275ss).

2. Anuncio por parte del hierofante del nacimiento de un niño según Hipólito (Ref. V 8, 39-40):

... αὐτὸς ὁ ἱεροφάντης ... εὐνουχισμένος δὲ διὰ κωνείου καὶ πᾶσαν ἀπηρτημένος τὴν σαρκικὴν γένεσιν, νυκτὸς ἐν Ἐλευσίνι ὑπὸ πολλῷ πυρὶ τελῶν τὰ μεγάλα καὶ ἄρρητα μυστήρια βοᾷ καὶ κέκραγε λέγων· ἱερὸν ἔτεκε πότνια κοῦρον Βριμὼ Βριμόν ...

3. Revelación en silencio ante los *epoptai* de la espiga de grano según el mismo pasaje de Hipólito (Ref. V 8, 39-40) (88):

... Ἀθηναῖοι μυοῦντες Ἐλευσίνια καὶ ἐπιδείκνυντες τοῖς ἑποπτεύουσι τὸ μέγα καὶ θαυμαστὸν καὶ τελειότατον ἐποπτικὸν ἐκεῖ μυστήριον ἐν σιωπῇ τεθερισμένον στάχυν.

Notas

1. Cf. T.W. Allen-W.R. Halliday-E.E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936; pp. 109-112; N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974, pp. 5-11; A. Bernabé, *Himnos Homéricos. La Batracomiomaquia*, Madrid 1978, pp. 61-62.
2. *Op. cit.* p. 112, n. 1; Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961, p. 63.
3. *Eleusis. Die Baugeschichtliche Entwicklung des Heiligtumes*, Berlín 1927, pp. 45ss.; Mylonas, *op. cit.* pp. 38ss. no está de acuerdo, dice que ese templo es en realidad el Telesterion.
4. *Op. cit.* p. 11.
5. Cf. en el capítulo segundo "Fuentes Antiguas" en el apartado "Estudio mitográfico" el papel de Zeus en el rapto. Cf. T.W. Allen-W.R. Halliday-E.E. Sikes, *op. cit.*; N.J. Richardson, *op. cit.* p. 138.
6. Cito según la edición de Richardson; las traducciones son de A. Bernabé, *op. cit.*, Madrid, 1978.
7. Sobre las diferentes localizaciones del mito cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas" en el apartado "Estudio mitográfico"; cf. también Richardson, *op. cit.* p. 148; Allen et alii, *op. cit.* p. 131.
8. Sobre el tema de las acompañantes de Perséfone cf. G. Piccaluga, "Perephattes anthologia", *Maia* 18, 1966, pp. 232-253. Richardson, *op. cit.* pp. 140-141 y Allen et alii, *op. cit.* pp. 128-129, mencionan paralelismos con otras muchachas raptadas mientras recogían flores: Oritía, Creúsa, Helena, Europa. Señalan también la existencia de numerosas ceremonias en las que se recogían flores en honor de ambas diosas, en Hiponio (Estrabón 259) en honor de Core; en

Hermíone (Paus. II 35,5 y VIII 37, 4) las mujeres recogían flores y las trenzaban en forma de coronas en honor de Deméter ctonia. Sugiere Richardson la posibilidad de que las palabras de Clemente de Alejandría (Protr. 17, 1) se refieran a un rito similar a los anteriores practicado en Eleusis en honor de Deméter y Core.

9. *Op. cit.* pp. 143-144.
10. Richardson, *op. cit.* p. 147 compara estas palabras del Himno "hermoso juguete", (v. 15) con los *puerilibus annis* de Ovidio, *Met.* V v. 400, que recalcan que Perséfone aún era una niña.
11. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 142. Cf. el capítulo primero: "Tipología, origen y significado del mito".
12. Allen et alii, p. 134, relaciona a Hécate con la luna en oposición al sol mencionado después, por eso Hécate escucha a Perséfone, pero no la ve porque el rapto ocurre de día y ella está en su caverna ("la oyó desde su antro"), Helios en cambio ve y oye todo.
13. "Ninguna de las aves se acercó como veraz mensajera" (v. 46) lo que indica, según A. Bernabé, ("Himno a Deméter 43-46, adaptación de un motivo anatolio" *Emerita* LVI, fasc. 1, 1988, pp. 87-93), que subsiste un motivo que encontramos en los mitos del Próximo Oriente agrupados en torno al tema del "dios que desaparece" en los que el águila y la abeja ayudan a buscar a una divinidad, cf. el capítulo primero "Tipología, origen y significado del mito". Richardson (pp. 154-155) relaciona la alusión de las aves como testigos a la historia de Santa Deméter, que presenta la forma de un cuento popular; Deméter indaga dónde está su hija preguntando a los vecinos, a los árboles, al sol, a la luna, a las estrellas y, por fin, gracias a unas cigüeñas que tienen su nido en lo alto de la casa, se entera de que ha sido raptada por un turco, cf. J.C.

Lawson, *Modern greek folklore and ancient greek religion*, New York, 1964, pp.80ss, sobre las investigaciones de Lenormant, *Monographie sacrée eleusinienne*, París, 1864, pp. 399ss). Sobre el tema de los árboles y los pájaros como testigos de crímenes cf. S. Thompson, *Motiv Index*, Indiana Univ. Press 1955, D, pp. 1393-1394.

14. Nueva relación con mitos del Próximo Oriente, con el ugarítico *Poema de Baal* y el hitita de Telipinu, cf. el capítulo primero: "Tipología, origen y significado el mito".
15. Céleo aparece citado entre otros dirigentes eleusinos Triptólemo, Dioclo, Polixeno, Eumolpo y Dólico, vv. 151-156. Y más adelante, como "caudillo de huestes" (v. 475). Según Richardson (pp. 179; 197-198; 303-303, no se desprende del *Himno* que Céleo sea rey de Eleusis ya que en la historia posterior de los misterios Eumolpo, epónimo de la familia que detentaba el privilegio de actuar de hierofante en los misterios tiene un puesto preeminente.
16. En el *Papiro de Berlín* (*Orph. frg.* 49 Kern), paráfrasis órfica según ya hemos visto, del *Himno homérico a Dméter*, vv. 53ss, sólo aparecen tres hijas de Céleo: Calíope, Cleisídice y Damonassa, que llegan al pozo junto con la reina. Según Richardson (*op. cit.* p. 183) las diferencias no son grandes: Calídice desaparece, Calítoe es sustituida por Calíope y Demo sería un apelativo cariñoso de Demonassa. En los vv. 285-290 las muchachas saltan de la cama para tranquilizar a su hermano Demofonte: una lo coge en brazos, otra atiza el fuego y otra saca a la madre de la habitación. Aparecen citadas únicamente tres hijas, pero Richardson no lo considera una completa enumeración. Pausanias (I 38,3) transmite una versión local, que remonta a Panfo y Homero (sobre una posible confusión con Orfeo cf. Richardson, *op. cit.* p. 184), según ellos las hijas del Céleo eran tres:

Diogeneia, Panmeropes y Sésara, como puede apreciarse los nombres varían aquí también, probablemente porque aún no estaban fijados.

17. Para hacerse una idea de la exacta localización del pozo Partenio y su identificación con el Calícoro de otras fuentes, cf. Richardson, *op. cit.* Appendix I.
18. Esto ha hecho pensar a algunos en una posible alusión al origen de la Diosa Deméter y su culto, cf. Ch. Picard, "Sur la patrie et les pérégrinations de Déméter" *REG* 40, 1927, pp.320-369; *Les origines du polythéisme Hellenique*, París, 1930, t. I, pp. 75ss; "Die grosse Mütter von Kreta bis Eleusis" *EJ* 6, 1938, pp. 97-119; Allen et alii, *op. cit* p. 144; Richardson, *op. cit* p. 188.
19. El último hijo, el pequeño, es el protagonista de muchos cuentos y mitos, cf. S. Thompson, *Motif index*, 5, 6-5; y Richardson, *op. cit.* p. 200.
20. Cf. más adelante en el apartado dedicado a Ovidio.
21. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 208 a propósito de los tópicos que caracterizan las apariciones de los dioses: estatura sobrenatural, aureola divina y reacciones de reverencia, respeto y temor.
22. Metanira, como ya hemos visto, es el nombre que en la mayoría de las fuentes recibe la mujer de Céleo (cf. el capítulo segundo "Fuentes Antiguas" en el apartado "Estudio mitográfico", sustituida en la versión órfica (frgs. 49, 81, 89, 52 Kern) por Baubó como mujer de Disaules, cuyo papel sería más bien parangonable con el de Yambe en su función de hacer reír a la diosa.
23. Sobre el carácter obsceno de la *aischrologia* cf. Clem. Alex. *Protr.* II 20 y Arnob. *Adv. nat.* V, 25, el capítulo segundo: "Fuentes antiguas" en el apartado "Estudio

mitográfico". La práctica de la *aischrologia* aparece repetida en los rituales de otros países en relación con el luto para aliviar la pena de los familiares. Usener (RhM 59, pp. 625ss, *Kleine Schriften* IV, pp. 469ss) recoge un ejemplo en Cerdeña; la Virgen María llora la muerte de su hijo y los animales intentan aliviar su dolor, aparece entonces una rana y le hace reír contándole que su dolor es mayor ya que ha perdido sus cinco crías al ser éstas atropelladas por un carro; la historia ilustra el proverbio "non v'ha dolu senza risu". Se relaciona también la *aischrología* con el uso de bufones (*scurrae*) en los funerales romanos; cf. Allen et alii, *op. cit.* pp. 150; Richardson, *op. cit.* pp. 216-217 quienes hacen referencias además a paralelismos en otras mitologías como la escandinava y la egipcia.

24. Sobre la composición del ciceón, cf. también Richardson, *op. cit.* Appendix IV.
25. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas" en el apartado "Estudio mitográfico".
26. Los antídotos de Deméter aparecen en Ovidio, *Fast.* IV, vv. 574ss, donde a través de un encantamiento y de una bebida la diosa cura a Triptólemo.
27. J.G. Frazer (*Apollodorus. The Library*, Londres-Cambridge, 1967, Appendix I "Putting children on the fire", pp. 311-317), ofrece una interpretación del episodio y estudia las analogías con las prácticas de otros pueblos. Dentro de la mitología griega, A. Bernabé, (*Himno homéricos...* p. 73) señala las semejanzas del episodio con el frg. 3 de Eumelo (=Paus. II 3,10) en el que se habla de la fallida inmortalización de los hijos de Medea: "A Medea le iban naciendo hijos, pero lo que iba naciendo lo escondía, llevándolos al templo de Hera y los encerraba, creyendo que serían inmortales. Por fin, cuando ella comprendió que había

fallado su esperanza y al mismo tiempo fue descubierta por Jasón..." (trad. A. Bernabé, *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid 1979, pp. 250 y 258.); mucho más parecidas son las tentativas de Tetis para inmortalizar a su hijo Aquiles, siendo interrumpida por Peleo (Apol. Rhod. IV, vv. 869ss): "En aquél tiempo ella, siempre en medio de la oscuridad nocturna, abrasaba las carnes mortales del niño en medio de una llamarada de fuego, y por el día untaba con ambrosía su tierno cuerpo, a fin de hacerlo inmortal y apartar de su piel la funesta vejez. Pero Peleo, en cierta ocasión, saltando de la cama, vio a su querido hijo agitarse en medio de las llamas, y al verlo lanzó un grito horrible ¡el insensato!..." (trad. C. García Gual, Madrid 1983). Mencionando las acciones de ambas diosas y con ecos de las palabras de Deméter en el *Himno homérico* v. 212, tenemos el poema "Interrupción" de Konstantino Kavafis:

"El trabajo de los dioses lo interrumpimos nosotros,
fugaces e inexpertas criaturas efímeras.
En los palacios de Eleusis y Ftía,
Deméter y Tetis emprenden trabajos formidables
en medio de enormes llamas y humo denso.
Pero siempre Metanira fuera del palacio real
se precipita desgredada y aterrada,
y siempre Peleo se asusta e interviene".

(*Poesía completa*, introd. trad. y notas P. Badénas de la Peña, Madrid 1989³)

El pasaje estaría relacionado con el motivo popular de la curiosidad de ver lo prohibido, muy frecuente en la mitología: Cupido y Psique en Apuleyo, *Met.* V 6,6, Psique y la caja con la belleza de Prosérpina; Erictonio y las hijas de Cécrope, Orfeo y Eurídice, la historia de Pandora. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 241.

28. Esto contrasta con algunas versiones, en especial *Orph.*

- frg. 49Kern y Apolodoro I 5,1, en las que el niño muere consumido en el fuego por la inoportuna intervención de la madre. Sobre una supresión consciente por parte del autor del *Himno* por considerarlo inapropiado, como el episodio de la *aischrologia* de Yambe, cf. Richardson, *op. cit.*, p. 242.
29. *Op. cit.* pp. 245-247 y Allen *et alii*, *op. cit.* pp.160-161; sobre la identidad de Damia y Auxesia y su semejanza con la pareja Deméter y Perséfone, cf. R. Arena, "Di un complesso mitico greco e dei suoi riflessi in area italica" *PP XXIV*, 1969, pp. 437-461.
30. Sfameni Gasparro *op. cit.* pp. 40-41, n. 41.
31. G.E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961, pp. 33-49 y 90ss; Richardson, *op. cit.* Appendix I, pp. 327-330.
32. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 41.
33. Epíteto normalmente atribuido a Deméter/Ceres, por su relación con el trigo, cf. Virg. *Georg.* I 96; Ovid. *Fast.* IV, v. 424, *Met.* VI v. 118 y *Am.* III 10, v. 30 : *flava Ceres, tenues spicis redimita capillos*; Ser. *ad Verg. Georg.* I 96: *flava dicitur propter propter aristarum colorem in maturitate.*
34. Richardson, *op. cit.* pp. 258-260; G.S. Kirk, *Myth. Its meaning and functions in Ancient and other Cultures*, Cambridge-Berkeley-Los Angeles 1970; trad. esp. Barcelona, 1985, pp. 118-119; A. Bernabé *Himnos homéricos...*, pp. 58-60 y *Textos literarios hetitas*, pp. 39-89.
35. Trad. A. Bernabé, *Textos...*, p. 50.
36. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes antiguas", en el apartado "Estudio mitográfico"
37. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 260.

38. Ovidio intenta armonizar también ambos temas en *Fast.* IV vv. 559ss. y *Met.* V vv. 646; cf. la solución de Diod. V 68.
39. J.G. Frazer, *Apollodorus.*, pp. 39ss y *Publii Ovidii Nasonis. Fastorum libri sex. The Fasti of Ovid.* vol. III, Londres 1929, pp. 300-304, detalla los paralelismos con otras culturas. Entre los antiguos egipcios se pensaba que en el camino hacia el mundo de los espíritus el alma del muerto encontraba a una diosa que le ofrecía comida; si aceptaba, nunca más podría volver a la tierra. En Nueva Caledonia, al sur del Pacífico, se piensa que cuando un hombre muere, los espíritus vienen para llevarlo al otro mundo, cuando llega allí se le invita a un banquete en el que se le ofrecen sobre todo plátanos; si los prueba no puede volver a la tierra. Las mismas creencias hay en Melanesia, Nueva Guinea entre los papúas, y en Nueva Zelanda, entre los Maoríes, cf. también Allen et alii, *op. cit.* p. 169; Richardson, *op. cit.* p. 276.
40. Cf. Frazer, *Fasti...*, pp. 300-302, menciona diferentes costumbres nupciales en las que se le ofrecía a la novia una granada cuando entraba en casa del marido por primera vez; en Creta, al recibir la fruta, la novia la partía y esparcía los granos por el suelo, como símbolo de fertilidad. Cf. también E. Stock McCartney, "How the apple became the token of love" *TAPhA* 56, 1925, pp. 70-81; J.L. Myres, "Persephone and the Pomegranate (*H. Dem.* 372-374)" *CR* 52, 1938, pp. 51ss.
41. *Fast.* IV vv. 607ss; *Met.* V vv. 534.
42. cf. Paus. VII 37, 7; Allen et alii, *op. cit.* p. 170.
43. Cf. otras interpretaciones antiguas y modernas sobre la ausencia de Perséfone: personificación del grano e identificación con la luna, en el capítulo segundo "Fuentes Antiguas".
44. En el *Himno* es la misma Perséfone la que confiesa a su madre que ha comido en los infiernos, falta, pues la delación

de Ascálafo, que aparece en fuentes posteriores, cf. el capítulo: "Fuentes Antiguas" en el apartado "Estudio mitográfico"

45. Richardson (p. 298) lo considera un reflejo de las versiones en que Deméter concede a los hombres el grano como agradecimiento por el regreso de su hija.
46. En el *Himno* aparecen unidos los dos temas: restauración de la agricultura tras la carestía y fundación de los misterios (vv. 470-480), según Richardson (p. 301) es reflejo de la versión en que los hombres recibían la agricultura junto con los Misterios.
47. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 313 y G. Zuntz, *Persephone*, p. 322, n. 3, una exclamación similar hay en la lamella aurea de Turi I (= *orph. frg.* 32 (c))
48. Es comprensible la asociación de Pluto con las dos diosas ya que es hijo de la unión de Deméter y Iasio (*Hes. Theog.* v. 969) en Creta, Cf. Richardson, *op. cit.*, pp. 318-320, donde se tratan las representaciones artísticas de Pluto Deméter y Core. Sobre éste cf. también Sfamini Gasparro, *op. cit.* pp. 91-99.
49. Richardson, *op. cit.* pp. 304-305. A propósito de la prohibición de revelar los misterios, Pausanias (II 38,7) cuenta cómo un sueño que ha tenido le impide contar lo que hay escrito en las paredes del santuario.
50. Allen *et alii*, *op. cit.* p. 180; Richardson, *op. cit.* p. 306.
51. Cf. esta opinión en Richardson, *op. cit.* p. 306; lo contrario en Allen *et alii*, *op. cit.* p. 180.
52. *Op. cit.* p. 306.

53. Cf. algunos ejemplos de esto en G.E. Mylonas, *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*, Princeton 1961, pp. 224ss.
54. Entre los numerosos trabajos de los que somos deudores en las siguientes páginas están los de E. de Martino, "I gephyrismi" *SMSR* X, 1934, pp. 64-79; T.W. Allen-W.R. Halliday-E.E. Sikes, *The Homeric Hymns*, Oxford 1936 pp. 118-126; G.E. Mylonas, *op. cit.* pp. 224-285; P. Boyancé, "Sur les Mystères d'Eleusis" *REG* 75, 1962, pp. 460-482; N.J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford 1974, pp. 20-30; A. Bernabé en su introducción a la traducción *Himnos homéricos. La Batracomiomaquia*, Madrid 1978, pp. 52-57; y el reciente libro de G. Sfameni Gasparro, *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma 1986, pp. 45-87.
55. Según Pausanias (I 38,3), hay dos tradiciones, una dice que Keryx era hijo del eleusino Eumolpo, otra lo considera nacido de Hermes y de una de las hijas del legendario rey ateniense Cécrope. Sobre el origen del genos cf. Mylonas, *op. cit.* p. 234.
56. *Op. cit.* p. 233.
57. Cf. Mylonas, *op. cit.* p. 237.
58. Mylonas (*op. cit.* pp. 238-239) no está de acuerdo con la propuesta de Teón de Esmirna que creía ver cinco etapas en la iniciación: purificación inicial, comunión mística revelación de los objetos sagrados, coronación con guirnaldas y, por último, el feliz resultado de la comunión con el dios.
59. Cf. Mylonas, *op. cit.* p. 240.
60. Cf. Mylonas, *op. cit.* pp. 240-241, figs. 83 y 84; Richardson, *op. cit.* pp. 22-23.
61. Cf. Mylonas, *op. cit.* p. 249; Richardson (*op. cit.* p. 166) considera que el período de tiempo establecido en el *Himno*

es un convencionalismo poético.

62. Sfameni Gasparro (*op. cit.* p. 49) considera el uso de las antorchas como una alternancia entre la oscuridad y la luz, la angustia y la alegría final, sería la plasmación de una situación anímica de dolor y alegría. Según Richardson (*op. cit.* pp. 166-167) el uso del fuego tiene un significado purificadorio.
63. *Op. cit.* pp. 213-215.
64. *Op. cit.* p. 256. sobre el *gephyrismós*, cf. también E. de Martino, "I *gephyrismi*", *art. cit.* pp. 64-79.
65. A. Delatte (" Le Cycéon, breuvage rituel des mystères d'Éleusis" *BAB* 50, 1954, pp. 194-752; *non vidi* Cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 78 n. 172) define el *synthema* como: " una formula di riconoscimento mediante la quale il neofita prova alle autorità dei misteri e ai suoi confratelli di conoscere alcuni riti segreti della comunità; egli dà nello stesso tempo l'assicurazione di aver adempiuto le condizioni richieste per essere ammesso ai riti nei gradi superiori". (p. 709ss.).
66. Cf. P. Foucart, *Les mystères d'Éleusis*, París 1914, pp. 376-388 (*non vidi* cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 79; Mylonas, *op. cit.* p. 303.
67. Cf. Ch. Picard, " Le prétendu "baptême d'initiation" éleusinien et le formulaire (*synthema*) des mystères des Deux-déeses" *RHR* 154, 1958, pp. 129-145.
68. *op. cit.* p. 167.
69. Sobre la composición del ciceón cf. A. Delatte, *art. cit.* pp. 194-752; Richardson, *op. cit.* Appendix IV, pp. 344-346; existe una reciente teoría que considera que se trataba de una especie de hongos alucinógenos que proporcionarían un estado de alucinación cf. el libro de R.G. Wasson-A. Hoffman-

C.A.P. Ruck, *The Road to Eleusis. Unveiling in the Secret of the Mysteries*, Nueva York-Londres 1978; trad. esp. *El camino a Eleusis. Una solución al enigma de los Misterios*, México 1980.

70. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 213.
71. Cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 80.
72. *Art. cit.* pp. 692-699.
73. Según Richardson (*op. cit.* p. 23), el poeta del *Himno homérico* lo habría eliminado por considerarlo *aprepés*. Cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 81 y n. 184 con bibliografía.
74. *Op. cit.* pp. 81-82.
75. Cf. Mylonas, *op. cit.* pp. 261ss. y Richardson, *op. cit.* p. 302.
76. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 162; Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 48.
77. Cf. Mylonas, *op. cit.* pp. 260ss.; Richardson, *op. cit.* pp. 24-25; Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 48; Cf. Elio Arístides, *disc. XIX, 259, dindorf I, p. 422*: "Un día aquí mismo encontraste a tu hija, ahora el templo te deja que la busques".
78. Cf. Sfameni Gasparro, *op. cit.* p. 50; según Gregorio Naciaceno, *Or. 39, 4*, parece que también se representaba la visita de Deméter a Eleusis, y aparecían Triptólemo y Celeo. Se plantea aquí una cuestión problemática, la relación entre la narración mítica y esta parte del ritual, la historia del rapto no era secreta y, sin embargo, parece que formaba parte de la representación sagrada. Según Richardson (*op. cit.* p. 24 y 306) la forma en que el mito se representaba en los misterios sería muy diferente de su presentación literaria.
79. *Op. cit.* pp. 392-414 (*non vidi*, cf. Mylonas, *op. cit.* pp.

264-266; Richardson, *op. cit.* pp. 50-51; E. Rhode, *Psyche. Seelenkult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Fiburgo, 1890-1894; trad. esp. *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, México 1948 (1983), pp. 133ss. también pensaba en una representación del Hades.

80. *Eleusis. Die Baugeschichtliche Entwicklung des Heiligtumes*, Berlín-Leipzig 1927, vols. I-II (*non vidi* cf. Richardson, *op. cit.* p. 25; Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 50-51; Mylonas (*op. cit.* pp. 261-272) siguiendo la teoría de O. Kern (*die griechischen Mysterien der klassischen Zeit*, Berlín 1927, pp. 57-76) afirma que las representaciones no se realizaban dentro del telesterion sino fuera, junto al Plutonion.
81. *Op. cit.* p. 25.
82. *Op. cit.* pp. 262-264.
83. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 25; según Foucart (*op. cit.* pp. 461ss) la traducción es "cuando Core pide ayuda" cf. al respecto E. Simon, *Die Götter der Griechen*, Munich 1969, p. 102, n. 41; Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 56-57.
84. *Op. cit.* pp. 311ss.; Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 85-86.
85. *Op. cit.* p. 52.
86. Cf. Mylonas, *op. cit.* pp. 274ss.; Richardson, *op. cit.* pp. 26-28; Sfameni Gasparro, *op. cit.* pp. 85ss.
87. *Op. cit.* p. 26 y pp. 207-211.
88. No nos vamos a ocupar de las interpretaciones que se han dado al episodio de la fallida inmortalización de Demofonte, considerado como un rito de iniciación, para ello remitimos a estudio de J.G. Frazer, "Putting children on fire" en *Apollodorus. The Library*, Appendix I, pp. 311-317; Sfameni Gasparro, *op. cit.*, pp. 67ss.

LAS DOS VERSIONES DE OVIDIO

Al aproximarnos a los dos tratamientos que Ovidio hace del rapto en *Metamorfosis* (V, vv. 341-661) y *Fastos* (IV vv. 393-620) nos encontramos ante un problema de difícil solución, pues no existe un acuerdo en la cronología de ambas obras. En general se piensa que Ovidio había redactado gran parte de las *Metamorfosis* cuando empezó a trabajar en los *Fastos*, pero que durante el exilio tuvo ocasión de revisarlos varias veces, de ahí que, en ocasiones, sean consideradas como simultáneas (1). Nosotros veremos en primer lugar el relato del mito tal como aparece en los *Fastos*, por ser la más completa de las dos versiones y la más semejante al *Himno homérico*, y a continuación, veremos la versión épica en las *Metamorfosis* y entraremos en el discutido tema de las distintas fuentes o modelos que siguen ambos episodios y el diferente tono, épico y elegíaco, que, como se ha afirmado, adopta Ovidio en cada caso.

Antes de estudiar ambos tratamientos es necesario hacer otra puntualización: en Ovidio el nombre de la protagonista alterna;

en los *Fastos*, aparece Perséfone en cinco ocasiones (IV vv. 452, 483, 485, 579, 591) y Prosérpina en una (v. 587). Por el contrario, en las *Metamorfosis*, se la llama por el nombre griego una vez (v. 480) y por el nombre latino cuatro (vv. 391, 505, 530, 554), nosotros en las siguientes páginas nos referiremos siempre a ella como Prosérpina, por tratarse de un autor latino.

FASTOS IV VV. 393-620: NARRACION MITICA

La alusión a los *Cereris ludi* (2) le da ocasión a Ovidio para narrar el rapto de Prosérpina, pero antes de abordar el tema se entretiene en un preámbulo que enuncia las funciones particulares y los beneficios otorgados por la diosa a los hombres, ya que éstos, antiguamente, se alimentaban de hojas y bellotas, hasta que Ceres les proporcionó un alimento mejor y les enseñó cómo arar la tierra, resaltando su función de inventora de la agricultura (3):

*Prima Ceres homine ad meliora alimenta vocato
mutavit glandes utiliore cibo.*

illa iugo tauros collum praebere coegit:

tunc primum soles eruta vidit humus.

(vv. 401-404)

y expone a continuación, de acuerdo con el carácter y planteamiento de su obra, las ofrendas que conviene hacer a la diosa: espelta, sal y granos de incienso arrojados sobre los

hogares y, si se carece de incienso, antorchas resinosas (4); como sacrificio debe ofrecérsele una cerda (5).

Llegados a este momento considera necesario contar el rapto de todos conocido:

*Exigit ipse locus, raptus ut virginis edam:
plura recognosces, pauca docendus eris.*

(vv. 417-418)

Quizá haya indicios en la afirmación, *plura recognosces*, de que el tema ha sido tratado antes en las *Metamorfosis*, asunto, sobre el que volveremos más adelante.

Sigue Ovidio la tradición siciliana localizando el hecho en la isla con una rápida explicación del sobrenombre de Trinacria "de tres promontorios" (*tribus scopulis.../...a positu nomen adepta loci*, vv. 419-420). Éste es el lugar preferido de la diosa, por estar consagrada a ella y allí se encuentra la fértil llanura de Hena (*...multas ea possidet urbes, / in quibus est culto fertilis Henna solo*, vv. 421-422).

Las circunstancias en las que se produce el rapto son totalmente originales de Ovidio: la ninfa Aretusa había invitado a las madres de los dioses a un banquete y, por supuesto, también había acudido la "rubia Ceres" (*flava dea* v. 424) (6). Mientras tanto su hija jugaba descalza por el campo, acompañada de las amigas habituales (*consuetis...comitata puellis*, v. 425). Es

evidente que Ovidio evita especificar de quiénes se trata, ya que, según hemos podido ver, las fuentes varían notablemente en este punto (7).

Antes de entrar en el catálogo de flores, describe el lugar donde las muchachas se encuentran recogiendo flores, con una *écfrasis* (*valle sub umbrosa locus est....*) que nos sitúa ante un lugar idílico, un valle sombrío, regado por una cascada y cubierto de flores:

*Valle sub umbrosa locus est aspergine multa
uvidus ex alto disilientis aquae.*

*Tot fuerant illic, quot habet natura, colores,
pictaque dissimili flore nitebat humus.*

(vv. 427-430)

Ante el espectáculo del prado florido, las muchachas inician una competición para ver quién recoge más flores, momento que aprovecha Ovidio para incluir su enumeración de especies de flores, considerada por Segura Ramos (8), en relación con las otras fuentes, como uno de los "logros" del poeta, junto con el catálogo de los lugares que la diosa visita. En efecto, aparecen citadas once clases de flores (vv. 435-442): *caltha* ("hiniesta"), *violaria* ("violetas"), *papaver* ("amapola"), *hyacinthus* ("jacinto"), *amarantus* ("amaranto"), *thyma* ("tomillo"), *rorem*

("romero"), *meliloton* ("meliloto"), *rosa* ("rosa"), *crocus* ("azafrán") y *lilia* ("lirios"), quedando fuera el narciso, propio de la tradición ática del mito. Los catálogos de flores más frecuentes en la Antigüedad generalmente mencionan: violetas, azafrán, lirios, jacintos, rosas y narcisos; en *Met.* V,v. 392, sólo aparecen: violetas y lirios; el *Himno homérico a Deméter* citaba cinco clases: rosas, azafrán, violetas, jacinto, narciso, lirio y una dudosa *agállidas* "gladiolo" (9)(vv. 6-8); por último, el catálogo de Claudiano menciona siete especies: lirios, violetas, mejorana, rosas, alheñas, jacinto y narciso (II vv. 128ss). Es, por lo tanto, la relación de Ovidio en estos versos la más completa que tenemos.

Se pueden apreciar en los siguientes versos motivos que se repiten en los cuentos populares: se trata de un momento de alegría, mientras se prepara la tragedia; la fórmula consiste en mostrar el contraste entre distensión (recogida de flores), y repentina tensión (aparición repentina de Plutón que se lleva a la muchacha en su carro, todo ello descrito en dos versos, vv. 445-446):

*hanc videt et visam patruus velociter aufert
regnaque caeruleis in sua portat equis.*

La muchacha llama a su madre al ser raptada, pero ante el raptor se abre inmediatamente el camino hacia Ultratumba, ya que

sus caballos desacostumbrados a la luz no pueden soportarla (vv. 450-451).

Cuando las compañeras advierten que ha desaparecido Perséfone, la llaman inútilmente y, al no obtener respuesta lo notifican a la madre. Ceres al enterarse enloquece a la manera de las ménades tracias (10).

Antes de describir la búsqueda, introduce Ovidio un *excursus* etiológico que pretende explicar que a Ceres se le ofreciese como sacrificio una cerda (11): la diosa estuvo a punto de encontrar a su hija ese mismo día de no haber sido por unos cerdos que borraron las huellas (*forsitan illa dies erroris summa fuisset / si non turbassent signa reperta sues* vv. 465-466).

Se inicia a continuación un nuevo catálogo, en el que se detalla la peregrinación de la madre, citando todos los lugares que ésta habría visitado (12), agrupados en dos momentos que separa el episodio eleusino:

1. Localidades de Sicilia (vv. 467-506): ventiséis lugares recorre Ceres, y tres camino hacia Atica.

2. El resto del mundo (vv. 561-584): dieciséis localidades.

Segura Ramos (13), en su estudio se propone demostrar que la relación de nombres no está escogida caprichosamente, sino que sigue un recorrido en zig-zag en un intento, por parte del poeta de presentar, a alguien llevando a cabo una búsqueda desesperada.

Por medio del tópico del crepúsculo en que las tinieblas lo

cubren todo y los perros callan, nos describe Ovidio la llegada de Ceres al Etna, donde enciende dos pinos. Se trata en realidad de explicar, la utilización de antorchas en el culto a la diosa (14) (vv. 489-494):

*Iam color unus inest rebus, tenebrisque teguntur
omnia, iam vigiles conticuere canes:
alta iacet vasti super ora Typhoëos aetne,
cuius anhelatis ignibus ardet humus;
illic accendit geminas pro lampade pinus:
hinc Cereris sacris nunc quoque taeda datur.*

Episodio eleusino. Montada en un carro tirado por dragones, llega la diosa a Eleusis y allí, profundamente abatida, se sienta en una piedra llamada todavía en época de Ovidio, según nos dice, "Roca triste" (*hic primum sedit gelido maestissima saxo / illud Cecropidae nunc quoque triste vocant v. vv. 503-504*), lo que vincula el pasaje con las otras dos únicas versiones griegas que recogen este hecho, Apolodoro y el escolio a Aristófanes (15); es una traducción del nombre ya que la roca recibe en griego *agélastos*. Adoptando la aparición de una anciana (*simularat anum mitraque capillos / presserat vv. 517-518*), permanece allí sentada durante varios días.

La *xenia* de la diosa transcurre en un ambiente rústico (*fors sua cuique loco est: quod nunc Cerialis Eleusin / dicitur, hoc Celei rura fuere senis vv. 507-508*), frente al Himno homérico y sus fuentes paralelas que lo sitúan en el palacio de Céleo, rey

de Eleusis. Castiglioni ha estudiado las fábulas de Filemón y Baucis (*Met.* VIII vv. 611-724) y el episodio eleusino que nos ocupa, proponiendo una fuente alejandrina, como más adelante veremos, por el gusto que denotan hacia escenas de la vida cotidiana (16). Enumera una serie de características que se repiten en ambos tratamientos:

1. Las divinidades viajan bajo la apariencia de humildes mortales: tal es el caso de Ceres, según acabamos de ver (vv. 517- 518), Júpiter y Mercurio en el episodio de Filemón y Baucis (VIII vv. 626ss).

2. Los protagonistas tienen todos una característica común: han llegado a la vejez (*Fast.* IV v. 508 y 515 y *Met.* VIII vv. 631-632); son familias que se reducen a ambos cónyuges o a los padres y dos hijos.

3. El momento en que tienen lugar estas escenas es el atardecer, descrito con el tópico habitual (17), cuando de los montes descienden las sombras y se produce el regreso del campo a la caída del sol, los mortales descansan de sus tareas habituales y el viajero busca una casa donde trasnochar. Céleo y su hija vuelven del campo, como de costumbre, llevando bellotas, moras y su humilde rebaño (vv. 509-511):

*Ille domum glandes excussa que mora rubetis
portat et arsuris arida ligna focis.
Filia parva duas redigebat monte capellas.*

4. La casa que acoge a las divinidades es muy humilde, así en el caso de Filemón y Baucis (*Met.* VIII vv. 629-630; 633-636). En el caso de Céleo, éste ofrece hospitalidad a la diosa en su cabaña ((...)) *et orat, / tecta suae subeat quantulacumque casae.* vv. 515-516). Ceres acepta y mientras se dirigen hacia allí el anciano le cuenta que su hijo pequeño está muy enfermo y los dolores le impiden conciliar el sueño (18).

Antes de entrar en la casa, la diosa interrumpe su ayuno comiendo amapolas (19), es una nueva referencia al ritual en el que los iniciados comían a la caída del sol, a lo que Ovidio hace referencia inmediatamente: *quae quia principio posuit ieiunia noctis, / tempus habent mystae sidera visa cibi.* (vv. 535-536). Tras saludar a Metanira, madre del niño enfermo, besa a éste que inmediatamente sana (20). La casa recupera su alegría y se disponen todos a cenar (21). Ceres rechaza todo lo que le ofrecen, pero a diferencia de otras fuentes, no tenemos en Ovidio como comida sustitutoria el ciceón que ordena preparar la diosa. Por su parte ésta alimenta al niño con leche tibia y adormidera (vv. 536-548).

Por la noche tiene lugar el fallido intento de immortalización de Triptólemo, que así es como se llama el niño en Ovidio. Ceres lo acaricia, pronuncia conjuros tres veces y lo introduce en el fuego (vv. 551-554):

terque manu permulsit eum, tria carmina dixit,

*carmina mortali non referenda sono,
inque foco corpus pueri vivente favilla
obruit, humanum purget ut ignis onus.*

La interrupción tiene lugar porque Metanira se despierta inquieta y descubre a la "nodriza". Asustada, grita retirando a su hijo del fuego (vv. 555-556). Ceres recrimina a la madre haciéndole ver sus intenciones y concediendo al niño, a cambio de una immortalización consumada, ser el primero que are, siembre y recolecte la tierra cultivada (vv. 557-560):

*cui dea "dum non es" dixit "scelerata, fuisti:
inrita materno sunt mea dona metu.
Iste quidem mortalis erit, sed primus arabit
et seret et culta praemia tollet humo".*

Concluye así el episodio eleusino, entrando el relato en una segunda parte con una nueva peregrinación de la diosa que la lleva a abandonar la tierra y llegar hasta al cielo para interrogar a las constelaciones (vv. 561-576), quienes le sugieren que hable con el Sol que todo lo ve ("...qui late facta diurna videt. v. 582). Éste le aconseja resignación, puesto que Prosérpina se ha convertido en esposa de Plutón, rey de Ultratumba ("quam quaeris," ait "ne vana labores,/nupta Iovis fratri tertia regna tenet." vv. 583-584).

La madre recurre entonces al padre de su hija, Júpiter, indignada por la forma en que ha tenido lugar el matrimonio y reclamando venganza y ayuda, puesto que se trata de la hija de

ambos (*"si memor es, de quo mihi sit Proserpina nata, / dimidium curae debet habere tuae..."* vv. 587-588). Júpiter trata de calmarla disculpando el delito por tratarse de amor, además no se trata de un yerno indigno, puesto que posee el reino de las sombras. Sin embargo, concede que su hija vuelva y se anule la boda con la condición de que no haya comido nada, de lo contrario seguirá unida a su marido (vv. 601-604). El encargado de recuperarla es Mercurio, quien regresa contando que ha visto a Prosérpina comer tres granos de granada (*"rapta tribus" dixit "solvit ieiunia granis/Punica quae lento cortice poma tegunt."* vv. 607-608) (22). Ceres, desconsolada, amenaza con abandonar el Olimpo y bajar al Hades (vv. 611-612), pero Júpiter lo impide consintiendo en un reparto alternante: seis meses con la madre y seis con el marido (vv. 613-614):

*et factura fuit, pactus nisi Iuppiter esset,
bis tribus ut caelo mensibus illa foret.*

En la conclusión aparece una velada alusión a la existencia de una carestía (vv. 615-618):

*tum demum voltumque Ceres animumque recepit
imposuitque suae spicea sarta comae;
largaque provenit cessatis messis in arvis,
et vix congestas area cepit opes.*

Este motivo, como a continuación veremos, aparece en la versión de las *Metamorfosis*. Sin embargo sólo lo encontramos

mencionado en los *Fastos* hasta este momento, y, a través de una visión global en que se hace muy de pasada, ya que resulta difícil presentar unidas la promesa hecha a Triptólemo y la carestía que presupone la existencia anterior de la agricultura.

En resumen, la narración ovidiana de los *Fastos* localiza el raptó en la llanura de Hena, en Sicilia, dando gran importancia al episodio eleusino, en especial al intento de inmortalización de Triptólemo y al regalo que se concede a cambio, convirtiendo al protagonista en propagador de la agricultura. Pero Ovidio demuestra conocer también la versión en la que Ceres castiga al mundo con la carestía hasta que se produce el regreso de su hija, lo que se desprende de los últimos versos del episodio en donde se restauran los cultivos.

METAMORFOSIS V VV. 341-661. NARRACION MITICA

El relato del mito se inserta dentro de la competición entre las Musas y las Piérides. El encadenamiento de las historias en el libro V sería el siguiente, tal como lo refleja Lafaye (23):

Minerva y
las Musas
(vv. 250-678)

Piérides y
Musas
(vv. 294-678)

I. Piérides:
Gigantomaquia
(vv. 318-331)

II. Musas: Calíope:
Rapto de Prosépina
(vv. 341-661)

Dentro del canto de Calíope, a lo largo del Rapto, hay seis fábulas encadenadas:

- Cíane (vv. 409-437)
- Ascálabo (vv. 451-461)
- Ascálafo (vv. 533-550)
- Las Sirenas (vv. 551-563)
- Aretusa (vv. 572-641)
- Linco (vv. 642-661)

Por lo tanto, es esta Musa la encargada de cantar nuestro mito y comienza, como ocurre también en los *Fastos* (vv. 401-404), con un preámbulo en el que expone, utilizando una anáfora triple (*prima.../prima...prima...*) los beneficios otorgados por Ceres a los hombres:

*Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro,
prima dedit fruges alimenta que mitia terris,
prima dedit leges: Cereris sunt omnia munus.
Illa canenda mihi est: utinam modo dicere possim
carmine digna dea! Certe dea carmine digna est.*
(vv. 341-345)

Perutelli (24) ha estudiado este proemio a la luz de otras

referencias al carácter de inventora de la agricultura por parte de la diosa, en Ovidio Am. III 10, vv. 11-14:

*Prima Ceres docuit turgescere semen in agris
falce coloratas subsecuitque comas.
Prima iugis tauros supponere colla coegit
et veterem curvo dente revellit humum.*

Se trata de la elegía en que la amada rechaza a Ovidio, durante las fiestas de Ceres, período de abstinencia sexual. El poeta invoca a la diosa, recordándole que ella también tuvo amores con Iasio ¿por qué hay, pues, que renunciar al amor?. Por lo tanto el tono de la invocación es en este caso humorístico, como lo es toda la elegía. Lenz (25) veía en estos versos un claro influjo, en la estructura y la sintaxis, del himno a Osiris de Tibulo (I 7, 29-34):

*Primus aratra manu sollerti fecit Osiris
et terram ferro sollicitavit humum
Primus inexpertae commisit semina terrae
Pomaque non notis legit ab arboribus,
hic docuit terram palis adiungere vitem,
hic viridem dura caedere falce comam.*

Perutelli corrige a Lenz (26), añadiendo un pasaje virgiliano en Georg. I vv. 147-149:

*Prima Ceres ferro mortalis vertere terram
instituit, cum iam glandes atque arbuta sacrae
deficerent silvae et victum Dodona negaret.*

donde la correspondencia de contenido es perfecta al señalar el paso de la bellota a la agricultura. La referencia a los oráculos de Dodona y la época anterior a los cultivos (vv. 148-149), está también en Ovidio, unos versos antes (7-10). Para Perutelli (27) se trata de una contaminación entre el pasaje de Tibulo, en la estructura sintáctica y el vocabulario, y el de Virgilio, en cuanto al contenido. Frente a la narración elegíaca, Ovidio, recrea el mismo tema en el pasaje de las *Metamorfosis* que nos ocupa, los versos anteriores eran una parodia, aquí se persigue la solemnidad de un canto en honor de la diosa. Se abandona el modelo tibuliano y se le añade un atributo más a Ceres, la concesión de las leyes. Los versos adoptan elementos arcaicos, divididos en cola de tres o cuatro palabras, con anáfora triple (vv. 342-343) en los que se enuncian los méritos de la diosa por riguroso orden cronológico. El tema recupera su primitiva forma de himno en hexámetros, y concluye con un tópico, la incapacidad de afrontar tal empresa (vv. 344-345), la impotencia de hacer un *carmen dignum* (28). Por lo tanto observamos un tono diferente al del pasaje de los *Amores* (III, 10) y al del proemio de los *Fastos* (IV vv. 401-404) que va unido al carácter elegíaco-narrativo de la obra.

Tras este elogio, lo que resalta es la ambientación siciliana, con una larga *écfrasis* sobre la Trinacria, situada sobre el gigante Tifoeo, quien con frecuencia se mueve y provoca las erupciones volcánicas, iniciándose este pasaje con la típica fórmula *insula est...*, esto es, verbo *sum* más un sustantivo referido al lugar descrito (vv. 346-356)(29):

*Vasta Giganteis ingesta est insula membris
Trinacris et magnis subiectum molibus urget
aetherias ausum sperare Thyphoëa sedes.
Nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,
dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,
laeva, Pachyne, tibi, Lilybaeo crura premuntur;
degravat Aetna caput; sub qua resupinus harenas
eiectat flammamque ferox vomit ore Typhoeus.
Saepe remiliri luctatur pondera terrae
oppidaque et magnos devolvere corpore montes:
inde tremit tellus,...*

Retoma de nuevo el hilo de la narración mediante la fórmula más común con un demostrativo *hanc clade*. Ante el temor de que se produzca una hendidura en la tierra y la luz llegue hasta los infiernos, Plutón sale con su carro para inspeccionar Sicilia. Venus, al verlo, se indigna recordando que éste aún escapa a sus poderes y le pide a su hijo que con una flecha lo haga sucumbir y rapte a Prosérpina, que, si no, escapará también a su poder (vv. 371-377):

Tartara quid cessant? Cur non matrisque tuumque

*imperium profers? Agitur pars tertia mundi!
Et tamen in caelo quoque parva potentia nostra est;
spernimur, ac mecum vires minuuntur Amoris.
Pallada nonne vides iaculatricemque Dianam
abscessisse mihi? Cereris quoque filia virgo,
si patiemur erit: nam spes adfectat easdem.*

Cupido obedece y dispara a Plutón. La narración queda interrumpida por una *écfrasis* del lugar donde Perséfone recoge flores acompañada de sus amigas. Se trata de la llanura de Hena, junto al lago Pergo, habitado por cisnes, el paraje recibe la descripción idílica de un *locus amoenus* (30): un bosque, sombrío porque su frondosidad impide el paso de los rayos del sol, rodea las aguas, las flores cubren el lugar durante todo el año porque es primavera perpetua:

*Haud procul Hennaeis lacus est a moenibus altae,
nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros
carmina cygnorum labentibus edit in undis.
Silva coronat aquas cingens latus omne suisque frondibus
ut velo Phoebeos submovet ignes.
Frigora dant ramni, varios humus umida flores:
perpetuum ver est. (vv. 385-391)*

como podemos observar, utiliza para iniciar su descripción una de las fórmulas introductorias más frecuentes: *Haud procul ...locus est*, aunque, en este caso se trata de un *lacus*.

Allí se entretiene Prosérpina, cogiendo violetas y lirios, con sus compañeras de la misma edad (*aequales* v. 394). Se evita

también aquí especificar quiénes eran, aunque, de lo que más adelante dice el poeta (vv. 551-563) se deduce que entre sus acompañantes estaban las Sirenas (31).

El rapto ocurre con la misma rapidez que en los *Fastos* poniendo énfasis en la pasión del raptor (*paene simul visa est dilectaque raptaque Diti:/usque adeo est properatus amor*. vv. 395-396). También aquí la muchacha grita llamando a su madre y a sus compañeras, pero Plutón, dirigiendo su carro a través de Leontinos, llega cerca de Siracusa donde vive la ninfa Cíane (vv. 402-410). Ésta, al reconocer a la diosa, intenta detenerlos, cerrando el paso al carro, pero el raptor, disparando su cetro abre una hendidura por donde se introduce en el Tártaro (vv. 410-424).

Se interrumpe nuevamente la narración para describir la metamorfosis de Cíane que se consume en lágrimas y se va deshaciendo hasta mezclarse con las aguas de las que hasta entonces había sido divinidad (vv. 425-437).

Se reanuda el episodio con la búsqueda por parte de la madre, pero sin incluir la larga lista de lugares que aparecía en los *Fastos*, aunque sí se afirma que recorrió todos los lugares de la tierra y todos los mares (*Interea pavidae nequiquam filia matri/omnibus est terris, omni quaesita profundo*: vv. 438-439). Para ayudarse en la búsqueda, puesto que ya ha anochecido, la diosa enciende dos antorchas en el cráter del Etna (vv. 441-443),

haciendo así referencia de nuevo a esta costumbre del ritual.

El episodio eleusino en las *Metamorfosis* es muy breve. En ningún momento se menciona la región a la que ha llegado Ceres, ni los nombres de las personas que encuentra, una anciana y un niño, pero por varios detalles que se repiten en otros testimonios podemos pensar que es Eleusis:

a. Que ha salido de Sicilia lo sabemos porque en el verso 464 se nos dice que regresa a la isla (*Sicaniam repetit*).

b. Llega exhausta y muerta de sed a una choza, por lo tanto el ambiente en que se desarrolla el episodio es rústico como en los *Fastos* (vv. 446-448).

c. Una vieja la acoge (¿Metanira, Yambe, Baubó?) y le ofrece una bebida dulce que antes había cubierto con una capa de harina tostada (*lymphamque roganti/dulce dedit, tosta quod texerat ante polenta*. vv. 449-450) que, aunque no se diga, nos hace pensar en el ciceón.

d. Mientras bebe, un niño (*puer*), se detiene ante ella y se ríe llamándola ansiosa, y la diosa, sin terminar de beber, lo rocía con el líquido (vv. 451-454). Su metamorfosis aparece descrita con todo detalle:

*conbibit os maculas et, quae modo bracchia gessit,
crura gerit, cauda est mutatis addita membris,
inque brevem formam, ne sit vis magna nocendi,*

*contrahitur, parvaque minor mensura lacerta est.
Mirantem flentemque et tangere monstra parantem
fugit anum latebramque petit aptumque colori
nomen habet variis stellatus corpora guttis.*

(vv. 455-461)

Aunque no se hable de ningún parentesco entre la vieja y el niño, ni se mencione el nombre de éste, podemos deducir que es Ascálabo por el último verso en el que se nos dice que su nombre se adecúa a su color "moteado," *stellatus* que traduce al latín el nombre griego del personaje, "ascálabo" o salamanquesa. Por lo tanto el episodio eleusino existía también en las *Metamorfosis*, pero centrado únicamente en la metamorfosis de Ascálabo, seguramente por ser un tema más apropiado al carácter de la obra.

Se produce una nueva peregrinación de vuelta hacia Sicilia, evitando enumerar también aquí los lugares por donde pasa la diosa (*Quas dea per terras et quas erraverit undas, /dicere longa mora est: quaerenti defuit orbis.* vv. 463-464), y llega junto a Cíane (vv. 462-465) quien, debido a su metamorfosis no puede darle información, pero le señala el cinturón de Prosérpina que flota sobre las aguas (vv. 466-470). Al reconocerlo se produce la indignación y desesperación de la madre (... *inornatos laniavit diva capillos/et repetita suis percussit pectora palmis.* vv. 472-473). Esta castiga entonces al mundo, y a la isla en

especial, con una salvaje carestía (vv. 477-486):

*Nescit adhuc ubi sit; terras tamen increpat omnes
ingratasque vocat nec frugum munere dignas,
Trinacriam ante alias, in qua vestigia damni
repperit. Ergo illic saeva vertentia glaebas
fregit aratra manu parilique irata colonos
ruricolisque boves leto dedit arvaque iussit
fallere depositum vitiataque semina fecit.
Fertilitas terrae latum vulgata per orbem
falsa iacet: primis segetes moriuntur in herbis,
et modo sol nimius, nimius modo corripit imber,
sideraque ventique nocent, suidaque volucres
semina iacta legunt; lolium tribulique fatigant
triticeas messes et inexpugnabile gramen.*

Es entonces Aretusa la que comunica a la diosa que ha visto a Prosérpina en los Infiernos y en un discurso semejante al del Sol en los *Fastos* (IV vv. 583-584), le notifica que se ha convertido en reina de ultratumba (vv. 506-508):

*"illa quidem tristis neque adhuc interrita vultu,
sed regina tamen, sed opaci maxima mundi,
sed tamen inferni pollens matrona tyranni".*

Ceres se presenta entonces ante Júpiter para pedirle clemencia, en términos semejantes a los utilizados en los *Fastos* (IV vv. 586-596), si no para ella, al menos para la hija de ambos que no merece tener a un ladrón por marido. Y con palabras semejantes a las de los *Fastos* (IV vv. 598-604) le responde

Júpiter, justificando el rapto por tratarse de amor, pero concediendo que vuelva si no ha comido nada (523-532).

En este caso es Ascálafo y no Mercurio el que informa de que Perséfone ha probado siete granos de granada en los infiernos. La delación de éste da lugar a una nueva metamorfosis en búho como castigo impuesto por Prosérpina al haberla traicionado, rociándolo con agua del Flegetonte:

*Ingemuit regina Erebi testemque profanam
fecit avem sparsunque caput Phlegetontide lympham
in rostrum et plumas et grandia lumina vertit.
Ille sibi ablati fulvis amicitur ab alis
inque caput crescit longosque reflectitur unguis
vixque movet natas per inertia brachia pennas
foedaque fit volucris, venturi nuntia luctus,
ignavus bubo, dirum mortalibus omen.*

(vv. 543-550)

A esta metamorfosis va unida otra que interrumpe el curso de los acontecimientos. Se trata de la transformación de las Sirenas, compañeras de Prosérpina, en aves de hermosa voz (vv. 560-563).

Concluye el episodio con la mediación de Júpiter y el reparto alternante dividiendo el año en dos mitades (vv. 564- 567):

*At medius fratrisque sui maestaeque sororis
Iuppiter ex aequo volentem dividit annum:
nunc dea, regnorum numen commune duorum,*

cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.

Sin embargo, unos versos más adelante, tras tratar la fábula de Aretusa, se dice que Ceres llegó en su carro a Atenas y se lo entregó a Triptólemo, confiándole la labor de sembrar las tierras jamás cultivadas y restaurar las que habían estado sin cultivo a causa de la carestía (vv. 642-647).

En resumen, el tratamiento del mito en las *Metamorfosis* presenta ciertas características que lo diferencian del de los *Fastos*. Sobresale la importancia de la ambientación en Sicilia, con largas descripciones de la situación de la isla y del lugar en el que se produce el rapto. Este lo provocan Venus y su hijo Cupido, para demostrar que su poder domina sobre todos los dioses. Al episodio eleusino se le concede escasa importancia. Posiblemente por el carácter general de la obra sólo sirve para introducir una nueva metamorfosis, la de Ascálabo, igual que el episodio de la granada va unido a la delación por parte de éste y su metamorfosis. Encontramos también un amplio tratamiento del tema de la carestía y, por lo tanto, la misión de Triptólemo, que no aparece en el episodio eleusino, sino como visitado por la diosa en Atenas, será la de "restaurador" de los cultivos.

FUENTES Y DIFERENCIA DE GENERO

Puesto que los tratamientos del mito que acabamos de ver en Ovidio difieren entre sí en parte del contenido, esto se ha relacionado con el diferente tono de la obra, elegíaco en los *Fastos* y épico en las *Metamorfosis*, y ha llevado a proponer múltiples soluciones al problema de las fuentes, soluciones que alternan entre una fuente única para ambos tratamientos y una diferente para cada uno. Veamos ahora cuáles son las que se han manejado.

Lo primero que hay que señalar, como ya ha quedado claro en la exposición del mito en ambas obras, es que Ovidio sigue la

tradición siciliana que predomina entre los escritores latinos y que como ya vimos, localiza el mito en Sicilia, sustituyendo la llanura Nisia por la de Hena (32), versión que se remonta a Carcino, y que, a través del historiador Timeo de Tauromenio entre el IV-III a.C. (33), llega hasta nosotros en los pasajes de Cicerón (*Verr.* II 4, 106ss.) y Diodoro (V 2-5). Según Frazer, estas dos versiones son tan semejantes que, aunque como nativo de Sicilia se esperaría una descripción directa del lugar, parece que Diodoro transmite un relato que está ya en Timeo y Cicerón (34). Puesto que el segundo en su discurso contra Verres afirma haber visitado la isla durante el proceso, podemos pensar que da una visión directa. Aún así, este hecho no está muy claro, ya que ambas versiones, como hemos dicho, son muy semejantes y Cicerón, aún habiendo visitado el lugar, pudo haberse inspirado en Timeo para la descripción del mismo.

La descripción de la llanura aparece en las dos versiones de Ovidio, aunque con más detalle la tenemos en *Met.* V vv. 385-391, como ya hemos visto, con todas las características de un *locus amoenus*: el lago, los árboles, la brisa fresca y la primavera perpetua. Parece que Ovidio, según afirma en *Pont.* II 10, 25, había visitado la isla con su amigo Macro, y sin embargo, la descripción del lugar, como afirma Hinds (35), se deja llevar por los tópicos de una descripción estereotipada (36). Estos *loci amoeni* constituyen una *écfrasis* con su tradicional comienzo *locus est...* en el caso de *Fast.* IV v. 427 y *lacus est* en el caso de

Ovidio *Met.* V v. 385 y una fórmula conclusiva, con un demostrativo o relativo: *quo...loco* *Met.* V v. 391 e *illic*, *Fast.* IV v. 429, cerrando la descripción (37).

Hinds se ha ocupado de señalar las semejanzas entre los tres episodios: Cicerón y los dos tratamientos de Ovidio (38), intentando dilucidar el problema de la cronología entre *Metamorfosis* y *Fastos*, al menos en lo que a la composición de este episodio se refiere. Sugiere que, quizá, en el hecho de que la descripción de la *Metamorfosis*, sea más amplia y detallada, y en la afirmación *plura recognosces* de *Fastos* IV v. 418, tengamos un indicio de que el episodio de las *Metamorfosis* es anterior.

A la vista de estas semejanzas, en especial tras una comparación entre los dos tratamientos de Ovidio y a continuación entre éstos y el testimonio de Timeo en Diodoro, Malten en 1910 (39) hizo notar que las coincidencias entre estos dos últimos, Diodoro y Ovidio eran considerables (40) y llegó a la conclusión de que, como sería impensable que Ovidio acudiera directamente a Timeo, habría que pensar en una fuente intermedia, un poeta alejandrino(41) que habría utilizado al historiador y habría influido luego en Ovidio. Esa misma fuente estaría entre Ovidio y los pasajes que coinciden con el *Himno homérico a Deméter* (42) de lo que concluye que este poema perdido habría utilizado a Timeo para la tradición siciliana y el *Himno* para el

resto; Ovidio simplemente habría seguido esa fuente intermedia que, en opinión de Malten, sería Calímaco, quien habría tratado el tema en un himno perdido del que quedan pocos versos (vv. 6-21) en el que se menciona la peregrinación de Ceres. Sin embargo otro fragmento, el catalogado como 611, una simple línea que Pfeiffer considera como *incertae sedis*, hace suponer a Malten que pertenecía a los *Aitia*, demostrando así que existía un tratamiento más amplio del mito en esa obra (43). Que ésta fue la fuente de Ovidio, es la tesis aceptada también por R. Heinze en 1919 (44).

Barwick en 1925 (45) acepta los planteamientos de Malten, pero propone como fuente única a Nicandro en sus *Heteroioúmena*, un modelo al que Ovidio sería más fiel en sus *Metamorfosis*, introduciendo en los *Fastos* episodios tomados de otras fuentes, como el caso de Triptólemo.

Herter en 1941 (46) rechaza la teoría de una fuente única y vuelve a la antigua idea que a finales de siglo había propuesto Foerster (47), quien pensaba en la existencia de dos fuentes diferentes: Nicandro para las *Metamorfosis* y Calímaco para los *Fastos*, Ovidio las habría utilizado con contaminaciones entre ellas y modificaciones en su estructura.

Las influencias de Calímaco parecen estar poco atestiguadas, por los escasos fragmentos que poseemos, pero Nicandro sí que

pudo ser utilizado. Según Hinds (48), la idea de la competición en el Helicón estaría sacada de los *Heteroioúmena*, como demuestra que aparezca en la recopilación de Antonino Liberal (IX) y lo mismo ocurriría con la metamorfosis de Ascálabo que aparece también en esta misma recopilación (XXIV) donde se asegura que la fuente son los *Heteroioúmena* de Nicandro.

Basándose en esto y centrándose en el episodio eleusino, Montanari revisa detenidamente las propuestas anteriores y se centra en una indicación de Herter (49), quien pensaba que el escolio a Nicandro *Ther.* 483ss., en el que se trata la metamorfosis de Ascálabo, aquí llamado Ambas, y la recompensa a Triptólemo, hacía suponer un tratamiento más amplio del rapto en la obra de Nicandro. A partir de ahí va más allá, lo que no hace Herter, afirmando que puesto que el tratamiento de los escolios era *hypomnemático* y algunos de éstos se le atribuyen al gramático Teón (50), cuyas características peculiares eran el gusto por la mitología y la costumbre de explicar a un autor a partir de sí mismo, y teniendo también en cuenta que Antonino Liberal cita como fuente de su episodio de Ascálabo a Nicandro en sus *Heteroioúmena*, supone que debía de existir en esta obra un tratamiento extenso y completo del mito que sirviera de base a las versiones de Ovidio, quien queriendo componer dos redacciones diferentes, dividió en dos los elementos de la estructura narrativa de la fuente, Ascálabo y Triptólemo, e introdujo también variantes personales o tomadas de otra fuente

(51).

Recientemente Hinds (52) retoma una afirmación de Richardson en la que consideraba ilógico proponer una fuente intermedia entre el *Himno a Deméter* y Ovidio, ya que éste pudo perfectamente conocerlo e imitarlo, si bien cambió la localización del rapto, siguiendo una versión más popular en su época e introdujo variantes tomadas de otras fuentes.

El *Himno*, afirma Hinds (53), ha sido descuidado al suponer y buscar esa fuente perdida, cuando las similitudes entre ambos son tan claras, tanto en el planteamiento general como en los detalles. Por otra parte no se justifica la afirmación de que Ovidio no pudiera utilizar directamente a Timeo, cuando los poetas helenísticos sí lo hicieron.

Veremos a continuación, aunque no con el detenimiento con que lo hace Hinds (54), los pasajes que Ovidio habría tomado del *Himno homérico a Deméter*.

La versión de los *Fastos* es la que más coincidencias presenta:

1. Circunstancias del rapto. La localización del mismo, como ya vimos, varía, aunque en ambos casos el episodio tiene lugar en una llanura. Si bien los catálogos de flores difieren, ya que en Ovidio la lista es más amplia, la idea de la recogida surge como una competición infantil: *Hym. Dem. v. 5*: "jugaba con las

muchachas de ajustado regazo; v. 16: "tendió ambas manos para tomar el hermoso juguete"; v. 425: "jugábamos y cogíamos en un ramo con nuestras manos encantadoras flores"; y *Fast.* IV 433: *praeda puellares animos prolectat inanis*. Ambas muchachas están acompañadas, en el *Himno a Deméter* son las Oceánides (v. 5) y en *Fast.* IV 425 leemos: *filia, consuetis ut erat comitata puellis*. El momento del rapto presenta ciertas modificaciones en Ovidio con respecto al *Himno*. En éste Perséfone al ser raptada invoca a su padre, al Cronida (v. 421), lo que simplemente parece una invocación al padre de los dioses y no el grito de una hija. En *Fast.* IV v. 448, la muchacha llama a su madre (*illa quidem clamabat "io, carissima mater, auferori!"...*) (55). La reacción de las acompañantes es lo que llama la atención de Ceres en los *Fastos*, reacción que no aparece descrita en el *Himno* donde, la madre se entera del rapto por los gritos de su hija. Es aquí donde Ovidio sitúa una de las semejanzas más estrechas con el *Himno*, se trata de la comparación de Ceres con una ménade en el momento de la pérdida de su hija (vv. 457-458) (56):

*mentis inops rapitur, quales audire solemus
Threicias fusis maenadas ire comis*

se trataba de un tópico, como demuestra esa afirmación : *quales audire solemus*, pero que recuerda la comparación que se produce en el *Himno* en el momento del reencuentro con la hija:

ἡ δὲ ἰσοῦσα
ἦιξ' ἠύτε μαινὰς ὄρος κáτα δάσκιον ὕλης.

"Ella, al verla, se lanzó como una ménade por el monte
sombreado por el follaje (v. 385-86)

El catálogo de los lugares visitados por la diosa, durante la búsqueda de su hija, ya señalamos que era una aportación de Ovidio (57), pero el uso de antorchas durante la peregrinación ya está presente en el *Himno* v. 48. La diferencia entre ambos es que en el caso de los *Fast.* IV vv. 491-493, se trata de antorchas sicilianas, es decir, encendidas en el cráter del Etna, siguiendo la tradición que estaba ya presente en *Cic. Verr.* II 4, 106 y *Diod.* V 4, 3 y por lo tanto posiblemente en *Timeo*.

2. Episodio eleusino. Los preliminares del episodio varían ya que en el *Himno* (vv. 98-99) la diosa descansa junto al pozo Partenio, mientras que en Ovidio (*Fast.* IV vv. 503-504) lo hace sobre la piedra llamada Agélastos (*triste*), que aparecía en Apolodoro (I 5,1) y en el escolio a Aristófanes (*Schol. Arist. Equ.* v. 785). En el *Himno* (vv. 106-107) la encuentran las hijas de Céleo, en *Fast.* (IV vv. 509-510) es el propio Céleo, acompañado de su hija, el que la encuentra, pero en ambos casos es la hija la que se dirige a la diosa:

Him. hom. vv. 113-115:

Τίς πόθεν ἔσσι γρηὺ παλαιγενέων ἀνθρώπων;
τίπτε δὲ νόσφι πόλῃος ἀπέστιχες οὐδὲ δόμοισι
πιλνῶς;

"¿De dónde vienes y quién eres, anciana, de las personas de mucha edad? ¿Y por qué te marchaste fuera de la ciudad y no te acercaste a las casas?"

Fast. IV vv. 513-514:

*"mater" ait virgo (mota est dea nomina matris),
"quid facis in solis incommitata locis?"*

Pero la diferencia más notable entre ambos episodios es su ambientación. Como ya vimos, en el *Himno* se trata de un ambiente aristocrático, mientras que en Ovidio es rústico. Posiblemente, según ya apuntamos (58), esto esté relacionado con el gusto alejandrino por el hecho de que sean personas humildes las que dan hospitalidad a los dioses (59).

En Ovidio (*Fast.* IV vv. 529-530) el niño que Ceres ha de criar está gravemente enfermo. Hinds no encuentra paralelo en la versión del *Himno* (60), pero nos ha parecido ver en las palabras de Deméter:

θρέψω, κοῦ μιν ἔολπα κακοφραδίησι τιθήνης
οὔτ' ἄρ' ἐπηλυσίη δηλήσεται οὔθ' ὑποτάμνον·
οἶδα γὰρ ἀντίτομον μέγα φέρτερον ὑλοτόμοιο,
οἶδα δ' ἐπηλυσίης πολυπήμονος ἔσθλὸν ἔρυσμόν.

"Lo criaré y no le hará daño, por negligencias de su nodriza, espero el maleficio ni la hierba venenosa. Pues conozco un antídoto mucho más poderoso que el cortador de hierba y conozco un excelente amuleto contra el muy penoso

maleficio" (*Himn. hom. vv. 228-231*)

un recuerdo de los métodos que Ceres utiliza para immortalizar a Triptólemo: *terque manu permulsit eum, tria carmina dixit / carmina mortali non referenda sono*, (*Fast. IV vv. 551-552*), y una evocación de la *pannychís* (*Himno vv. 285-294*) en el hecho de que, en Ovidio, el niño no consiga conciliar el sueño: *dux comiti narrat, quam sit sibi filius aeger / nec capiat somnos invigiletque malis* (*Fast. IV vv. 529-530*).

El niño tiene diferente nombre en ambas versiones debido a que Ovidio sigue el desarrollo posterior de la tradición, reemplazando Triptólemo a Demofonte (61), pero en ambas versiones, los pasos que sigue la diosa para immortalizarlo son semejantes: lo toma en sus brazos (*Hym. Dem. vv. 231-232; Fast. IV vv. 550-551*); sopla sobre él con aliento divino (*Hymn Dem. v. 238; Fast. IV vv. 540-542*) y su rápido crecimiento asombra a los padres (*Hy Dem. vv. 240-241; Fast. IV vv. 541-542*). En el momento de immortalizarlo es interrumpida por la madre, Metanira, (*Hym. Dem. vv. 243-262; Fast. IV vv. 555-559*). Ambas escenas concluyen con un regalo a cambio por parte de la diosa (*Hy Dem. vv. 263-267; Fast. IV 559-560*)

3. El Sol le notifica a Deméter/Ceres quién ha cometido el rapto. En el *Himno* la visita tiene lugar antes de la pere-

grinación (vv. 61-88), ya que el abandono del Olimpo tiene lugar por la indignación de la diosa con Zeus. En los *Fastos*, sin embargo, se produce después de la búsqueda (vv. 583-584) y del episodio eleusino. La *consolatio* que pronuncia el Sol en el *Himno* es otro de los episodios que, como ha señalado Hinds (62), se reflejan en los *Fastos*:

ἀλλὰ θεὰ κατάπαυε μέγαν γόον· οὐδέ τι σὲ χρὴ
μὰψ αὐτῶς ἄπλητον ἔχειν χόλον· οὐ τοι ἀεικῆς
γαμβρὸς ἐν ἀθανάτοις πολυσημάντῳ Ἀΐδωνεὺς
αὐτοκασίγνητος καὶ ὁμόσπορος· ἀμφὶ δὲ τιμὴν
ἔλλαχεν ὡς τὰ πρῶτα διὰτριχα δασμὸς ἐτύχθη·
τοῖς μεταναιετάει τῶν ἔλλαχε κοίρανος εἶναι.

"Así que tú, diosa, da fin a tu copioso llanto. Ninguna necesidad hay de que tú sin razón guardes aún un insaciable rencor. En absoluto es indigno como yerno entre los inmortales el que de muchos es soberano, Aidoneo, tu propio hermano y de la misma semilla que tú. En cuanto a su honor, lo obtuvo cuando en el principio de los tiempos se hizo la distribución en tres partes. De aquéllos con los que vive le tocó ser el soberano". (*Hym. Dem.* vv. 82-87)

Semejantes son las palabras con las que consuela Hades a Perséfone en los vv. 363-364:

οὐ τοι ἐν ἀθανάτοισιν ἀεικῆς ἔσομαι ἀκοίτης
αὐτοκασίγνητος πατρὸς Διός·

"De seguro no seré para tí un esposo indigno entre los

mortales, hermano como soy de Zeus."

En los *Fastos*, por su parte, el Sol es más lacónico:

*Sol aditus "quam quaeris", ait "ne vana labores,
nupta Iovis fratri tertia regna teneret"*

(IV vv. 583-584)

y aunque estas palabras recuerdan las del *Himno*, será unos versos más adelante, cuando Ceres recurre a Júpiter para solicitar ayuda, donde la evocación del *Himno* se hará más evidente, en el modo en que Júpiter consuela a la diosa con estas palabras:

*Iuppiter hanc lenit factumque excusat amore,
"nec gener est nobis ille pudendus" ait.
"non ego nobilior: posita est mihi regia caelo,
possidet alter aquas, alter inane chaos".*

(IV vv. 597-600)

Observamos especialmente las semejanzas en ese *nec gener est nobis ille pudendus* e *Hym. Dem.* 83-84: "en absoluto es indigno como yerno entre los inmortales..." y 363, y lo mismo nos ocurre con los vv. 599-600 e *Hym. Dem.* vv. 85-87: "en cuanto a su honor, lo obtuvo cuando. En el principio de los tiempos se hizo la distribución en tres partes..." y 364.

4. La restauración de las cosechas tras la devolución de Prosérpina, aparece también en los dos relatos. En el *Hym. Dem.* (vv. 470-471), tras la carestía:

“Ὡ[ς ἔφατ', οὐ]δ' ἀπίθησεν εὐστέφανος Δημήτηρ,
αἴψα δὲ καρπὸν ἀνῆκεν ἀρουράων ἐριβώλων.

"Así habló. Y no desobedeció la bien coronada Deméter. En seguida hizo surgir el fruto de los labrantíos de glebas fecundas"

y en los *Fastos* (IV vv. 651-618), donde se trata de una restauración del grano sin que haya habido alusión alguna a la carestía:

*Tum demum vultumque Ceres animumque recepit,
imposuitque suae spicea sarta comae:
argaque provenit cessatis messis in arvis,
et vix congestas area cepit opes.*

Si en los *Fastos*, tanto en la estructura, como en algunos detalles, se puede constatar una influencia del *Himno homérico a Deméter*, no ocurre lo mismo con la versión de las *Metamorfosis*. El propio carácter de la obra le obliga a introducir elementos ajenos al *Himno*, tomados de otras fuentes: el castigo de Tifoeo en el excursus sobre Sicilia al comienzo del relato, el tema de la venganza de Venus y Cupido, tema erótico propio de la poesía alejandrina, y los episodios metamórficos de Cíane, Ascálabo, Ascálafo, las Sirenas y Aretusa. Y, sin embargo, como ya señalaran Richardson y Hinds (63), siguen existiendo semejanzas en el esquema narrativo. Circunstancias del rapto, búsqueda,

carestía y conclusión, son, de nuevo los ejes centrales en los que hemos de fijarnos.

1. Circunstancias del rapto. Para la localización, como en el caso de los *Fastos*, sigue la versión siciliana, situándolo en la llanura de Hena. La escena es también aquí un juego infantil, una competición para ver quién coge más flores:

...Quo dum Proserpina luco
ludit et aut violas aut candida lilia carpit,
dumque puellari studio calathosque sinumque
inplet et aequales certat superare legendo.
(*Met.* V vv. 391-394)

La misma competición infantil se observa, como ya vimos, en *Hym. Dem.* v. 5 y *Fast.* IV vv. 431-434.

Tenemos también un catálogo de flores, aunque con muchas menos especies, sólo violetas y lirios (64), que en el del *Himno homérico a Deméter* vv. 5-11 y en los *Fast.* IV vv. 437-442.

La invocación de ayuda y la desesperación de la muchacha en el momento del rapto aparecen descritas con más detalle en esta versión. Frente a la simple invocación al padre del *Hym. Dem.* vv. 20-21 y a la madre en *Fast.* IV vv. 447-448, en *Met.* V vv. 396-397, Prosérpina grita llamando a su madre y a sus acompañantes, su vestido se desgarran y las flores se esparcen, repitiéndose de nuevo la reacción infantil (vv. 396-397):

...Dea territa maesto

*et matrem et comites, sed matrem saepius, ore
clamat, et ut summa vestem laniarat ab ora,
conlecti flores tunicis cecidere remissis,
tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis,
haec quoque virgineum movit iactura dolorem.*

Plutón y Perséfone llegan a Siracusa junto a la morada de Cíane. En el *Himno a Deméter* esta ninfa no aparece, mientras que en los *Fastos* la encontramos citada entre los lugares que visita Ceres buscando a su hija (IV v. 469). Donde aparece mencionada Cíane, en relación con Perséfone es en Diodoro (V 4,1) y por lo tanto en Timeo, quien dice que antes del rapto, Core compartía Sicilia con Atenea y Artemis, la primera había recibido la región de Himera, la segunda la isla de Ortigia, con la fuente Aretusa, y a la Muchacha se le consagraron la llanura de Hena y una fuente, Cíane, cerca de Siracusa, por donde Plutón bajó al Hades. Por lo tanto, ya en Diodoro aparecen unidos Cíane y el lugar del descenso de Plutón y Prosérpina.

2. La búsqueda se hace en las *Met. omnibus...terris, omni...profundo* (v. 439), no existiendo el largo catálogo de los lugares visitados por Ceres que encontramos en los *Fast.* (IV vv. 467-480), aunque en este caso el verso de Ovidio mantenga ecos notables del *Hym. Dem.* vv. 43-44:

σεύατο δ' ὡς τ' οἰωνὸς ἐπὶ τραφερῆν τε καὶ ὑγρῆν
μαιομένη:

"y se lanzó, como un ave de presa, sobre lo firme y lo húmedo en su búsqueda".

Se utilizan durante la búsqueda las antorchas, como en el *Himno* (vv. 48-49), pero de nuevo, igual que en los *Fast.* IV (vv. 491-492), sigue la tradición siciliana y las antorchas han sido encendidas en el cráter del Etna, como en *Cic. Verr.* II 4, 106 y *Diodoro* V 4,3.

El episodio eleusino varía totalmente con respecto al *Himno* y la ambientación, como en los *Fast.* IV vv. 507ss., es rústica. Se introduce aquí uno de los episodios metamórficos que Ovidio parece haber tomado de los *Heteroiouména* de Nicandro. Nos referimos al episodio de Ascálabo (*Met.* V vv. 447-461).

3. La carestía. Tras descubrir junto a la fuente Cíane el cinturón de su hija, Deméter castiga a Sicilia y al mundo entero con una tremenda carestía, tema que aparece silenciado en los *Fastos*, a excepción de los versos finales (IV vv. 615-618), pero ampliamente tratado en el *Himno a Deméter* vv. 305ss.

4. Aretusa representa en esta versión el papel de informador que el sol hacía en el *Himno* vv. 75ss. y los *Fast.* IV vv. 83-84. Las palabras finales de Aretusa:

*sed regina tamen, sed opaci maxima mundi,
sed tamen inferni pollens matrona tyranni!*

(V vv. 507-508)

recuerdan a las del Sol en el *Hym. Dem.* vv. 87-87 y en los *Fast.* IV v. 584. Tras ver el cinturón de Prosérpina, Ceres enloquece, y su locura aparece descrita en tres versos en los que Hinds (65) ha creído ver un eco de las palabras de *Hym. Dem.* v. 386 y *Fast.* vv. 457-458 que comparaban a la diosa con una ménade:

*mater ad auditas stupuit ceu saxea voces
attonitaeque diu similis fuit, utque dolore
pulsata gravi gravis est amentia...*

(v. 509-511)

Esta versión difiere totalmente de las dos anteriores en el episodio de la metamorfosis de Ascálabo. Pero la conclusión vuelve a ser la misma: Júpiter divide el año y en Ovidio se convierte en dos temporadas iguales de seis y seis meses, mientras que el *Himno* habla de un tres y nueve meses.

De lo expuesto parece evidente que Ovidio, salvo algunas modificaciones, siguió en gran parte el *Himno a Deméter* para sus versiones del mito de Prosérpina. Estrechas semejanzas nos indican que debió de conocerlo directamente y no a través de una fuente alejandrina.

Contrariamente a lo que parecería lógico, es el mito en los *Fastos* el que más se acerca al *Himno* y no las *Metamorfosis*, pese a tratarse de una obra épica escrita en hexámetros, ya que en éstas, por el tema que da unidad a los relatos, se ve obligado

a introducir más episodios de otras fuentes que traten el elemento metamórfico.

Sin embargo, la cronología de ambas versiones, sigue siendo dudosa, en ocasiones parece que los *Fastos*, admiten que el mito ya ha sido narrado: *plura recognosces* (IV v. 417) o presentan de forma resumida pasajes que en las *Metamorfosis* aparecen descritos con más detenimiento: tal es el caso de la *ecfrasis* que nos sitúa en el lugar del rapto: *Met.* V vv. 385-390 frente a la brevedad de *Fast.* IV 427-428; lo mismo ocurre con el tema de la carestía, ampliamente descrito en las *Metamorfosis* V vv. 474-486 y veladamente aludido en los *Fastos* IV vv. 617-618. Por el contrario, hay pasajes en ésta última obra que sugieren una minuciosa elaboración posterior, como es el catálogo de flores (IV vv. 437-442), muy reducido en las *Metmorfosis* (V vv. 391-393), y la enumeración de lugares que recorre la diosa, excesivamente amplia en *Fast.* IV vv. 466-480, frente a las palabras de *Met.* V vv. 462-463: *Quas dea per terras et quas erraverit undas, / dicere longa mora est: quaerenti defuit orbis*, que podrían aludir también a un tratamiento del tema anterior. Así pues, no podemos sacar ninguna conclusión definitiva, pues, si ambas obras fueron contemporáneas, pudo retocarlas perfectamente y desarrollar algunos episodios, quizá influya también en las diferencias antes apuntadas el distinto carácter.

Esta diferencia entre ambas versiones nos lleva ahora a detenernos en un tema, tan debatido como el de las fuentes de estos dos episodios ovidianos, nos referimos al hecho de que la diferencia métrica entre ambas obras: dístico elegíaco y hexámetro, pueda haber influido en el tono y el carácter, elegía narrativa y épica, de las dos versiones del mito en Ovidio.

Heinze en su obra *Ovids elegische Erzählung* hacía una comparación entre los dos relatos del mito de Prosérpina, con la convicción de que Ovidio yuxtapone en sus versiones dos tipos de narrativa con la intención de contrastar una con otra (66):

1. En las *Metamorfosis* aparecen, según Heinze emociones fuertes y polarizadas: amor y odio. Por su parte, el escenario donde se desarrollan los acontecimientos es divino y en él los dioses muestran su poder sobrenatural. Y, por último, el estilo narrativo adquiere una especie de dignidad solemne donde las descripciones son grandiosas y predomina la objetividad.

2. Por el contrario en los *Fastos*, los sentimientos más dulces y tiernos aparecen recalcados. Predomina la lamentación apesadumbrada y la piedad y las divinidades se humanizan. La narración es más animada y activa con descripciones más sencillas e idílicas. Adquiere así mayor importancia la subjetividad del narrador y su propio punto de vista.

Las afirmaciones de Heinze han tenido notable repercusión en estudios posteriores sobre ambas obras (67). Algunos las han

aceptado, como Otis, quien afirma que la narración de los *Fastos* es "an elliptical and familiar manner of elegy". Estamos entre humanos, y el autor reduce la trama esencial a un desnudo contorno, pero se detiene en un catálogo de flores y lugares (IV, vv. 437-442 y 467-480) o en detalles descriptivos, como por ejemplo las bellotas y zarzamoras que Céleo transporta (IV vv. 509-510) o la vista que Ceres distingue en su viaje (IV vv. 499-502). El detalle resalta siempre más que el suceso esencial y el autor se introduce en la narración con bastante familiaridad (vv. 499-502). Estamos, en definitiva, ante una historia conscientemente embellecida (68). Por el contrario en las metamorfosis no había pena o lamentación, sino rabia divina y deseos de venganza. La narración es continuada y se refiere a los aspectos más importantes de la historia, mientras que los episodios que se insertan (Cíane, Aretusa, Ascálafo) están directamente encadenados con la narración principal. El lenguaje no tiene aquí familiaridad, sino que es solemne y objetivo. A pesar de todas estas afirmaciones, en el caso de los dos episodios de Prosérpina estas diferencias no están tan claras como parece, ni son tan tajantes como pretende Heinze. Pero sobre estas cuestiones volveremos luego.

Otros críticos, por el contrario, han rechazado totalmente estas diferencias afirmando que las *Metamorfosis*, no sólo no tienen elementos épicos, sino que el criterio épico no se puede

aplicar de ningún modo al poema (69). Barsby, por ejemplo, (70) afirma que buscando el contraste entre elegía y épica Heinze olvida las semejanzas.

Tanto Heinze como los que se le oponen exageran en el caso de los dos pasajes que ahora nos ocupan, por lo que matizaremos estas cuestiones viendo cuánto de razón tienen en en relación con los relatos que del mito de Prosérpina hace Ovidio.

En primer lugar hay que puntualizar que efectivamente ciertas diferencias existían entre el relato épico de las *Metamorfosis* y la elegía, al menos en otro episodio, el relato del mito de Céfalo y Procris en las *Metamorfosis* (VII vv. 672-865) y el *Ars amatoria* (III vv. 684-746), A. Ruiz de Elvira, estudiando los paralelismos y diferencias llega a la conclusión de que en la versión elegíaca predomina el tono lírico, la intervención directa del poeta y la subjetiva expresión de los sentimientos, mientras que propio del relato de las *Metamorfosis* es el predominio de lo objetivo. El amor es también aquí el elemento principal, pero frente al lirismo de la obra elegíaca, prevalecen los sentimientos más ardientes y apasionados (71).

Habría que relacionar también estas diferencias con el metro utilizado en cada uno de los géneros, como muy bien ha señalado Sabot en un artículo en el que se ocupa de dar una definición del género elegíaco (72). Así el dístico sería utilizado para la brevedad, ya que no es apropiado para largos períodos ni para un

carmen continuum y, por lo tanto, la elegía se centraría en escenas e imágenes yuxtapuestas, en momentos, en pequeños cuadros. El poeta elegíaco rechaza lo grandioso, lo solemne, lo heroico en busca de lo familiar, lo íntimo y el tono confidencial. Cuando trata de grandes personajes o sucesos, los coloca bajo el prisma de lo humano y familiar. Los dioses y héroes de la elegía aparecerán, por tanto, humanizados.

Este sería el cuadro general. Lo que, sin embargo, tenemos que ver ahora es si las dos versiones del mito de Prosérpina en Ovidio se ajustan exactamente a estas características de los géneros, tal y como las hemos definido, o bien, si se produce a veces la transgresión del mismo, pues adelantamos que ya Hinds observó que en varios puntos ocurría esto (73).

Veamos inicialmente uno de los primeros temas que se considera propio de la elegía y que aparece en las características que Heinze atribuye a la versión de los *Fastos*: la lamentación apesadumbrada y la piedad. Efectivamente a lo largo de los *Fastos* este tema es muy frecuente (74). Como vemos, se queja sobre todo Ceres, quien al enterarse de la desaparición de su hija, exclama: *...me miseram! filia," dixit "ubi es?"*, (*Fast.* IV vv. 456) apareciendo en su lamento comparada con una vaca que busca a su ternero: *ut vitulo mugit sua mater ab ubere rapto /..../ sic dea nec retinet gemitus...* (*Fast.* IV vv. 459 y 460) y con Procne,

metamorfoseada en golondrina, llorando por su hijo Itys: *quacumque ingreditur, miseris loca cuncta querellis / implet, ut amissum cum gemit ales Ityn*, (*Fast.* IV vv. 481-482), llegando incluso a algo similar al llanto, aunque, según afirma Ovidio, los dioses no puedan llorar: *dixit, et ut lacrimae (neque enim lacrimare deorum est) / decidit in tepidos lucida gutta sinus* (*Fast.* IV vv. 521-522). Se entristece también cuando el sol le informa (*maximaque in vultu signa dolentis erant*, *Fast.* IV v. 586) y cuando sabe que su hija ha roto el ayuno: *non secus indoluit quam si modo rapta fuisset / maesta parens, longa vixque refecta mora est* (*Fast.* IV vv. 609-610). No es sólo Ceres quien se lamenta, también lo hacen las compañeras de Prosérpina al ver que ha desaparecido: *montes ululantibus implent / et feriunt maesta pectora nuda manu* *Fast.* IV vv. 453-454). Lloran Céleo y su hija, ante la tristeza de la diosa: *flent pariter molles animis virgoque senexque* (*Fast.* IV v. 523). El episodio de la *xenia* en general respira tristeza, nada más llegar a casa de su anfitrión la diosa ve el ambiente luctuoso *limen ut intravit, luctus videt omnia plena* (*Fast.* IV v. 537), puesto que el hijo de Celeo está muy enfermo.

En las *Metamorfosis*, por el contrario la pena se transforma en ira e indignación (75), la diosa al enterarse del rapto de su hija, no reacciona llorando sino castigando a la humanidad con una salvaje carestía (*Met.* V vv. 474-486); y cuando Aretusa le notifica que ha visto a su hija en los infiernos su reacción

no es simplemente de pena sino que se trata de una mezcla de reacciones. En primer lugar se produce la estupefacción: *Mater ad auditas stupuit ceu saxea voces / adtonitaeque diu similis fuit* (Met. IV vv. 509-510) y luego el dolor: *utque dolore / pulsa gravi gravis amentia...* (Met. IV v. 510). Su visita a Júpiter, está asimismo llena de indignación: *...Ibi toto nubila vultu / ante Iovem passis stetit invidiosa capillis* (vv. 512-513). Como Hinds ha hecho notar, la Ceres de las *Metamorfosis* se queja mucho menos que la de los *Fastos* (76), si bien, por el contrario, su hija sí siente pena al ser raptada, así se dice en Met. V v. 401: *virgineum...dolorem*. Lo mismo le sucede a Cíane, quien se deshace en lágrimas tras el rapto:

*At Cyane raptamque deam contemptaque fontis
iura sui maerens inconsolabile vulnus
mente gerit tacita lacrimisque absumitur omnis*

Como segunda diferencia entre los dos tratamientos Heinze señalaba el escenario divino y el poder sobrenatural que ejercen los dioses en las *Metamorfosis*. Como consecuencia de la ira, la diosa ejerce ese poder castigando, como acabamos de ver, a la humanidad con la carestía y metamorfoseando al niño insolente en salamanquesa (Met. V vv. 447-461). Decisión de los dioses es también el enamoramiento de Plutón, presentado como una trama de la diosa Venus para dominar el universo entero (Met. V vv. 365-377) (77).

En los *Fastos* Ceres ejerce también un poder sobrenatural, pero esto sucede en una sola ocasión, en el momento de la curación de Triptólemo (*Fast.* IV vv. 549ss.) y la única muestra de epifanía divina está en la breve frase *nubem trahit* (*Fast.* IV vv. 561). Ejemplo del poder sobrenatural son las palabras del sol a la diosa (*Fast.* IV vv. 583-584):

*Sol aditus "quam quaeris", ait "ne vana labores,
nupta Iovis fratri tertia regna tenet".*

En definitiva, el episodio en los *Fastos* es menos grandioso, pero aparece reflejado el poder divino en el caso de Ceres, en la curación del hijo de Céleo y en las palabras del Sol. Por el contrario, en las *Metamorfosis* es solemne y divino, aunque el episodio de Eleusis transcurre en una mísera choza. Además, bajo la fachada épica, en lo que se refiere a los dioses, ya Otis creyó ver cierta humanización (78). El papel de cada uno sería el reflejo de ciertos sentimientos humanos, así la ambición social sería Venus; el amor indigno, Plutón; la inocencia infantil, Prosérpina; la respetabilidad propia de una matrona, Cíane; el chismorreó, Aretusa; la madre ultrajada, Ceres; y la discreta persuasión, Júpiter.

Por último, hemos de señalar dos características más que separan al relato elegíaco del épico.

1. En primer lugar el "tú enfático" con el que el poeta, como ya señalara Otis (79), se introduce con absoluta familiaridad en la narración de los *Fastos* donde lo hemos encontrado en siete ocasiones. En los vv. 407ss se dirige a los campesinos aconsejándoles qué ofrendas han de llevar a la diosa (...*et vos orate, coloni...*); y en el catálogo de las flores habla directamente con el jacinto y el amaranto: *has, Hyacinthe, tenes; illas, amarante, moraris* (v. 439); el uso de este recurso se incrementa durante el recorrido que la diosa emprende por la isla, dirigiéndose el poeta en segunda persona a muchos lugares así al río Acis en el v. 468: *praeterit et ripas, herbifer Aci, tuas*; al río Gela en el v. 470: *et te, verticibus non adeunde Gela*. A Escila y Caribdis en el v. 500: *et te, Zanclaea Charybdis, / et vos Nisaei, naufraga monstra, canes*; al Atica v. 502: *sic venit ad portus, Attica terra, tuos*; y de nuevo al regresar a Sicilia, se dirige al Tíber en el v. 572: *teque, future parens, Thybri, potentis aquae*. En las *Metamorfosis*, por el contrario, el uso de este recurso es muy escaso, limitándose a dirigirse a las Sirenas, para contar su transformación (*Met.* V vv. 572ss).

2. Pero, lo que más diferencia ambos testimonios es el contenido, pese a tratar el mismo mito. Así vemos que se eligen partes de éste para tratarlas en uno de los episodios y no en el otro, y que la selección se hace según el diferente carácter de

cada obra:

a. Preponderancia por lo tanto de lo etiológico relacionado con las festividades en los *Fastos*, así en los vv. 465-466: el detalle de que los cerdos ocultaran las huellas de la hija, por eso son sacrificados en honor de Ceres; vv. 503-504: las antorchas utilizadas en la búsqueda, reflejo de la utilización de antorchas en el ritual; vv. 531-536: menciona que la diosa, en un descuido, comió amapolas rompiendo así su ayuno, por eso los iniciados comen al empezar la noche.

b. En las *Metamorfosis*, la importancia la tienen los episodios metamórficos, introduciendo seis fábulas con este tema.

En conclusión, como señala Hinds (80), las diferencias entre ambos no son tan marcadas como pretendía Heinze, ni inexistentes como lo pretendían sus contrarios, se podría decir en definitiva que la versión del mito en las *Metamorfosis* no es un perfecto paradigma épico, como tampoco lo es con respecto a la elegía, la versión del rapto en los *Fastos*.

Notas

1. Cf. sobre la cronología, R. Heinze, *Ovids elegische Erzählung*, Berichte der Sächsischen Akademie zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse. 71.1 Leipzig 1919, p. 1; (= *Vom Geist des Römertums*, ed. E. Burck, Stuttgart 1960, pp. 308-403, p. 308; L.P. Wilkinson, *Ovid recalled*, Cambridge 1955, p. 241; A. Ruiz de elvira, *Ovidio. Metamorfosis*, Madrid 1964 (1988²), intr. pp. 23-24; B. Otis, *Ovid as an Epic poet*, Cambridge 1970, pp. 21-22; S. Hinds, *The Metamorphosis of Persephone*, Cambridge 1987, pp. 10-11.
2. Juegos en honor de la diosa celebrados de 12 al 19 de Abril, parece que se trataba de representaciones escénicas y carreras de caballos. La primera alusión a estos juegos data del 202 a.C., cf. J.G. Frazer, *Publii Ovidii Nasonis. Fastorum libri sex. The Fasti of Ovid*, Londres 1929, vol. III, p. 262-263. Según B. Segura Ramos ("El rapto de Prosérpina (Ovidio, *Fastos* IV vv. 417-620)" *Habis* 12, 1981, pp. 89-97) las digresiones de los *Fastos* surgen motivadas por una fecha o un culto determinados, a condición de que explique el rito al que van referidas, pero la coherencia varía según los casos, en éste, el poeta presenta la fiesta y concluye afirmando *Non est opus indice causae / sponte deae munus pomeritumque patet* (vv. 393-394) y, sin embargo la narración del mito continúa independiente de de estas afirmaciones.
3. Sobre el tópico de Ceres como inventora, cf. más adelante.
4. Sobre la relación de las antorchas con el culto a Deméter/Ceres, en este mismo capítulo el apartado: "El Himno y los Misterios de Eleusis".
5. Ya hemos visto que a Deméter se le ofrecían cerdos durante las Tesmoforias, en recuerdo del momento del rapto cuando

Hades se introdujo con su carro en la tierra y con él la manada de cerdos de Eubúleo (Clem. Alex. Protr. II 17,1 y Schol Lucian. dial mer. 2,1. Ovidio da más adelante una explicación etiológica a este hecho.

6. El apelativo aparece utilizado también, como hemos podido ver, en el *Himno homérico a Deméter* v. 304 y es propio de Deméter desde el momento en que se la identifica con el grano, cf. en este mismo capítulo el apartado: "*Himno homérico II: a Deméter*. Narración mítica, n. 33.
7. Sobre la variedad de acompañantes de Prosérpina cf. en el capítulo segundo el apartado "Estudio mitográfico".
8. Art. cit. p. 94; F. Bömer, *P. Ovidius Naso. Die Fasten*, Heidelberg 1957, vol II, p. 246. Cf. también Hinds, *op. cit.* pp. 79-80.
9. Cf. Richardson, *The Homeric Hymn to Deméter*, p. 143; A. Bernabé, *Himnos homéricos...*, p. 63 traduce "gladiolos", n. 40.
10. Cf. en este mismo apartado las semejanzas con el mismo símil en el *Himno homérico a Deméter* v. 386.
11. Cf. n. 5.
12. Art. cit. pp. 94-97 cita minuciosamente todos estos lugares y su correspondiente localización geográfica.
13. Art. cit. p. 96.
14. Frazer, (*Publii Ovidii Nasonis, Fastorum libri sex. The Fasti of Ovid*, p. 283) sugiere que quizá la búsqueda de Prosérpina con antorchas esté fundada en la costumbre de llevar fuego por los campos como un encantamiento para asegurar la luz del sol y la fertilidad del grano. costumbre que sigue utilizándose en ciertas estaciones del año, el primer domingo de Cuaresma, en el solsticio estival y en

Halloween (cf. también *La rama dorada*, pp. 683-749).

15. Apolodoro I,5,1 y *Schol. Arist. Equ.* v. 785.
16. L. Castiglioni, *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle "Metamorfosi" di Ovidio*, Roma 1964; pp. 254-283.
17. Cf. sobre el tema del atardecer V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980, pp. 525ss.
18. Podría tratarse de un recuerdo de la *pannychis* del Himno homérico a Deméter que se produce cuando Deméter tras ser descubierta abandona al niño en el suelo y durante toda la noche sus hermanas no consiguen calmarlo.
19. Quizá Ovidio tenga en mente otras versiones que recogen el motivo de las amapolas y que más tarde recogerá también Servio ad Verg. Georg. I v. 212.
20. Es evidente el paralelismo con una versión local de Sición, recogida por Pausanias (II 5, 8) Deméter llegó a la ciudad de Egila, y allí salvó la vida del último de los hijos del rey Plemnaios, que morían nada más nacer, en agradecimiento el rey le construyó un templo. Es también un tema Bíblico (II Reyes 4), el episodio de la resurrección de un niño por parte de Eliseo:

"Llegado Eliseo a la casa, el niño estaba tendido, muerto, en la cama. Entró entonces él y cerró la puerta tras los dos y oró a Yavé. Subió a la cama y se acostó sobre el niño, poniendo su boca sobre la boca del niño, sus ojos sobre los del niño y sus manos sobre las manos del niño, y se tendió sobre él. La carne del niño se recalentó, y Eliseo se alejó, yendo y viniendo por la habitación, y luego volvió a subirse en la cama y se tendió sobre el

niño. El niño estornudó siete veces y abrió los ojos."

21. Castiglioni, *op. cit.* pp. 272-273, incluye también dentro de las características de estas leyendas de hospitalidad el ofrecimiento de comida, cf. Baucis en *Met.* VIII vv. 640ss.
22. Sobre la simbología de la granada cf. en este capítulo el apartado "Himno homérico II a Deméter. Narración mítica"
23. G. Lafaye, *Les Métamorphoses.....*, p. 85.
24. A. Perutelli, "*Prima Ceres...*(Ovidius, *Amores* III 10, 11ss. e *Metam.* V 341ss.)" *Studi Calssici e Orientali* 24, 1975, pp. 179-189.
25. F. Lenz, "Ceresfest" *Studi italiani di Filologia Classica* X, 1932-1933, pp. 299-313; Perutelli, *art. cit.*p. 179-180.
26. *Art. cit.* p. 181.
27. Cf. el estudio detallado sobre los motivos que provienen de una u otra fuente en *art. cit.* pp. 181-183.
28. Tópico procedente de Lucrecio en su alabanza a Epicuro (V lss). cf. Perutelli, *art. cit.* p. 186.187.
29. Cf. M^a A. Zapata, *La écfraasis en la poesía épica latina hasta el siglo I d.C. inclusive*, Madrid 1986, pp. 72-75
30. *id.* p.30
31. *An quia, cum legeret vernos Prosepina flores,
in comitum numero, doctae Sirenes, eratis?
Quam postquam toto frustra quaestis in orbe.*
(vv. 554-556)
32. Sobre las diferentes versiones del mito, cf. en el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas" en el apartado "Estudio mitográfico".
33. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 77, Jacoby *F.Gr.Hist.* III p. 593 n. 585.

34. Cf. Frazer, *P. Ovidii Nasonis...*, pp. 268-269. Sobre la similitud de ambas fuentes, cf. en el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas" en el apartado "Estudio mitográfico".
35. *The metamorphosis of Persephone*, Cambridge 1987, pp. 26-27.
36. E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948; trad. esp. *Literatura europea y Edad Media Latina*, México 1984 (=1955), vol. I, p. 280: "l *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, un soplo de brisa". Cf. también sobre este tópico, V. Cristóbal, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, 1980, pp. 144-148. C.P. Segal ha estudiado (*Landscape in Ovid's "Metamorphoses". A study in the transformations of a literary symbol*, Wiesbaden 1969, p. 54; non vidi cf. Hinds, *op. cit.* pp. 30-33 y E.J. Kenney, *Gnomon* 1970, pp. 418-419) ha hecho notar cómo estas descripciones de lugares idílicos en las *Metamorfosis*, son ambiguas y contrastan con la violencia que va a tener lugar inmediatamente después. Sobre las posibilidades de que se trate de un lenguaje cargado de alusiones sexuales, que anuncie la violación, cf. Hinds, *op. cit.* pp. 31-32 y p. 143 n. 18.
37. Zapata. *La écfrasis en...* p.21.
38. "An allusion in the literary tradition of the Proserpina myth", *The Classical Quarterly* 32, 1982, pp. 476-478 y después en *op. cit.* pp. 36-37; sobre la écfrasis cf. A. Zapata, *op. cit.*, Madrid 1986. p. 36.
39. "Ein alexandrinisches Gedicht vom Raube der Kore" *Hermes* 45, 1910, pp. 506-553.
40. 1. Deméter/Ceres fue la primera que dio el grano a los

hombres y les enseñó a arar y les dio leyes: Diod. V 5,2; Ovid. *Fast.* IV v. 401 y *Met.* v. 341; 2. descripción de Sicilia: Diod. V 2,1; Ovid. *Fast.* v. 419, 474 y *Met.* v. 350; 3. Isla consagrada a Ceres: Diod. V 2,3; 2,5; Ovid. *Fast.* IV v. 421 y *Met.* v. 491; 4. Localización del rapto allí: Diod. V 3,2; Ovid. *Fast.* IV vv. 421, 426-27, 429 y *Met.* vv. 385 y 388. 5. En ese lugar las flores crecen siempre y es primavera perpetua: Diod. V 3,2; Ovid. *Fast.* IV vv. 447ss. y *Met.* v. 391. 6. Rapto en Hena y descenso a los infiernos en Siracusa: Diod. V 4,1 y Ovid. *Met.* vv. 412, 421; 7. Peregrinación de Deméter/Ceres: Dios. V 4,3; Ovid. *Fast.* IV vv. 491, 499, 502 y *Met.* vv. 438, 441 y 645ss.

41. Art. cit. p. 527: "Wir brauchen also einem Mittelsmann, der sich von der forben prächtigen Schilderungen des Timaios inspiriren liess und sie dem Ovid westergab".
42. Art. cit. pp. 527-532; Hinds, op. cit. 53-54.
43. Art. cit. pp. 540-553.
44. *Ovids elegische Erzählung...*, pp. 1-130.
45. "Ovids Erzählung vom Raub der Proserpina und Nikander *Heteroioúmena*", *Philologus* 80, 1925, pp. 454-466.
46. "Ovids Persephone erzählungen und ihre hellenistischen Quellen", *Reinisches Museum* 90, 1941, pp. 236-268.
47. Op. cit. pp. 75-88. También L. Castiglioni, *Studi intorno alle "Metamorfosi" di Ovidio*, Roma 1964, pp. 254-283, propone como fuente de las *Metamorfosis* los *Heteroioúmena* de Nicandro, pero cree ver una influencia calimaquea en el episodio eleusino de los *Fastos* (IV vv.502-562): "e perciò non resterei per un momento dubitoso nel far risalire l'acervo di questo libro dei *Fasti* direttamente alla fonte seguita nel descrivere gli errori di Cerere, cioè Callimaco", pp. 267-268.

48. *Op. cit.* pp. 54-55. Cf. sobre la influencia de Nicandro, Ruiz de Elvira, *op. cit.* intr. ppo. XIV-XXIII.
49. F. Montanari, "L'episodio eleusino delle peregrinazioni di Demetra (A proposito delle fonti di Ovidio, *Fast.* IV vv. 502-562 y *Metam.* V vv. 446-461)", *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Lettere e Filologia*, Ser. III, 4, 1974, pp. 110-137, esp. p. 116-117.
50. *Art. cit.* pp. 119-120 n. 27 con bibliografía. sobre Teón cf. también P.W. R.E., s.v. "Theon" V A 2, 1934, cols. 2054-2059; L.D. Reynolds- N.G. Wilson, *Scribes and Scholars*, Oxford 1968; tad. esp. *Copistas y Filólogos*, Madrid 1986, p. 63.
51. *Art. cit.* p. 134.
52. *Op. cit.* p. 52; cf. Richardson, *op. cit.* p. 72: "There is no reason to doubt that Ovid knew and imitated the *Hymns* directly, although he follows in the main the version popular later, which placed the Rape in Sicily". Y en la nota 2 hace una lista de los pasajes que coinciden: *Fasti* IV vv. 437ss = *Hymn. Dem.* vv. 6ss, 425ss; vv. 447-48 = *Hymn. Dem.* vv. 20ss.; vv. 453 = *Hymn. Dem.* v. 38; vv. 455 = *Hymn. Dem.* v. 39; vv. 457-458 = *Hymn. Dem.* vv. 41ss, 386; vv. 498ss = *Hymn. Dem.* v. 43; vv. 502ss = *Hymn. Dem.* 96ss; vv. 503-504 = *Hymn. Dem.* vv. 98, 201-202; vv. 513-514 = *Hymn. Dem.* vv. 113ss, 147; vv. 517-518 = *Hymn. Dem.* vv. 101ss, 42, 182, 197; vv. 540ss = *Hymn. Dem.* vv. 233- 241; vv. 550 = *Hymn. Dem.* vv. 231, 238; vv. 553ss. = *Hymn. Dem.* vv. 239ss; vv. 557 = *Hymn. dem.* vv. 256ss; vv. 561-562 = *Hymn. Dem.* vv. 275-281; vv. 577ss. = *Hymn. Dem.* vv. 69ss; vv. 581ss. = *Hymn. Dem.* vv. 62-63, 69-70, 76ss; vv. 584 = *Hymn. Dem.* 85-87; vv. 591-592 = *Hymn. Dem.* vv. 83-85, 363-364; vv. 598-600 = *Hymn. Dem.* 83-87, 363ss.; vv. 603-604, 607-608 = *Hymn. Dem.* vv. 372-374, 393ss; v. 605 = *Hymn. Dem.* v. 335; vv.

613-614 = *Hymn. Dem.* vv. 445ss, 463ss; vv. 615-616 = *Hymn. Dem.* vv. 470ss. *Metamorphoses V* vv. 391ss. = *Hymn. Dem.* 6ss. 16-20; vv. 438ss = *Hymn. Dem.* vv. 43ss.; vv. 446-447 = *Hymn. Dem.* vv. 49-50; vv. 449ss. = *Hymn. Dem.* vv- 202-211; vv. 471-472 = *Hymn. Dem.* vv. 40-41, 90; vv. 477- 486 *Hymn. Dem.* vv. 305ss; vv. 506-508 *Hymn. Dem.* 83ss, 363-369; vv. 521-522, 526-529 = *Hymn. Dem.* vv. 83ss, 363-364; vv. 539-532, 564ss. = *Hymn. Dem.* vv. 393ss., 425-427, 463-463.

53. *Op. cit.* p. 56.
54. *Op. cit.* pp. 51-99.
55. Hinds, *op. cit.* pp. 60-61, ha hecho notar que la modificación va unida a la idea de que se trata de una joven, casi una niña y es más lógico que invoque a la madre en una situación así.
56. Cf. Malten, *art. cit.* p. 531; Richardson, *op. cit.* p. 163; Hinds, *op. cit.* p. 57-58.
57. Cf. en este mismo capítulo, el apartado "Fastos IV vv. 393-620: narración mítica".
58. Cf. en el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas", en el apartado "Estudio mitográfico".
59. Cf. Malten, *art. cit.*, pp. 531-533 y Richardson, *Op. cit.* pp. 177-178 creen ver aquí una influencia de la versión órfica; Castiglioni, *op. cit.* pp. 254-283, piensa que se trata más bien de un tópico alejandrino.
60. *Op. cit.* p. 66.
61. Cf. Richardson, *op. cit.* pp. 194-195; cf. también en el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas", en el apartado "Estudio mitográfico".
62. *Op. cit.* pp. 57-59.

63. Cf. Richardson, *op. cit.* p. 72; Hinds, *op. cit.* p. 72.
64. Hinds, *op. cit.* p. 78-79 y p. 154 nota. 13, considera que en parte responde a la oposición del rojo y el blanco, tópico dentro de la poesía latina.
65. *Op. cit.* p. 57.
66. Leipzig 1919, p. 10; B. Otis, *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1970, p. 50; Hinds, *op. cit.* p. 99.
67. Cf. *El status quaestionis*, en Hinds, *op. cit.* pp. 99-102.
68. Otis, *op. cit.*, p. 52.
69. Cf. D.A. Little, "Richard Heinze: Ovids elegische Erzählung" en *Ovids Ars amatoria und Remedia amoris Untersuchungen zum Aufbau*, ed. E. Zinn, Stuttgart 1970, pp. 64-105; G.K. Galinsky, *Ovid's Metamorphoses: an Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975, pp. VII-VIII; Hinds, *op. cit.* p. 100.
70. J.A. Barsby, *Ovid*, Oxford 1978, pp. 27-32.
71. A. Ruiz de Elvira, "Céfalo y Procris: Elegía y Epica" *CFC* II 1971, pp. 98-123. esp. p. 105;
72. A. Sabot, "L'Élégie á Rome: essai de définition du genre" *Hommages a Jean Cousin* París 1983, pp. 133-143, esp. p. 137.
73. *Op. cit.* pp. 103-113.
74. Heinze, *op. cit.* pp. 3-4; Hinds, *op. cit.* p. 103.
75. Heinze, *op. cit.* pp. 3-4; Hinds, *op. cit.* pp. 106-107.
76. Hinds, *op. cit.* p. 107.
77. Cf. el estudio hecho por Hinds del empleo del vocabulario en las palabras de Venus, *op. cit.* p. 109.
78. *Op. cit.* p. 58.
79. *Op. cit.* pp. 58-59.
80. *Op. cit.* pp. 100-101.

EL DE RAPTU PROSERPINAЕ DE CLAUDIANO

Claudio Claudiano escribió, durante el siglo IV d.C., un poema mitológico sobre el rapto de Prosérpina que dejó inconcluso en el tercer libro. Nos encontramos de nuevo, como en los tres casos anteriores, ante una obra cuya fecha de composición es dudosa y muy discutida y sobre la que las propuestas, como se verá a continuación, han sido múltiples y variadas. Una minuciosa recopilación y exposición del *status quaestionis*, junto con un estudio de todas ellas y la aportación de nuevas sugerencias, lo tenemos en el relativamente reciente libro de Cameron (1) del que entresacamos una breve visión general, para introducirnos luego en lo que es la narración mítica, las fuentes y la técnica narrativa de Claudiano.

A. En primer lugar hay quienes toman como referencia las obras de las que se conoce una fecha segura y establecen una cronología relativa, anterior o posterior a éstas. Así

Romano lo consideraba (2), que lo consideraba anterior a su poesía de tema contemporáneo, es decir antes de año 395 d.C.. Por el contrario, Fabbri (3) pensaba que debió de escribirlo tras abandonar este tipo de poesía (4).

B. Otros, como Cremona (5) basan sus argumentos en la presencia de abundantes grecismos y, por lo tanto, la consideran una obra menos madura que sus otros poemas latinos.

C. Por otro lado, y aunque la materia mitológica de su argumento, permite extraer del mismo escasos datos relacionados con el autor, la crítica ha tenido muy en cuenta las posibles alusiones biográficas en los prefacios, compuestos en dísticos elegíacos, de los libros I y II.

Así, el prefacio del libro I describe los inicios de la navegación, cómo en un principio el hombre se decidió a surcar aguas tranquilas, luego tanteó los grandes golfos y por último, venciendo su miedo, se enfrentó a los vientos y a las tormentas en alta mar:

*Inventa secuit primus qui nave profundum
et rudibus remis sollicitavit aquas
qui dubiis ausus committere flatibus alnum
quas natura negat praebuit arte vias,
tranquillis primum trepidus se credidit undis
litora securo tramite summa legens;*

*mox longos temptare sinus et linqere terras
et leni coepit pandere vela Noto;
ast ubi paulatim praeceps audacia crevit
cordaque languentem dedidicere metum.
iam vagus inrumpit pelago caelumque secutus
Aegaeas hiemes Ioniumque domat.*

Es evidentemente una metáfora del oficio de poeta en la que se ha querido ver una alusión del propio autor a las obras que hasta entonces habría compuesto, de lo que se deduciría que el *De Rapt. Pros.* no era ni su primera ni su segunda obra. Birt (6) excluía que el poema mitológico fuese posterior a sus poemas de contenido político, porque, de ser así, no los habría calificado como *undae tranquillae*, ni *longi sinus* y lo sitúa por tanto hacia el 395 d.C. Cameron, por su parte, considera que no es ésta la manera correcta de interpretar la metáfora (7). Efectivamente, según lo que nos dice, habría escrito antes otros poemas, pero en este prefacio se estaría refiriendo a obras de características diferentes a la que se proponía emprender, ya que, en su época, se escribían muchos panegíricos y poemas épicos dedicados a generales y ejércitos, pero pocos poemas mitológicos en varios libros, de ahí que piense que se dispone a escribir algo más ambicioso en volumen, materia y concepción.

Por su parte, el prefacio del libro II se ocupa de Orfeo y de los trabajos de Hércules que éste mítico poeta habría

cantado, concluyendo (vv. 49-52) con una invocación a un tal Florentino que para Claudiano sería otro Hércules, es decir un motivo de inspiración:

*Thracius haec vates, sed tu Tirynthius alter,
Florentine, mihi: tu mea plectra moves
antraque Musarum longo torpentia somno
excutis et placidos ducis in orbe choros.*

Las propuestas sobre la identidad de este Florentino han sido muchas. Jeep (8), siguiendo una teoría de Wedekind (9), creía ver en él un pseudónimo referido al propio Estilicón, llamado así tras su victoria en Fiésole, junto a Florencia, en agosto del 406, de modo que éste sería el *terminus post quem*. La interpretación ha recibido, por parte de Cameron (10), varias objeciones: en primer lugar, el hecho de que no conste que Estilicón recibiese dicho sobrenombre, y, en segundo lugar, le parece extraño que, si la victoria fue en Fiésole, recibiera un apelativo relacionado con Florencia. Por último, la fecha de la muerte de Claudiano se sitúa normalmente hacia el 404-405 d.C., precisamente porque no celebró la victoria de Estilicón, y, en cualquier caso, de haberlo hecho, no habría sido de una manera tan sutil.

El candidato más obvio para su identificación con *Florentinus* es el prefecto de Roma, entre el 395-397 d.C., del mismo nombre. Existe una ingeniosa propuesta por parte de Birt, según la cual, el prefecto habría conseguido proveer

de grano a Roma durante la campaña contra los godos y por eso Claudiano le dedicó un poema sobre el mito de Prosérpina y Ceres, diosa del grano, dejándolo inconcluso cuando Florentino cayó en desgracia ante Estilicón, es decir en el año 379, que sería, por tanto, el *terminus ante quem*. Cameron admite que Claudiano se refiere al prefecto, pero señala que, no por eso, la obra tuvo que ser compuesta necesariamente durante su mandato y por lo tanto abandonada al finalizar éste (11). Cree ver además un claro *terminus post quem* en la *Ep. ad Prob.* (XLI 12-13) donde se afirma que el panegírico a Probino y Olibrio era su primer poema en latín:

*Romanos bibimus primum te consule fontes
et Latiae cessit Graia Thalia togae.*

Efectivamente, si pasó su vida, antes del 395, entre Egipto y Asia Menor no tuvo muchas razones para escribir en latín y, si lo hubiese hecho y su composición del rapto fuera anterior, no lo habría localizado en Sicilia.

En definitiva la propuesta más reciente, la de Cameron (12), es la de que, observando los paralelismos entre el *De Rapt. Pros.* y el *In Rufinum* y la costumbre de Claudiano de plagiarse a sí mismo, esta última obra es anterior (13), y por lo tanto el *terminus post quem* para el *De Rapt. Pros.* es la fecha de lectura del *In Rufinum* en el verano del 397 d.C. La composición de la obra no fue ininterrumpida, sino que

escribió el primer libro posponiendo la continuación de su obra algunos años, de manera que toma así cuerpo la explicación de que esté inconclusa por el simple hecho de que la muerte le impidió terminarla (14).

1. NARRACION MITICA

Como hemos hecho en los casos anteriores, veremos en primer lugar el mito contado por Claudiano, para pasar a continuación a establecer las posibles fuentes seguidas por el mismo.

Comienza el libro I, como ya observamos, con un prólogo en el que se compara el origen de la navegación con el oficio del poeta. La narración se inicia con la tradicional fórmula épica en la que se adelanta el argumento que se ha de tratar, con una breve enunciación de los principales elementos: la inspiración de Apolo le lleva a cantar el carro del "raptor infernal" y "el oscuro tálamo de la Juno de las profundidades":

*Inferni raptoris equos adflataque curru
sidera Taenariorum caligantesque profundae
Iunonis thalamos audaci promere cantu
mens concussa iubet. Gressus removete, profani.
Iam furor humanos nostro de pectore sensus
expulit et totum spirant praecordia Phoebum;*

(I vv. 1-6) (15)

Considera de todos conocida la relación entre el mito y los Misterios Eleusinos, haciendo de éstos una breve descripción con la alusión al juego de luces y sombras en el momento de la aparición del dios (v. 8), el estruendo que se escucha desde las profundidades y las antorchas agitándose (vv. 9-11). Se menciona también la presencia de Triptólemo en su carro (v. 12) y la procesión que llega de Atenas, con la participación en ella de Hécate y su presidencia por Iaco, descrito como Diónisos, con la cabeza cubierta de hiedra, la piel de una trigresa y el tirso Lidio (16):

*...iam magnus ab imis
auditur strepitus terris templumque remugit
Cecropium sanctasque faces attollit Eleusin.
Angues Triptolemi stridunt et squamea curvis
colla levant adtrita iugis lapsuque sereno
erecti roseas tendunt ad carmina cristas.
Ecce procul ternis Hecate variata figuris
exoritur levisque simul procedit Iacchus
crinali florens hedera, quem Parthica velat
tigris et auratos in nodum colligit unguis;
ebria Maeonius firmat vestigia thyrsus.*

(I vv. 9-19)

Todos estos elementos proceden, posiblemente, de una fuente órfica ya que dionisismo, orfismo y misterios eleusinos se mezclaron muy pronto y la figura de Iaco fue identificada con

Diónisos.

Se repite una nueva y larga invocación, en este caso no a las Musas, sino a los dioses de ultratumba para que favorezcan su canto (I vv. 20-26):

*Di, quibus innumerum vacui famulatur Averni
vulgus iners, opibus quorum donatur avaris
quidquid in orbe perit, quos Styx liventibus ambit
interfusa vadis et quos fumantia torquens
aequora gurgitibus Phlegethon perlustrat anhelis;
vos mihi sacrarum penetralia pandite rerum
et vestri secreta poli...*

y una nueva enumeración de los temas que se dispone a tratar: el amor de Dite, el rapto de Prosérpina, la peregrinación de Ceres y el regalo de los cereales a los pueblos para que abandonaran las bellotas (*unde datae populis fruges et glande relictas / cesserit inventis Dodonia quercus aristis*. I vv. 30-31). Es evidente la deuda de Claudiano para con Virgilio en su invocación a los dioses infernales a la hora de relatar la visita de Eneas al mundo de ultratumba:

*Di, quibus imperium est animarum, umbraeque silentes
et Chaos et Phlegeton, loca nocte tacentia late,
sit mihi fas audita loqui, sit numine vestro
pandere res alta terra et caligine mersas.*

Los dos comienzan igual *Di, quibus...* y terminan casi de la misma

forma *fas...sit numine vestro/pandere res alta rerra et caligine mersas* y *vos mihi sacrarum penetrelia pandite rerum*.

Tras estos preámbulos comienza la narración del mito a modo de cuento (*Dux Erebi quondam...*), de forma brusca y con un acontecimiento que no recogen las fuentes que hemos visto anteriormente: Plutón amenaza con llevar la guerra contra los demás dioses, por verse obligado a permanecer soltero durante tantos años:

*Dux Erebi quondam tumidas exarsit in iras
proelia moturus superis quod solus egeret
conubiis sterilesque diu consumeret annos
inpatiens nescire torum nullasque mariti
inlecebras nec dulce patris cognoscere nomen.*

(I vv. 33-36)

Intervienen las Parcas e impiden que se lleve a cabo la amenaza sugiriéndole que hable con su hermano Júpiter (I vv. 48-67). Plutón hace venir a Mercurio para que transmita su petición y amenaza a su hermano (I vv. 108-116). Por lo tanto en Claudiano es Plutón quien se queja de su perpetua soltería y no Venus, la que se indigna ante esto, como ocurría en Ovidio (*Met.* V vv. 365-379), aunque, como más adelante podremos observar, existe en el *De Rapt. Pros.* una confusión de temas y una fusión de fuentes no bien conseguida y, por lo tanto, en algunos momentos, absolutamente evidente.

Júpiter, tras escuchar el mensaje, medita durante largo tiempo qué mujer ha de estar dispuesta a abandonar la luz del sol y habitar en el mundo de Ultratumba y finalmente encuentra una solución: la mujer elegida será Prosérpina (I vv. 117-121).

Se entretiene a continuación Claudiano en una cuidada presentación de la muchacha y de su madre. Se trata de la única hija de Ceres, quien orgullosa y preocupada la cuida y la sigue a todas partes:

*Hennaeae Cereri proles optata virebat
unica nec tribuit subolem Lucina secundam
fessaque post primos haeserunt viscera partus;
infecunda quidem, sed cunctis altior extat
matribus et numeri damnum Proserpina pensat.
Hanc fovet, hanc sequitur...*

(I vv. 122-127)

Prosérpina ha alcanzado ya la edad adecuada para casarse y, como la Camila virgiliana o la Dafne ovidiana, numerosos pretendientes esperan ser los elegidos y le ofrecen regalos, entre ellos Marte y Febo. También muchas madres la quieren como nuera, entre otras Juno y Leto (17):

*Personat aula procis: pariter pro vergine certant
Mars clipeo melior, Phoebus praestantior arcu
Mars donat Rhodopen, Phoebus largitur Amyclas
et Delon Clariosque lares; hinc aemula Iuno,
hinc poscit Latona nurum...*

(I vv. 133-137)

Pero Ceres, denominada también aquí como en otras fuentes con el epíteto de *flava* (I v. 138), desprecia a todos y, temiendo un rapto, decide ocultar a su hija en Sicilia. No se nos explican los motivos por los que elige esta isla; sin embargo, esto permite a Claudiano localizar allí el hecho e introducir una larga écfrasis sobre la isla (I vv. 142- 178), más extensa que el *excursus* de Ovidio en *Met.* V vv. 346-358 (18), de donde Claudiano toma la idea para el suyo. Ambas écfrasis se dividen en dos partes: en primer lugar, origen de Sicilia y de su sobrenombre, Trinacria. Como es sabido, tras la Gigantomaquia, Encélado quedó aprisionado bajo la isla de Sicilia, y tras la lucha de los Titanes contra Tifoeo, éste quedó encerrado bajo el Etna. Ovidio, confundiendo Gigantomaquia y Tifonomaquia, sólo menciona a Tifoeo:

*Vasta Giganteis ingesta est insula membris
Trinacis et magnis subiectum molibus urget
aetherias ausum sperare Thyphoëa sedes.*

(*Met.* V vv. 346-348)

y explica a continuación la configuración de la isla, formada por tres promontorios: el Peloro, el Paquino y el Lilibeo (*Met.* V vv. 350-351) que aprisionan los miembros del gigante.

Claudiano introduce su écfrasis con la típica fórmula (19) del verbo *sum* en pasado, el sustantivo correspondiente al lugar descrito y un adverbio: *Trinacria quondam/...fuit*, exponiendo el origen de la isla, que el mar separó del continente (I vv. 143-

146) y continúa, con más detenimiento que Ovidio, añadiendo la localización geográfica de los tres promontorios que configuran Sicilia:

*Nunc illam socia raptam tellure trisulco
opponit natura mari: caput inde Pachyni
respuít Ionias praetentis rupibus iras;
hinc latrat Getula Thetis Lilybaeaeque pulsat
brachia consurgens; hinc indignata teneri
concutit obiectum rabies Tyrrhena Pelorum.*

(I vv. 147-152)

La segunda parte de ambos excursus se centra en las erupciones volcánicas. Ovidio las menciona al explicar que el Etna aprisiona la cabeza de Tifoeo y, al moverse éste, el volcán vomita llamas por su cráter (Met. V vv. 352-356). Claudiano emplea 24 versos (I vv. 154-178) para el mismo tema. En este caso el gigante encerrado bajo el Etna es Encélado, como en Virg. Aen. III vv. 578-582:

*Fama est Enceladi semustum fulmine corpus
urgeri mole hac, ingentemque insuper Aetnam
impositam ruptis flammam exspirare caminis,
et fessum quotiens mutet latus, intremere omnem
murmure Trinacriam et caelum subtexere fumo.*

Y, si la idea de presentar unidas la écfrasis de la isla y el origen de las erupciones volcánicas proviene de Ovidio, algunos detalles los toma del Aetna pseudo-virgiliano: De Rapt. Pros.

I 152 = Aet. 182; De Rapt. Pros. I 159 = Aet. 192; De Rapt. Pros.
I 161 = Aet. 198; De Rapt. Pros. I 170 = Aet. 553; De Rapt. Pros.
I 242 = Aet. 522.

Vuelve al hilo de la narración también con la fórmula conclusiva compuesta por un demostrativo: *Hic ubi..* v. 179, explicando cómo Ceres deja a su hija en la isla y se aleja en su carro hacia la casa de su madre Cibele, no sin antes conceder que los campos de Sicilia florezcan espontáneamente:

*"...praemia digna manent: nullos patiere ligones
et nullo rigidi versabere vomeris ictu;
sponte tuus florebit ager; cessante iuvenco
ditior oblatas mirabitur incola messes."*

(I vv. 197-200)

Júpiter, enterado de esto y buscando una solución a la amenaza de su hermano, le expone a Venus su idea de que Prosérpina se case con Plutón, para lo cual le encarga que se dirija a Sicilia y arregle el matrimonio. Nos encontramos en esta escena ante una clarísima contradicción en las palabras de Júpiter:

*...Cur ultima regna quiescunt?
nulla sit immunis regio nullumque sub umbris
pectus inaccensum Veneri. Iam tristis Erinys
sentiat ardores; Acheron Ditisque severi
ferrea lascivis mollescant corda sagittis".*

(I vv. 224-228)

Como es evidente, son casi las mismas que Venus dirige a

Cupido en *Met.* V vv. 371-372 y 378-379:

*Tartara quid cessant? Cur non matrisque tuumque
imperium profers? Agitur pars tertia mundi!*

...

*At tu pro socio, siqua est ea gratia, regno iunge
deam patruo!" dixit Venus.*

Pero, en la obra que nos ocupa, Plutón no necesita que el dios del amor le dispare, ya que la trama se ha originado por el anuncio, al principio del poema (I vv. 108-106), de su intención de dejar de permanecer soltero. Nos encontramos, por lo tanto, ante una utilización de Ovidio, pero dando lugar a una contradicción con lo que se había afirmado hasta ahora.

Venus obedece y a ella se unen, Palas y Diana, a la que menciona con una perífrasis: *inflexo quae terret Maenala cornu* (I v. 230). Llegan las tres a casa de Ceres y encuentran a Prosépina ante el telar, tejiendo un regalo para su madre (*Ipsa domum tenero mulcens Proserpina cantu / inrita texebat rediturae munera matri* I vv. 246-247). El tema del bordado de la muchacha proviene de una fuente órfica, como ya vimos existía una obra compuesta por Bro(n)tino (Clem. Alex. *Strom.* I 131 = test. 222 Kern, cuyo título era el *Peplo*. Diodoro (V 3,4) ya mencionaba que Artemis, Atenea y Perséfone habían realizado un peplo para Zeus. Porfirio *De antro nympharum* (14 = *Orph. frg.* 192 Kern) afirma que, según Orfeo, Core era muy hábil en el arte de bordar y que el cielo es en realidad un peplo (20). En las *Rapsodias órficas*

antes de ser raptada Prosérpina aparecía bordando un manto en el que estaba representado el universo y este es el tema que volvemos a encontrar en Claudiano. El bordado de Prosérpina le permite incorporar a su poema uno de los tipos de écfrasis más comunes (21) que se remontan a la descripción de la colcha del lecho nupcial de Tetis y Peleo en el Carmen LXIV vv. 50-266 de Catulo. La fórmula introductoria utilizada en este caso no es, como sería de esperar, el verbo "tejer" (22), que aparece en el verso anterior: *irrita texebat rediturae munera matri* (I v. 247), sino una perífrasis que viene a significar lo mismo *insignibat acu* (I v. 249). El tema representado es el que, como ya hemos visto, mencionaban las Rapsodias órficas: el origen del mundo *elementorum seriem sedesque paternas* (I v. 248): el Caos, la división del universo en tres partes: cielo, mar y tierra, las cinco zonas climáticas, todo ello descrito, por supuesto, con la profusión de colores definatorios y detalles que tanto agrada a Claudiano *nec color unus erat: stellas accendit in auro, / ostro fundit aquas.* (I v. 254-255.). Así, por ejemplo, en la zona desértica, abrasada por el calor, predomina el rojo (I vv. 259-260), un tono gris en la zona de grandes hielos *aeterno contristat frigore telas* (I v. 265), que recuerda a Virgilio *nascitur et pluvio contristat frigore caelum* (*Georg.* III v. 279); y, por último, el Océano con sus aguas azules *vitreis... / Oceanum...vadis* (I vv. 269-270). La écfrasis no está completa, ya que el trabajo de Prosérpina se ve interrumpido por la llegada

de Venus, Atenea y Diana.

Buscando la coincidencia entre forma y contenido, final de libro y final del día, concluye Claudiano su primer libro con una rebuscada expresión (adornada con el quiasmo *sparso nox umida somno* y con el concéntrico orden verbal del v. 277 que se constituye así como *versus aureus*) para anunciar la llegada de la noche:

*Merserat unda diem; sparso nox umida somno
languida caeruleis invexerat otia bigis,
(I vv. 276-277)*

y con una descripción de los preparativos de Plutón para salir a la superficie (I vv. 278- 288).

Antes de iniciar el libro II antepone Claudiano, como ya hemos dicho, un largo prefacio, 52 versos, que tiene como tema a Orfeo y su mágico poder sobre la naturaleza. Los vientos se detienen, el río Hebro queda paralizado, los árboles acuden movidos por su canto, los perros se amansan y las ovejas se sientan junto a los lobos, los gamos junto a los tigres, los ciervos junto a los leones (vv. 17-28). El tema del canto del poeta tracio son en este caso los trabajos y algunos parerga de Hércules (23): el toro de Creta y el perro Cérbero (vv. 33-34), el león de Nemea (v. 36); jabalí del Erimanto (v. 36); el cinturón de la amazona Hipólita (v. 37); las aves del Estinfalo

(vv. 47-48); la captura de los bueyes de Gerión (vv. 37-40); la muerte de Anteo y la hidra de Lerna (v. 41); la cierva de Cerinía (v. 42); la muerte de Caco y la del rey Busiris (v. 43); la matanza de los centauros (v. 44); las manzanas de las Hespérides (v. 45) y cómo sujetó el mundo sustituyendo a Atlas (vv. 45-46) (24):

*"Te neque Dictaeas quatiens mugitibus urbes
taurus nec Stygii terruit ira canis,
non leo sidereos caeli rediturus ad axes,
non Erymanthei gloria montis aper.
solvis Amazonios cinctus, Stymphalidas arcu
adeptis, occiduo ducis ab orbe greges
tergeminique ducis numerosos deicis artus
et totiens uno victor ab hoste redis.
Non cadere Antaeo, non crescere profuit Hydrae,
nec cervam volucres eripere pedes.
Caci flamma perit, rubuit Busiride Nilus,
postratis maduit nubigenis Pholoe.
Te Libyci stupuere sinus, te maxima Tethys
horruit, imposito cum premere polo:
firmior Herculea mundus cervice pependit
lustrarunt umeros Phoebus et astra tuos."*

Comienza el nuevo libro y se reanuda la narración con un típico amanecer épico, en el que vemos nuevamente el intento de atenerse a unas unidades de tiempo (II vv. 1-3):

*Impulit Ionios praemisso lumine fluctus
nondum pura dies; tremulis vibratur in undis ardor
et errantes ludunt per caerula flammae.*

La luz temblando sobre las olas y el rojo en contraste con el azul recuerdan el modelo virgiliano (25) en *Aen.* VII vv. 8-9:

*Aspirant aerae in noctem nec candida cursus
luna negat, splendet tremulo sub lumine pontus*

Nos presenta Claudiano una nueva escena: en la que Prosérpina, desobedeciendo las órdenes de su madre, transgresión que, como veremos después es propia de los cuentos populares, aparece dispuesta a salir a recoger flores con sus hermanas, sin reparar en los presagios que anunciaban el rapto que se avicinaba (*ter cardine verso / praesagum cecinere fores; ter conscia fati / flebile terrificis gemuit mugitibus Aetna* II vv. 6-7). Salen todas de la casa, y entre ellas Venus, quien se alegra de someter por fin a Dite (*iam dirum flexura Chaos, iam Dite subacto / ingenti famulos Manes ductura triumpho.* II vv. 13-14). Encontramos aquí una nueva contradicción, con las afirmaciones de Plutón al principio de la obra.

Frente a las restantes fuentes del mito, en el *De Rapt. Pros.* las acompañantes de Prosérpina son muy numerosas, posiblemente por el manejo de más de una fuente y el intento de aunar todas. De este modo, por ejemplo, e interpretando de forma particular la referencia a Cíane de Ovidio, donde la ninfa intenta detener a Plutón (*Met.* V vv. 409-425), Claudiano la sitúa entre las amigas de la muchacha. Más adelante alude también a las

Sirenas (III vv. 254-258) que aparecían en *Met.* V vv. 251-263). A éstas se suman las Náyades del Criniso, del Pantagia y de la laguna de Camerina, las que viven en las aguas de Aretusa y del Alfeo, (II vv. 55-61).

La descripción del llano del Hena se transforma en Claudiano en una larga prosopopeya, presentándola como madre de las flores (*Viderat herboso sacrum de vertice vulgus / Henna parens florum...* II vv. 71-72). Nos ofrece aquí el poeta un extenso discurso de la llanura dirigido al Céfiro, viento primaveral, en donde le pide que haga correr una templada brisa para que sus flores crezcan (II vv. 73-87)

El Céfiro obedece y transforma el lugar en el *locus amoenus* en el que se va a desarrollar el rapto. La descripción que Claudiano hace es, con mucho, la más detallada que tenemos. Utiliza 31 versos en los que introduce numerosas aportaciones personales, aunque son claras las influencias ovidianas, en especial los 7 versos de las *Metamorfosis*:

*Haud procul Hennaeis lacus est a moenibus altae,
nomine Pergus, aquae; non illo plura Caystros
carmina cygnorum labentibus edit in undis.
silva coronat aquas cingens latus omne suisque
frondibus ut velo Phoebeos submovet ignes.
Frigora dant rami, varios humus umida flores:
perpetuum ver est.*

(V vv. 385-391)

Claudiano parece desarrollar esta écfrasis repitiéndola dos

veces seguidas: en primer lugar, introducida por una fórmula compuesta por dos verbos, uno relacionado con el lugar descrito: toda la tierra se hincha *omnis.../turget humus*, y otro indicando su localización: *medio...patent convexa sereno* (26). Describe también la transformación que se produce al paso del Céfiro (*quaque volat vernus sequitur rubor*, II v. 90), retomando así esa afirmación ovidiana: *perpetuum ver est* (V v. 391). El motivo descrito permite a Claudiano volver a desplegar, según su costumbre, una gran variedad de colorido: las rosas se vuelven de color rojo brillante, los jacintos son negros y las violetas azul claro, colores que inmediatamente le sirven para establecer una comparación encadenada: con los cinturones de pedrería de los Partos, famosos por su lujo (vv. 94-95), con los vellones teñidos con púrpura asiria (vv. 95-95), la cola del pavo real (v. 97) y el arco iris (98-100):

*...omnis in herbas
turget humus medioque patent convexa sereno.
sanguineo splendore rosas, vaccinia nigro
imbuit et dulci violas ferrugine pingit.
Parthica quae tantis variantur cingula gemmis
regales vinctura sinus? quae vellera tantum
ditibus Assyrii spumis fucantur aeni?
non tales volucer pandit Iunonius alas,
nec sic innumeros arcu mutante colores
incipiens redimitur hiemps, cum tramite flexo
semita discretis interviret umida nimbis.*

(I vv. 90-100)

El paisaje se transforma adquiriendo las características, como decíamos, de un *locus amoenus*: una colina surcada por fuentes y arroyos con un bosque sombrío, protegido de los rayos del sol gracias a las ramas de sus árboles. Hay, en los versos de Claudiano que los describen: *silvaque torrentes ramorum frigore soles / temperat et medio brumam sibi vindicat aestu* (II vv. 105-106), un evidente eco de Ovidio: *silva coronat...suisque / frondibus ut velo Phoebos submovet ignes / frigora dant rami...* (Met. V vv. 387-390). Pero Claudiano aprovecha para introducir una de sus largas enumeraciones, ofreciéndonos una lista de árboles que pueblan el bosque. Por supuesto, no menciona simplemente cada especie, sino que añade además sus características:

*apta fretis abies, bellis accommoda cornus,
quercus amica Iovi, tumulos tectura cupressus,
illex plena favis, venturi praescia laurus;
fluctuat hic denso crispata cacumine buxus,
hic hederæ sepunt, hic pampinus induit ulmus.*

(II vv. 107-111)

Se trata de una *amplificatio* del pasaje de Ovidio (Met. V vv. 385-391), que, sin embargo, parece tener como modelo a este mismo autor, pero en otro momento, en la enumeración que hace de los árboles que Orfeo atrae con su música (Met. X vv. 90-105):

*umbra luco venit: non Chaonis abfuit arbor,
non nemus Heliadum, non frondibus aesculus altis,*

*nec tiliae molles, nec fagus et innuba laurus
 et coryli fragiles et fraxinus utilis hastis
 enodisque abies curvataque glandibus ilex
 et platanus genialis acerque coloribus impar
 amnicolaeque simul salices et aquatica lotos
 perpetuoque virens buxum tenuesque myricae
 et bicolor myrtus et bacis caerulea ficus.
 Vos quoque, flexipedes hederæ, venistis et una
 pampineae vites et amictæ vitibus ulmi
 ornique et piceae pomoque onerata rubenti
 arbutus et lentæ, victoris præmia, palme
 et succincta comas hirsutaque vertice pinus,
 grata deum matri, siquidem Cybeleius Attis
 exuit hac hominem truncoque induruit illo
 Adfuit huic turbae metas imitata cupressus.*

Se mencionan, como vemos, en esta enumeración, siete de las nueve especies que cita Claudiano: *laurus*, *abies*, *ilex*, *buxus*, *hedera*, *pampinus*, y *cupressus*.

La segunda parte de la descripción la inicia Claudiano con la fórmula introductoria utilizada por Ovidio *Haud procul ...lacus est* (Met.V v. 385), ligeramente cambiada: *Haud procul ...lacus... / panditur* (II vv. 112-113). El resto de la écfra-sis, con una nueva alusión al bosque que rodea el lago Pergo, tiene evidentes ecos del pasaje de las *Metamorfosis*.

*Haud procul inde lacus (Pergum dixere Sicani)
 panditur et nemorum frondoso margine cinctus
 vicinis pallescit aquis: admittit in altum
 cernentes oculos et late pervius umor
 ducit inoffensos liquido sub flumine visus*

imaque perspicui prodit secreta profundi.

(II vv. 112-117)

Concluye dicha écfrasis con el demostrativo acostumbrado, *huc elapsa cohors gaudet per florida rura* (II v. 118), introduciéndonos así en el catálogo de flores. Frente al *Himno a Deméter* y a las dos versiones de Ovidio, donde es la propia Prosérpina la que incita a sus acompañantes a recoger flores, en Claudiano será Venus quien lo hará dando ejemplo y cogiendo una rosa, a la que el poeta no alude de manera directa, sino mediante una perífrasis *doloris / carpit signa sui* (II vv. 122-123).

Hay también en la enumeración de flores, una importante deuda con Ovidio, en concreto con el extenso pasaje de *Fast.* IV vv. 435-443:

*illa calthas , huic sunt violaria curae,
illa papavereas subsecatungue comas:
has, hyacinthe, tenes; illas, amarante, moraris:
pars thyma, pars rorem, pars meliloton amat.
plurima lecta rosa est, sunt et sine nomine flores;
ipsa crocos tenues liliaque alba legit.*

Que en Claudiano aparece de la siguiente forma:

*Pratorum spoliatur honos: haec lilia fuscis
intexit violis; hanc mollis amaracus ornat;
haec graditur stellata rosis, haec alba ligustris.*

(II vv. 128-130)

Se recogen lirios, violetas y rosas, pero sobre todo influye

Ovidio en el uso del "tú enfático" utilizado para dirigirse al jacinto y al amaranto (cf. *Fast.* IV v. 439: *has, hyacinthe, tenes; illas, amarante, moraris*). Claudiano sustituye este último por el narciso (que, como ya vimos pertenece a la tradición ática y que procedería quizá de otra fuente) y añade además su origen mitológico:

*Te quoque, flebilibus maerens Hyacinthe figuris,
Narcissumque metunt, nunc inclita germina veris,
praestantes olim pueros: tu natus Amyclis,
hunc Helicon genuit; te disci perculit error,
hunc fontis decepit amor; te fronte retusa
Delius, hunc fracta Cephisos harundine luget.*

(II vv. 131-136)

La técnica típica de la distensión previa a la tensión, que en las otras fuentes habíamos observado, es en Claudiano mucho más acusada, pues se entretiene más en presentar a las muchachas recogiendo flores y adornándose con ellas, para pasar bruscamente a una detallada descripción del estruendo que se origina al salir Plutón de las profundidades:

*Talia virgineo passim dum more geruntur,
ecce repens mugire fragor, conflagere turres,
pronaque vibratis radicibus oppida verti.
Causa latet; dubios agnovit sola tumultus
diva Paphi mixtoque metu perterrita gaudet.*

(II. vv. 151-155)

Frente a la parquedad del *Himno a Deméter* y las dos versiones

de Ovidio que ni lo mencionan, Claudiano describe a lo largo de 30 versos (II vv. 156-185), los intentos que realiza Plutón para salir de su morada y cómo finalmente lo consigue, causando el pánico en toda la isla (II vv. 186-203).

El momento del rapto es, sin embargo, tan breve y repentino como en los otros casos, *rapitur Proserpina curru / imploratque deas* (II vv. 204-205), pero en esta ocasión Palas y Diana reaccionan enfrentándose al raptor:

...Iam Gorgonis ora revelat
Pallas et intento festinat Delia telo
nec patruo cedunt: simulatque communis in arma
virginitas crimenque feri raptoris arcebat.
(II vv. 205-208)

Una señal de Júpiter desde el cielo, demostrándoles su consentimiento ante el rapto de Plutón, las hace retirarse (II vv. 228-230).

Prosérpina es arrastrada entre lamentos y la tendencia de Claudiano a ampliar las fuentes utilizadas le lleva a no conformarse únicamente con una invocación de la muchacha a su padre y a su madre, sino que aprovecha para dirigirles un largo discurso (23 versos), uno de los que puede resultar más forzado en la obra (27), ya que, mientras se produce el rapto, Prosérpina tiene tiempo de preguntar cuál ha sido su crimen y comparar su suerte con la de otras muchachas raptadas, que, al menos, todavía viven sobre la tierra:

...Tantas quo crimine movimus iras?
 Non ego, cum rapido saeviret Phlegra tumultu,
 signa deis adversa tuli; nec robore nostro
 Ossa pruinosum vexit glacialis Olympum.
 Quod conata nefas aut cuius conscia culpae
 exul ad inmanes Erebi detrudor hiatus?
 O fortunatas alii quascumque tulere
 raptores! saltem communi sole fruuntur.
 sed mihi virginitas pariter caelumque negatur,
 eripitur cum luce pudor...

(II vv. 254-263)

En las otras fuentes que hemos estudiado, no existe este diálogo entre el raptor y su víctima. Richardson (28) apunta la posibilidad de que existiera, en una versión órfica seguida por Claudiano que nosotros no conservamos, un intento por parte de Plutón de consolar a Prosérpina, igual que existe en Mosco *Eur.* vv. 153ss. Sin embargo, el discurso de Dite, tiene ecos de otras palabras de consuelo pronunciadas por el mismo dios en el *Himno a Deméter* (vv. 360-369), cuando Prosérpina va a reunirse con su madre. Por supuesto, en el *De Rapt Pros.* (II vv. 277-306) con muchos más detalles y largas enumeraciones:

"Desine funestis animum, Proserpina, curis
 et vano vexare metu. Maiora dabuntur
 sceptris nec indigni taedas patiere mariti.
 Ille ego Saturni proles, cui machina rerum
 servit et inmensum tendit per inane potestas.
 Amissum ne crede diem: sunt altera nobis

*sidera, sunt orbis alii, lumenque videbis
Purius Elisiumque magis mirabere solem
cultoresque pios; illic pretiosior aetas,
aurea progenies habitat, semperque tenemus
quod superi meruere semel. Nec mollia desunt
Prata tibi; Zephyris illic melioribus halant
perpetui flores, quos nec tua protulit Henna.
Es etiam lucis arbor praedives opacis
fulgentes viridi ramos curvata metallo:
haec tibi sacra datur fortunatumque tenenbis
autumnus et fulvis semper ditabere pomis.
Parva loquor: quidquid liquidus complectitur aer,
quidquid alit tellus, quidquid maris aequora
verrunt,
quod fluvii volvunt, quod nutrivere paludes,
cuncta tuis pariter cedent animalia regnis
lunari subiecta globo, qui septimus auras
ambit et aeternis mortalia separat astris.
sub tua purpurei venient vestigia reges
deposito luxu turba cum paupere mixti
(Omnia mors aequat!); tu damnatura nocentes,
tu requiem latura piis; te iudice sontes
improba cogentur vitae commissa fateri"...*

El paralelismo al que hacemos referencia, se centraría en concreto en los vv. 277-278 = *Hymn. Dem.* vv. 361-362, cuando Plutón le aconseja calma: "Vuelve, Perséfone, junto a tu madre de oscuro peplo, conservando apacibles en tu pecho el talante y el ánimo."; vv. 278-280 = *Hymn. Dem.* vv. 363-366, al advertirle que no es un esposo indigno: "De seguro no seré para ti un esposo indigno entre los inmortales, hermano como soy del padre Zeus".

y antes en el discurso del Sol vv. 82-88; vv. 294-299 = *Hymn. Dem.* vv. 364-365; vv. 302-304 = *Hymn. Dem.* vv. 367-369, al asegurarle que su poder como reina del mundo de Ultratumba será inmenso: "Cuando estés aquí, reinarás sobre todos cuantos viven y se mueven y alcanzarás entre los inmortales los mayores honores. Habrá por siempre un castigo para los que te injurien, los que no traten de propiciarse tu ánimo con sacrificios, celebrando los ritos piadosamente y ofreciéndote los dones que te son propios".

Afirmaciones sobre el origen ilustre de Plutón las hace también Júpiter en Ovidio, *Fast.* IV vv. 598-600: "*nec gener est nobis ille pudendus*" ait / "*non ego nobilior: posita est mihi regia caelo, / possidet alter aquas, alter inane chaos* y *Met.* V vv. 506-508: *illa quidem tristis neque adhuc interrta vultu, / sed regina tamen, sed opaci maxima mundi, / sed tamen inferni pollens matrona tyranni*". y vv. 526-529: *...neque erit nobis gener ille pudori, / tu modo, diva, velis. Ut desint cetera, quantum est / esse Iovis fratrem! Quid quod non cetera desunt / nec cedit nisi sotre mihi...*

La referencia en los vv. 287-289 a los bosques y prados en los que Prosépina ha de vivir, parece demostrar otra vez la utilización de una fuente órfica, ya que, como ha señalado M. Guarducci, ya que este mismo paisaje del mundo de ultratumba se describía en la laminilla órfica de Turos vv. 5-6:

"Salve, salve, al tomar el camino a la derecha hacia las praderas y sotos de Perséfone" (λειμῶνάς τε ἱεροῦς καὶ ἄλσέα φερσεφονείας)

Sin embargo, pensamos que quizá la influencia órfica en los versos 282-293 proceda más bien de la descripción que de los campos Elisios hace Virgilio, quien demuestra, en el libro VI de su *Eneida*, tener influencias órfico-pitagóricas en su visión del mundo ultraterreno (29):

*His demum exactis, perfecto munere divae,
devenere locos laetos et amoena virecta
fortunatorum nemorum sedesque beatas.
Largior hic campos aether et lumine vestit
purpureo, solemque suum, sua sidera norunt.
pars in gramineis exercent membra palestis,
contendunt ludo et fulva luctantur harena;
pars pedibus plaudunt choreas et carmina dicunt.*

(Aen. VI vv. 637-644)

Por último, posiblemente el árbol *praedives* que se menciona en los vv. 290-193, con ramos brillantes de verde metal, podríamos identificarlo con aquél en el que crecía la rama dorada utilizada por Eneas en Aen. VI vv. 141 y 409, objeto imprescindible para entrar en los infiernos.

La narración continúa con la llegada al mundo de Ultratumba, donde sus habitantes reciben a la nueva reina y se celebra un banquete nupcial (II vv. 325-360). El largo pasaje tiene en parte

ecos de la descripción de los infiernos en Virgilio (Aen. VI).

Ya al principio ambos dioses son recibidos por una multitud de almas, que Claudiano utiliza un símil homérico (Il. VI vv. 146-149) y compara con las hojas que el Austro arranca de los árboles, la lluvia que amontona en las nubes, las olas que somete y las arenas que mueve:

*Conveniunt animae, quantas violentior Auster
decutit arboribus frondes aut nubibus imbres
colligit aut frangit fluctus aut torquet harenas;
cunctaque praecipiti stipantur saecula cursu
insignem visura nurum.*

(II vv. 308-312)

De modo semejante se arremolina la multitud en torno a Caronte intentando cruzar el Cocito en Virgilio Aen. VI vv. 305-312, como las hojas caen al comenzar el otoño y como las aves que emigran (30):

*quam multa in silvis autumnii frigore primo
lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ab alto
quam multae glomeratur aves, ubi frigidus annus
trans pontum fugat et terris immittit apricis.*

(Aen. VI vv. 308-312)

Más adelante (Aen. VI vv. 595ss y 601-602) menciona Virgilio en su descripción del mundo de ultratumba el castigo de Titio y el de Ixión, sin embargo, la interrupción de estos tormentos durante el banquete nupcial descrito por Claudiano (De Rapt.

Pros. II vv. 330-340), no procedería de Virgilio, sino de Ovidio cuando enumera los efectos de la música de Orfeo sobre los habitantes de los infiernos en *Met.* X vv. 40-43 (31):

*Talia dicentem nervosque ad verba moventem
exangues flebant animae: nec Tantalus undam
captavit refugam stupuitque Ixionis orbis,
nec carpsere iecur volucres...*

De Rapt. Pros. II vv. 333-340:

*Verbera nulla sonant nulloque frementia luctu
impia dilatis respirant Tartara poenis:
non rota suspensum praeceps Ixiona torquet;
non aqua Tantaleis subducitur invida labris.
Solvitur Ixion et Tantalus invenit undas
et Tityus tandem spatiosos erigit artus...*

Concluye el día, la fiesta y el libro con la llegada de la noche, incluso en el mundo infernal:

*Iam suus inferno processerat Hesperus orbi:
ducitur in thalamum virgo.*

(II vv. 361-362)

El último libro se abre con un nuevo tópico épico, la asamblea de los dioses en la que Júpiter se dispone a informar de lo que está ocurriendo y de sus planes con respecto a Prosérpina. Su discurso tiene ecos muy marcados del pasaje virgiliano de las *Geórgicas* (I vv. 195-135) donde se describe el paso de la Edad

de Oro a la de Júpiter, quien impone el trabajo a los hombres, no como un castigo, sino como un medio de superación (32):

*Ille malum virus serpentibus addidit atris
praedarique lupos iussit pontumque moveri,
mellaque decussit foliis ingemque removit
et passim rivis currentia vina repressit,
ut varias usus meditando extunderet artis
paulatim, et sulcis frumenti quaereret herbam,
ut silicis venis abstrusum excudet ignem.*

En Claudiano Júpiter comienza rememorando el ocio y la indolencia que existía durante la Edad de Oro:

*Iam pridem neglecta mihi, Saturnia postquam
otia et ignavi senium cognovimus aevi;
sopitosque diu populos torpore paterno
sollicitae placuit stimulis impellere vitae,
incultis ne sponte seges grandesceret arvis,
undaret neu silva favis, neu vina tumeret
fontibus et totae fremerent in pocula ripae
...
Provocet ut segnes animos rerumque remotas
ingeniosa vias paulatim exploret egestae
utque artes pariat sollertia, nutriat usus.*

(III vv. 20- 32)

Como vemos la actitud y las intenciones de Júpiter en ambos pasajes son las mismas: el grano ya no crece espontáneamente (Georg. I v. 134; De Rapt. Pros. III v. 24), los bosques ya no destilan miel (Georg. I v. 131; De Rapt. Pros. III v. 25), las

fuentes ya no manan vino (Georg. I v. 132; De Rapt. Pros. III vv. 25-26), todo ello es impuesto con la idea de que el hombre se supere (Georg. I vv. 133-134; De Rapt. Pros. III vv. 30-32).

Virgilio continúa (Georg. I vv. 147ss.) recordando el don de los cereales por parte de la diosa: *Prima Ceres ferro mortalis vertere terram / instituit...*, sin embargo en Claudiano, es Júpiter quien, para justificar el rapto de Prosérpina, anuncia que ha decidido provocar la carestía en toda la tierra de manera que Ceres, tras su peregrinación, y después de recuperar a su hija, enseñe a los hombres la agricultura:

...*tandem clementior orbi*
Chaonio statui gentes avertere victu:
atque adeo Cererem, quae nunc ignara malorum
...
per mare, per terras avido discurrere luctu
decretum, natae donec laetata repertae
indicio tribuat fruges, currusque feratur
nubibus ignotas populis sparsurus aristas
et iuga caerulei subeant Actaea dracones.
(III vv. 46-54)

De esta forma introduce Claudiano los temas de la carestía, y anuncia la peregrinación de la diosa y la entrega de la agricultura a los hombres, después del regreso de su hija, hecho que no llegaremos a ver, pues corresponde a la parte inconclusa del poema.

En este caso, la información de que Prosérpina ha desapa-

recido, no le llega a Ceres a través de las acompañantes de su hija, sino mediante un sueño premonitorio en el que ésta se aparece, cubierta de cadenas, pálida y demacrada (III vv. 70-110). Cuando la diosa llega a Sicilia, es la nodriza de Proserpina, Electra, personaje del que no tenemos noticia por otras fuentes y que probablemente es una invención de Claudiano con el único fin de convertirlo en soporte de un relato, como ocurre, por ejemplo con las nodrizas de las tragedias. La anciana, en un extenso relato (III vv. 196-259), pone a la madre al tanto de lo ocurrido, aún sin mencionar la identidad del raptor, pues ella misma lo desconoce. El discurso de la nodriza incluye, aunque con menos detalles, dos pasajes ovidianos: la metamorfosis de Cíane (cf. Met. V 425-437):

*...mediis invenimus arvis
exanimem Cyanem: cervix redimita iacebat
et caligantes marcebant fronte coronae.
adgrediemur subito, casus scitamus eriles
(nam propior cladi steterat): qui vultus equorum?
quis regat? illa nihil, tacito sed laesa veneno
solvitur in laticem: subrepens crinibus umor
linquitur in roremque pedes et bracchia manant
nostraque mox lambit vestigia perspicuus fons.
(III vv. 245-253)*

y la transformación de las Sirenas (cf. Met. V vv. 551-563), llamadas también aquí por su patronímico, Aquelóides:

...rapidis Acheloides alis

*sublatae siculi latus obsedere Pelori
accensaeque malo iam non inpune canoras
in pestem vertere lyras: vox blanda carinas
alligat; audito frenantur carmine remi.*

(III vv. 254-258)

La diosa anuncia entonces su intención de recorrer el mundo en busca de su hija, intención que quedará truncada unos versos más adelante, porque se produce, como ya hemos dicho, la interrupción del poema. Pero antes de que esto tenga lugar hay un extenso y minucioso cuadro (III vv. 332-448) del momento en que Ceres enciende sus antorchas en el Etna. Éste episodio que comienza con la écfrasis (*Lucus erat prope flavum Acin... v. 332*) de un bosque, poblado de árboles, cerca del volcán. Allí sitúa Claudiano la victoria de Júpiter sobre los Gigantes; allí, junto a la caverna de los Cíclopes, están los trofeos de este combate (III vv. 335-355) y es en este lugar donde Ceres selecciona cuidadosamente qué árboles han de convertirse en sus antorchas:

*...succidere pinus
aut magis enodes dubitat prosternere cedros,
exploratque habiles truncos rectique tenorem
stipitis et certo pertemptat bracchia nisu.*

(III vv. 359-362)

decidiéndose al fin por dos cipreses que ella misma corta y enciende en el Etna:

Tollebant geminae capita inviolata cupressi

*caespite vicino, quales non rupibus Idae
miratur Simois...*

(III vv. 370-372)

*germanas adeo credas, sic frontibus aequis
astant et socio despectant vertice lucum.
Haec placuere faces pernix invadit utramque
cincta sinus, exerta manus, armata bipenni,
alternasque ferit totisque obnixa trementes
viribus impellit...*

(III vv. 374-379)

*Postquam perventum scopuli flagrantis in ora,
protinus arsuras adversa fronte cupressos
faucibus iniecit mediis lateque cavernas*

textit et undantem flammaram obstruxit hiatum.

(III vv. 392-395)

Sirve esta larga escena como ejemplo de ese gusto por la digresión y la descripción que predomina en Claudiano, de ese interés suyo por mencionar hasta el último detalle, utilizando recursos épicos como el símil. Ceres aparece seleccionando los árboles como un comerciante que ha de trasportar su mercancía por mar:

*Sic, qui vecturus longinqua per aequora merces
molitur tellure ratem vitamque procellis
obiectare parat, fagos metitur et alnos
et varium rudibus silvis accomodat usum...*

(III vv. 363-366)

O bien, transportando las antorchas como Mégara dirigiéndose a

Tebas o a Micenas:

*qualis pestiferas animare ad crimina taxos
torva Megaera ruit, Cadmi seu moenia poscat
sive Thyesteis properet saevire Mycenis:
dant tenebrae Manesque locum plantisque resultant
Tartara ferratis, donec Phlegetontis ad undam
constitit et plenos exceptit lampade fluctus.*

(III vv. 386-391)

Pero sobre todo este pasaje es un buen ejemplo de la humanización de los dioses en el poema mitológico de Claudiano (33). Las tareas realizadas por la diosa y descritas con minuciosidad por el poeta (selecciona cuidadosamente los troncos, los tala por sí misma, valiéndose de un hacha y, finalmente, con uno en cada mano se dirige hacia el Etna y los enciende) son labores propiamente humanas.

Se interrumpe la obra con el inicio de la peregrinación de Ceres.

Nos encontramos, pues, ante el último testimonio extenso del mito (34), el más largo podríamos asegurar, ya que, cuando queda truncada en el libro III, después de 1108 versos, sólo ha llegado hasta el inicio de la peregrinación de Ceres. Por supuesto, no podemos saber si tenía intención de incluir todos los episodios que aparecen en los 495 versos del Himno homérico

a Deméter, pero, aún así, supera con mucho ésta que hasta el momento era la fuente más extensa y completa de las que han llegado hasta nosotros, pues nos es imposible saber cuántos versos formaban la paráfrasis del Papiro de Berlín y acaso existiera alguna otra versión órfica que se ha perdido (35).

2. FUENTES

Volvemos a enfrentarnos con el problema de dilucidar cuál ha sido la fuente o fuentes utilizadas por Claudiano, ya que, como hemos podido ir observando, existen en la obra contradicciones e incongruencias, y juega también en ella un importante papel la elaboración personal.

Ya Foerster (36) distinguía tres tipos de influencias diferentes: tradición siciliana, por la localización del rapto; órfica, por una serie de detalles que veremos más adelante y alejandrina, por la inclusión de dos episodios metamórficos: la transformación de Cíane y la de las Sirenas. Estas tres influencias son evidentes, sin embargo, menos aceptable es su afirmación, inmediatamente rechazada por la crítica, de que todos estos elementos procedían de una fuente única escrita hacia el siglo I-II d.C., propuesta que se basaba en la semejanza entre los relieves de los sarcófagos de época imperial y la versión de Claudiano (37).

Esta hipótesis fue inmediatamente descartada por Fargues (38), quien concluía afirmando que el poeta tenía ante sí varios

los, especialmente poemas órficos y una tradición siciliano-alejandrino que se reflejaba en las versiones de Ovidio, pudiendo haberse usado haber manejado el *Himno homérico a Deméter* (39). Respecto al último, es posible, como ya hemos visto, que haya alguna influencia, ya que, como opina Hall (40), pudo estar familiarizado con él por su origen alejandrino.

Por último, también Bernet (41), proponía como fuentes de alejandrino: un poema órfico y uno alejandrino.

Vamos a centrarnos en estas dos influencias recapitulando en la continuación, qué elementos proceden de cada una de ellas:

1. Elementos órficos (42) serían la alusión a la procesión en Atenas a Eleusis y la presencia de Iaco, identificado en su descripción con Baco; la presencia de Triptólemo, al que se aludía también en el *Papiro de Berlín*; el hecho de que acompañen a la muchacha Venus, Palas y Diana; el bordado de Prosépina representando el universo, como en las Rapsodias órficas; el viaje del mundo de ultratumba que se asemeja también al que nos describen las laminillas órficas, aunque, como ya vimos, debió tomarlo a través de Virgilio; y, por último, la extensa alusión a Orfeo y su obra poética en el prólogo del libro II.

2. Elementos alejandrinos. No creemos necesario buscar un origen alejandrino, pues, como ya hizo notar Braune (43), siguiendo a Fargues, es evidente que se trata de una influencia directa en la versión ovidiana del mito en las *Metamorfosis*, ya que en efecto, hay una acusada similitud con la estructura del relato

en Claudiano, como hemos tenido ya ocasión de ir señalando. Pero además, procederían de Ovidio: la localización en Sicilia, el *excursus* sobre la isla, el Etna (aunque eso sí con influencias también virgilianas) y la descripción de la llanura de Hena. Hemos podido apreciar una mala adaptación de las fuentes en el caso de la petición de ayuda de Júpiter a Venus, dando lugar a una serie de incongruencias, pues, como ya vimos, Plutón no necesita ser golpeado por una flecha de Cupido. También indican influencia de Ovidio los episodios metamórficos de Cíane y de las Sirenas.

Sin embargo no es tan sencillo hablar de fuentes en este autor, ya que, a la hora de hacerlo, hay que distinguir entre el contenido y la forma, puesto que Claudiano, como es sabido, pertenece a la tradición épica post-virgiliana y recibe por lo tanto, ideas y formas de expresión de Virgilio, Ovidio, Lucano y Estacio. Estas influencias que han sido clasificadas en dos grupos (44): lo que podríamos considerar ecos, o bien frases aisladas tomadas de estos autores de forma inconsciente (45): finales o principio de verso, grupos de adjetivo y sustantivo o sustantivo y verbo. Y, por otro lado, las que se deben a la imitación intencionada de un pasaje entero (46), como pueden ser las invocaciones a los dioses de ultratumba o la visión de los infiernos tomadas de Virgilio.

Por lo tanto, si el contenido es órfico y ovidiano, el esquema en el que se inserta es épico y principalmente virgiliano, inspirado en especial en la *Eneida*, aunque, a veces, se aprecian también en el contenido, según hemos tenido ocasión de ver durante la exposición de la narración mítica, influencias de obras no épicas como las *Geórgicas*.

Claudiano incorpora a su poema todos los recursos épicos: los sueños premonitorios, las asambleas de dioses, la forma de describir el paso del tiempo, mediante la prosopopeya y haciendo coincidir la llegada del día y de la noche con principio y final de libro respectivamente.

Como otros poetas épicos latinos, recurre al uso de los símiles de cuño homérico, pero en el caso de Claudiano son más frecuentes y mucho más largos, algunos son variaciones de temas tradicionales (47): las muchachas recogen flores como un enjambre de abejas del Hiblea (II vv. 124-127); Plutón rapta a Prosérpina como un león a una novilla (II vv. 210-215); las almas se arremolinan como las hojas (II vv. 308-311).

Tampoco faltan los epítetos a la hora de referirse a los personajes y así por ejemplo Plutón es *maxime noctis / arbiter* (I vv. 55-56); *umbrarum potens* (I v. 56). Cibeles recibe su apelativo más común: *turrigeram...Cybelen* (I v. 181). Diana es *inflexo quae terret Maenala cornu* (I v. 230); *candida Parrhasii...regina Lycaeii* (II v. 18); *quae Parthenium canibus scrutatur*

odorem (II v. 148). Minerva es *Pandionias quae cuspide protegit arces* (I v. 19); *ipsa tuberum / armorumque potens dextram, qua fortia turbat / agmina, qua stabiles portas et moenia vellit* (II v. 141-143). Y, por último, Prosérpina es *frugiferae spes una deae* (II v. 137).

El *De Raptu Proserpinae* es en realidad un poema épico compuesto en su mayor parte por una sucesión de descripciones y discursos (48). La narración de Claudiano se basa en una sucesión de cuadros aislados: Plutón enfurecido, exponiendo los motivos de su ira, al comienzo del poema; el dios con las Parcas mientras Némesis le aconseja; el diálogo entre Plutón y Mercurio; Júpiter en el momento de decidir, son los que encontramos en el libro I, pero lo mismo ocurre en los otros dos. Son escenas en las que se representa una situación mediante la descripción del aspecto exterior de los personajes e intenciones a través de sus palabras. El paso de un cuadro a otro se reduce a unas breves frases que sirven de puente y no añaden nada a la acción, por eso las palabras de los personajes tienen gran importancia en esta épopeya, ya que no son una alocución dirigida a otros, sino que se trata de discursos retóricos que nos informan de lo que ha ocurrido o de lo que va a ocurrir y permiten que el poema evolucione. En ocasiones son dobles, sin que, sin embargo, exista un verdadero diálogo. La mayor parte de las veces se trata de monólogos, simples declamaciones incluso se da el caso de que parecen repetidas en un tono distinto, como ocurre cuando Ceres

se dirige a los dioses, enfurecida tras haber descubierto el rapto de su hija (II 270-291) e inmediatamente después humilde y suplicante (II vv. 295-339).

El otro recurso que permite que la narración avance son las descripciones, las largas enumeraciones que nos muestran una situación y nos permiten ver el panorama, como si de una fotografía se tratase, así la descripción de los infiernos, del banquete (II vv. 306-360) y de la asamblea de los dioses (III vv. 6-17).

Abundan también las écfrasis de lugares geográficos: Sicilia, el Hena; y las de telas como el bordado de Prosérpina y su túnica. Muy frecuentes son también los retratos de dioses, minuciosos hasta el último detalle, siempre estáticos y semejantes en ocasiones a los representados en estatuas, medallas y monedas: por ejemplo la descripción de Palas (II 21-26), Diana (II 27-35), Prosérpina (II 36-55) y en especial Venus cuya imagen parece una estatua:

*Illi multifidos crinis sinuatur in orbis
Idalia divisus acu; sudata marito
fibula purpureos gemma suspendit amictus.*

(II vv. 15-17)

Por último, es importante comentar que la visión de los dioses en Claudiano está muy alejada del sentimiento religioso, se trata simplemente de hombres agrandados, nada hay en ellos de divino y sobrenatural. Como ejemplo ya vimos la escena en que

Ceres enciende las antorchas en el Etna (III vv. 357-403).

En conclusión, podemos decir que se aprecia una evolución en los cuatro testimonios del mito, en primer lugar, el *Himno homérico a Deméter*, conserva su significado misterioso y sagrado, su sentimiento religioso, y pretende ser, como ya comentamos, una justificación de los misterios eleusinos y una explicación de los momentos del rito que al autor le estaba permitido desvelar, aunque raras veces de forma totalmente clara. Es evidente la distancia entre dioses y hombres, Deméter en sus epifanías se muestra rodeada de una aureola sobrenatural que causa miedo a los mortales. El alejamiento aparece subrayado en las palabras pronunciadas por la diosa en el momento de ser descubierta por Metanira cuando trataba de inmortalizar a Demofonte: "Hombres ignorantes, ofuscados para prever el destino de lo bueno y lo malo que os acucia" (vv. 256-257).

En los *Fastos* se conserva el intento de relación etiológica entre mito y rito, aunque en ocasiones sea ficticia como es el caso de la justificación de que a Ceres se le sacrificuen cerdos. Pero aún así predomina, debido al carácter de la obra, la relación con la fiesta religiosa.

En las *Metamorfosis*, pese a su comienzo a modo de himno solemne (V vv. 341-345), el alejamiento del sentimiento místico y religioso es ya evidente. Los sentimientos y las pasiones son enteramente humanos, como ya señalara Otis (49); Venus

representaba la ambición social; Plutón, el amor indigno; Prosérpina, la inocencia infantil; Cíane, la respetabilidad de una matrona; Aretusa, el chismorreó; Ceres, la madre ultrajada.

La culminación de esta humanización de los dioses se da en Claudiano, quien, pese a asumir también un aire solemne (50) y dirigirse a los iniciados: *gressus removete profani* (I v. 4), presenta unos caracteres divinos que son propios del mundo en que vivimos: Ceres es una madre cualquiera preocupada por su hija; Prosérpina, una niña imprudente que desoye los consejos maternos; Plutón un hombre de mediana edad que desea casarse y por último, Júpiter hace las veces de un jefe de estado preocupado por los acontecimientos que se desarrollan en el país.

Notas

1. A. Cameron, *Claudian. Poetry and Propaganda at the court of Honorius*, Oxford 1970, pp. 452-466. Cf. también *Claudian, De Raptu Proserpinae*, ed. intr. y com. J.B. Hall, Cambridge 1969, pp. 93-105.
2. D. Romano, *Claudiano*, Palermo 1958, p. 31ss. (non vidi cf. Hall, *op. cit.* pp. 93ss. y Cameron, *op. cit.* p. 452.
3. P. Fabbri, "Del vero Claudiano" *Athenaeum* XVII, 1939, pp. 27-40.
4. Cameron, *op. cit.* p. 452, opina que pudo perfectamente escribirlo mientras se dedicaba a sus otros poemas latinos.
5. V. Cremona, "La composizione del *De Raptu Proserpinae* di Claudiano" *Aevum* 1948, pp. 231-256; esp. p. 248, n. 1.
6. T. Birt (ed.), *De Raptu Proserpinae*, Berlín 1892; p. XV.
7. Cameron, "Wandering poets: a literary movement in Byzantine Egypt" *Historia* XIV, 1965, pp. 470-509. esp. p. 481ss.
8. L. Jeep (ed.), *De Raptu Proserpinae*, Leipzig 1876-79.
9. Cf. Cameron, *op. cit.* pp. 453-454.
10. *Op. cit.* p. 474.
11. *Op. cit.* p. 455.
12. *Op. cit.* pp. 459ss.
13. Ambas obras comienzan con un consejo de Furias en el Hades: *In Ruf.* I vv. 28-117 = *De Rapt. Pros.* I vv. 39-67; descripción de Mégara: *In Ruf.* I vv. 119-121 = *De Rapt. Pros.* III vv. 386-388; ecos verbales en los pasajes que tratan la Edad de Oro: *In Ruf.* I vv. 380ss. = *De Rapt. Pros.* I vv. 196ss. y III vv. 20ss.; alusiones a la metempsicosis:

In Ruf. II vv. 481-493 = *De Rapt. Pros.* I vv. 61-62. En opinión de Cameron, *op. cit.* p. 465, mientras Claudiano escribía el *In Rufinum* se dio cuenta de las posibilidades que le ofrecía el mundo de Ultratumba y concibió la idea de escribir el *De Raptu Proserpinae*.

14. Cf. Cameron, *op. cit.* pp. 465-466; otros motivos son, según Romano, *op. cit.* p. 30, que Claudiano interrumpió el *De Rapt.* para escribir poesía de tema contemporáneo y ya no quiso volver a la mitología. Fargues, piensa que se cansó y abandonó la obra; por último, ya vimos la teoría de Birt, que relacionaba la interrupción del poema con la destitución de Florentino.
15. Las citas del texto latino proceden de la edición de J.B. Hall antes mencionada.
16. Sobre la relación de estas alusiones al rito con el mito, cf. el capítulo tercero en el apartado "El Himno y los Misterios de Eleusis".
17. Cf. Virgilio, *Aen.* VII vv. 812-814 y Ovidio, *Met.* I 478-479.
18. En *Fast.* IV vv. 419-420, únicamente explica el significado del nombre de Trinacria.
19. Cf. M^a A. Zapata Ferrer, *La écfrasis en la poesía épica latina hasta el siglo I d.C. inclusive*, Madrid 1986, sobre las fórmulas introductorias y conclusivas de la écfrasis pp. 21-38 y sobre otras écfrasis de islas pp. 72-77.
20. Cf. también después en Nono, quien, como ya vimos, tiene muchas influencias de Claudiano en el pasaje de sus *Dion* V v. 563-VI v. 158, donde relata los amores de Zeus y Perséfone, también aquí la muchacha está tejiendo (VI vv. 145-154). Cf. Cameron, *op. cit.* pp. 310311; West, *op. cit.* pp. 256-257. Cf. las versiones órficas del mito en el

capítulo segundo, en el apartado "Algunas apreciaciones a propósito de las fuentes".

21. Sobre las écfrasis de *telaie* cf. M^a A. Zapata, *op. cit.* pp. 138-139.
22. Cf. las fórmulas introductorias en, M^a A. Zapata, *op. cit.* p. 106.
23. Como ya vimos, según la tradición, Hércules fue el primer iniciado en los misterios eleusinos, cf. el capítulo tercero en el apartado "El Himno y los Misterios de Eleusis".
24. Otro trabajo, las yeguas de Diomedes, aparece mencionado antes (*praef.* II vv. 11-12).
25. Cf. L. B. Calatayud, "La influencia literaria de Virgilio sobre Claudio Claudiano: Imitación formal" *Revista de Estudios Clásicos* X, 1966, pp. 37-100, esp. pp. 85-86.
26. Cf. M^a A. Zapata Ferrer, *op. cit.* p. 28.
27. Cf. Cameron, *op. cit.* p. 264, n. 2, quien opina además que resulta bastante extraño que estas palabras conmuevan a Plutón.
28. *Op. cit.* p. 106.
29. Cf. M. Guarducci, "Laminette auree orfiche", *Epigraphica* 36, 1974, pp. 7-32, esp. p. 25; "Laminette auree orfiche" *Epigrafia Greca* IV, Roma 1978, pp. 258-270. A. Bernabé, "Pasaportes para el más allá. Las laminillas órficas de oro", conferencia pronunciada en el IV Curso Superior de *Filología Clásica: Bienaventurados e inmortales* el 11 de julio de 1990 y el comentario al frg. 13 de su próxima edición de las *Lamellae aureae*, (en prensa).
30. Virgilio utiliza aquí el símil homérico por segunda vez, pues ya lo había hecho en *Georg* IV vv. 472-480.
31. Posiblemente el tamaño de Titio: *squalentisque novem*

detexit iugera campi, II v. 339, proceda de Virg. Aen. VI vv. 596-597: *per tota novem cui iugera corpus / porrigitur*.

32. Cf. sobre el tema A. Ruiz de elvira, "El contenido ideológico del *Labor omnia vicit*" CFC III, 1972, pp. 9-33
33. Cf. Cameron, *op. cit.* pp. 269-270, n. 3.
34. La versión de Fírmico Materno, contemporánea del poema de Claudiano, ya la vimos en el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
35. Cf. a propósito de esto el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
36. *Op. cit.* pp. 91-97.
37. *Op. cit.* p. 95.
38. P. Fargues, *Claudien, études sur sa poésie et son temps*, París 1933, p. 264 (*non vidi* cf. Hall, *op. cit.*, p. 107).
39. Cf. también Richardson, *op. cit.* pp. 72.
40. *Op. cit.* p. 107 opina que quizá pudo conocerlo ya que nació en Alejandría.
41. E. Bernet, "Die Quellen Claudians in *De Raptu Proserpinae*" *Philologus* XCIII, 1938-39, pp. 352-376.
42. Cf. Cameron, *op. cit.* pp. 309-311, sobre el conocimiento de fuentes órficas por parte de Claudiano.
43. J. Braune, "Nonno e Claudiano" *Maia* I, 1948, pp. 176-193.
44. Cf. Cameron, *op. cit.* pp. 279-284; Calatayud, *art. cit.*
45. Cf. A.K. Clarke, "Claudian's methods of borrowing in *De Raptu Proserpinae*" *PCPhS* n.s. 1, 1950, pp. 4-7.
46. Cf. O.A.W. Dilke, "Patterns of borrowing in Claudian's *De Raptu Proserpinae*" *Revue belge* XLIII, 1965, pp. 60-61.

47. Cf. Cameron, *op. cit.* p. 297.
48. *Historia de la literatura Clásica*, ed. E.J. Kenney-W.V. Clausen, Madrid 1989, pp. 767-768.
49. *Op. cit.* pp.
50. G. Boissier, *Le fin du paganisme*, París 1891, vol. II, pp. 239-240.

CAPITULO CUARTO

FUENTES MEDIEVALES Y MODERNAS

Nos proponemos en este capítulo estudiar una serie de obras de capital importancia para la tradición de nuestro mito en los siglos posteriores, no sólo en nuestro país, sino en todas las literaturas europeas. Se trata, en primer lugar, de obras que interpretan las *Metamorfosis* de Ovidio, bajos distintos puntos de vista, como tendremos ocasión de ver más adelante, y en segundo lugar, de los manuales mitográficos medievales y modernos, algunos italianos y otros españoles, que, en muchas ocasiones, los autores consultaban a la hora de recrear temas mitológicos.

Pero antes es necesario dejar clara cuál fue la suerte de las principales fuentes de nuestro mito, es decir: el *Himno a Deméter*, las dos versiones de Ovidio y el poema de Claudiano. Para ello resulta clarificador un comentario de Curtius(1) a propósito de unos versos de la *Divina Commedia* (*Infierno* IV vv.

86-90) en la que Dante encuentra cuatro figuras que lo saludan. Su guía, Virgilio, le explica así quiénes son:

*Mira colui con quella spada in mano,
che vien dinanzi ai tre sì come sire.
Quelli è Omero poeta sovrano;
l'altro è Orazio satiro che viene;
Ovidio è il terzo, e l'ultimo Lucano.*

Pasaje que Curtius comenta en los siguientes términos:

"Homero, ilustre antepasado, apenas fue para la Edad Media algo más que un gran hombre; porque la Antigüedad medieval es Antigüedad latina. Pero era necesario mencionarlo; sin Homero no habría habido *Eneida*; sin el viaje de Odiseo al Hades no existiría el viaje virgiliano al Infierno; y sin éste no se hubiera dado un Dante para toda la Antigüedad tardía y para toda la Edad Media, Virgilio es, como para Dante, *l'altissimo poeta*. Junto a él está Horacio, representante de la sátira romana, que la Edad Media acoge como saludable censura de las costumbres, y que a partir del siglo XII encuentra gran cantidad de continuadores...A Ovidio, por su parte, se le concibe en la Edad Media, de manera muy distinta que en la actual. En el comienzo de las *Metamorfosis* el siglo XII encontró una cosmogonía y una cosmología en todo acorde con el platonismo contemporáneo; al mismo tiempo las *Metamorfosis* constituían el novelesco y cautivador repertorio de la mitología...Ovidio era el *Who's who* de la época. Hacía falta saber esas cosas, porque sin ellas no había manera de entender a los poetas latinos. además, todas esas historias mitológicas tenían su sentido alegórico, de

modo que Ovidio era también tesoro de moral".

En efecto, la "Antigüedad medieval es Antigüedad latina", en los siglos posteriores a la caída del Imperio, el griego, en Occidente cayó en desuso, a excepción del sur de Italia y de Sicilia y no resurgirá hasta el siglo XIV (2), cuando, en 1397, en Florencia un diplomático bizantino, Manuel Chrysoloras, comienza a impartir clases regulares de griego durante varios años. Con esta situación, es evidente que era poca, si no nula, la influencia que podía ejercer el *Himno a Deméter*.

En cuanto a Claudiano, aunque es uno de los autores que figura en las listas de los poetas leídos en las escuelas (2 bis), su obra se vio eclipsada, al menos por lo que se refiere a la tradición de mito de Prosérpina, por la absoluta preeminencia de Ovidio a partir del siglo XII, en especial de sus *Metamorfosis*, interpretadas y adaptadas a la mentalidad medieval.

a. Tratamientos medievales del mito: la exégesis mitológica en la Edad Media.

Veamos, antes de seguir con la exégesis ovidiana, cómo era esa mentalidad y cómo penetraron los dioses y los mitos en la tradición medieval (3).

Durante el siglo XV los dioses sobreviven, no tal como los

encontramos en los autores clásicos, sino sometidos a interpretaciones nacidas, en muchos casos, ya al final de la Antigüedad y que, durante la Edad Media, incrementaron su importancia.

El método físico-cosmológico o astralista, la idea de que los astros se identifican con los dioses, se inició en época homérica, identificando con Venus el único planeta conocido, el Véspero, y se afianzó totalmente a partir de varias influencias fundamentales: por un lado, la de los caldeos y las religiones orientales, por otro la del estoicismo, que buscaba bajo cada mito un sentido físico tal como afirma Cicerón: *Physica ratio non inelegans inclusa est in impias fabulas* (*De nat. deor.* II 24). De hecho, por lo que se refiere a Prosérpina, ya hemos tenido ocasión de ver, que existe una identificación con la Luna y sus fases, que se remonta a la escuela estoica (4).

Las interpretaciones que más importancia han tenido en la tradición de la los dioses son las dos que veremos a continuación.

En primer lugar, el método evemerista, surgido en el siglo III a.C. cuando se publica la obra de Evémero, difundida luego en Roma gracias a la traducción de Ennio (5)

Pretende explicar, como es sabido, el origen de los dioses despojándolos de su carácter divino, de manera que serían

sencillamente reyes u hombres ilustres quienes, por sus hazañas o méritos, fueron elevados a la categoría de dioses, planteamiento este que se podría incluir dentro de la denominación más general de racionalismo, que cree ver bajo los mitos acontecimientos de la vida corriente convertidos en prodigio por una confusión o una errónea interpretación (6).

Ejemplos de evemerismo tuvimos ya ocasión de ver en los testimonios que consideran a Perséfone/Prosérpina esposa de Edoneo, rey de los Molosos (7) y varían notablemente el mito. O bien, en el caso de Fírmico Materno, quien mantiene el esquema narrativo siguiendo el testimonio ovidiano de las *Metamorfosis*, pero lo despojan de todo su carácter divino (8).

Esta interpretación gozó durante la era cristiana de una gran aceptación. Los Apologistas y los Padres de la Iglesia se sirvieron de este método de forma que se mantuvo vivo hasta la Edad Media (9). A partir de la obra de Eusebio, los dioses tienen un lugar en la historia de la humanidad, siendo éste el método y la idea utilizados más tarde por Alfonso el Sabio y Alonso de Madrigal.

Pero la interpretación de la que más se sirvió la Edad Media fue la alegórica que consiste, como es sabido, en considerar que los dioses tienen un significado oculto, que son en realidad una forma de expresar una cosa mediante otra (10). Es la interpreta-

ción más antigua, ya que se remonta al siglo VI a.C. en que Teágenes de Regio, primer alegorista de Homero, justifica las actuaciones de los dioses considerándolos símbolos morales y representaciones de fuerzas naturales. Los mitos tenían por lo tanto, según el método alegórico, un sentido literal y otro profundo.

Esta interpretación se desarrolla sobre todo gracias nuevamente a la filosofía estoica que buscaba, oculto en los mitos, un símbolo de fuerzas o fenómenos de la naturaleza y también de cualidades morales y espirituales, para lo cual se basaba sobre todo en la etimología aplicada al nombre de las divinidades con el fin de lograr descubrir la verdadera naturaleza de éstas y así, como tuvimos ya ocasión de ver en el capítulo de fuentes (11), lo encontramos en las interpretaciones de Cicerón (*De nat. Deor.* II 16), Agustín (*C.D.* VII 20), Fulgencio (I 10) y, teniendo como fuentes a los anteriores, los *Myth. Vat.* I 112, II 15 y III 7, quienes explican etimológicamente los nombres de Ceres, derivándolo de *gero*, y Prosérpina, relacionándolo con *proserpere* y representando esta última el grano y la cosecha.

Pero estos sistemas interpretativos trataban exclusivamente, en un principio, mediante la exégesis de los mitos de que éstos fueran comprensibles para una mentalidad distinta de aquélla en la que habían nacido. Son las interpretaciones de los

gramáticos quienes buscaban principalmente rastros de doctrinas históricas, naturales y pocas veces morales, lo que hacía pensar a los exégetas eclesiásticos que no se había despojado totalmente a las fábulas de su carácter pagano y que seguían siendo una ficción mitológica (12).

Junto a éstas interpretaciones surge durante la Edad Media otro tipo de exégesis; se trata de aquélla que lleva a cabo la Iglesia, derivada de lo que era la práctica de la hermenéutica de las Sagradas Escrituras, las lecturas no literales de los textos bíblicos que iban unidas al arte de predicar.

Antes del siglo XIV existían métodos eficaces de *amplificatio* destinados a suministrar al predicador materiales para su sermón (13). Eran aquéllos desde los que se desarrollaban los cuatro sentidos de las Escrituras:

1. El *sensus historicus* o *literalis*, que consistía en una simple explicación de las palabras del texto.

2. El *sensus tropologicus* o moral, que tenía como finalidad la educación moral y al que con mayor interés se dedicaron los predicadores.

3. El *sensus allegoricus*, que permanece oculto en el sentido literal mediante símiles e interpretaciones figurativas.

4. El *sensus anagogicus* o escatológico, le exhortación a contemplar las cosas divinas

Obras como el *Ovide moralisé* y el *Ovidius Moralizatus* que tendremos ocasión de ver más adelante se sitúan en esta corriente exegetica. Pero antes de pasar a las interpretaciones de las *Metamorfosis* ovidianas, veamos de qué modo y por qué el autor y su obra adquirieron tal importancia durante el final de la Edad Media tras muchos años de rechazo (14).

b. La exégesis ovidiana

Efectivamente la figura de Ovidio y su obra fueron ignoradas durante los primeros siglos de la era cristiana, no sólo por la oposición a los escritores paganos, sino porque sus obras podían adaptarse con más dificultad a las ideas de la filosofía y la teología de la época (15) que los escritos de Virgilio.

La primera demostración de un cambio en el punto de vista son unos versos de Teodulfo, obispo de Orleans (16), quien afirma que existen verdades ocultas en la obra de Ovidio:

*legebam
et modo Virgilium, te modo, Naso loquax
In quorum dictis quamquam sint frivola multa
plurima sub falso tegmine vera latent.*

A partir de entonces su aceptación es tal que, como indica Traube (17), los siglos XII y XIII se convierten en la *aetas Ovidiana*,

frente a los anteriores siglos VIII y IX que constituían la aetas Virgiliana y X y XII, esto es, la llamada aetas Horatiana. Ejemplo de esta sucesión de preeminencias de los poetas latinos es el pasaje de Dante (*Infierno* IV vv. 86-90) que hemos visto comentado en las palabras de Curtius (18).

Pero, para permitir esta amplia difusión del poeta y de su obra, era necesario justificar a los ojos de los Padres de la Iglesia que no era un autor contrario a las doctrinas cristianas y con esta finalidad surgen una serie de *vitae* medievales de modo que su imagen durante estos siglos es la de ético, teólogo y mago (19). La misma suerte corrió su obra, sometida a interpretaciones moralizantes que permiten incluso que penetre en los claustros y que se utilicen extractos de las *Metamorfosis* para uso de las monjas. Así las diosas se convierten en monjas, los dioses en el clero (20).

A Arnulfo de Orleans, debemos la primera exégesis medieval de Ovidio: se trata de un comentario en prosa escrito en la segunda mitad del siglo XII (hacia 1175)(21), que añade a las *Metamorfosis* un acercamiento no literal dividido en tres partes que influye en los restantes comentarios de las mismas: *modo quasdam allegorice, quasdam moraliter exponamus, et quasdam historice*. En el siglo XIII (hacia 1234) (22), el inglés John of Garland, en sus *Integumenta Ovidii*, comentario en verso de las *Metamorfosis*, sigue la alegoría moral y física de Arnulfo.

b. 1. Las alegorías de ambos aparecen recogidas en la obra de otro exégeta de Ovidio, Giovanni del Virgilio. Poco se sabe de su vida (23), algunos documentos nos permiten saber que en el año 1321 firmó un contrato con la ciudad de Bolonia para impartir un seminario, durante los años 1322 y 1323, en el que se leerían los *magni auctores*, entre los que se contaba a Virgilio, Estacio, Lucano y Ovidio "el Mayor".

Conservamos de este comentarista dos obras de tema ovidiano, una *expositio* de las *Metamorfosis*, para sus clases, y unas alegorías escritas en prosa y verso, que se piensa que pudo componer mientras desempeñaba su labor docente (24).

La primera se trata de una paráfrasis del relato ovidiano cuya importancia está en la introducción que las precede. Arnulfo, quien había impartido en Orleans en 1175, un seminario sobre Ovidio y había escrito, para diferentes obras del poeta, varios *accessus* sobre su vida, influye en la estructura del proemio que se dispone con un esquema fijo, dividido en varios apartados: *titulus, materia, intentio, utilitas, philosophiae, suppositio* (25).

Pero Giovanni del Virgilio supera en su *accessus* a su predecesor, ya que de él conservamos la más completa biografía medieval de Ovidio que se conservó tal cual hasta Boccaccio y que incluye en apéndice las etimologías sobre el nombre del poeta

de Sulmona y sobre su obra (26).

En el segundo apartado del proemio, expone las consideraciones sobre la materia del poema y, tratando de las metamorfosis en general distingue tres tipos de interpretación que hacen suponer la influencia de Arnulfo, al distinguir una división: natural, espiritual y mágica:

Nam materia huius libri est tractare de mutatione rerum (...). Sed est sciendum quod triplex est transmutatio naturalis est que fit altero de duobus modis, vel per generationem s. quando de nichilo transmutatur aliquid, vel per corruptionem s. quando de aliquo fit nichil. Alia est transmutatio spiritualis, que fit altero de duobus modis: s. quando aliquis de sano fit insanus i. de quieto fit furiosus, vel quando aliquis fit de insano sanus, sicut de furioso et stulto fit sapiens et quietus. Alia est transmutatio magica que fit ab istis magicis qui faciunt apparere hominem asinum esse et tamen non est (...).

Modo ad propositum dico de qualicumque transmutatione determinat Ovidius: de transmutatione naturali ex eo quod facit homines in deos transmutari, et hoc est possibile per virtutes ut pater per boetium in 4^o. Eciam determinat de transmutatione magica in quantum Bachus faciebat Pentheum apparere cervum, cum esset homo. Vene ergo transmutatio est materia huius libri.

En la causa finalis agrupa la intentio y la utilitas, y afirma que en Ovidio existió en primer lugar una finalidad inmediata: demostrar que es cierto que Julio César fue trans-

formado en dios: *propinqua est transmutationis cognitio naturalis spiritus et magice qua quidem transmutatione prehabita posset Ovidius probare fuisse possibilem Cesarem Julium in deum transmutatum fuisse*. En segundo lugar hubo una intención remota, y es el primero en afirmar que Ovidio pretendía una fama inmortal: *Sed causa finalis remota ut ipse famam perpetuam acquireret per hunc librum et alios, et iste brevis est finis cuiuslibet poete*.

En cuanto a sus fuentes, es evidente que conoció las obras de sus predecesores: Arnulfo, cuya influencia es muy marcada, y, aunque en menor medida, los *Integumenta* de John of Garland. Según afirma Ghisalberti, parece que en la exposición, mezcla de prosa y verso, quiso fundir estos dos comentarios anteriores que en la práctica encontraba ya citados en los márgenes de los códices:

"La familiarità che anch'egli ebbe senza dubbio con uno di questi commenti divulgati nel secolo XIV, gli suggerì l'idea di comporre una specie di trattato che in maniera sistematica facesse quello che occasionalmente praticavano i glossatori, dando di tutti i miti la più plausibile allegoria ragionata prosasticamente dapprima nei suoi fondamenti morali, e quindi riassunta in pochi versi memoriali che ne racchidessero l'essenza" (27).

Se decidió por lo tanto por una estructura que expusiera en prosa la alegoría y resumiera luego su esencia en verso.

En el caso del mito de Prosérpina (lib. V 14-18), las interpretaciones que de él hace se remontan, a través de Arnulfo y John of Garland, a las fuentes estoicas Cicerón (*De nat. deor.* II 26) y posteriores San Agustín (*C.D.* VII 20), Fulgencio (I 10) y en especial el *Myth. Vat.* III 7, que ya tuvimos ocasión de ver (28), quienes se basaban en el astralismo que identificaba a la diosa con la Luna y la interpretación naturalista o vegetativa, que, basándose en la etimología de los nombres de los personajes, los identificaba con fenómenos de la naturaleza.

La primera interpretación de los tres personajes principales: Plutón, Ceres y Prosérpina (V 14) es un tanto confusa: Plutón es la tierra, lo que está bajo la corteza terrestre (*per Plutonem hoc intelligo solum terre quod est infra corticem*); en el caso de Ceres y su hija la explicación es problemática y poco clara. La primera, puede ser la humedad o bien, según otra propiedad, la Luna: *Sed per dominam Cererem intelligo humores ipsius terre. Vel per ipsam Cererem intelligi potest luna secundum aliam proprietatem.* Pero Prosérpina, de acuerdo con su etimología *prope terram serpens*, puede ser también ambas cosas, la luna (*modo luna serpit propius aliis planetis*) y la humedad que en verano absorbe la tierra seca, de ahí que se diga que Plutón rapta a Prosérpina: *Modo in estate humor ipsius terre capitur a solo terre, quia terra tunc remanet arida. Et hoc est quod Pluto rapit Proserpinam.*

Cíane, por su parte puede efectivamente ser una fuente cuyas

aguas se evaporan en verano, cuando la humedad es absorbida por la tierra, por eso se dice que está presente en el rapto.

Los dísticos, aclaran esta confusión de funciones que quedan repartidas de la siguiente forma: Plutón la tierra, Prosérpina la luna, llamada con el apelativo propio de Diana, porque está más cerca de la tierra que cualquier otro planeta, o la humedad, porque en verano se dirige hacia las profundidades de la tierra. Ceres la corteza terrestre y, por último Ciane una fuente que se lamenta de la pérdida de sus aguas:

Pluto solum terre. Proserpina luna vel humor.

Cortex exterior dicitur esse Ceres.

Proxima telluri pre cunctis luna planetis

filia dicantur quam prope serpit humi.

Tempus in estivum flammis ructante Typheo

humor ab externis pergit ad antra soli.

Cynthia dum rapitur, Cyane fons excidit undis

inde dolet casum deficientis aque.

(V 14, vv. 289-296)(29)

Otra transformación es la de Ascálabo en salamanquesa: de *Cerere et filio Mesie converso in stellionem*. Ceres es la corteza de la tierra, Prosérpina sigue siendo la humedad y Mesie (30) el otoño: *nam Mesie i. medium, sicut autumnus medius est inter hyemem et estatem*. El ciceón son las lluvias con que esta estación del año riega la tierra: *Mesie dat sibi polentam i. potum turbidum i. quod in autumno humectatur terra aquis, tamen tunc sunt turbide aque*. El hijo de Mesie es uno de los frutos que

nacen en otoño, al reírse de la tierra, ésta lo convierte en gusano. La explicación de esto último aparece con más claridad en la parte en verso:

*Autumni fetus terram deridet, et inde
fit vermis latitans frigore vere parens.
(V 15 vv. 301-302)(31)*

La siguiente interpretación es el momento en que Cíane le señala a Ceres el cinturón de su hija: *de Ciane ostendente zonam Proserpine*. Según Giovanni del Virgilio, lo que la fuente muestra es en realidad la señal de que el agua ha descendido en verano al desaparecer la humedad (Prosérpina): *sicut apparet ad sensum quando aqua decrescit apparet signum circa fontem quousque fuerat. Et id signum est zona quam Ciane ostendit Cereri i. terre de Proserpina rapta i. de humore sibi rapto a Plutone*.

Ascálafo es un astrólogo que afirmó que la luna estaba en su séptimo grado, es decir que había comido siete granos de granada. La luna lo convirtió en búho, ave nocturna:

*Dixerant Ascalaphus terrestria pabula lunam
mandere, septeno cum petat ima gradu.
Hic fuit astrologus lune ratione laborans
ex hoc nocturne consumilatur avi.
(V 17 vv. 305-308)(32)*

Por último, explica el reparto alternante de Prosérpina en

la tierra y los infiernos, según la interpretación más común, la identificación con la Luna. Los seis meses que permanece con el marido, es cuando no la vemos y por eso se dice que está en los infiernos. Cuando está con su madre es cuando la vemos. Lo que en la parte en verso queda resumido de la siguiente forma:

*Luna planetarum terram demissior ambit
hic regit imperiis inferiora suis.
Plenior adlucens mediato tempore nobis
et per tantundem deficiendo latens.*
(V 19, vv. 315-318)

b. 2. Otra interpretación de las *Metamorfosis* de Ovidio la tenemos en la monumental obra en 70.000 versos conocida como el *Ovide moralisé*, que, como es sabido se trata de una adaptación de las *Metamorfosis* al francés. Su autor es anónimo y ha sido atribuida tanto a Felipe de Vitry como a Chrestien Legouais de Saint-More. También ha sido muy discutida su fecha de composición (33), en general se sitúa hacia 1328, teniendo en cuenta una alusión de Pierre Bersuire en su *Ovidius Moralizatus*, quien afirma haberlo utilizado en la revisión de su obra:

*Quia tamen postquam ab Avinione reddissem Parisios,
contigit quod magister Philippus de Vitriaco vir utique
excellētis ingenii, moralis philosophie et historiarum
antiquarum zelator precipuus, et in cunctis mathematis
factis eruditus, dictum volumen gallicum mihi radidit in
quo proculdubio multas vonas expositiones tam allegoricas
quam morales inveni, ideo ipsas, si antea non posueram,*

assignare cercavi. Quod satis poterit perpendere lector prudens, quia communiter quotiens contigit aliquid de dicto libro allegorice exprimere non postpono (34).

La obra sigue el esquema de la obra de Ovidio, exponiendo en primer lugar la fábula y añadiendo a continuación una serie de explicaciones alegóricas. Se trata de una adaptación y no de una traducción ya que el autor se permite introducir en el texto ovidiano interpolaciones y ampliaciones de los diálogos y de las descripciones. Esta técnica nos es posible apreciarla también en el caso de nuestro mito.

La narración del mismo se desarrolla siguiendo el esquema ovidiano a lo largo del libro V vv. 1833-2299, pero se aparta de éste en varias ocasiones. Dejando a un lado algunos detalles en los que no es preciso que nos detengamos, hay una *amplificatio explicativa* en las súplicas que Venus dirige a su hijo. Dice Ovidio:

*"arma manusque meae, mea, nate, potentia," dixit
"illa, quibus superas omnes, cape tela, Cupido,
inque dei pectus celeres molite sagittas,
cui triplicis cessit fortuna novissima regni!
Tu superos ipsumque Iovem, tu numina ponti
victa domas ipsumque, regit qui numina ponti.
Tartara quid cessant? Cur non matrisque tuumque
imperium profers? Agitur pars tertia mundi!
(Met. V vv. 365-373)*

En el *Ovide moralisé* (V vv. 1905-1930), la diosa le sugiere a

su hijo cómo ha de actuar con Plutón y se entretiene más al exponer quiénes han sido sometidos a su poder:

*"Biaulz filz douz, en vous seulement
Gist toute m'onors et ma gloire,
Ma seignorie et ma victoire.
Tu ez ma lance et mes escus,
Par cui j'ai mains amans vaincus,
Vers cui je ne dure nulle broigne.
Je te pri que tu sans aloigne
Faces ce que je te dirai.
Pren ta sajete et fier le rai
D'enfer, que la voi folooir.
Filz, espreve en lui ton pooir,
Si le fai par amours amer.
Les diex dou ciel et de la mer
ont bien ta poissance esprouvee.
Or la sache sans demoree
Pluto, que je voi la present.
Pour quoi sont cil d'enfer exent
et fors de ta subjection?
Par tout as juridicion
Fors solement sor les abismes.
Les diex, et Jupiter meïsmes,
qui sor tous fet sa volenté,
as tu par ton effort danté.
Phebus ra nostre effort seü.
Pourquant j'ai vien aperceü
C'aucuns des diex ont en viltance
nostre force et nostre poissance.*

También modifica el autor a Ovidio en el pasaje en que Jú-

pter consiente en que Prosérpina regrese con su madre y añade una explicación a la condición de que no haya comido nada.

Dice Ovidio (Met. V vv. 530-532):

"(...) *Sed tanta cupido
si tibi discidii est, repetet Proserpina caelum,
lege tamen certa, si nullos contigit illic
ore cibos; nam sic Parcarum foedere cautum est*".

Y explica el Ovide moralisé (V vv. 2239-2245) la imposibilidad del regreso si ha comido algo:

*Tu la ravras delibrement,
Mes bien saches certainement
Que la chose est si destinee
Que, s'elle s'est desjeünee
Dou fruit d'enfer ou d'autre mes,
elle n'en doit partir ja mes,
Quar nulz qui sa jeüne enfraigne
N'a mes congié qu'il en reveigne.*

Hay también una *amplificatio* en el momento del reparto alternante entre el marido y la madre. Ovidio dice que Júpiter media entre ambos y divide el año en dos:

*At medius fratrisque sui maestaeque sororis
Iuppiter ex aequo volentem dividit annum:
nunc dea, regnorum numen commune duorum,
cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.*

(Met. V vv. 564-567)

En el *Ovide moralisé* (V vv. 2275-2299) se describe una escena, que en Ovidio no existía, en la que la madre y el marido discuten ante Júpiter, quien se ve obligado a repartir el año:

Tant s'est la mere dolousee
devant Jovem, tant brait, tant crie
et tant devotement li prie
Que sa fille li face rendre,
Que, s'il peüst, bien saus mesprendre
Cuitement li eüst rendue,
Mes Pluto d'autre part argue,
Qui propose le previliege
Et le droit de l'infernal siege,
Et dist que, qui li feroit droit,
Proserpine li remaindroit
Par le point de la destinee,
Puis qu'elle s'est desjunee,
Mes Juppiter, qui ot pitié
De sa fille, et pour l'amistié
De Ceres et pour son gré faire,
La vaudroit moult d'enfer sustraire,
Si parti le templs egalment,
et par commun assentement
a la querele mi partie,
Si que la bele une partie
Dou temps o son espous repere,
Autre partie est a sa mere
Aus cieulz. Ensi a Proserpine
De deus roiaumes la saisine.

Como última diferencia notable con el texto de Ovidio, en el *Ovide moralisé* el episodio de la metamorfosis de las sirenas

cambia de lugar y aparece relatado muchos versos después de su situación original en la fábula, tras la metamorfosis de Ascálabo.

Las interpretaciones que el autor da de este mito se dividen en dos tipos: la alegoría físico-cosmológica y la moral.

1. La interpretación físico-cosmológica o astralista (V vv. 2786-2882), se remonta nuevamente, a través de los comentaristas anteriores, a las teorías de la escuela estoica.

Ceres es aquí la abundancia en la cosecha: (...) *Ceres note et signifie / de blez habondance et copie* (V vv. 2786-2787). Plutón, como ya hemos visto en los comentaristas anteriores, es la tierra, y Prosérpina en este caso, puede también significar dos cosas: la luna y la semilla. La primera porque, cuando es luna nueva parece que está bajo tierra: *Quar, quant la lune est repondue / sous terre, el samble etre perdue* (V vv. 2792-2793), exponiendo a continuación un largo excursus sobre las fases de la luna (V vv. 2805-2815). La semilla porque cuando está bajo tierra parece que ha desaparecido: *De l'ablee est tout ensemment: Quant l'ablee est nouvelement / soz terre hercie et espandue, / il samble qu'ele soit perdue* (V vv. 2794-2796); los siete granos de granada son los días que tarda el grano en germinar: *Li sept grains notent les sept jors / Qui vont et revienent tousjors / aus quelz la graine puet germer / Que l'en fet en terre semer* (V vv. 2853-2855).

Ascálafo es un sabio dedicado al estudio de la luna, tal como hemos visto en Giovanni del Virgilio:

*Ascallaphus, qui l'accusa,
Fu uns clers qui lonc temps musa
Au cours de la lune savoir
Et par estude en sot le voir,
Tant fist et tant s'esvertua.
La lune en chavan le mua:
C'est uns oisiaus qui de nuis vole,
Et cil iert de nuis a l'escole
Pour aprendere et estudier
Au cours de la lune espier.*

(V vv. 2872-2881)

2. Explicación alegórica. En este caso los personajes del mito se identifican con símbolos cristianos (35), estableciéndose así una relación entre ambos. Anticipaba así el Ovide moralisé la exégesis llevada a cabo por la Iglesia. Los dioses paganos no sólo tienen en este caso un significado oculto, sino que anuncian símbolos de valores éticos cristianos y se convierten en metáforas de éstos. Es esta la parte más extensa en el comentario del Ovide moralisé, la representación de un drama sacro en el que los personajes: el alma, la tentación y la labor redentora de la Iglesia, están representados por dioses paganos.

Ceres es la Iglesia, y su labor clásica de inventora de las

leyes agrícolas, se convierte ahora en enseñanza de cómo se ha de servir a dios:

*Ceres denote Sainte Iglise,
Cele qui controuva premiere
L'enseignement et la maniere
De Dieu servir et cultiver
Et le ydoles eschriver,
Et si dona premierement
La loy que tuit comunement
Doivent exaucier et tenir,
Si nous seult paistre et replenir
De fruit de vie esperitable
Et de viande perdurable.*

(V vv. 2889-2899)

El gigante enterrado bajo el Etna, Tifoeo, es Jesús, que destruyó a todos los dioses que eran adorados antes, que hizo temblar la tierra el día de su resurrección, y vomitó fuego por la boca contra sus enemigos:

*C'est cil qui ses amis gita
D'enfer et de mort suscita,
Et fist en son resordement
Trambler la terre durement.
C'est cil qui par la bouche rent
Ardent flame, dont il esprent
Ses anemis en circuïte,
Si com li Psalmistes recite.*

(V vv. 2936-2943)

Plutón, siendo rey del mundo de Ultratumba entre los

paganos, no podía ser otro, a los ojos del cristianismo, que el diablo, señor de las tinieblas:

*Pluto denote le dyable
Vil et plain de maleürté.
Roi de la tenebreuse obscureté.
Cil vait son regne avironant
Et par le monde roonant,
Pour garder qu'enfers ne dechiee,
Et s'il treuve riens qui li siee,
Qu'il puisse prendre et atraper,
A paines li puet eschaper.*

(V vv. 2947-2955)

El lago donde la diosa recoge flores, **Pergusa**, es el escenario del mundo (V vv. 2960-2962).

Prosérpina representa la humanidad o el alma, que se deja llevar por los vicios vanos y pasajeros que son las flores que la diosa recoge (*Qui s'acostume aus mortelz vices / Et muse aus mondaines delices, / Qui sont vaines et decevables / Plus que flours qui au main florist, / Au soir chiet et seche et perist* (V vv. 2966-2970).

Venus es la vida voluptuosa o el pecado (V vv. 2982-2990) y **Cupido**, su hijo, el amor o la lujuria (V vv. 2991-3006).

El rapto se interpreta como el momento en que el diablo ve al alma que abusa de los vanos placeres y desea entonces tenerla como esposa y conducirla a los infiernos:

Quant Pluto voit que l'ame muse
aus vains delis dont elle abuse
Si se paine dou decevoir,
Il la veult pour espouse avoir,
C'au dyable est l'ame promise
Qui sa cure en mal fere a mise,
Et se il est qu'en pechié chiee,
Lors est l'ame en enfer jugiee
A manoir pardurablement
Et ravie soudainement.

(V vv. 2972-2981)

La búsqueda de Ceres es la de la Iglesia, que procura la salvación de las almas. Nos muestra el camino que debemos seguir y lo hace por medio de antorchas para que su luz nos impida caer en la oscuridad de la herejía (V vv. 3068-3072), de este modo un elemento ligado al ritual pagano de Eleusis, la procesión con antorchas, se cristianiza en el *Ovide moralisé*.

El encuentro con la anciana, llamada aquí *Messie*, como en los otros comentaristas, pese a que en las *Metamorfosis* no se especificaba su nombre, es Dios cuya morada es humilde (V vv. 3107-3111).

Ascálabo, es decir el muchacho que se burla de la Iglesia, representa el judaísmo (*C'est Sinagogue l'aveuglee, / la sote, la maleüree, / Qui Sainte Yglise seult despire* (V vv. 3124-3126).

La carestía aparece explicada como la consecuencia de que el alma se corrompa, si esto ocurre no puede dar fruto (V vv. 3184-3188).

Por último, los siete granos que la dios prueba en el infierno corresponden a los siete pecados capitales (*les sept grains sont les sept pechiez / Dont qui c'onques est entrechiez / La mort pardurable i encourt* (V vv. 3388-3310).

La conclusión final es lógica, habiendo pecado el alma, Dios decide que debe hacer penitencia de sus pecados, por lo tanto permanecer durante un tiempo en el purgatorio, una vez cumplido esto puede conseguir la gloria eterna:

*Par deffinitive sentence
Parti le temps, et dist, par droit,
Que l'ame en torment remandroit
Une piece et s'espurgeoit
Et sa penitance feroit
Des sept grains qu'ele avoit mengiez,
C'est des sept creminaux pechiez
Dont elle estoit ains entechie,
Et, quant el seroit espurgie,
Si s'en istroit de purgatoire,
Pour estre em pardurable gloire
Avec l'Iglise triumphant.*

(V vv. 3415-3424)

b. 3. Dentro de la exégesis eclesiástica se incluye el *Ovidius moralizatus* del benedictino Pierre Bersuire, cuya línea de pensamiento no era el rechazo de la cultura pagana, en este caso la mitología, sino el intento de incorporarla a las doctrinas de la Iglesia, tratando de desvelar su contenido moral. Así lo expone él mismo en el proemio de su libro donde afirma que

hay que buscar una verdad natural o histórica en las fábulas de los poetas, igual que lo encontramos en las Sagradas Escrituras, pero, tras exponer estas verdades, su intención será demostrar que las fábulas paganas pueden fortalecer algunos misterios de la Fe (36):

A veritate quidem auditum avertent ad fabulas autem convertentur. Dicit plantator et rigator christiane fidei Paulus apostolus Ihesu Christi. Quod utique verbum ad hoc possumus inducere quod plerumque fabulis enigmaticus est utendum ut exinde aliquis moralis sensus extrahantur et ut etiam ista falsitas veritati famulari agatur. Sic et enim sacra scriptura in pluribus passibus videtur fecisse ubi ad alicuius veritatis ostensionem fabulas noscitur confecisse (...). Sic enim scriptura hiis et similibus fabulis et fictionibus solet uti ut exinde possit aliqua veritas extrahi et concludi. Similiter fecerunt poete qui in principio fabulas finxerunt, quia s. per huius figmenta semper aliquam veritatem intelligere voluerunt. (...)

Quia ergo video quod scriptura utitur fabulis ad alicuius veritatis ostensionem, et quod etiam ipsi poete fabulas finxerunt ad alicuius veritatis tam naturalis quam historice designationem, congruum michi visum fuit, post moralisationem proprietatem rerum, post ea iam ad mores reducta opera nature, etiam ad moralizandum fabulas poetarum manum ponere ut sic per ipsas hominum fictiones possim morum et fidei misteria confirmare.

Su intención, sin embargo, es detenerse muy raramente en el sentido literal, y fijarse sobre todo en el alegórico:

in presenti opusculo non intendo nisi rarissime literalem sensum fabularum tangere, sed solum circa moralem expositionem et allegoricam laborare sequendo librum Ovidii qui Methamorphoseos dicitur ubi recte videntur. quasi per modum tabule universe fabule congregari.

Desde 1320 se dedicó Bersuire a la composición de su obra el *Reductorium morale* (37), cuyo libro XV se centraba en las alegorías de las fábulas paganas. Este, a la muerte de su autor, fue separado del resto del *Reductorium* y, circuló bajo el título de *Ovidius moralizatus*. Tuvo una gran difusión, fue muy copiado durante el siglo XIV y durante el XV fue editado solo o junto con otras obras mitográficas, siendo atribuido a diferentes autores: Johannes Gualensis, Nicolás de Trevet, Roberto Holkot, John Ridewall y en especial a Thomas Walleys. B. Hauréau el primero en atribuirlo nuevamente a su autor originario (38).

La disposición de la materia se basa en una consciente fusión de dos sistemas el de Alberico (39), quien en su tratado agrupa la materia mitológica en torno a las principales divinidades; y el de Arnulfo, quien sigue el esquema narrativo ovidiano, Bersuire se inclinaba por este último ya que quería que la narración fuese continuada, porque de esta manera seguía también el mismo esquema del libro XVI de su *Reductorium* que se centraba en las moralizaciones de la Biblia. Uniendo los dos sistemas conseguía organizar todas las fábulas paganas y reunía a dos tipos de lectores: los seguidores de Alberico y los que

acostumbraban a leer a Ovidio en códices glosados con las alegorías de Arnulfo y John of Garland (40).

Se divide, pues, la obra en 16 capítulos y dos partes: en primer lugar, la exposición de las formas y figuras de los dioses, y los quince capítulos siguientes, dedicados a cada uno de los libros de las *Metamorfosis*, tal como el mismo Bersuire nos hace saber:

Distingquam ergo nunc tractatum per 16 ca. s. in unum quod primum computabitur ubi de formis et figuris deorum aliquid disseretur. Et in undecim alia s. in libros qui in predicto Ovidii continentur volumine. Aliquas tamen in aliquibus super adiungam fabulas quas in aliis locis reperi, aliquas etiam detraham et dimittam quas non necessarias iudicavi.

Expone también las fuentes utilizadas, afirmando:

1. Que escribió la obra en Aviñón y, más tarde, la revisó en París, añadiendo algunas interpretaciones que tomó de un poema francés que le llegó a través de su amigo Felipe de Vitry, es decir, el *Ovide moralisé*.

2. Que recurrió, para la primera parte de su obra, las imágenes de los dioses, a Petrarca (*Africa* III vv. 138-264), a quien conoció personalmente y con quien compartía el interés por la cultura clásica (41):

Verumptamen quia ipsorum deorum ymagines ordinate

scriptas nec pictas alicubi invenire non potui, necessarie habui consulere venerabilem magistrum Franciscum de Petraco poetam utique et oratorem egregium in omni morali philosophia nec non et historica et poetica disciplina eruditum qui prefatas ymages in quodam opere suo eleganti metro describit.

Utilizó también un nuevo tratado que contenía la descripción de las divinidades paganas y las explicaciones morales, se trata del *Fulgentius metaforalis* de John Ridewall.

Y además recurrió a la obras de Fulgencio, Alberico y Rabano Mauro:

Libros etiam Fulgencii Alexandri et Rabani necessarie habui transcurrere, et de diversis partibus trahere figuram vel ymaginem quam diis istis fictiis voluerunt antiqui secundum rationes historicas vel filosoficas assignare.

En la primera parte (cap. I 14) de su obra, el *De formis et figuris deorum*, nos describe la imagen de Plutón, como el diablo, rey de los infiernos, acompañado de su esposa Prosérpina, de Cérbero y otros personajes infernales que forman su corte:

Dicamus ergo allegorice quod per Plutonem intelligitur diabolus rex inferni materialis, et etiam rex mundi qui est infernus spiritualis. Iste enim cum Proserpina i. cum iniquitate regina et coniuge sua in suffureo dominatur i. in corde sordido peccatorum (...) est enim ibi avaricia que intelligitur per Cerberum (...). Concupiscentia que intelligitur per Furias. Crudelitas

que intelligitur per Parcas. Rapina que intelligitur per Arpias.

Plutón es el símbolo del mal gobierno, su reino es fétido, porque su justicia es vergonzosa e infame, Prosérpina el de la avaricia y la rapiña, Cérbero representa a los malos consejeros insaciables y avaros, sus tres cabezas representan sus malas intenciones: la primera para agobiar a sus súbditos, la segunda para engañar a sus señores y la tercera para conseguir su propio lucro:

Vel dic quod per Pluto intelligitur malus et austerus princeps aut prelatus cum sua uxore terribili i. domina avaricia aut rapina. cuius solium est sulphureum et fetidum in quantum sua iuridicio est vituperabilis et infamis quia revera iuxta ista habitant multa genera hominum malignorum. Et primo ibi est Cerberus (...) et signat malos consiliarios insaciabiles et avaros quia tria capita i. triplicem malam intencionem habent, unam ad gravandum subdictos, unam ad decipiendos suos dominos, aliam ad lucrum proprium.

Más adelante, ya en el comentario continuado de los quince libros de las *Metamorfosis*, en el capítulo VI, correspondiente al mito que nos ocupa, la alegoría es muy semejante a la que ya había sido sugerida por el *Ovide moralisé* (vv. 2882ss), en la que, tal como hemos podido ver, los personajes anticipan doctrinas cristianas mediante la identificación; así Tifoeo es Cristo, Plutón es el diablo, Prosérpina el alma o la persona

religiosa y Ceres es la Iglesia:

Pluto est diabolus rex tenebrarum Proserpina vero est persona religiosa vel anima christiana, que Cereris i. ecclesie est filia spiritualis. Dico ergo quod quando gigas nobilis et duplicis substantie Christus sub terra i. infra terram, et humanam naturam inclusus fuit per incarnationem, et totum mundum concussisset per predicacionem, nec non fidem et devotionem iuxta illud Agei: ego movebo celum et terram etc. et veniet desideratus cunctis gentibus, Pluto i. Lucifer videns concuti regnum suum timuit, et ne ipsum perderet circumspexit et cothidie circumspicit et attendit. Ista igitur est veritas quod quando iste Pluto diabolus videt Proserpinam i. animam vel aliquam bonam personam circa flores mundi bonorum, qui s. more florum fluunt plus debito per avariciam occupatam, solet ipsam per diversa vicia rapere et in curru vitiorum quem quattuor equi nigri i 4 male affectiones trahunt (...) devotionem siccantur.

c. Compendios mitográficos medievales y modernos

Incluimos aquí una serie de obras, que, como ya apuntábamos, desempeñaron el papel de intermediarios y se encargaron de difundir las historias de los dioses. Se trata de manuales o compendios mitográficos, a los que, no sólo los escritores, sino también pintores y escultores, solían recurrir, porque en ellos encontraban todo lo que necesitaban conocer acerca de los dioses. De este modo, se consultaban muchas veces, pero pocas se

consideraba necesario citarlos como fuente y por su rápida difusión se convirtieron pronto en repertorios anónimos, que en la mayoría de las ocasiones no ofrecieron una imagen de la Antigüedad Clásica, sino las interpretaciones que la exégesis medieval había aplicado a los mitos (42).

c. 1. Boccaccio.

El más antiguo de los manuales son los *Genealogiae deorum gentilium libri* que Boccaccio comenzó a escribir antes de 1350 por encargo de Hugo IV de Lusignano, rey de Jerusalén y de Chipre, y finalizó en 1360, revisándola y corrigiéndola hasta su muerte en 1375 (43). Se trata, en palabras de Sez nec, del "principal eslabón que vincula la mitología del Renacimiento con la de la Edad Media", ya que es, en efecto, una obra de transición, medieval todavía por su método y fuentes, aunque ya parece anunciar nuevos tiempos (44). Se reparte la materia en quince libros, de los cuales los trece primeros se ocupan de las genealogías de los dioses paganos, y los dos últimos son una defensa de la poesía.

Sigue la idea, tan extendida en época medieval, como ya hemos podido observar, de que una misma fábula o personaje mitológico puede entenderse de diferentes maneras, y así tendremos ocasión de ver las interpretaciones más frecuentes: evemerista, astralista y alegórico moral, basada principalmente en las moralizaciones ovidianas existentes hasta el momento.

Las fuentes utilizadas por Boccaccio son muy numerosas, se trata de obras clásicas leídas a veces directamente, a veces a través de recopilaciones (45). Por lo que se refiere al mito que nos ocupa, maneja y cita a Ovidio en sus dos versiones, a Cicerón en *Verr.* II 4, 50, 111; a Lactancio en su *Schol. ad Stat. Theb.* II 382; al historiador Filócoro que aparece recogido en la obra de Eusebio, a quien no consulta directamente, sino a través de la traducción de Jerónimo, aunque no lo cite. Esto se debe a que los conocimientos de griego que Boccaccio tenía se reducían a las obras de Homero, gracias a la traducción y las lecciones que recibió de Leoncio Pilato a quien él mismo acogió en su casa de Florencia, durante los años 1360-1362, ya que por aquella época no se había producido todavía el resurgir de los estudios helénicos (46). Cita también a un misterioso autor conocido bajo el nombre de Teodoncio, cuya identidad ha dado lugar a una abundante bibliografía (47). Parece que bajo este nombre englobó muchos datos mitográficos o bien que se trataba de una recopilación cuyo autor no quiere citar (48).

Boccaccio menciona a Prosérpina en varios momentos de su obra, pero vamos a centrarnos exclusivamente en aquéllos pasajes que se refieren al mito del que nos ocupamos.

Al hablar de Ceres (Lib. VIII cap. IV: *De Cerere III^a Saturni filia et matre Proserpine*) y aludir a la hija que tuvo

con Júpiter, hace un breve resumen del rapto, basándose en la versión de las *Metamorfosis* de Ovidio, sin citarlo, pero añade algo que no aparecía en ella:

Que cum Iovi Plutonis accusasset audaciam, ab eo eidem primo suasum est, ut papavera comederet. Que cum fessa fecisset, in soporem soluta est (...)

basándose en el escolio de Servio (*Schol. in Verg. Georg. I 78*, donde se dice que Júpiter aconsejó a Ceres que comiera adormideras: *nam Ceres, Iove admonente, dicitur cibo papaveris orbitatis oblita, et re vera papaver gignit soporem.*

Reproduce casi literalmente, citando su procedencia, el escolio de Lactancio (*Schol. ad Stat. Theb. II 382*) en el que se cuenta el episodio eleusino (49), al que contrapone la versión de Ovidio en los *Fastos* (IV vv. 537-562), mezclada con el final de la de las *Metamorfosis* (V vv. 642-661) donde trata la misión de Triptólemo como propagador del grano y su enfrentamiento con Linco.

A continuación, estudia el significado del mito: *Recitantur praeterea et alia, nos autem sensum eliciamus ex dictis.* En primer lugar, a propósito de Ceres, mezcla astralismo, alegoría y evemerismo. La diosa es: *Est igitur Ceres aliquando Luna, aliquando Terra, et nonnunquam terre fructus, et persepe femina*

(...). Puntualiza esta última interpretación evemerista haciéndola depender de Teodoncio: *Quando Saturni et Opis dicitur filia femina est, et Sycani Sycilie regis coniunx, ut Theodontius asserit (...).*

Continúa con una larga explicación de la identificación de Prosérpina con la Luna:

(...) quando autem ex Iove Proserpinam parit, tunc Terra est, ex qua primo Proserpina, id est luna nascitur, secundum opinionem eorum, qui ex terra omnia creata arbitrati sunt, seu potius ideo credita est Luna Terre filia, quia, dum ab inferiori hemisperio ad superius ascendit, visum est priscis eam ex terra exire, et sic illam Terre dixere filiam.

Plutón representa la tierra y, según justifica a continuación, la desaparición de la Luna guarda relación con el rapto y la sentencia de Júpiter, al decretar un reparto alternante:

Hanc rapit Pluto, qui et terra est, sed inferioris hemisperii, quando pos diem XV incipit sole candente non apparere, et hinc fit ut appareat eam tantundem esse apud hemisperium inferius quantum apud superius, ex quo sumptum est fabulosum illud, Iovem sanxisse ut anni medium apud Inferos cum viro esset, et tantundem apud Superos cum matre.

La siguiente interpretación es la vegetativa que se remonta a los estoicos y relaciona el mito con fuerzas de la naturaleza; Prosérpina es el trigo o la semilla; Júpiter es la templanza y

el calor que favorece su crecimiento; por eso se dice que nace de él y de Ceres:

Est quidem Proserpina loco frugis habenda, que ex iacto sulcis semine, nisi celi temperies agat, incrementum habere non potest, et nisi eiusdem iuvetur calore, in maturitatem venire non posset. Iuppiter autem et celi temperies est, et calor, cuius opere suis temporibus et crescunt segetes, et maturitatem suscipiunt; et sic ex Iove et Cerere Proserpina nascitur.

El rapto tiene también una explicación naturalista: cuando la semilla arrojada a la tierra no germina, es cuando ha sido raptada por Plutón:

Que tunc a Plutone, id est terra rapitur, quando semen sulcis iniectum non redditur, quod aliquando contigit ob nimium frequentatam sanctionem, ex qua adeo terra bono humore emungitur, ut exhausta nequeat dare iniectis seminibus nutrimentum.

La consecuencia de ésto, es para Boccaccio la ira de Ceres, que simboliza a los agricultores, y su grito buscando a la hija y las antorchas encendidas es la queja de éstos y el incendio de los campos para purificarlos.

Las adormideras que Júpiter le aconseja a la diosa que coma representan la interrupción de los cultivos para permitir que la tierra se recupere.

Los tres granos de granada representan los principios de

la vida vegetativa: la tierra se humedece, calienta la semilla y ésta echa raíces:

Que principia ideo per grana mali punici designantur, ut intelligatur, qua sanguini similia sint, sicut sanguis nutrimentum est animalis sensitivi, sic et illa principia vegetativi.

El regreso de Prosérpina cada seis meses aparece aquí identificado, según la interpretación más común, con el ciclo agrario:

Sed Iovis sententia, id est celi dispositione, agitur, ut post sextum mensem, qui anni demidium signat, ad superos redeat Proserpina, id est segetum habundantia, eo quod a die sationis seu a mense in mense septimo incipiant spice segetum apparere et grana suscipere.

Retoma y desarrolla a continuación la interpretación evemerista que ha adelantado antes y que atribuye a Teodoncio: Ceres era la esposa de Sicano (49), rey de Sicilia, dotada de una gran inteligencia, descubrió el cultivo de la tierra, unció los bueyes y sembró los campos. Para concluir la interpretación cita a Ovidio en *Met.* V vv. 341-343:

Theodontius ex Cerere ista vetustissimam refert hystoriam, ex qua videtur multum cause fictionis superioris assumptum, et dicit: Cererem Saturni filiam Sycani regis fuisse coniugem et Sycilie reginam ingenio clarissimo peditam. Que cum per insulam cerneret homines vagos glandes et mala silvestria comedentes, nec ullis obnoxios

legibus, prima in Sycilia terre culturam excogitavit, et adinventis instrumentis ruralibus boves iunxit, et terris semina dedit, ex quo homines cepere inter se campos dividere, et in unum convenire, et humano ritu vivere: ex quo ab Ovidio dictum est: Prima Ceres unco terram dimovit aratro. Prima dedit fruges alimenta que mitia terris. Prima dedit leges: Cereris sunt omnia munus, etc.

Interpretación evemerista es también la del episodio de Triptólemo, basado, según afirma Boccaccio, en el historiador Filócoro (*F.Gr.Hist.* Jacoby, 328, F, 104c). La explicación es que se trataba de un rey del Atica, que se vió obligado a huir de la región, tras la muerte de su padre, en una nave, cuya enseña era una serpiente. Llegó a regiones lejanas, obtuvo una gran abundancia de trigo y regresó a su patria donde expulsó a Céleo, quien, en su ausencia, había ocupado el trono.

En el mismo libro, en el capítulo: *De Plutone Vº Saturni filio, qui genuit Venerationem* (cap. VI), vuelve a resumir el rapto, siguiendo las *Metamorfosis* (V vv. 346-408).

A propósito del sobrenombre de Orco cita Boccaccio a Cicerón (*Verr.* II IV, 50, 111): (...) *dum dicit: Ut alter Orcus venisse Ethnam, et non Proserpinam, sed ipsam Cererem rapuisse videbatur etc.*

Recoge la identificación de Plutón con Orco o Aidoneo, rey de los Molosos, que ya vimos que se remontaba al historiador Filócoro (*F.Gr.Hist.* Jacoby 328, F, 18) (50) y era conocida

también por Eusebio (*Chron.* 620 = *F.Gr.Hist.* Jacoby 328, F, 18). Boccaccio cita como fuente a Teodoncio y luego a Eusebio. Esta versión evemerista no aparece completa en este capítulo; se menciona tan sólo dónde reinaba Plutón y muy brevemente el rapto y la fuente de donde procede el episodio:

(...) contigit Plutoni iuniori in occiduam regni partem regnare, apud ea loca, in quibus postea mansere Molossi, secus inferum mare, et is a circumadiacentibus regno suo populis Orcus appellatus est (...). Hinc Proserpinam virginem Syculam, cum interceptisset, rapuit et in regnum deportavit suum, eamque sibi coniugem copulavit. Hec ille. Eusebius autem in libro Temporum hunc appellatum Aydoneum ait (...).

Más adelante (lib. XI cap. VI: *De Proserpina XIII^a Iovis filia et Plutonis coniuge*), menciona brevemente el rapto siguiendo a Ovidio (*Met.* V vv. 346- 408) y, como recuerda haber tratado antes los significados de este mito, se centra exclusivamente en la interpretación evemerista que acabamos de señalar, citando como fuente a Filócoro:

Arbitror igitur hanc Sycani regis Sycilie et Cereris fuisse filiam, eamque ab Orco Molossorum rege seu Aydoneo, vel Agesilao, secundum Phylocorum, anno XXVIII^a Erythei regis Athenarum raptam (...).

A Ascálafo (lib. III cap. XIII: "Sobre Ascálafo, quinto hijo de Aqueronte"), le dedica un capítulo aparte, el personaje,

por su actuación, tal como Boccaccio describe, basándose en Ovidio (*Met.* V 539-411), no puede representar más que los acusadores, convertido, por su oficio, en buho, ave de mal agüero:

Circa quod figmentum nil credo aliud voluisse poetas, quam ostendere odiosissimum esse accusatoris officium et id circo aiunt in bubonem versum Ascalaphum, eo quod sicut bubo funesta est avis et sinistri semper aufurii reputata; sic et accusator semper laboris et anxietatis prenuntius est accusato.

c. 2. Ya en pleno Renacimiento, 1551, se publican en Venecia los *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem* de Natale Conti (51), un nuevo manual, cuya importancia para la tradición mitológica está demostrada por sus numerosas ediciones (52).

Aunque toma como modelo la *Genealogia* de Boccaccio, su finalidad es muy distinta a la de los manuales de la Edad Media, como así lo han afirmado, en su introducción, las traductoras de la *Mythologia* al castellano R.ª Iglesias Montiel y M.ª C. Alvarez Morán: "(...) nosotras pensamos que Conti quería alejarse de la tradición moralizante medieval, que aún prevalece en Boccaccio de alguna forma, y quiere insistir en que su obra tiene como principal función explicar desde el punto de vista de la filosofía natural y de la ética los mitos de los antiguos" (53).

Muy diferentes son también las posibilidades con que ambos autores cuentan a la hora de manejar las fuentes, ya que en época de Conti los estudios griegos han vuelto a florecer (54). Por lo tanto, el perfecto conocimiento de esta lengua, la existencia de ediciones de la mayor parte de los autores griegos y latinos o, la circulación de numerosos manuscritos de los mismos, le permiten consultar directamente, no sólo multitud de fuentes latinas sino también griegas. De hecho, cita más a menudo estas últimas, en ocasiones reproduciendo el texto original con su traducción en latín, otras veces, como en el caso de Pausanias, parafraseando la traducción latina que ya existía de su obra. Si a esto añadimos la circunstancia de que Conti vivía en Venecia y por lo tanto tenía acceso a multitud de libros de la Biblioteca Marciana y a los que procedían de la imprenta de Aldo Manucio (55), Podemos ya desde el inicio pensar claramente, como decíamos, en una posibilidad muy distinta en el manejo y el conocimiento de fuentes por parte de ambos autores.

Por lo que se refiere al mito de Prosérpina, Conti utiliza (56), como más adelante veremos, pocos autores latinos, a excepción de Cicerón, alguna alusión a Virgilio y, sobre todo, nos sorprende constatar, la escasa importancia que concede a las dos versiones de Ovidio. Cita también los escolios a la *Tebaida* de Lactancio, pero no lo hace directamente, sino sirviéndose en estos casos del frecuente uso que del mismo hace Boccaccio (57).

Hay, por el contrario, un profuso manejo de autores griegos: así de Hesíodo, de su *Teogonía*, cuya edición princeps era Aldina de 1495, y de Apolodoro su *Biblioteca*, para la genealogía de la diosa. Cita también a Calímaco, ya que sus *Himnos* habían sido editados en Florencia por Lascaris hacia 1495. Observamos también cómo maneja y cita los *Himnos órficos*, editados por Marsilio Ficino en 1492, y, aunque igualmente se conocían los *Himnos homéricos*, y de hecho, el mismo Conti los menciona en varias ocasiones, refiriéndose al "Himnógrafo Homero" (a veces confundiendo los con Orfeo y los *Himnos órficos*), en el caso de Prosérpina y Ceres no utiliza el *Himno homérico a Deméter* y sí algunos órficos.

Pausanias es el autor que más aparece, no sólo a lo largo de toda la *Mythologia*, sino también por lo que se refiere a Ceres y Prosérpina, pero Conti no lo manejaba directamente en griego, sino que se servía, como hemos dicho, de la traducción al latín llevada a cabo por Domizio Calderini en 1498.

Por último, hemos de decir que también aparece con frecuencia Nicandro, tanto sus *Theriaca* como los *Alexipharmaca*, cuya edición princeps es de Venecia 1499. En estos casos las alusiones son patentes, aunque hemos de señalar que, cuando, como en muchas ocasiones, utiliza los escolios a este autor, no siempre lo confiesa.

En el libro III, cap. 16, se ocupa Conti de Prosérpina,

exponiendo en primer lugar las diferentes genealogías de Hesíodo (*Th.* vv. 912-914) y Apolodoro (I 3,1) (58). Para la localización del rapto se sirve de una amplia cita del relato que del mismo hace Cicerón (*Verr.* II 4, 40, 106-107):

Verum quoniam rem totam luculentissime expressit Marcus T. Cicero, et loci amoenitatem mirifice oratione pinxit, non gravabor ea ascribere, quae sunt in actione sexta in Caium Verrem ad hunc locum pertinentia.

Para otras localizaciones del mito recurre también al testimonio de Pausanias (I, 38,5), situándolo en un lugar junto al río Cefiso, llamado "Caprífico", evidente traducción del griego "Erineo" (59).

Nos parece evidente que, para la localización del episodio eleusino, sigue, aunque sin citarlo, el escolio de Nicandro *Alex.* 130a, como puede apreciarse de la comparación de ambos textos:

Schol. Nic. Alex. 130a:

ἰστέον <οὖν C> ὅτι τῆς Κόρης, ἤγουν τῆς Περσεφόνης, ἀρπαγείσης ὑπὸ τοῦ Πλούτωνος, ἡ μήτηρ αὐτῆς ἡ Διὸς νῆστις περιήρχετο ζητοῦσα αὐτήν, <καὶ δὴ περιερχομένη καὶ ζητοῦσα αὐτήν G1>, <φθάσασα τὴν Ἐλευσίνα τῆς Ἀττικῆς G* >, ὑπεδέχθη <δὲ BRVAId> ἐν τοῖς οἴκοις τοῦ Ἰπποθόωντος· <ὃς ἦν υἱὸς τοῦ Ποσειδῶνος ἐξ Ἀλόπης τῆς Κερκυόνης X>. <οἱ δὲ Κελεοῦ m>, ὑπὸ τῆς γυναικὸς αὐτοῦ Μετανείρας· ἥτις Μετάνειρα παρέθηκεν αὐτῇ τράπεζαν καὶ ἐκέρασεν αὐτῇ οἶνον [ἐπὶ τῇ θλίψει τῆς θυγατρὸς. ἀλφίτων δὲ <αὐτήν X> κυκεῶνα ἐκέλευσεν <αὐτῇ G1> κατασκευάσαι, ὃν δεξαμένη ἔπιεν. Ἰάμβη δὲ τις δούλη τῆς

Μετανείρας ἀθυμοῦσαν τὴν θεὸν ὀρώσα γελοιώδεις λόγους καὶ σκωμματὰ τινα ἔλεγε πρὸς τὸ γελάσαι τὴν θεόν. ἦσαν δὲ τὰ ῥηθέντα ὑπ' αὐτῆς ἰαμβικῶ μέτρῳ ῥυθμισθέντα, ὅπερ αὐτὴ πρῶτον εἶπεν· ἐξ ἧς καὶ τὴν προσηγορίαν ἔλαβον Ἰαμβοὶ λέγεσθαι. Ἰάμβη δὲ θυγάτηρ <ἦν G¹> Ἠχοῦς καὶ τοῦ Πανός, θρῆσσα τὸ γένος G¹X.

Nat. Cont. Myth III, cap. 16, donde confunde el nombre de la anfitriona, llamándola "Meganira" por "Metanira":

Cum rapta fuisset igitur Proserpina, ac Ceres eius mater ieiuna illam quaereret ab Hipotoonte Neptuni et Alopes Cercyonis filiae, et a Meganira in hospitium fuit accepta. Tunc Meganira illi et mensam paravit et vinum miscuit; at Dea maerens recusavit, cum diceret, sibi non fas esse bibere vinum in filiae calamitate: at cinum e farina sibi parari iussit, quem bibit. Erat Iambe muliercula quaedam Meganirae ancilla, ut tradidit Philochorus, Panos et echus filia, quae cum Deam maestam videret, ridiculas narratiunculas, et sales Iambico metro ad commovendam Deam, ad risum, et ad sedandum dolorem, interponebat: quare genus id carminis non ante observatum, iambicum ab illa dictum fuit.

Cita a continuación los versos correspondientes a los Alexipharmaca de Nicandro (129-132), en griego, junto con su traducción en latín:

ut testatur Nicander in Alexipharmacis:

*Ipse mihi reple spumantia cymbia cinno,
Ieiunae Cereris, potu multa arte parato.
Quo Ceres os olim penes Hipothoonta rigavit,
Ludicris falibus cum laetaretur Iambes.*

A continuación, sigue a Ovidio en sus *Metamorfosis* en la presentación de los pasajes correspondientes a la revelación de Aretusa, la metamorfosis de Ascálafo y el reparto alternante, seis meses en la tierra y seis en los infiernos.

Encontramos también desarrollados los sacrificios que se hacían a la diosa: una vaca estéril, para lo que se sirve de la cita de Virgilio, *Aen.* VI vv. 249-251.

Las interpretaciones de la fábula son las que hasta el momento hemos encontrado:

Identificación de Prosérpina con la semilla:

Praeterea cum sub terra occultatur semen, tanquam spongia ad se nutrimentum attrahit, et impletur per hyemen, quod in radices trahitur: quippe cum a superiore frigore semen depressum excrescat in caput, radicesque in loco tepidiore dilataret; illud semen cum impleatur nutrimento in futuram aestatem semen colligit, quare colligens flores Proserpina sub terra detinetur a Plutone.

De nuevo, la fecundidad de la isla da lugar al rapto, que se produce en Sicilia quod ea insula caeterarum omnium tritici feracissima fit, quae etiam horreum fuisse dicitur Romanorum.

La etimología, nos dice, procede de *serpendo*: quia semen per terram serpat.

Para la identificación con la Luna cita y traduce unos versos de Orfeo, *Hymn. 29*, vv. 11-13:

*Splendida, sola viris optabilis, unaque; vernam
Ostentans faciem, conutaque; frugibus almis
Quae sacrum corpus monstras ridentibus agris.*

Y continúa con la exégesis del reparto alternante en el caso de la Luna, que está bajo tierra y en la superficie:

*Qui igitur lunam, et Hecaten, et Proserpinam esse putarunt
unam, illam sex menses apud inferos esse alterne
dixerunt, qua tantundem sub terra, quantum supra terram
luna in toto anno commoretur.*

En el libro V cap. 14, se ocupa de Ceres, dejando clara su relación con Prosérpina mediante unos versos de Hesíodo (*Th. 912-914*). Utiliza a Cicerón (*Verr. II 4, 48, 106*) para indicar que se había consagrado Sicilia a Ceres y Prosérpina y que, por esta razón, el rapto tuvo lugar allí.

Sobre el rapto en general, reproduce los versos de Carcino que aparecían recogidos Diodoro Sículo (*V 5,1*).

Varias son las fuentes que se manejan en este libro para presentar el episodio eleusino:

- Lactancio (*Schol. ad Stat. Theb. II 382*), cuya cita parece

estar tomada no directamente, sino a través de Boccaccio (VIII 4) (60).

- Calímaco (*Hymn VI*, vv. 21ss): *sicuti testatur Callimachus in hymno in Cererem*, a propósito de la difusión de la agricultura.
- El comentarista de Nicandro (*Schol. Nic. Ther.* 484c), que en este caso sí aparece citado, aunque se produce una confusión entre Céleo y su hijo:

Alii fabulantur Celeum a Cerere per quoddam tempus educatum fuisse tanquam filium: quem cum Dea vellet facere immortalem, adsidue sub igne tegere solebat. verum cum id diutius fecisset a quidam conspecta id facere destitit; neque immortalem reddere curavit, sed illum frumentifationem docuit, ut ait Nicandri enarrator.

- Y el pasaje de Pausanias (I, 14, 2-3), donde se menciona que Eubúleo y Triptólemo, estaban presentes en el momento del rapto (61).

Al hablar del ritual eleusino, Conti lo confunde con las Tesmoforias y así afirma que éstas fueron llevadas de Eleusis a Atenas por Eumolpo:

Fuit autem mos Thesmophoriis ne vinum adhiberetur, matronaeque initiarentur apud Athenienses quae perpetuam et incorruptam pudicitiam feruare decreuissent (...) Haec sacrificia cum prius Eleusini celebrarent, primus Eumolpus Deiopes et Triptolemi filius ad Athenienses detulit.

Posteriormente encontramos una nueva mención del episodio

eleusino, tratando la metamorfosis de Ascálabo, Ambas o Abas en este caso, para ello, utiliza de nuevo, sin citarlo, al escoliasta de Nicandro, como a continuación podemos observar comparando ambos textos:

Schol. Nic. Ther. 484c:

χρόνῳ δέ
ποτε ἡ Μετάνειρα τὴν Δήμητραν ὑπεδέξατο εἰς τὸν οἶκον
αὐτῆς. τῆς δὲ θυσίας γινομένης ἐπ' αὐτῇ, παρῶν Ἀμβας
υἱὸς αὐτῆς ἕτερος ἐγέλασε, καταγελῶν τῆς θυσίας· ἡ δὲ
Δημήτηρ ὀργισθεῖσα ἐπιχέασα αὐτῷ τὸ ἐν τῷ κρατῆρι ἀπομει-
ναν κέρασμα, ἐποίησεν αὐτὸν ἀσκαλαβώτην.

Nat. Cont. Myth. V 14:

Fabulantur praeterea quod cum hospitio accepta fuisset a Metanira Ceres, illique Metanira sacra faceret, eius filius Abas invidit illius Deae sacrificiis, graviterque tulit quod mater sua illam accepisset, et sacra deridens nascio quid parum decorum in ipsam Deam susurravit. tunc vero Dea irata mistionem quandam, quam habebat in cratere, in illum infundens in stellionem dicitur Abantem convertisse.

Cita al final los versos correspondientes de Ther. (483-487):

quod ita testatur Nicander in Theriacis:

Ἐνθα καὶ οὐτιδανοῦ περ ἀπεχθέα βρύγματα' ἔασιν
ἀσκαλάβου· τὸν μὲν τε ῥέει φάτις οὔνεκ' Ἀχαιή
Δημήτηρ ἔβλαψεν ὅθ' ἄψα σίνατο παιδός
Καλλίχορον παρὰ φρεῖαρ, ὅτ' ἐν Κελεοῖο θεράπναις
ἀρχαίη Μετάνειρα θεῆν δείδεκτο περίφρων.

invisi hic adsunt stridores, stellio vilis

*Quos edit. fertut talem sumpsisse figuram
A Cerere irata deriso numine Divae
Infelix puer ad puteum, Metanira labore
Hospitio ut fessam cepit, dum pignora quaerit.*

Se detiene a continuación en la labor de la diosa como inventora de la agricultura, para ilustración de lo cual reproduce citas de varios autores: *Orph. hymn.* 40, 8-9; Calímaco *Hymn.* VI 19-21; Cicerón *Verr.* VII, 2, 5, 72, 187; Ovidio *Met.* V vv. 341-343 y *Fast.* I vv. 349-350.

Y concluye con la parte en la que se pueden leer las interpretaciones del mito (*At quae nunc sub his occultata fuerint, denudemus*): Ceres representa aquí la semilla y Prosérpina la raíz : *radix herbarum scilicet, quam Latini ita dixerunt, quia serpat clam per humum, illa merito ex Iove sive ex aetherea benignitate et e semine fingitur fuisse nata: quorum alterutro deficiente frustra proventus frugum expectatur.*

También dice, y ésta es la opinión de San Agustín C.D. VII, 20 que la explicación es que existió una escasez de trigo, y se pensó que Prosérpina había sido raptada (62):

Non defuerunt tamen qui incredibilem annonae penuriam fuisse significari crediderint per eam fabulam, quod Pluto Proserpinam rapuit sub terras, quia ita corruptae sint sementes, caeli vitio et inclementia, ut pene extincta sint frumenti semina in sicilia per id temporis.

En el Libro II cap. 9, estudia la figura de Plutón, y es en este caso a Claudiano a quien utiliza para explicar el motivo del rapto:

Aiunt hunc Deum aliquando graviter tulisse, quod solus omnium Deorum coelibem et filiis carentem vitam traduceret, cum tanti imperii Deus effert, neque ullam inveniret quae sibi nuptui daretur: quippe cum et Iovis effert frater, et Deorum omnium opulentissimus. (...) Claudianus rem totam carmine elegantissimo complexus est.

Para la localización del rapto sigue las dos tradiciones: la siciliana, basándose en Claudiano y la ática, citando un pasaje el *Orph hym.* 18, 12-15:

scripsit Orpheus in Attico solo non procul ab Eleusi id contigisse, ut Pluto sub terram sit ingressus, sicuti patet ex his versibus:

*Pluto tibi castae Cereris, nam filia quondam
Cum legeret flores in prato rapta quadrigis
Imposita est; et Cecropium portata sub antrum,
Huc ubi Eleusis adest, ubi nigri ianua Ditis.*

En el libro X, donde Conti recoge e interpreta las figuras de los dioses, Plutón aparece identificado con la tierra:

Quod autem Pluto terra sit, declarat Proserpinae fabula; quam rapuit illa de causa Pluto sub terram, quia radices primum pantarum inferius, deinde superius excrescunt: si modo apud Plutonem, modo apud Iovem est Proserpina.

En el mismo libro a Prosérpina se la interpreta como la naturaleza de las semillas, que está seis meses bajo tierra y otros tantos en la superficie.

c. 3. Alonso de Madrigal y Juan Pérez de Moya.

Vamos a ocuparnos ahora de dos autores cuyas obras están muy relacionadas entre sí en lo que se refiere al tratamiento de la mitología, ya que, a través de Alonso de Madrigal, los *Genealogiae deorum gentilium libri* de Boccaccio, llegan a la de Juan Pérez de Moya. Si bien la obra del primero no es un manual, ni un compendio mitográfico, hemos optado por tratarla en este capítulo, porque, al tener que incluir en él la de Pérez de Moya, que sí responde a este tipo de recopilaciones, era imposible explicar la procedencia de sus interpretaciones, sin conocer previamente los *Comentarios a la Crónica de Eusebio* de Alonso de Madrigal y a la luz también de las interpretaciones de Boccaccio que acabamos de ver. Pensamos que, de esta forma, queda más claro, aunque se quebrante la estructura que nos hemos propuesto seguir en nuestra exposición del tema.

c. 3.1. El prolífico autor abulense, Alonso de Madrigal (h. 1410-1455), conocido también con el sobrenombre de "el Tostado", tomado del apellido de su padre (63), se ocupó, entre sus múltiples escritos, de "los dioses de los gentiles" en sus

Comentarios a la Crónica de Eusebio (64), obra publicada en seis volúmenes en Salamanca entre 1506 y 1507 (65).

En su quinta parte de esta obra (caps. XXIX-CXCVIII, folios XI^v-LXXX^v) (66), trata el Tostado el mito de Prosérpina ("Capit. XXIX. de la fabula de pluton et del robo de proserpina, fol. XI^v"), buscándole un lugar, mediante el sincronismo, según el esquema seguido en la obra, entre los hechos y personajes de la historia. Tal era la tendencia de Eusebio, cuya obra inspira el comentario de Alonso de Madrigal, y San Jerónimo, y lo será después la de Alfonso X.

Con esta finalidad comienza con una introducción en la que expone la localización del hecho dentro de la *Crónica de Eusebio* (cap. XXIX, fol. XII^f):

"esta ystoria pone eusebio sobre la linea de los athenienses sobre el año treze del rey erithonio quarto rey de los atenienses. Conviene esta ystoria a la linea delos athenienses no porque orcho ni proserpina fuessen de aquel reyno mas porque eran griegos et como no aya linea propia para proserpina ni orcho pusieronse sobre la linea de los atheniense que es postrimera et alli se assientan las peregrinas ystorias para Orcho auia menester ystoria del reyno de los molosos et no ha aqui linea del para proserpina era necessario el reino de cecilia porque ella era dende natural et no ha aqui linea de aquella gente por esso se pusieron conveniente mente en la linea delos athenienses. Cerca del año sobre que se assienta esta ystoria es de considerar que no se pone en un lugar solo mas pone una vez aqui et otra vez abaxo cerca de la fin

del reyno de pandion rey quinto de athenas (...)"

El esquema que sigue el Tostado en la exposición del mito se articula en tres partes: en primera lugar la narración del mismo, después el sentido literal y, por último, las diferentes interpretaciones.

Observamos, en primer lugar (caps. XXIX- XXX, fols. XII^r-XIV^r), que el relato se hace según el testimonio de Ovidio en las *Metamorfosis* (V vv. 337-571): "Cerca del robo de prosepina hase de contar lo que pertenece a su madre Ceres que la buscaba. los poetas cuentan en esta manera especialmente ovidio li. v. metha." (cap. XXIX fol. XII^r). El mito sigue aquí al pie de la letra la exposición ovidiana, como si de una traducción se tratase, con algunas leves modificaciones en las que no creemos necesario detenernos, ya que lo que consideramos interesante son las interpretaciones que se dan más adelante.

Tras el relato del mito, se entretiene el Tostado en un minucioso comentario del mismo, lo que llama "causa literal" o "aplicación" (caps. XXXIX-CXIII, fols. XIV^r-XLV^r), se trata de una reflexión de los motivos que llevaron a Ovidio a exponer el mito en la forma en que lo hizo ("Declararemos agora estas fabulas. aplicando primero las fabulas quanto a la letra la intencion de Ovidio es encadenar la fabulas et por esso en la fabula del robo de Proserpina introduxo muchas"). Y así va

analizando uno a uno los elementos que componen la narración; se trata de una reflexión personal sobre el mismo, en principio, sin ningún tipo de interpretación.

Como ejemplo de esta "causa literal", veremos a continuación algunas explicaciones, las más curiosas y representativas de este tipo de comentario.

A propósito, por ejemplo, de los motivos por los que Ovidio localizó el rapto en *locus amoenus*, reflexiona de la siguiente forma, introduciendo algunos detalles evemeristas (el hecho de considerar a la muchacha hija de un rey y no de un dios), aunque como ya hemos dicho no es aquí donde pretende dar tales explicaciones (cap. XXXIX, fol. XV^v):

"Después que Plutón fue llagado de la saeta de cupido no faltava salvo veer a quien amasse et amar et porque quiere (Ovidio) que a Proserpina amasse et la levasse devio poner como la levo. para lo qual era menester señalar lugar del qual fuesse creyble que la levaria ca de lugar poblado o de entre mucha gente no la levaria puso lugar conveniente et fue una bella arboleda cerca de un lago donde cogia flores Proserpinafuera de todos los poblados estando la vio Pluton et la levo. Et porque paresciesse creyble que Proserpina donzella fija del rey fuera de la cibdad estuviesse señalo tal lugar en el qual assaz se creeria estar por los grandes deleytes del lugar. (...) Al tal lugar era creyble que viniessse Proserpina donzella fija del rey a se deportar con las otras donzellas de su edad no seyendo entre ellas varon alguno porque mas libremente

pudiessen haver sus gassajados et assi Pluton pudo rovar a Proserpina no seyendo ende alguno que resistiesse o siquier que lo estorvasse (...).

Los motivos que supone en su comentario sobre la introducción del episodio de la ninfa Cíane no están muy alejados de los que debieron de ser los verdaderos: incluir en su obra, de acuerdo con el carácter de la misma, un nuevo episodio metamórfico (cap. XLVII, fol. XIX^r:

"Alguno dira para que puso Ovidio que se mudasse la nimpha cianes en agua. ca sin ella se mudar pudiera avenir lo que avinio de pluton et Proserpina et ceres. Ca fuera por su lago levada Proserpina al infierno. Diremos que ovidio fizo esto como cosa complidera. Lo primero porque es su intencion recontar todas las trasmutaciones. empero affirman ser mudada cianes en agua pues avia el de buscar causa para esto recontar et fallado aqui lugar conveniente por la tristeza suya de las dos cosas suso puestas devio lo aqui contar. Segundo porque quiso significar la condicion natural de la fuente cianes en crescer et decrecer la qual no se puede mejor significar que diziendo ser tras mudada en fuente o en aguas de su fuente aun que ella ya toviessse aguas segun parescera abaxo en la aplicacion. Tercero et principal por dar lugar a todas las narraciones de la nimpha arethusa si cianes nimpha no se mudara en agua fincara viva et quando por alli viniera Ceres ella le contara todo lo acaecido como quien lo bien sabia (...).

Como último ejemplo de "causa literal", hemos elegido un texto sobre la búsqueda de Ceres en el que Alonso de Madrigal

anuncia y expone con cierto detenimiento, pese a que no es tal en este momento la función de su comentario lo que va a ser, más adelante, la interpretación evemerista del mito. Distingue entre "lo ystorico" y "lo poetico": el padre real de Prosérpina, Júpiter, y el verdadero, pero Ovidio: "procede aqui como poeta et así no nombraria por padre de Proserpina al verdadero. mas aquel que los poetas por padre tienen mayormente" . La explicación completa es como sigue (cap. XLIX, fol. XIX^v):

"Alguno dira por que el poeta introduze a sola ceres buscar la fija et no fabla del padre en todas estas cosas como a el pertenezca el cargo de fuscara a su fija. dira alguno que esto fuera que Proserpina por ventura no tenia a su padre vivo. onde sola la madre la buscaria. en otra manera mejor diremos cierto es que podia ser muerto el padre de Proserpina a esta sazón empero no se dexaria de nombrar por esso. ca una es la manera de proceder en lo ystorico otra en lo poetico. Mas la causa propia es que o no queremos fablar del padre verdadero de Proserpina o de aquel que le dan los poetas. El padre verdadero era sicano rey muy antiguo de cecilia el padre que le dan los poetas es Jupiter. El primero aunque vivo fuesse no se podia aqui nombrar por quanto Ovidio procede aqui como poeta et así no nombraria por padre de Proserpina al verdadero. mas aquel que los poetas por padre tienen mayormente que ovidio mismo nombra abaxo a jupiter por su padre si fuera sicano introducido por padre pertenescia a el buscar así como a Ceres. empero pues no pone a el no le conviene buscar a Proserpina a Jupiter pone Ovidio por padre mas a este no le pertenece buscar a Proserpina. Lo primero porque aquel busca la cosa que no sabe donde es el que

sabe no busca jupiter sabia que estaba proserpina en los infiernos con pluton pues no havia de buscar et esto porque jupiter sabe todas las cosas. (...).

Las fuentes utilizadas por Alonso de Madrigal, son muchas, como ya afirmaran J. Fernández Arenas (67) y nueve años después otra, también historiadora del arte, como el anterior, R. López Torrijos: "Las fuentes para él, según sus propias citas, son Homero, Cicerón, Ovidio, Virgilio, Estacio, Diodoro Sículo, Macrobio, Marciano Capella, S. Isidoro, Alberico y, naturalmente, Eusebio, a cuyo comentario se dedica la obra. En el texto se nota también la influencia de Boccaccio que Madrigal conocía y que es el único manual completo de mitología que le precede hasta los italianos del siglo XVI" (68). Pero como han demostrado recientemente P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán: "ninguno de los dos autores señalados (Fernández Arenas y López Torrijos) se ha percatado de que detrás de las numerosísimas citas de las que hace gala el Tostado se esconde una fuente básica y fundamental hasta el momento ignorada, la *Genealogia Deorum* de Boccaccio, y ello no por vía de imitación o de lectura atenta, sino de traducción casi literal." (69). Las afirmaciones de los autores antes citados se hacen a propósito de las *Questiones sobre los dioses de los gentiles*, pero pueden ser igualmente aplicados al uso de las fuentes en los *Comentarios a la Crónica de Eusebio*. Por lo tanto el manejo de los autores que cita a lo largo de su obra no siempre es directo, sino que le

llega a través de la *Genealogia*.

Pero antes de pasar a las interpretaciones del mito ("Declaradas ya todas las fabulas de ceres et de proserpina quanto a la causa literal al aplicarlas hemos agora a la verdad" cap. CXIV, fol XLV^r) que son lo que principalmente toma el Tostado de Boccaccio, detengámonos brevemente en la figura de J. Pérez de Moya, para a continuación comparar las explicaciones de ambos con las del certaldés.

c. 3.2. La *Philosophia secreta* donde debajo de historias fabulosas se contiene mucha doctrina provechosa a todos estudios, con el origen de los Idolos o Dioses de la Gentilidad, fue publicada en Madrid en 1585 (70), su autor, matemático y humanista, se propone, por lo que se desprende del título y del principio de su obra, buscar bajo las fábulas una filosofía secreta, mediante diferentes "sentidos": "Y lo que de estos sentidos es mi intento declarar en las fábulas es el sentido Histórico, y el Físico y Moral" (cap. II) (71).

A propósito de sus fuentes afirmaba Sez nec: "pero por más que los clásicos parezcan serle familiares, su erudición está teñida de un fuerte color medieval. Los nombres de los Padres y los Enciclopedistas (el de Isidoro en particular) acuden constantemente a su pluma; cita varias veces a Albericus, y sigue a Boccaccio para establecer la genealogía de los Dioses" (72).

No tiene, sin embargo, en cuenta el importante papel que la obra de Alonso de Madrigal ha desempeñado en esta influencia de Boccaccio. Efectivamente, como ya señalara Fernández Arenas (73), Pérez de Moya se sirve del Tostado, sin citarlo y llegando en muchas ocasiones a copiar literalmente, como más adelante podremos comprobar, pasajes y a repetir erratas o malos entendidos que encuentra en su texto. Sobre este reflejo de la obra del abulense en la *Philosophia Secreta*, han insistido recientemente López Torrijos (74) y Saquero Suárez-Somonte y González Rolán (75).

Los métodos de interpretación que ambos autores aplican al mito y los dioses son los mismos que hemos visto utilizados durante la Edad Media y en Boccaccio: evemerista, físico y alegórico.

1. Evemerismo: aplicado en primer lugar a Ceres, la diosa es considerada esposa de Sicano e inventora de la agricultura. Dice así Boccaccio (lib. III cap. IV):

"Dice Teodoncio que ésta fue esposa de Sicano antiquísimo rey de Sicilia, y que fue la primera en enseñar a los sicilianos la utilidad del trigo y que dio muchos hijos a Sicano, aunque no da el nombre de ninguno (76)."

De donde Alonso de Madrigal toma las palabras que a continuación reproducimos y de éste último, Pérez de Moya:

*Com. a Eusebio cap. CXIV fo-
17. XLIV^F:*

"Esta ceres fue casada con Sicano rey muy antiguo de Cecilia segun dize Theodoncio et como entonce no oviessse en cecilia uso del pan. ca ni lo sembravan ni lo comian mas de la fruta de arboles et otras cosas se mantoviessen ceres fallo el uso de las simientes enseñando las gentes cecilianas a labrar la tierra et sembrarla et coger después pan. Esta pario muchos fijos del rey Sicano segun quiere theodoncio" (77).

Ambos aplican también el evemerismo a Proserpina, que aparece simplemente como una doncella, hija de Ceres y Sicano, y a Plutón, que se nos presenta como rey no de los infiernos, sino de los Molosos, tal como nos había dicho Boccaccio:

*Coment. a Eusebio cap. CXXX,
fols. LI^F y LI^V:*

"Proserpina fue una doncella ansi llamada fija de la reyna ceres de cecilia et del rey sicano aun que ovidio et los

Philos. secr. art. IV:

"Esta Ceres casó con Sicano, rey muy antiguo de Sicilia, según Teodoncio, en quien hubo a Proserpina; y como en aquel tiempo no hubiese en Sicilia uso del pan, porque ni lo sembraban ni lo comían, mas de las frutas de los árboles se mantuviesen, Ceres, según Solino, halló el uso de las simientes y enseñó a labrar la tierra a los sicilianos y a coger frutos; y por estos beneficios, aunque era mujer, la dijeron deesa del pan y consagrándola a Sicilia.

Philos. secr. art. I:

"Plutón fue un verdadero hombre y no dios de los infiernos, mas rey de los Molosos, provincia de la parte occidental de Grecia, y así

poetas por ennoblecer el linage et porque a su proposito mas convenia dixeron que era fija de jupiter et de la segunda Ceres que erasu hermana. empero los muy enseñados lo primero tienen que es mas verdadero. Esta proserpina fue verdaderamente robada. ella era donzella fija del rey. et un dia estando cerca de la cibdad del saragusa de cecilia o de catania con otras sus compañeras en una floresta cogiendo flores robola pluton et tomola por muger. (...)

Todo lo otro acerca de este pluton et del robo se dize es encobrimiento poetico para algo significar dizese que este Pluton era el rey del infierno era el segun verdad rey de tierra de los molosos que es una provincia en Grecia llamada epito et en otro nombre chaonia. esta es en fin de grecia de parte de occidente et ansi es cercana a la ysla de cecilia et por esto era muy creyble que pluton robasse a proserpina. (...)

porque mas la dessearia

es cercana la isla de sicilia, y por esto es cosa creíble que Plutón robase a Proserpina, porque le convenía más ésta por mujer, que otra de tierra más remota; y el un reino y otro estando cercano serían más aprovechados, y habría esperanza que por este casamiento ambos reinos se juntarían. Y Proserpina era una doncella así llamada, hija de Ceres, reina de Sicilia, y del rey Sicano. Y Ovidio y los poetas, por ennoblecer el linaje y porque a su propósito más convenía, dijeron que era hija de Júpiter, y Ceres hermana del mismo Júpiter. esta doncella, estando un día cerca de la ciudad de Zaragoza de Sicilia, con otras sus compañeras en una floresta cogiendo flores, la robó Plutón con intención de recibirla por mujer.

que seyendo de tierra apartada por quanto el reyno suyo et del padre de proserpina seyendo cercanos podrian aver mayores provechos que ella seyendo de tierra apartada.

Es evidente la copia casi literal de Pérez de Moya quien, no entendiendo la ciudad donde el Tostado dice que fue raptada Prosérpina: "saragusa" por Siracusa, arregla la errata convirtiéndolo en Zaragoza (78).

2. La interpretación astralista, repite de nuevo, las ideas de los estoicos identificando a Prosérpina con la Luna, Ceres con la tierra, de la que parece que surge ésta, lo que ya habíamos encontrado en Boccaccio (79). Encontramos también la tradicional identificación del reparto alternante con las fases de la Luna:

Comen. a Eusebio cap. CXC, fol. LXXVI^v:

"et concordo que estuviesse Proserpina la meataad del año con su marido en infierno et la otra meataad con su madre Ceres sobre la tierra. Esto significa la verdad del movimiento de la luna ca la mestad del año esta debaxo de la tierra et entonce se dize

Philos. secr. art. VI:

"Concertar Iúpiter a Ceres y a Plutón que Proserpina estuviesse medio año en el infierno com Plutón, y el otro medio con Ceres, es declarar el movimiento de la Luna, que la mitad del año está debajo de la tierra en eces, y a esto dicen estar con su marido en el infierno, y la

estar con su marido Pluton el que la robo. ca estando debaxo de la tierra se dize estar en el infierno. et ella no estaria en el infierno si alla no levaran et alla se dize aver levado Pluton. pues en el infierno estava con pluton en tanto que ella esta sobre la tierra exta con su madre ceres or quanto ceres era deesa celestial et estava sobre la tierra. (...) en esta manera la meatad del año esta sobre la tierra et la meatad debaxo en el infierno. ca en todos los primeros quince dias que passan desde la conjunción de la luna fasta ser llena esta la luna sobre la tierra quando se pone el sol los quince días que son desde ser llena fasta la siguiente conjuncion esta la luna debaxo de la tierra. ca poniendose el sol aun no parece la luna mas sale después et cada dia mas tarde fasta tornar otra vez a la conjuncion.

otra mitad sobre la tierra, en respeto de los horizontes, y esto es estar con su madre Ceres, entendida por la tierra que cada uno habita. Y puédese entender esto en otro modo, que en todos los quince primeros días que pasan desde cualquiera conjunción de Luna, hasta ser llena, está la Luna sobre la tierra, cundo se pone el Sol, y los otros quince días, desde que es llena hasta la siguiente conjunción, está la Luna debajo de la tierra, porque poniéndose el Sol aun no parece, mas sale después cada día tres cuartos de hora mas tarde hasta tronar otra vez a la conjunción.

3. Por último ambos siguen la interpretación alegórica, también estoica, que indentifica a Prosérpina con el grano o las

semillas que, cuando no germinan se dice que es por el rapto de Plutón (80):

Comen. a Eusebio cap. CXCIV, fol LXXIX^r:

"Esto presupuesto diremos como pluto robo a proserpina et aplicaremos la fabula. este robo se faze quando los labradores siembran el pan en la terra et no nasce ca entonces pues no sale parece que lo levaron dende et por que no ha quien lo levasse salvo el que debaxo es et este es pluton que es la fondura de la tierra. ca ende podian estar ascondidas las semillas dize se que robo a proserpina pluton que es la fondura de la tierra (81).

Philos. secr. art. I:

"Hurtar Plutón a Propserpina, denota que cuando los labradores siembran y no nace tan presto como querrian, parece que lo llevaron o hurtaron; y porque no hay quien lo lleve, salvo el que debajo la tierra habita, y este es Plutón por quien se entiende también la hondura de la tierra, que allí podrían estar las simientes escondidas; y por esto se dice que robó a Proserpina, que son las simientes.

Nos parece además evidente que Alonso de Madrigal utilizaba un códice de las *Metamorfosis* de Ovidio que contenía en glosas marginales las alegorías de Arnulfo de Orleans y John of Garland, o bien simplemente que las conocía y las ha manejado, ya que algunas de sus interpretaciones, no proceden de Boccaccio sino de estos dos exégetas ovidianos. Por supuesto, Pérez de Moya, al seguir las explicaciones del Tostado, las recoge también.

Dos ejemplos que se remontan claramente a estos comentarios medievales son los siguientes: la interpretación de la metamorfosis de Ascálabo y de los personajes que intervienen en el episodio eleusino sigue la de Arnulfo de Orleans (V 10), tal como tuvimos ocasión de ver en Giovanni del Virgilio (V 15) (82), aunque en el caso del Tostado es mucho más extensa y detallada. Ceres es la tierra; la anciana, llamada también aquí Messie, es el otoño; el niño, Ascálabo son los frutos de la estación y el ciceón, las lluvias otoñales:

Comen. a Eusebio cap. CLXXXV, fol. LXXIV^v:

"Por Messie la vieja el tiempo del autunno o otoño segun los vulgares. et llamase messie que significa en griego meatud por quanto el otoño es tiempo que tiene la meatud o medio de las complexiones. (...) E dizese que messie dio ceres un potaje que teniacozido en un olla et era mesclado de agua et farina era empero ralo en manera que mas se podia beber que comer. et por esto se significan las aguas del otoño las quales no son limpias como las del verano o

Philos. secr. art. VIII:

"Concebir Ceres sed con el calor y trabajo de andar a buscar a su hija denotà que la tierra por Ceres entendida, con el calor del estío se seca, y así anda sedienta hasta que viene a la casa de la vieja Messie, entendida por el otoño, en el cual tiempo la tierra comienza a ser templada, y no ha bebido Ceres hasta la casa de Messie, porque el estío no es tiempo natural para llover y si llueve es accidentalmente. Dice ser Messie vieja y su casa ser cubiera de Paja y pequeña, para significar la

fin del invierno ni son convenientes para que de ellas algo se engendre mas lo que dende se engendra es turbio porque no es cosa teniendo verdadera condición natural. Esta vieja messie tiene un niño pequeño que es su hijo por el qual se significan los frutos o cosas engendrados en otoño ca aun que el humor de las aguas del comienzo del otoño no sea conveniente para engendrar buenos frutos engendranse empero algunos et esto se entienden por el niño porque son pequeños et como nascidos contra condición natural."

pequeñeza de la virtud generativa en el otoño, causada por la pobreza del humor, porque no son naturales las aguas principalmente en el principio dél. (...)

Darle Messie a Ceres talvinas ralas, que más se podían beber que comer, por esto se entienden las aguas del otoño, las cuales no son limpias como las del fin del invierno, ni son convenientes para que dellas algo se engendre. El niño Estelio que tiene esta vieja, denota los frutos de aquél tiempo ser pequeños, como nascidos contra condición natural.

Se aprecian también influencias de los exégetas ovidianos en la metamorfosis de Ascálafo, a quien se identifica con un astrólogo dedicado al estudio de las fases de la luna, convertido en búho porque es un ave nocturna, tal como explicaba Arnulfo (V 12) y como hemos visto en Giovanni del Virgilio (V 17) (83):

Coment. a Eusebio cap. CLXX-XVIII, fol. LXXV:

"Ca otra manera se puede entender, et mucho mejor lo que se dize de ascálafo. diremos

Philos. secr. art. VI:

"En otro sentido, Ascalafo fue un filósofo de los antiguos. el cual primero halló la cuenta de la Luna y el que

que ascalapho fue un philosopho de los antiguos el qual primero fallo la verdad del cuento de la luna et la razon del. (...)

dizese que proserpina enojada torno a ascalapho en buho echando le agua del río flegeton sobre la cabeza esto pertenece a la condicion del sabio et mayormente a ascalapho tornose en buho. Lo primero porque el buho es ave de la noche. et ansi a ascalapho pertenescia a la noche por quanto fallo la razon del movimiento de la luna el qual es movimiento nocturno.

mostró la Luna deber estar en el infierno (...).

Ser convertido en buho más que en otra ave, es porque esta ave conciene a la condición del sabio, porque el buho es ave nocturna."

c. 4. Fray Baltasar de Vitoria

El último manual del que nos vamos a ocupar es el *Teatro de los Dioses de la Gentilidad*, de Fray Baltasar de Vitoria, publicado en Salamanca en 1620 (84), con un prólogo de Lope de Vega, en el que se señala la utilidad de este manual, para la comprensión de muchos libros, pues hay verdades ocultas bajo los mitos:

"No hay nada, en esta historia mitológica, que repugne a nuestra fe, ni a las buenas costumbres: por el contrario, es una ciencia muy importante para la inteligencia de muchos libros. Los antiguos envolvieron la filosofía en fábulas, con los bellos ornamentos de la poesía, de la pintura y de la astrología."

La obra se compone de siete libros cada uno de los cuales dedicado a la figura de un dios. En el libro IV se ocupa de Plutón y de los hechos que tienen relación con él. Entre ellos, el rapto de Prosérpina, convertida en reina de los Infiernos: "por ser muger de Pluton Reyna, y señora de los Infiernos" (cap. 4).

Como fuentes Vitoria utiliza y recopila, los manuales anteriores (85), ejemplo de esto es la exposición del episodio eleusino, que procede de Lactancio (*Schol. ad Stat. Th. II 382*), pero pensamos que a través de Natale Conti (quien a su vez, como ya vimos, lo tomaba de Boccaccio), pues existe la misma confusión en el nombre de la anfitriona: "Meganira" por Metanira:

"Entre otras parte, donde aporto, fue donde vivian Hipotoonte hijo del dios Neptuno, y de alopes, que era marido de Meganira, los quales la recibieron, y hospedaron de buena gana. Viendo Miganira venir a Ceres, tan desfallecida con la hambre y fatiga del camino, le puso la mesa con abundancia de manjares, y de precioso vino; pero ella rehuso el beberlo, diziendo, que quien con tanto desconsuelo buscava una hija tan amada, no era razon, que su coraçon se alegrasse con vino. Estava una vegezuela en

casa de Meganira, llamada Iambe, que era criada suya, la cual segun filocoro era hija del dios Pan, y de Echua, y como vio a la diosa tan afligida, y desconsolada, procuro de alegrarla con cuentos, y novelas muy graciosas, que eran muy aproposito para provocar risa: y todo esto lo referia, y contava en verso Iambico; para que con esto se divirtiesse, y se aplacasse su dolor, y angustia a la afligida diosa." (86)

Otros autores: Claudiano, Apolodoro, Pausanias, Hesíodo, aparecen anotados en los márgenes, aunque no todos los maneja directamente. En especial cita a Ovidio, de quien reproduce varios fragmentos añadiendo su traducción. Por lo demás el espacio que le dedica a Prosérpina es breve y sin ninguna aportación que creamos digna de resaltar.

d. Traducciones

Otra vía a través de la cual los mitos adquirieron difusión fueron las traducciones que se hicieron de sus fuentes (87). Reseñaremos ahora algunas de estas traducciones.

d. 1. En el siglo XVI vieron la luz dos traducciones de las *Metamorfosis* ovidianas (88), que añadían también interpretaciones alegóricas. La de Jorge de Bustamente, *Las transformaciones de*

Ovidio en lengua española repartidas en quinze libros con las allegorias al fin dellos y sus figuras para provecho de los artífices, cuya primera edición apareció hacia 1546, es una traducción en prosa, en ocasiones una paráfrasis del texto de Ovidio (89). Como su título indica, la explicación de cada mito se encuentra al final de la obra y se incluye por entender que éstos ocultan enseñanzas morales:

"Para debaxo de la honesta recreación de tan apacibles cuentos contados con alguna similitud de verdad, poder incucir a los curiosos lectores a muchas veces leer la escondida moralidad y provechosa doctrina." (90)

La de Pedro Sánchez de Viana, publicada en 1589, es en verso, y añade en un apéndice un comentario bajo el título de *Las anotaciones sobre los quinze libros de las transformaciones de Ovidio con la Mithologia de las fábulas y otras cosas* (91).

No nos vamos a detener en sus interpretaciones alegóricas, pues las de Bustamante a propósito del episodio de Prosérpina son breves y carecen de importancia, y las de Sánchez de Viana, no aportan nada nuevo a la exégesis ovidiana que ya conocemos.

d. 2. Por otro lado, como ya dijimos al principio de este capítulo, al aludir a la pervivencia de las fuentes principales de nuestro mito en la Edad Media, Claudiano no fue un autor olvidado sino que figuraba entre los autores latinos leídos en

las escuelas, pese a esto su importancia en esta época se vió eclipsada por la figura de Ovidio y sus *Metamorfosis*.

Luego, durante los siglos XVI y XVII, los escritores recrean, citan o traducen fragmentos o poemas suyos, como hace por ejemplo Juan de Mal-lara en su *Philosophia vulgar* (1568); Enrique Vaca de Alfaro en la *Lyra de Melpómene* (1666), Antonio Pérez Ramírez en las *Armas contra la Fortuna* (1698), Francisco Cascales en *Dicursos históricos de Murcia y su reino* (1777) (92).

Sobre todo tuvo una gran influencia en la épica, siendo un autor muy leído e imitado durante el Siglo de Oro e incluso después, como más adelante veremos, ya que Pedro Silvestre se basa principalmente para la composición de su obra *La Proserpina*, en el poema sobre este mito escrito por Claudiano.

Sin embargo, no todos los autores recurrieron al *De Raptu Proserpinae*, para, como Silvestre, utilizar y recrear ciertas formas, tópicos o temas, sino que algunos se ocuparon de traducirlo al castellano.

Tal es el caso de Fernando de Herrera, quien, por noticias indirectas, ya que se encuentra entre sus obras perdidas, sabemos que tradujo este poema de Claudiano, según nos dice Pacheco en su *Libro de Retratos*:

"Traduxo en verso suelto el Robo de Proserpina de Claudiano i fue la mejor de sus obras, todo esto no solo no

se imprimió, pero se perdió o usurpó" (93)

También Lope de Vega en su juventud se interesó por esta obra, traducción, al igual que la anterior, hoy perdida (94). El propio escritor nos habla de ella en su *Egloga a Claudio*:

"Vive sin luz por ser en tierna infancia,
el robo de la hermosa Proserpina,
que a la pluma latina
trasladé la elegancia:
mas dedicada al Cardenal Colona
por Sirena quedó de su corona." (95)

Y, finalmente tenemos la traducción, publicada en 1608, *El Robo de Proserpina*, realizada Francisco de Faría, natural de Granada y canónigo de la Iglesia de Málaga (96).

Su obra debió de ser muy conocida en su época y, tanto Cervantes en su *Viaje del Parnaso*, como Lope de Vega en su *Jerusalén conquistada* (lib. XIX) demuestran que conocían la traducción y al autor.

Faría mantiene la distribución original en tres libros, sin embargo, probablemente por considerar que las dos introducciones no tenían estrecha relación con el texto, las elimina sustituyéndolas por una octava al principio de cada parte donde muy brevemente se expone el argumento de lo que a continuación se dispone a narrar. Así por ejemplo resume el contenido del primer libro:

"Quiso Plutón muger, previno guerra
Contra Iove, las Parcas lo impidieron,
Mercurio Embaxador las pazes cierra,
Y darle Proserpina resolvieron:
Dexa Ceres su hija, y se destierra
A Frigia, a Venus movedora hizieron
Del robo, ella deciende muy loçana,
Y a ver la virgen Palas y Diana."

Pero, Faría no se limitó simplemente a traducir a Claudiano, sino que añadió una serie de explicaciones previas, tal como él mismo nos dice en su "Prólogo a los lectores": (...) que porque del todo no parezca inútil, quise exornar con dos sentidos alegóricos (...). Sobre esto mismo insiste también el "Privilegio del Rey", elogiando el trabajo del traductor, quien "enriquecía la lengua Castellana con la Latina" y mostraba la filosofía que se ocultaba bajo la ficción poética:

"(...) que a instancia de los buenos ingenios y aficionados a las buenas letras de humanidad aviades traducido en estilo Epico, y lenguaje vulgar, lo que Claudiano poeta Latino avia escrito de *Raptu Proserpinae*, que debaxo de ficci (sic) poetica contenia admirable filosofia, y le aviades añadido las alegorias y sentidos naturales y morales que os avian parecido necesarios; y porque el trabajo no pareciesse tan solo le aviades adornado con algunas obras vuestras indiferentes, y lo uno, y lo otro era util y provechoso, assi para las costumbres, como porque se enriquezia la lengua Castellana con la Latina, y porque se entendia que ningun Poeta hasta oy lo avia

traduzido, y apenas entendido (...)"

Los "sentidos": "historial, moral y natural", a los que se refiere Faría aparecen expuestos en prosa antes de la traducción y retoman los tres tipos de interpretaciones más frecuentes, según hemos tenido ocasión de observar de los mitos: evemerista, racional y alegórica.

La interpretación evemerista la hallamos en lo que el traductor llama: "Sentido Historial" que aparece inmediatamente después del prólogo. Volvemos a encontrar la explicación, que, a partir de Boccaccio, considera a Ceres esposa de Sicano e inventora de la agricultura (97):

"En este siglo reinaba en Sicilia Siculo, cuya muger, prudentissima, y de gran valor y entendimiento, llamada Ceres, del trigo silvestre que en aquella Isla y no en otra parte del mundo nace, quiso hazer experiencia, y sembró algunos granos, con cuydado del cultivarlos (...) y assi los Sicilianos fueron los primeros labradores del mundo (...) y pro esta razón la ciega gentilidad la adoraron por Diosa, y como inventora de las miesses, y autora de las sagradas leyes le consagraron aquella Isla de Sicilia".

El rapto se produce porque "Orion", confusión con Orco, o "Aldioneo", por Aidoneo, rey de los Molosos y de Epiro, se enamoró de ella y aprovechando la ausencia de la madre se la llevó de Sicilia.

En el "Sentido Natural", vuelven a parecer las explicaciones que en los manuales hemos ido encontrando. Ceres es la agricultura, Prosérpina la semilla y Plutón la tierra:

"Por la persona de Ceres, puede significarse la agricultura. Por Proserpina, las semillas que se siembran. Por Pluton, la tierra que las recibe. Por el robo de Proserpina, el tiempo de sembrar. Por la diligencia de Ceres en buscar a su hija, la que han de poner los labradores en cultivar y sembrar la tierra y recoger las mieses." (...)

Finalmente, el "Sentido Alegórico", que es al que Faría da más importancia ya que lo antepone a cada libro. En él se explica punto por punto el significado que que tiene cada uno de los hechos que se han de narrar después. Un ejemplo de este tipo de alegoría moral lo tenemos en las siguientes palabras:

"El andar Ceres con dos hachas encendidas buscando a su hija, llorando arrepentida de averla dexado sola, denota la enmienda voluntaria que ha de hazer un hombre después del delito o culpa cometida."

Vemos, pues, que Faría no se contentaba con ofrecernos una simple traducción de un texto sino que le busca una segunda interpretación por medio de estos "sentidos".

En conclusión, Faría llevó a cabo su traducción con la intención de explicar el mito desde el punto de vista moraliz-

ador, pero evitando traicionar y parafrasear el texto, latino
optó por anteponer, a cada libro, sus interpretaciones (98).

Notas

1. E.R. Curtius, *Op. cit.* vol. I, pp. 36-37.
2. Petrarca, tomó en Aviñón lecciones de griego con el monje Barlaam, pero nunca consiguió saber lo suficiente para leer a Homero. Cf. L.D. Reynolds - N.G. Wilson, *Scribes and Scholars*, Oxford 1968; trad. esp. *Copistas y filólogos*, Madrid 1986, p. 190. Boccaccio acogió en su casa a Leoncio Pilato durante los años 1360-1362, haciéndole interrumpir un viaje a Aviñón, y le propuso que enseñara griego a cambio de un sueldo, pero sólo estuvo lo suficiente para traducir la *Iliada* y la *Odisea*, según afirma el propio Boccaccio:
"También fui yo mismo quien el primero con mis propios recursos hice llegar los libros de Homero y algunos otros griegos a Etruria, de la que habían salido muchos siglos antes para no volver"
(*Genealogiae deorum gentilium libri XV cap. VIII*).
- Sobre el conocimiento que del griego tenía Boccaccio, cf. la introducción a la traducción de la *Genealogía de los dioses paganos*, trad. y notas M^a C. Alvarez y Rosa M^a Iglesias, Madrid 1983, pp. 16-17; cf. también Reynolds - Wilson, *op. cit.*, pp. 190-191.
- 2 bis. Eberardo el Alemán, los cita, entre otros autores, en su poema didáctico titulado *Laborintus* (escrito entre 1212 y 1280), el dato está tomado de Curtius, (*op. cit.* vol. I, pp. 81-82), quien dedica en su obra un capítulo a los "Autores leídos en las escuelas", vol. I, pp. 79-87.
3. Cf. sobre la interpretación de la mitología durante la Edad Media, J. Seznec, *The survival of the pagan gods*, Nueva York 1940; trad. esp. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1985², pp. 19-124; cf.

también A. Ruiz de Elvira, *Mitología clásica*, Madrid 1982², pp. 13-20.

4. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
5. Algunos autores, ya en la Antigüedad, rechazaron el evemerismo considerándolo impío, Cf. Cicerón *De nat. deor.* I 42 y Plutarco, *De Iside et Osiride* XIII; cf. Sez nec, *Op. cit.* pp. 19-40; P. Alphandéry, "L'Evhémérisme et les débuts de l'histoire des religions au moyen-âge" *RHR* 109, 1934, pp. 1-27; J.D. Cooke, "Euhemerism. A medieval interpretation of Classical Paganism" *Speculum* II, 1927, pp. 396-410; R.J. Menner, "Two Notes on Medieval Evhemerism" *Speculum* III, 1928, pp. 246-248.
6. Cf. Ruiz de Elvira, *op. cit.* p. 17.
7. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
8. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
9. El evemerismo sirvió de apoyo a la historiografía en la Edad Media e incluso en el Renacimiento, muchos pueblos reivindicaban como antepasado un héroe mitológico, cf. Sez nec, *op. cit.* pp. 28-40; R.B. Tate, "Mitología en la historiografía española de la Edad Media y del Renacimiento" en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid 1970, pp. 13-32.
10. Cf. Sez nec, *op. cit.* pp. 77-104; J. Pepin, *Mythe et alegorie. Les origines grecques et les contestations judeochretiennes*, París 1958; Ruiz de Elvira, *op. cit.* pp. 14-16.
11. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
12. F. Ghisalberti, "L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire" *Studi Romanzi* 23, 1933, pp. 5-134, esp. p. 37.
13. H. Caplan, "The Four Senses of Scriptural Interpretation and the medieval Theory of Preaching" *Speculum* IV, 1929, pp.

282-290.

14. Cf. R. Schevill, *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley 1913, pp. 25; G. Pansa, *Ovidio nel Medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona 1924; S. Battaglia "La tradizione di Ovidio nel Medioevo" *Filologia Romanza* VI, 1959, pp. 185-224.
15. Cf. R. Schevill, *op. cit.* p. 10; Pansa, *op. cit.* pp. 43-44.
16. Cf. Migne, *Patr. Lat.* CV, col. 331; L.K. Born, "Ovid and Allegory" *Speculum* IX, 1934, pp. 362-379; esp. 363.
17. L. Traube, *Vorlesungen and Abhandlungen*, Munich 1911, vol. II, p. 115 (*non vidi* cf. Born, *art. cit.* p. 363).
18. Cf. más arriba, pp. 209-210.
19. Cf. Schevill, *op. cit.* pp. 12-14 y 17; Born, *art. cit.* pp. 364-365; Battaglia, *art. cit.* pp. 221-224; Sobre la identificación Ovidio como mago y teólogo durante la Edad Media y, en concreto la presencia del autor y su obra en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio, cf. J.R. Ginzler, *The role of Ovid's "Metamorphoses" in the "General Estoria" of Alfonso el Sabio*, Wisconsin 1971, pp. 1-10.
20. Cf. Wattenbach, "Mitteilungen aus zwei Handschriften der k. Hof. und Staatbibliothek" *Sitzungsberichte der k. Bay. akademie der Wissenschaften zu München* III, 1873, pp. 685-747; esp. p. 697 (*non vidi* cf. Born, *art. cit.* p. 372).
21. Cf. la edición de F. Ghisalberti, "Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo XII" *Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere: Classe di Lettere, Scienze morali e Storiche* 24 (serie III, 15) fascículo 4, 1932, pp. 157-234.
22. Cf. Giovanni di Garlandia (John of Garland o Juan de Garlandia), *Integumenta Ovidii*, poemetto inedito del secolo

XIII, ed. F. Ghisalberti, Messina-Milán 1933.

23. Cf. la edición de F. Ghisalberti, "Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*" *Giornale Dantesco* XXXIV, n.s. IV, annuario Dantesco 1931, Florencia 1933, pp. 1-110; los textos que citamos pertenecen a esta edición.
24. Cf. Ghisalberti, *op. cit.* p. 5.
25. *Idem*, p. 10.
26. *Idem*, p. 18-19.
27. *Idem*, pp. 31-32.
28. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas". El texto del *Myth. Vat.* III 7, 4, 30-40, es el que más se asemeja a la interpretación naturalista de del Virgilio:

Ut autem ad superiora recurramus, per coniugium Plutonis et Proserpinae terrae et humoris ei innati nonnulli intelligunt connexionem. Per Plutonem enim terra, cui praeest, per Proserpinam humor terram fecundans significatur; quae, ut aiunt, bene Proserpina quasi proserpendo nata dicitur quod humor per herbas vel arbores crescentes insensibiliter de terra surgat et iis incrementum conferat. Quod Ceres, quae dea est frugum, Proserpinam quaerere dicitur, fruges, ut perhibent, significat nimiae siccitatis tempore humorem desiderare.

29. Cf. Arnulfo, V 8 y John of Garland, *Integ.* 265.
30. Quizá una confusión con la Misme que aparece en Antonino Liberal XXIV.
31. Cf. Arnulfo, V 10.
32. Cf. Arnulfo, V 12.

33. Cf. C. de Boer, "Ovide moralisé," publié d'après tous les manuscrits connus, Amsterdam 1915-1938, vol. I. (los textos citados proceden de esta edición); M^a C. Alvarez Morán, "El Ovide Moralisé, moralización medieval de las Metamorfosis" CFC XIII, 1977, pp. 9-32.
34. Cf. la edición parcial de F. Ghisalberti, "L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire" *Studi Romanzi* 23, 1933, pp. 5-134.
35. Según Clemente de Alejandría los griegos habían sido inspirados por ángeles menores (*Strom.* VIII 2). Es el mismo tipo de exégesis alegórica que se utilizaba para los textos bíblicos, ya Orígenes había interpretado al esposo y la esposa del *Cantar de los Cantares* como Cristo y la Iglesia, cf. Sez nec, *op. cit.* p. 79; cf. también Born, *art. cit.* p. 367.
36. cf. la edición parcial, precedida de una amplia introducción de F. Ghisalberti, "L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire" *Studi Romanzi* 23, pp. 5-134; esp. p. 28.
37. Cf. Ghisalberti, *op. cit.* pp. 15-16.
38. B. Hauréau, "Mémoire sur un commentaire des Métamorphoses d'Ovide" *Mémoires de l'Institut National de France. Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, vol. XXX, 1883, pp. 45-55 (non vidi cf. Ghisalberti, *op. cit.* pp. 46-51).
39. Sobre la identidad de este mitógrafo cf. M^a C. Alvarez Morán, "Nptas sobre el Mitógrafo Vaticano III y el Libellus" CFC XIV, 1978, pp. 207-223.
40. Cf. Ghisalberti, *op. cit.* p. 27:
 "Se si pon mente a tali finalità del nostro autore non parrà piú questo un accozzo ma piuttosto un sapiente artificio architetonico atto ad incorniciare solidamente tutta quanta la

farragine delle favole pagane, e capace di soddisfare tanto il gusto degli amatori della tradizione mitografica albericiana quanto di attrarre l'interesse degli studiosi di Ovidio, avezzi per secolare tradizione a leggere in margine al loro codice delle *Metamorfosi* la glossa allegorica continuata di Arnolfo e del Garlandia".

41. Ambos frecuentaban en Aviñon los mimos círculos literarios, intercambiaban sus opiniones y comentaban sus estudios, cf. Ghisalberti, *op. cit.* pp. 20 y 38.
42. Cf. Seznec, *op. cit.* pp. 185-186; M^a C. Alvarez Morán, *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI*, Madrid 1976.
43. Cf. la introducción de M^a C. Alvarez Morán y R. M^a Iglesias Montiel a su traducción de Boccaccio, *Genealogía de los dioses paganos*, Madrid 1983, pp. 9-44, esp. pp. 16-17. Los textos de Boccaccio que citamos pertenecen a la edición de la *Genealogie Deorum Gentilium libri* de V. Romano, Bari, 1951.
44. Cf. Seznec, *op. cit.* p. 186.
45. Sobre el uso de las fuentes por parte de Boccaccio, cf. Seznec, *op. cit.* pp. 186-187 y la introducción a la traducción ya citada de Alvarez-Iglesias, pp. 20-29.
46. Cf. sobre el conocimiento del griego por parte de Boccaccio, en este mismo capítulo n. 2.
47. Cf. la discusión sobre el tema en la introducción de Alvarez-Iglesias, pp. 27-29.
48. Cf. Alvarez-Iglesias, *intr.* p. 29.
49. Cf: el texto del escolio en el capítulo segundo: "Fuentes

Antiguas".

50. Cf. las interpretaciones evemeristas del mito en la Antigüedad en el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
51. Su biografía era hasta hace poco desconocida, salvo las escasas y no siempre acertadas noticias de D. Bassi, "Un' opera mitologica del seculo XVI", *Rendiconti del Reale Istituto di Scienze e Lettere LXX*, 1937, pp. 9-20; V. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 1823, vol. VII, pp. 195-196 y Seznec, *op. cit.* pp. 192-193. En la actualidad contamos para estos aspectos con la introducción la traducción de su *Mythologia* (Murcia 1988, pp. 7-39), llevada a cabo por R.ª Iglesias Montiel y M.ª C. Alvarez Morán.
52. Cf. sobre la multitud de ediciones que ha tenido la obra de Conti, desde la editio princeps en 1551, R. M.ª Iglesias-M.ª C. Alvarez, p. 32.
53. Introducción, p. 14. Nuestras citas de la *Mythologia* proceden de la edición de Venecia 1567 (Nueva York-Londres 1976).
54. Cf. en este mismo capítulo, nota 2.
55. R.ª Iglesias-M.ª C. Alvarez, Introducción, p. 18.
56. Vamos a referirnos únicamente a las fuentes más importantes que Conti utiliza para exponer el mito de Prosérpina, omitiremos muchas que aportan únicamente detalles, para lo cual remitimos al texto de la *Mythologia*. Un exhaustivo estudio sobre las fuentes de este autor puede encontrarse en la ya citada introducción a la traducción de su obra, pp. 18-32.
57. Lactancio (cf. R.ª Iglesias-M.ª C. Alvarez, pp. 19 y 372 n. 442), aparece citado una sola vez y, sin embargo, Conti hace uso frecuente de sus escolios a Estacio, por lo que posiblemente no los haya consultado directamente, sino a

través de Boccaccio.

58. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
59. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
60. Cf. más arriba nota 56.
61. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
62. Cf. el capítulo segundo: "Fuentes Antiguas".
63. Nacido en Madrigal de las Altas Torres, no utilizaba para firmar sus obras sus verdaderos apellidos, sino que lo hacía como Alonso Fernández de Madrigal; para la bibliografía del Tostado cf. Gil González de Avila, *Vida y hechos del maestro don Alonso Tostado de Madrigal, obispo de Avila, Salamanca 1611*; J. Blázquez, *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, Madrid 1972, t. II, pp. 1390-1391; y el reciente trabajo de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, "Las *Questiones sobre los dioses de los gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española" *CFC XIX*, 1985, pp. 85-99.
64. Por encargo del Marqués de Santillana había traducido la *Crónica Universal de Eusebio*, cf. M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillana*, París 1905 (Amsterdam 1970, pp. 40-43).
65. En el último volumen se encuentra otra obra en la que se ocupa de algunos dioses, el *Tratado de los dioses de la gentilidad* o *Questiones sobre los dioses de los gentiles*, cf. sobre el mismo, el artículo ya citado de P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán.
66. Nuestras citas de los *Comentarios a la Crónica de Eusebio* proceden de la edición de Salamanca 1506-1507, B.N. R-11.237.

67. "Sobre los Dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal", *Archivo Español de Arte* XLIX, 1976, pp. 338-343; p. 340; Saquero Suárez-Somonte-González Rolán, art. cit. pp. 90-91.
68. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985, pp. 41.
69. Art. cit. p. 95 y más adelante: "(...) de todo el repertorio de citas, utiliza como fuentes directas y básicas, además de Boccaccio, las tragedias de Séneca, las *Etimologías* de San Isidoro, la *Ciudad de Dios* de San Agustín, la *Eneida* y las *Geórgicas* de Virgilio, las *Metamorfosis* de Ovidio, el *De la Naturaleza de los dioses* de Cicerón, Eusebio y algunas otras obras de éstos u otros autores".
70. Fue reeditada en varias ocasiones, Zaragoza 1599; Alcalá 1611; Madrid 1628 y 1673; Madrid 1928; cf. Sez nec, op. cit. p. 260; J. M^a de Cossío, *Fábulas Mitológicas en España*, Madrid 1952, pp. 65-68 y M^a C. Alvarez Morán, *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI*, Madrid 1976, p. 25.
71. Citamos según la edición, *Filosofía secreta* Barcelona, 1977, 2 vols.
72. Op. cit. p. 262.
73. Art. cit. p. 340.
74. Op. cit. pp. 40ss.
75. Art. cit. p. 91.
76. Cf. también el texto de Boccaccio lib. VIII, cap. IV, citado antes.
77. Cf. también más adelante la explicación evemerista en el cap. CXXII, fol. XLVIII^r:
 "La verdad es segun suso tocamos et pone lo

theodoncio que Ceres fue muger de sicano antiguo rey de cecilia. esta fallo el uso de las semillas para las comer et para enseñar a labrar la tierra sembrándola et arando como primero ni comiessen pan mas otras cosas ni la tierra labrasen. ca no avia para que. Entonces ella fizo entre los mombres ayuntamientos como en otra guisa no pudiessen labrar la tierra quando compla et coger de ella simientes. et por esto los hombres tovieron la por deesa como ella oviesse fallado tanto provecho para la vida de los hombres.

78. Aunque también puede ser que no se trate de una errata sino de una traducción de Siracusa como Zaragoza, así también en los comentarios a Garcilaso se dice "Nació Mosco en Saragoza de Sicilia", *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, ed. A. Gallego Morell, Granada 1966, p. 474.

79. Semejanza con Boccaccio (lib. VIII cap. IV, citado antes en pp. 31-32) tiene también el siguiente del Tostado sobre la identificación Prosérpina-Luna:

"A proserpina que es la luna dizen ser fija de la tierra et esto se puede intender en dos maneras. La una es según opinión de algunos que dixeron todas las cosas ser nascidas de la tierra et aun las estrellas et cielo et entonce la luna entre todas las otras cosas seria de la tierra nascida. et ansi se llamaria fija de la tierra. La otra manera es porque los simples viendo al comienzo salir la luna de la parte de oriente paresciales salir de las entrañas de la tierra como ellos no supiessen donde salia et ansi pensavan ser fija de la tierra. (...) Esto por supuesto dize se que roba pluton a proserpina. significa pluto el dios

del infierno. este infierno es la fondura debaxo de la tierra en la qual quando esta la luna dizese que esta robada del dios del infierno que la detiene."

80. Cf. Boccaccio, lib. VIII cap. IV, texto citado en el apartado correspondiente al autor.

81. Otras semejanzas entre Boccaccio y Alonso de Madrigal y Pérez de Moya. es la identificación de la ira de Ceres con la actitud de los labradores, así en Boccaccio, lib. VIII cap. IV, el Tostado, cap. CXCVI fol LXXIX^v y Pérez de Moya, art. V. Las amapolas aparecen interpretadas en los tres como el barbecho al que se ha de someter a los campos: Boccaccio, lib. VIII cap. IV, el Tostado, cap. CXCVI fol. LXXIX^v y Pérez de Moya, art. V.

82. Cf. más arriba en el apartado dedicado a Giovanni del Virgilio.

83. Cf. más arriba en el apartado correspondiente.

84. Los textos que citamos pertenecen a la edición de 1620, B.N. R-19.013. Cf. sobre este autor Seznec, *op. cit.* p. 260; Cossío, *op. cit.* pp. 68-71 y B. Tejerina "El De Genealogia *Deorum Gentilium* en una recopilación mitológica española del siglo XVII: el Teatro de los Dioses de la Gentilidad de Baltasar de Vitoria" *Revista de Filología Moderna* 55, 1975, pp. 185-198.

85. Cf. Seznec, *op. cit.* p. 260 y B. Tejerina, *art. cit.*

86. Cf. el texto de Natale Conti en este mismo capítulo en el apartado dedicado a este autor.

87. Sobre la importancia de las traducciones para la influencia clásica cf. Highet, *Op. cit.* vol. I, pp. 168-202.

88. Cf. sobre las traducciones de Ovidio, Schevill, *op. cit.* pp. 143-163; J.Mª de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952, pp. 38-56.
89. "No translator of a noted classic has ever proceeded in a freer manner, no translation has ever been a greater fraud than this, if judged only from the standpoint of Ovid's text; no version, however, could better reflect the spirit of the age in which it was written", Schevill, *op. cit.* p. 152; cf. sobre Bustamante, Cossío, *op. cit.* pp. 39-43.
90. La cita procede de la edición de Amberes 1595; B.N. R-8.723.
91. Cf. sobre Sánchez de Viana, Schevill, *op. cit.* pp. 148-152; Cossío, *op. cit.* pp. 49-56.
92. Datos tomados de M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina*, Madrid 1950, vol. III, pp. 285-296.
93. Fernando de Herrera, *Poesía*, Barcelona 1986, edición de Mª Teresa Ruestes, introd. p. XX.
94. Millé Giménez, J., "Lope de Vega, traductor de Claudiano" *Verbum* 17, 1923, pp. 3-10.
95. Cossío, J, Mª, *Fábulas Mitológicas en España* Madrid 1952, p. 318
96. Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, Roma 1672-1696, vol. I, p. 423. De esta traducción nos ocupamos en "De Raptu Proserpinae de Claudiano en la traducción de Francisco de Faría" *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, pp. 433-441; el texto utilizado es el publicado en Madrid 1608, en cuyo título figura el nombre del autor latino como "Cayo Lucio Claudiano", cuando el nombre del mismo, como es sabido, era Claudio, quizá la confusión proceda de una mala interpretación de la abreviatura Cl.

97. Cf. en este mismo capítulo Boccaccio.

98. Por lo que respecta a la traducción cf. nuestra comunicación antes citada.

CAPITULO QUINTO

TRATAMIENTOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

Hasta el momento nuestro trabajo se ha centrado en el análisis y exposición de aquello que podríamos considerar el corpus del mito, es decir, de aquellas obras y textos que recogen total o parcialmente el rapto de Prosérpina y que son, al menos potencialmente, fuentes en las que los autores de nuestra literatura pudieron fijar su atención a la hora de introducir en sus obras referencias a la diosa y su mito.

El hecho de observar minuciosamente a lo largo de esas fuentes posibles, todos y cada uno de los elementos que conforman el mito y, por tanto, el hecho de comprobar y presentar cómo no en todas están todos, es decir, cómo el mito y sus elementos se conforman de manera diversa, según fueran unos u otros autores los que lo incluían, es un planteamiento intencionado para poder así comprobar ahora, de manera clara y concisa, cuáles serán posteriormente en nuestra literatura los aspectos y

características de los que se sirven los textos en función de las épocas y los autores que los producen.

Para ello y, a través de un esquema paralelo al hasta ahora utilizado, haremos un análisis singular de cada uno de los autores y de los elementos del mito que ellos utilizan, intentando establecer en cada uno de los casos la fuente o fuentes utilizadas y conocidas, que en ocasiones, las menos, serán declaradas y en otros inferibles del propio discurso, de la organización y lectura hecha por el autor del mito o sus elementos, etc...

Utilizaremos para la exposición un criterio cronológico en la presentación de los autores y recreaciones, pudiendo así comprobar el rendimiento de los dos planteamientos que, como apuntábamos en la introducción, nos han llevado a esta elección. Esto es: el ofrecimiento al lector de la posibilidad de establecer la existencia de "coincidencias no casuales con otras literaturas, es decir, provocadas por condicionamientos de tipo histórico, social, etc... comunes"; la distinta posibilidad de conocimiento de fuentes, atendiendo así a un criterio de información posible, según los distintos momentos y épocas; y, por último, las posibles relaciones de dependencia o concepción sobre el mito que pudieran existir entre los distintos autores.

Alfonso X el Sabio: la *General Estoria*

Alfonso X (1221-1284) vive la llamada *aetas ovidiana* y en su obra enciclopédica, siguiendo los criterios de sincretismo cronológico en los que se habían basado Eusebio y San Jerónimo, se mezclan personajes bíblicos y dioses paganos. Uno de los autores más utilizados como fuente para estos últimos es Ovidio (1) y, por supuesto, como hombre de su época, la exégesis a la que la mitología pagana aparece sometida en su obra se ajusta a la que, como ya hemos observado (2), seguía la mentalidad medieval, por una parte, descubrir un significado oculto:

"Et estos departimientos que los nuestros sabios latinos fazen sobre estas razones de los gentiles non es al sí non dezir estos paladino lo que aquellos dixeron encubierto."

(II 1 270a 22-26)

Y, en segundo lugar, explicar lo fabuloso, despojando al mito de elementos fantásticos, integrándolo en la narrativa histórica, como ya señalara M^a Rosa Lida, a propósito del uso que Alfonso X hace de Ovidio (3):

"Dentro de esta práctica general, la nota peculiar de Alfonso consiste en que lo que le escandaliza en las fábulas de Ovidio, empujándole a salvarlas por medio de la alegoría, no es su irreverencia o su sensualidad, sino su fantasía sobrenatural. Alfonso, que se muestra bastante parco en alegorizar la Biblia y que acoge y desarrolla con espontánea adhesión el realismo detallista de Ovidio, más

de una vez le llama al orden por "effennidor", señalando con patente repugnancia lo increíble de sus "fablillas" y "mudamientos estrannos". Es evidente que se las explica sólo como empeño del poeta en velar su enseñanza, y de ahí su impaciencia con las interpretaciones naturales aunque admitidas en principio: cabalmente porque el elemento maravilloso de los antiguos mitos y la fluidez del mundo ovidiano repele a su recio temperamento de Castilla."

El relato del rapto de Prosérpina aparece también entre las fábulas mitológicas que el rey sabio introduce en su *General Estoria*. Se inserta en una enumeración acerca de los hijos de Júpiter ("Dela deessa Venus e de sus fijos, e de Proserpina, e delos paliscos, e delos montes de Trinacria, e del Sriatheo de Libia"):

"Otrossi Juppiter, de en Ceres, ovo a Proserpina, assi como diz Ovidio en el libro de Fastos, e en ell Ovidio mayor e en otros logares, e acuerdan con el otros sabios que fablan desta razon. Et fallamos que esta duenna Proserpina quando era ninna, que se tomo con otras donzellas que eran con ella, e salieron a andar por los campos dela ribera dun grand lago que avie nombre Pergusa, que estaba aquel lago cercal palacio de su madre donna Ceres; et andando Proserpina e sus donzellas cogiendo delas flores, que avie muchas por la ribera daquel lago, Pluton, fijo de Saturno, aque llamavan los gentiles dios e rey de los infiernos como avemos dicho, vio a Proserpina, e fue enamorado della luego, e llegos, e robola e levos la forçada."

(I 205b 24-42) (4)

Cita como fuentes de su relato a Ovidio en los *Fastos*, obra que adquirió su importancia en la Edad Media, asociada con el *Martyriologium* o calendario de los días de fiestas cristianas, a partir de los *Mirabilia Urbis Romae*, una de las fuentes utilizadas por Alfonso X, donde aparecen citados como *Martyrologium Ovidii de Fastis* (5).

La segunda fuente citada en la narración es el "Ovidio mayor", las *Metamorfosis*, como es sabido, a las que, a lo largo de su obra, sólo menciona una vez por su verdadero nombre (6):

"Dize Ovidio en el su Libro mayor, que a nombre Methamorphosis que quier dezir tanto como mudamiento."

(I 199a 9-11)

Normalmente lo encontramos bajo el apelativo de "Libro Mayor", "Libro de los mudamientos de las cosas" o, como en este caso, "Ovidio mayor", considerado como la *Biblia de los gentiles*, por sus paralelos con la Biblia como fuente de la teología, aunque, en este caso, pagana. Sin embargo, como muchos escritores paganos, los escritos de Ovidio tienen un significado secundario o alegórico y tanto la Biblia como las *Metamorfosis*, se vieron sometidas al mismo tipo de exégesis (7):

"Los auctores delos gentiles fueron muy sabios omnes e fablaron de grandes cosas, en muchos logares en figuras e en semeiança duno por al, como lo fazen oy las escripturas de la nuestra sancta Eglesia, et sobre todos los auctores, Ovidio en el su Libro mayor, e esto tira ala su theologia

delos gentiles mas que a otras razones que elloa ayan, e el Ovidio mayor no es al entrellos si non la theologia e la Biblia dellos entre los gentiles."

(I 162b 47-163a 2)

Fijándonos ahora en el tratamiento de nuestro mito en la obra de Alfonso X, podemos apreciar que la narración que hace del episodio, es muy escueta, se limita a mencionar el momento del rapto y los breves instantes anteriores: la recogida de flores: "et andando Proserpina e sus donzellas cogiendo delas flores, que avie muchas por la ribera daquel lago".

Parece seguir, pese a citar las dos versiones de Ovidio, las *Metamorfosis*, como nos indica la localización del rapto en Sicilia, junto al lago Pergusa: "por los campos dela ribera dun grand lago que avie nombre Pergusa," *lacus est a moenibus altae, / nomine Pergus (...)* (V vv. 385-386).

Añade al final una referencia a las funciones de Prosérpina y Plutón como reyes de los infiernos, interpretadas desde el punto de vista cristiano, ambos gobiernan sobre los espíritus infernales "alos quelos omnes llamavan diablos":

"Et dixieron le a ella otrossi, dalli adelante, reyna delos Infiernos porque dizien assi assu marido, et otrossi porque amos ados, tan bien ella como Pluton se trabaiavan de ayuntar los spiritus infernales quelos omnes llamavan diablos."

(I 205b 42-47)

Dentro de la brevedad del episodio encontramos algunas interpretaciones evemeristas de la divinidad de Prosérpina y de Ceres, quienes aparecen en el texto como "duenna Proserpina" y "donna Ceres"; por su parte Plutón sigue manteniendo el rango de "dios e rey delos Infiernos" según le "llamavan los gentiles".

Por lo tanto, debido a la concisión del relato son escasas las conclusiones que podemos sacar de la utilización del mito de Prosérpina en la obra del Alfonso X; únicamente podemos señalar que la fuente utilizada parece ser las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque, como ha apuntado Ginzler, pudo utilizar alguna otra para completar detalles, pero es difícil saber con exactitud cuál por la brevedad de la narración (8). Aún así hemos visto que se despoja a las dos diosas de su condición de tales y se interpreta el mundo de ultratumba según la mentalidad cristiana.

Enrique de Villena: *Los Doze Trabajos de Hércules*

Enrique de Villena (1384-1434) escribió, en la primera mitad del siglo XV, sus *Doze Trabajos de Hércules*, redactados primero en catalán y traducidos luego al castellano por él mismo. La obra fue numerosas veces transcrita durante el siglo XV, hasta su publicación en 1483 (9).

La utilización que Enrique de Villena (1384-1434) hace de la mitología se encuadra, dentro de los ideales de la Edad Media y como en el caso de Alfonso X el Sabio que acabamos de ver, este acercamiento nos permite conocer la mentalidad de la época pues, tal como M. Morreale ha señalado:

"La mitología atrae nuestra atención no tan sólo por sus valores intrínsecos, sino también como piedra de toque para aquilatar la mentalidad de cada época y la preocupación peculiar con que las sucesivas generaciones se acercan al contenido legendario del pasado." (10)

Ya en la introducción nos expone Villena la intención de su obra:

"Sera este tractado en doze capitulos partido e puesto en cada uno un trabajo de los del dicho hercoles por la manera que los estoriales e poetas los han puesto. E despues de la expusición alegorica e luego la verdat de aquella istoria segunt realmente contesçio. Dende seguir se a la aplicación moral a los estados del mundo e poe

enxemplo al uno de aquellos. Por eso cada capitulo en quatro parrafos sera partido, en el primero la estoria nudamente poniendo, en el segundo las obscuridades declarendo, en el terçero la verdad de la ficción apartando, en el quarto el arteficio de la aplicaçion enxemplando." (11)

Se sitúa por lo tanto, Enrique de Villena, dentro de la tradición exegética medieval, que hemos tenido ocasión de ver en los manuales, que conocía y ponía en práctica varios "sentidos" a la hora de enfrentarse a los mitos y dioses de la antigüedad (12), lo que implicaba diferentes métodos interpretativos. Así tenemos:

1. el *sensus historicus* o *litteralis*, "sentido literal" en lo que Villena llama la "Istoria nuda": "la estoria nudamente poniendo".

2. El *sensus allegoricus*, el método alegórico en la "Declaración": "las obscuridades declarando", donde se incluye la interpretación naturalista y la moral.

3. El método evemerista, en los que se incluye bajo el epígrafe "Verdad": "la verdad de la ficción apartando".

4. Y, por último, ya no se trata de una interpretación sino de una especie de moraleja, "el artificio de la aplicaçion enxemplando", en lo que Villena llama "Aplicación".

Villena cita con frecuencia sus fuentes, pero, como M. Morreale ha indicado: "el cotejo de otros capítulos con los

auctores aducidos por Villena revela hasta qué punto nuestro mitógrafo tomaba la materia "concordablemente." (13)

El mito del rapto de Prosérpina, se incluye dentro del quinto trabajo de Hércules: "De como el can cervero fue sacado del infierno e atado. Estado de çibdadano."

En la "Istoria nuda" dice utilizar a Ovidio "en el su metamorfoseos":

La deesa çeres estando en el regno de çeçilia al pie de mongibel en el llano, seyendo en el tiempo de stio, la su fija proserpina andava con otras donzellas que eran en su compañía por los fermosos e iguales prados cojiendo de las flores que los guarneçian e fue vista por pluto prinçipe del infierno. E cobdiçiola por su fermosura tanto que salio de mongibel. E otros dizen que fendio la tierra e salio por aquella fendadura e mostrandose tomo por fuerça a proserpina e levosela a la fondura de los infiernos para se casar con ella." (14)

Pero en realidad, el relato tiene aquí una finalidad, sirve de preámbulo al episodio del fallido rapto de Prosérpina por parte de Teseo y Pirítoos, que a su vez permite a Villena narrar otro trabajo de Hércules. Para unir el rapto con la bajada de los dos "nobles mançebos" el motivo que inserta es el hecho de que en la tierra habían desaparecido los dioses y sólo quedaba una descendiente de éstos: "Quedo el mundo menguado de los dioses erces ca non avia quedado otra persona del divinal linje si non proserpina e su madre çeres que en el mundo dexo. Sola proserpina

era conveniente para ser juntada en casamiento, producir o dilatar la divinal prosapia." Teseo sólo quería casarse con una descendiente de los dioses y por ello bajó con su amigo a los infiernos.

En su interpretación alegórica, sigue la explicación naturalista que se remonta a Fulgencio (I 10: *et ideo illam frumenti deam esse voluerunt*):

"ceres deesa de las mieses e panes significa la arte de la labrança que es dicha agricultura, e la magestad o verdura de los campos es entendida en proserpina que sale e es engendrada por la labrança, que anda por los prados de çeçilia."

Plutón, dios de los infiernos, o de la tierra "segunt fulgençio demuestra en la meteologia" (I 5: *Plutonem dicunt terrarum praesulem*) es el otoño. Prosérpina, como en los exégetas ovidianos, el aquí también la humedad y el infierno la tierra:

"Por este tal fue proserpina arrebatada retrayendo la umidad o tirando la que dava verdura o tenia verdes a las yervas del prado e çimas de los arboles, rebatandola o reduziendo a las raizes que estan en fondon so la tierra que significa el infierno."

La interpretación evemerista, se centra en la faceta de Ceres como inventora de la agricultura, citando a "sant isidoro en el XVII libro de las sus ethimologias" (3, 19: *Gentiles autem*

paleam a quadam Pale frugum inventrice nominaverunt, quam Cererem esse volunt) y reconoce expresamente el origen humano de la diosa:

"Empero la verdad de aquesta istoria es que çeres fue fija del rey saturno segundo rey de italia despues de jano. Esta çeres segunt afirman muchos istoriales fue la primera persona que en la greía mostro senbrar e senbro trigo. (...) E por esto la gentilidat deifico esta çeres e tovo por dehesa de las mieses"

La interpretación evemerista del rapto, por parte de Orco, rey de los Molosos, se remonta, a través de Boccaccio (quien cita a Teodoncio y Eusebio, VIII cap. VI), al historiador Filócoro (*F.Gr.Hist.* Jacoby 328, F, 18):

"E estando en el regno de çeçilia con su madre çeres fue furtivamente robada por el rey de molosia levandola para su regno. a este rey dizian orco e pusola en un castillo muy fuerte suyo con muchas guardas. Entre otras puso un can muy espantable a la puerta (...)"

Por último, en la "aplicación" al estado de ciudadano, ofrece, como antes decíamos, una serie de exempla con intención moralizante, que en definitiva era la finalidad de la obra y del elemento mitológico en Enrique de Villena. El deber del ciudadano es mantener la paz y evitar los robos:

"Es e deve ser aquesto ante notado a enxemplo de grant virtud a todos los estados mundanos señaladamente al

estado del çibdadano que deve criar la paz e amarla. Ca por ella se ordenan las çibdades e rigen çevilmente desechando e aborreçiendo robos e furtos, singularmente librando los opremidos o mal levados, ayudandose todos los buenos çibdadanos en una hermandat, non dando logar que alguno por poderoso que sea les tuelga o quebrante sus libertades e buenas costunbres."

Villena utiliza, por lo tanto, las interpretaciones más comunes del mito de Prosérpina, adaptándolas a sus fines: "resume, amplifica, parafrasea o adapta los textos a sus fines apologéticos" (15).

Vuelve a ocuparse brevemente del mito en su *Tatado de la consolación*, en el capítulo: "De los que vienen por las fijas e cómo son cobdiçiadadas", la hermosura de la muchacha fallecida era tal que, de haber llegado a la adolescencia, habría hecho temer que alguien quisiera raptarla. El mito aparece utilizado como ejemplo de la afirmación anterior. La diosa Ceres escondió a su hija temiendo un rapto:

"Assaz poderosa era Ceres e fija del rey que, teniendo guardada su fija Proserpina en tal hedat, de fermosura dotada, temiendo como prudente el caso que le venir podria que le fuese tomada de alguno por la cobdiçia de muchos (...)"

El tema de la preocupación materna procede de Claudiano, y en efecto éste, junto con Ovidio "in libro De Fausçis quarto" y "Methamorfoseos libro 5º lo recuenta". Pero el raptor es aquí de nuevo Orco, interpretando evemerísticamente el relato de Claudiano:

"*De Raptu Proserpine*, por menudo lo cuenta, fingiendo que Plutonta, del infierno príncipe, la tomara a mostrar que Orco usó de infernal ofiçio en la violente rapina."

Juan de Pineda

No muy diferente del anterior es el uso que del mito hace el franciscano Juan de Pineda en su obra *Diálogos familiares de agricultura cristiana* (Salamanca 1589) (16); en ella varios personajes dialogan sobre diferentes temas, entre ellos los dioses paganos, cuyas fábulas pretenden ser explicadas de manera edificante.

Tras una exposición del mito siguiendo el esquema ovidiano, los personajes discuten sobre el significado oculto de los diferentes dioses y sus actuaciones.

Las interpretaciones son aquéllas que hemos visto aparecer en los manuales de Boccaccio y Natale Conti, este último citado como "el conde Natal", quien le proporciona, además de la explicación del mito, numerosas citas que Pineda incluye en su obra, pero que es evidente que son de segunda mano. Así Plutón es la tierra engendradora de minerales:

"Por Plutón entiende el conde Natal la tierra engendradora de todos los minerales y piedras preciosas en sus venas secretas; y por eso se fingió que el dios de las riquezas reinaba en lo profundo de la tierra."

Que procedería de Natale Conti (II 9):

Nunc huius fabulae explicationem aggrediamur. Pluto sive elementum sit terrae, sive divitiarum Deus. (...) Qui vero

Plutonem elementum terrae esse putarunt, non solum divitiarum regem, quae omnes e terra oriuntur, esse crediderunt; sed etiam mortuorum omnium, quia omnia quae nata sunt, in ea tandem principia soluuntur, e quibus sunt orta.

Otras citas sí parecen ser directas, como la de San Agustín (CD VII 20) que recoge la explicación naturalista de Varrón:

In Cereris autem sacris praedicantur illa Eleusinia quae apud Athenienses nobilissima fuerunt. De quibus iste nihil interpretatur, nisi quod adinet ad frumentum, quod Ceres invenit, et ad Proserpinam, quam rapiente Orco Perdidit; et hanc ipsam dicit significare fecunditatem seminum; quae cum defuisset quodam tempore eademque sterilitate terra maereret, exortam esse opinionem quod filiam Cereris, id est ipsam fecunditatem, quae a proserprendo Proserpina dicta esset, Orcus abstulerat et apud inferos detinuerat; quae res cum fuisset luctu publico celebrata, quia rursus eadem fecunditas rediit, Proserpina reddita exortam esse laetitiam et ex hoc sollemnia constituta. Dicit deinde multa in mysteriis eius tradi, quae nisi ad frugum inventionem non pertineant.

Que Pineda interpreta de la siguiente forma:

"pues eusebio Cesariense y Sant Agustín se acordaron della muchas veces, los cuales siguiendo al su tan decantado Marco Varrón, dicen que lo que se celebra en los sacrificios de Ceres, era lo de las fiestas eleusinas entre los atenienses; y que aquello era lo tocante al trigo, por cuya diosa inventora y enseñadora fue tenida Ceres y su hija Proserpina por la fecundidad y abundante

multiplicación de las simientes. Sino que como una vez no acudiesen las sembradas, y sucediese grande esterilidad, dijose que Orco, que es el dios Plutón, había sumido a Proserpina en los infiernos, bien como rey dellos, y ya veis que la simiente se queda so la tierra; mas, tornando la hartura y abundancia que solía dijeron que Ceres había hallado a su hija, y que la tristeza del perdimiento se había tornado alegría con su recuperación."

Otra explicación del mito que encontramos reflejada en la obra de Pineda es la evemerista, llamada aquí "Historial", siguiendo fielmente a Firmico Materno (*De err. prof. relig.* 7.1ss) (2):

"POLICRONIO. -Yo quiero decir con el acristianado Julio Firmico Materno otra declaración historial del perdimiento de Proserpina; y fue que Ceres, mujer muy rica de la ciudad de Hena de Sicilia, tenía a Proserpina sola hija, y tan agraciada, que muchos la demandaban, mas aconteció que una tarde la vió un rico villano, llamdao Plutón, que pasaba cabe el lago Pergusa, donde Proserpina se andaba con otras doncellas cogiendo flores, y quedó tan encendido en su amor, que trabó della, y, puesta en su carro, se dio a huir lo mas que pudo.

Una de las doncellas fue volando a Ceres diciéndole lo que pasaba, y ella convocó de presto amigos, con que salió tras Plutón, el qual viendo no poder salir con su intención, ni le sufriendo el corazón dejar a Proserpina para otro lanzó su carro por lo profundo del lago donde fue luego tragado con su Proserpina, que nunca más parecieron.

La madre quedó traspasada con el espectáculo del hun-

dimiento de su hija, sino que los henenses, por la consolar, la hicieron entender que Plutón había salido con Proserpina a la otra parte del lago cabe Zaragoza, y la edificaron un templo y altar con sacrificios anuales."

Volvemos a encontrar la localización en Siracusa, nombre traducido como Zaragoza. En la conclusión final la madre emprende la búsqueda de la hija, llega a Atenas y enseña a sus habitantes a sembrar.

Ninguna novedad encontramos por lo tanto en el uso del mito en Juan de Pineda, siguiendo la mentalidad de su época, la finalidad vuelve a ser la búsqueda de unas verdades ocultas y la eliminación de toda la carga de ficción, de todo lo divino.

Pedro Silvestre: *La Proserpina*

La obra de Silvestre, publicada en 1721 (17), se encuadra dentro del género épico, en su forma burlesca: jocoserio, según dice el propio autor, inspirado en un tema mitológico: el rapto de Prosérpina. Consta el poema de 12 cantos, división en la que se aprecia la influencia virgiliana, que no se limita exclusivamente a la estructura, como más adelante podremos observar. Cada canto va precedido de una octava en la que se resume el argumento del mismo.

Observemos lo que el mismo autor, en su dedicatoria ("Al Excelentísimo Señor D. Francisco Fernández de la Cueva, hijo primogenito del Excelentísimo Señor duque de Alburquerque, Marqués de Cuellar") nos dice sobre los motivos de la elección del tema y la extensión de su obra, 960 octavas. Comienza esta dedicatoria con el tópico de la *recusatio*, con evidentes ecos de Ovidio *Amores* I 1:

*Arma gravi numero violentaque bella parabam
edere, materia conveniente modis.*

*Par erat inferior versus; risisse Cupido
dicitur atque unum surripuisse pedem.*

(vv. 1-4)

(...)

*legit in exitium spicula facta meum
lunavitque genu sinuosum fortiter arcum
"Quod"que "canas, vates, accipe" dixit "opus."*

pero recreado en forma burlesca y en sentido contrario, lo que el Marqués de Cuéllar, que haría aquí las veces de Cupido, ordena a Silvestre que componga es una epopeya:

"Pescaba yo divertido
en las metricas riveras,
Tal qual Rana seguidilla,
Y tal qual romance Tenca.
Intentè nunca arriesgarme
En alto mar à la pesca
De Tiburones, Octavas,
Ni de Sonetos Ballenas.
Cebando estaba el ançuelo,
Quando tu gusto decreta,
Que en versos Luengos me arroje
Al golfo de la Epopeya.
Que menosprecie animoso
Los escollos de sus reglas,
Y de malignantes Scylas
Burle las caninas lenguas.

quizá, por las alusiones a accidentes geográficos relacionados con la navegación: golfo, escollos, existan también influencias del prólogo del libro I del *De Raptu Proserpinae* de Claudiano, que con toda seguridad conocía, como tendremos ocasión de ver más adelante, donde se utiliza la comparación entre el poeta y el primer navegante:

*Inventa secuit primus qui nave profundum
Et rudibus remis sollicitavit aquas,*

*Qui dubiis ausus committere flatibus alnum
Quas natura negat praebuit arte vias:
Tranquillis primum trepidus se credidit undis
Litora securo tramite summa legens;
Mox longos temptare sinus et linquere terras
Et leni coepit pandere vela Noto.
Ast ubi paulatim praeceps audacia crevit
Cordaque languentem dedidicere metum,
Iam vagus irrumpit pelagus caelumque secutus
Aegaeas hiemes Ioniumque domat.*

Volviendo a la realidad ("Mas dexando Metonymias"), narra el origen de la idea de escribir un poema épico sobre tema mitológico:

"Erase un Marqués curioso,
que un Verano por la siesta,
Si no enlució mis paredes,
Las ilustrò su presencia.
Dio con un Romance mio,
Donde à pausas, y con flema,
Del Rapto de Proserpina
Iba sangrando mi vena.
Agradaronle sus coplas,
Que en Verano las frioleras
Simples hacen menos daño,
Que las bebidas compuestas.
Aquellas coplas me manda,
Que batidor las extienda,
Y la que ahora de à quatro,
Haga de à ocho moneda.
Esto es, que vuelva en Octavas
Lo que està escrito en Quartetas,

Y de arte menor las coplas,
Sylabas las haga endeca."

Como fuentes para transformar un Romance en un extenso poema en doce cantos, confiesa haber utilizado varios poetas:

"Haciendo fui de retazos,
Y de andrajos de Poetas
En mi molino de viento"

hasta llegar a las casi mil octavas (950), afirmación que le da ocasión para un juego de palabras, de los muchos que encontramos en su obra:

"Casi mil tengo yà escritas,
Y milessimas mis penas
Seràn dulces, si te causan
Delicias, Señor, Milesias."

En la "aprobación" del poema, escrita por Don Adrian Coninch, Canónigo de Salamanca, se compara el poema de Silvestre, poniéndolo a la altura de otras ilustres obras épicas de "verso heroico", aunque compuesto éste en tono jocoserio:

"he visto el Poema, intitulado: *La Proserpina*, compuesto en verso heroico jocoserio, y habiendo reconocido con no menor gusto, que cuidado, lo cabal, y ajustado, que están sus partes al todo de la idea, hallo ser obra tan singular, y primorosa, que en su genero es peregrina, y sin segunda, y digna, quando no de mayor aprecio, à lo menos de aquella estimacion, que tan justamente han

logrado entre los eruditos las celebradas Iliada, Eneida, y Jerusalèm de Torquato Tasso."

Pero ninguna, según el autor de la aprobación, ha llegado a la perfección alcanzada por Silvestre por su maestría en fundir lo épico y lo jocoso con ecuanimidad y, por supuesto, sin "palabras descompuestas, obscenas y libertinas, sino voces puras, limpias, elegantes, ingeniosas y agudas":

"pero ninguno ha llegado à la cumbre de perfecto Epico, como el presente Poema, ni conseguido entretexer, y enlazar con tanto primor, y hermosura el laurel heroico de Caliope con lo brillante, y ameno de la graciosidad. (...) procede con una igualdad tan rara, que con dificultad se hallarà verso que desdiga de la propiedad del argumento, ni octava, que no corresponda a lo principal del objeto, estando todas adornadas, y vestidas de tantos, y tan preciosos equivococ, y agudezas, pero de suerte que ni la seriedad de lo heroico pierde un apice de su elevación por lo festivo de los donaires, ni la copia de sus gracias se descompone, y altera la gravedad de la Epopeya."

Por lo que se refiere a la métrica en octavas, metro usual de los poemas épicos hispanos (18), alaba su "facilidad, y felicidad del metro".

Pero su mérito más destacable está, siempre según el autor de la "aprobación" en el uso de las fuentes que es tan adecuado que las recreaciones de los episodios de otros autores parecen ser suyas:

"Pero donde brilla, y campea mas el buen gusto, y la eleccion, es en la gala y valentia de las imitaciones, las quales estàn executadas con tal gallardia, y novedad, que aunque à los muy versados en la leccion de los antiguos Poetas Griegos, y Latinos, no se les puedan ocultar del todo sus origenes; atendida la oportunidad, y elegancia de su descripción, parecen en la realidad, no efectos de la erudición, y estudio, sino partos legitimos, y puros del ingenio."

En la censura que antepone Fr. Juan Interián de Ayala, se nos dice que, pese a no ser entendido en cuestiones literarias, es evidente que supera supera por su extensión a todas las obras, entre ellas la de Claudiano, que sobre el mito de Prosérpina se han escrito:

"El assunto de este escrito, que en tres breves libros le escogió para sí Claudiano, yà otros Poetas que le siguieron en composiciones mucho menores, y menos largas, le hicieron objeto de sus numeros, mas, ò menos serios, ò festivos. Pero averle dado tanto cuerpo, que sin desproporcion alguna pueda haver crecido à un poema de doce Cantos, es lo que à lo menos ignoro yo quien sea el que lo ha llegado à emprender."

Afirma también que se aprecia un amplio conocimiento de la mitología y que su obra se ajusta a la idea de Horacio de que hay que enseñar con deleite:

"manifiesta (...) el comprehensivo conocimiento de la

Mythologia en el uso mas propio, y bien entendido de las Fabulas; (...) digo seriamente que esta Obra Poetica, la qual ninguna cosa contiene, que desdiga un punto de las reglas de nuestra Santa Fe, y buenas costumbres (...), es no solo capàz sino digna de que V.A. la honre, mandandola salir a la luz publica, por hallarse en ella conseguidos aquellos dos fines, que debe tener todo buen Poeta, de enseñar con deleitacion, y deleitar con enseñaanza, segun lo explica, despues de Horacio, un no vulgar Maestro del Arte (Escalígero)". (19)

Por último, el propio autor, en un romance a modo de "Prólogo al Lector", se refiere a otros escritores épicos: Virgilio, Homero, Lucano, Ariosto, Torquato (Tasso), Lope, Silveria, Camoens, y pide excusas, como es tradicional, por haber emprendido una obra de este género:

"Què esperarè yo Poeta,
que me criè Gusarapo,
Detenidos de Hipocrene
En los cenagosos charcos?
Yo hice à Pluto unas octavas,
(no han de ser todas à Santos)
Que tambien se hallan devotos,
Que enciendan su vela al Diablo.
Cantè su espiritu altivo
De Proserpina en el Rapto
En Pinavete del Belga,
No en la Tortuga del Tracio."

El tono, como puede observarse, es burlesco, con alusiones

"modestas" al hecho de que su inspiración procede, no de la fuente de Hipocrene, sino de sus charcos. Se justifica también por no haber escogido para su obra épica un tema de historia sagrada "No han de ser todas a Santos", según era costumbre (20), sino, precisamente lo contrario, sus versos se dirigen al dios de los infiernos, que dentro de la mentalidad cristiana no puede identificarse con otro que con el Diablo.

Tras este examen de los preliminares: dedicatoria, aprobación y prólogo al lector, con que toda obra de la época contaba (21), abordaremos ahora la parte de la que principalmente se ocupa nuestro trabajo, el estudio del uso que del mito hace Silvestre y las fuentes de las que se ha servido.

Hemos podido apreciar en *La Proserpina* de Pedro Silvestre, y lo podremos apreciar inmediatamente con más detenimiento, una *contaminatio*, de tres autores: Claudiano, en primer lugar, porque tratándose de un poema épico sobre el rapto de Prosérpina no podía faltar como fuente principal el *De Raptu Proserpinae* y, además, porque se trataba de un autor latino conocido, imitado y traducido durante el Siglo de Oro.

Pero la obra de Claudiano estaba inconclusa y por ello, como fuente para el final del mito, se sirve Silvestre de la versión de Ovidio en las *Metamorfosis*. Sin embargo, la influencia de esta obra, de uso obligado para toda recreación mitológica,

no se limita tan sólo a la parte final del poema, pues se aprecian ecos ovidianos que en muchas ocasiones aparecen en sustitución de Claudiano, como podremos ver luego.

Por último, Virgilio influye, como ya apuntamos antes, en la forma épica y en la introducción de algunos temas y episodios propios de este género. Efectivamente, tratándose de una epopeya, aunque con tono burlesco, no podía faltar la influencia de la *Eneida*, que, junto con las obras de Ariosto y Tasso, sirve de modelo para la creación épica española, tal como ha señalado Pierce (22):

"El epos se desarrolla en la atmósfera de imitación de la poesía antigua, y la más poderosa exposición coetánea de este movimiento de renovación fue, sin duda, la que se encuentra en los preceptistas italianos. Si muchas de las polémicas promovidas por éstos tuvieron poca repercusión fuera de Italia, las dos grandes figuras de Ariosto y Tasso, en torno de las cuales gira la mayoría de estas discusiones, modelan el epos español, incluso cuando éste demuestra sus propias preferencias y desarrolla variaciones muy suyas."

Con todo este bagaje cultural y con mucho de aportación propia, en especial juegos de palabras y acercamiento de tema mitológico a su época dando lugar a una serie anacronismos (para obtener el tono "jocoserio" que pretende el poema), se enfrenta Pedro Silvestre al rapto de Prosérpina. Vamos a ver a continua-

ción qué pasajes toma de cada una de sus fuentes y cómo los utiliza.

El inicio y la exposición del tema de la obra es virgiliano:

"(...) Canto horrenda una Diosa, cuyo templo
El azufre sahuma con pastillas:
Fierro sus puertas son, del duro exemplo,
Mas sus llaves no logran dividillas,
y aunque cierran con ellas insolentes,
no consiguen abrirlas impotentes."

(I 2)

Sin embargo, la descripción de la inspiración poética procede de Claudiano (I vv. 5-6):

*Iam furor humanos nostro de pectore sensus
Expulit et totum spirant praecordia Phoebum;*

Silvestre la desarrolla de la siguiente manera:

"Parece que me enciendo en calentura,
Y de Phebo mi espíritu se llena,
Que turgente mi vena late dura,
Y sangria leonica me ordena:"

(I 7)

La invocación a los dioses de Ultratumba la toma de Virgilio

(Aen. VI vv. 264-267) a través de Claudiano (De Rapt. Pros. I vv. 20-26):

*Di, quibus innumerum vacui famulatur Averni
Vulgus iners, opibus quorum donatur avaris
Quidquid in orbe perit (...)
Vos mihi sacrarum penetralia pandite rerum
Et vestri secreta poli:*

Pero Silvestre la transforma cristianizándola, presentando de este modo la visión del Infierno como lugar de castigo donde las almas arden entre las llamas y, así, dice que los dioses del Averno las acogen a las almas y les dan lumbre. Y, mientras Claudiano solicitaba conocer los secretos de este mundo de ultratumba, Silvestre adapta nuevamente estos versos (25-26) a la mentalidad cristiana y les añade un tono burlesco: prefiere no conocer su mundo por miedo a quemarse con las llamas:

"Dioses opacos del vacío Averno,
que gobernais la obscura muchedumbre
De las calladas almas del infierno,
Y de balde les dais cubierto, y lumbre,
Vuestro saber profundo, y sempiterno
Con su dictamen no mi mente alumbre,
Que garrafal el miedo se apareja
Con diez reliquias para cada oreja.

Desde arriba os embio mil saludes,
No dexeis vuestros tristes vericuetos,
Que no quiero romper vuestras quietudes,
Ni el primero en quebrar de los preceitos:

No agitados de tales inquietudes,
Que secundeis pretendo mis concetos,
Que por frio perder quiero la fama,
Y no verme caliente con tal llama.

(I 8-9)

Aportación de Silvestre es entender a los dioses de ultratumba como "dioses opacos", quizá le venga sugerido por la oscuridad del este reino, el caso es que Plutón aparece como el "Jove negro" y Prosérpina como la "Juno infernal" o bien como la "Negra Diosa". El color de ésta aparece justificado en el pasaje en el que se relata los antojos de Ceres durante su embarazo, esto y el nacimiento de Prosérpina, son una de las aportaciones personales del poeta al mito:

"Ceres vomita a poco, y se desgana,
Negras solas le assientan las morcillas;
De brevas, y de endrinas le da gana,
Y golosa el carbon le hace cosquillas:
Por chocolate y por café se afana,
Tinto el vino le trahen de muchas millas,
Y por antojo de reciente feto
Era su manjar blanco el manjar prieto.

(I 24)

De cosas negras paga el ser golosa
Ceres divina en su Deidad Infante,
Que a luz saca, no blanca, pero hermosa
Una Deidad al cielo semejante; (...)

(I 30)

Una de las cualidades principales de esta muchacha es que

borda estupendamente, tema órfico que habíamos visto en Claudiano (II vv. 246-270). De aquí procede la idea de Silvestre de introducir una écfrasis en su relato describiendo el bordado de Prosérpina, esto y la profusión de colores, aunque no el tema (Polifemo y Ulises), indican que la fuente es el *De Raptu Proserpinae*, aunque el momento en el que se inserta no se corresponde con éste: si en Claudiano la muchacha se entretenía en bordar en ausencia de su madre, aquí su maestría se menciona simplemente como una cualidad más junto con su belleza:

"Mas que en los años crece en la hermosura,
Y morena obscurece las deidades,
Si en aquellos tres lustros assegura,
En esta passa ya de mil edades:
Es a todas dechado su costura,
Bordadas vence mil dificultades,
Su aguja es maravilla nunca vana,
Y de mala ventura la Gitana.

A Vulcano, y sus duros oficiales
Diestra finge en tan vivos coloridos,
Que los passos se miran desiguales,
Y en el yunque se escuchan los gemidos:
El hijo de Neptuno en los umbrales
A el de Laertes tienta entre balidos,
Vestido Ulysses de vedijas pardas
Parece, que va a caza de Avutardas.

Pinta las naves en el puerto ancladas,
Desgranadas robando las espigas,
Las cargas de uno a otro encomendadas,

Como hacen codiciosas las homigas:
Blancas las uvas borda, y coloradas,
Que la opresion liquida de las bigas,
Y convierte en topacios, y en granates,
Gargantilla interior a los gaznates."
(I 32-34)

De Claudiano (I vv. 32-36) proceden los motivos por los que Plutón prepara una guerra contra Júpiter: el hecho de ser el único del los tres hermanos que permanece soltero. Silvestre nos presenta a Plutón ante una asamblea de habitantes del infierno para dar cuenta de sus quejas:

"Yo, que al satyro excedo mas lascivo,
Que si en los pies de cabra semejante,
Y en dos cuernos, que hacia tras derribo
Me diferencia ser mas petulante:
Que el fuego propio me consume vivo,
Sin este, que infernal tengo delante,
Que refrigerio alguno nunca cato,
Porque quieren que viva en celibato?

Padres Conscriptos, a quien amo, y quiero,
A quienes miro con igual agrado,
Pues el que clama roto por diablero
Lo estimo como el mas adinerado:
Segunda vez me abraso por soltero,
Y yo me llevo por estar casado,
Nunca el infierno poseeré cumplido,
Si a mi estado no agrego el de marido.

Si esteriles passe tristes los años,
Alegres los espero, y abundantes,

Si los otros el limbo por sus daños,
Yo el infierno poblar quiero de infantes. (...)
(II 22-24)

Volvemos a encontrar en este pasaje una imagen cristianizada de Plutón como dios de los infiernos, a quien Silvestre se refiere normalmente con el apelativo de "demonio" o "diablo", y que aquí nos aparece descrito como un macho cabrío semejante a un sátiro. También el mundo de ultratumba sufre una transformación con respecto a lo que era originariamente, y aparece aquí contrapuesto al limbo, dando lugar a la paradoja de que Plutón quiera poblar el infierno con niños, paradoja solamente comprensible desde nuestra mentalidad cristiana.

La ausencia de Ceres para visitar a su madre Cibeles, dejando a su hija en la isla (III 48), procede de Claudiano (I vv. 179-181), igual que la concesión a la isla de perpetua fecundidad:

*Talia voce movens: "Salve, gratissima tellus,
Quam nos praetulimos caelo, cui gaudia nostri
Sanguinis et caros uteri commendo labores.
Praemia digna manent: nullos patiere ligones
Et nullo rigidi versabere vomeris ictu.
Sponte tuus florebit ager cessante iuvenco
Ditior oblatas mirabitur incola messes"*

(De Rapt. Pros. I vv. 194-200)

Así en Silvestre:

"Guarda (dice) en tus silos espaciosos
El fruto de mi vientre, ó tierra santa,
Que excederán los tuyos mas copiosos
A los que tu deseo se adelanta:
Tus bueyes pastaran desde oy ociosos,
Pues sin el yugo crecerá la planta,
Y aquí (sin exemplar) vendrán de lejos
A no arar, y morir de puro viejos."

Vemos recogido, casi traducido ese *terra amatissima* (v. 194) en "o tierra santa"; *caros uteri commendo labores* (v. 195) aparece reflejado en "Guarda (...) / El fruto de mi vientre"; el *cessante iuvenco* (v. 199) se corresponde con "bueyes (...) ociosos"; *nullos patiere ligones / et nullo rigidi versabere vomeris ictu / sponte tuus florebit ager*; (vv. 197-199) tiene ecos en "Pues sin yugo crecerá la planta".

En el canto VI se describe la llegada a los infiernos de Plutón con Prosérpina y la interrupción de los tormentos de los condenados. La escena procede de Claudiano (II vv. 330-340):

*Verbera nulla sonant nulloque frementia luctu
impia dilatis respirant tartara poenis:
non rota suspensum praeceps Ixiona torquet;
non aqua Tantaleis subducitur invida labris.
Solvitur Ixion et Tantalus invenit undas
et Tityus tandem spatiosos erigit artus...*

(*De Rapt. Pros.* II vv. 333-340)

quien a su vez, como ya vimos (23), la tomaba de Ovidio (*Met.* V vv. 40-43), de la enumeración de los efectos que la música de Orfeo produce en los habitantes del mundo de ultratumba. Silvestre, añadiendo el tono "jocoserio" a la escena, recrea de la siguiente forma las penas de los condenados:

"Apenas Estyx oye, que yá viene
Polvos echó a sus ondas en el rizo,
De Tantalo el mançano se detiene,
Y el hambre con un pomo satisfizo:
No ya de Ticio el vuitre se mantiene,
Y el higado de carne se rehizo,
Tanto, que el cirujano de los Manes,
Que le echen, recetó, polvos de Juanes ?.

De Sisyphe el peñasco se suspende,
Y el pobre toma por un rato aliento,
Y mientras, que la piedra no le ofende
Orina un río, que le dá contendo:
Ya Ixion en la rueda no se extiende,
Floxo sentía el duro ligamento,
Y dice al ver su rostro con mil fajas
Qué infernales que son estas navajas.

También el tiempo les corrió propicio
a las atroces nietas del gran Belo,
Pues en los cangilones de su oficio
Descanso hallaron, quando no consuelo; (...)

(VI 1-3)

También proceden de Claudiano: la estancia de Ceres en Frigia y el sueño premonitorio que le anuncia el rapto de su

hija (VIII 1-42) = *De Rapt. Pros.* III vv. 67-136; el regreso a Sicilia, el hallazgo de la casa vacía y la información que recibe de la nodriza Electra (VIII 43-80) = *De Rapt. Pros.* 137-291. La reunión de la asamblea de dioses por parte de Júpiter, con el fin de anunciarles su decisión de permitir que Plutón rapte a Prosérpina es para que Ceres otorgue a los hombres la agricultura (IX 1-60) = *De Rapt. Pros.* III vv. 1-66. La *amplificatio* de la escena por parte de Silvestre es considerable, sobre todo por lo que se refiere a la presentación de los dioses, dedicando a la descripción de cada uno una estrofa, sirva de ejemplo la presentación de Apolo, identificado con el Sol:

"Entró Apolo con rostro refulgente,
Y que viene afeitado hai quien le note,
Que el resplandor chorrea por la frente,
Aunque intonso conserve su bigote:
Ningun dios a su lado lo consiente,
Temiendo un tabardillo del pegote;
Tomó el lugar segun costumbre, y uso,
Y por no calentar, alli se puso."

Por último, la minuciosa selección de árboles para las antorchas, y el momento en que Ceres las enciende en el Etna (IX 63-80), procede también del *De Rapt. Pros.* vv. 332-403.

Hasta el canto nueve llega la influencia de Claudiano, a partir de aquí, puesto que, como es sabido, el *De Raptu Proserpinae* estaba incompleto, Silvestre se ve obligado a recurrir al episodio narrado en las *Metamorfosis* de Ovidio. Pero antes de

hacerlo, dedica el canto décimo a la peregrinación de Ceres, con un extensísimo catálogo de lugares, que, aún siendo amplio, no debe nada al que Ovidio introduce en sus *Fastos* (IV vv.467-480). Se trata de una aportación de Silvestre, quien enumera, en ochenta estrofas, numerosos lugares, de todo el mundo, muchos de ellos desconocidos para un romano.

En el canto XI retoma el mito, desde el regreso de Ceres a Sicilia, y a partir de aquí, como ya hemos hecho notar, la fuente es ovidiana: el episodio de Aretusa (XI 65-75) = *Met.* V vv. 487-508; la carestía (XI 76-78) = *Met.* V vv. 477-486; el episodio de Ascálafo (XII 63-69) = *Met.* 533-550 y el reparto alternante (XII 72-80) = *Met.* 564-571.

Pero no sólo en esta última parte encontramos la influencia ovidiana, ya en el canto primero, en el retrato de Plutón, la descripción de Silvestre recuerda la que Ovidio hace de Polifemo (*Met.* XIII vv.764-769). Ambos son seres monstruosos: el cíclope por su ojo único, su tamaño y su cuerpo cubierto de pelo; Plutón por su aspecto de sátiro; ambos enumeran sus posesiones y se contemplan con benevolencia: *Certe ego me novi limpidaeque in imagine vidí / nuper aquae* (v.840-841), el otro se mira en un "barreño". Dice así Silvestre:

"En puntillas las cejas vio el retrato,
Surcos la admiración labra en su frente,

Menos el rostro horrible se ve ingrato,
Tiembra elada la mano mas ardiente,
Suda arroyos de tinta el mentecato,
Nuevo Coccyto forma su torrente,
Que al mirar de hermosura aquel prodigio,
Lusitano se ha vuelto el Dios Estygio.

Que despejen mando luego al instante,
Passease embebido en el diseño,
Mide le terreno con el pie arrogante,
Y a mirarse se para en un barreño:
(Quantos se casan con peor semblante?)
Y alisarse la frente era su empeño;
O quien (ya que mi boca no insolente)
Enmendara Satyrica mi frente.

Si acaso admitirá mi galantéo?
Que Monarcha hallará mas poderoso?
No lo soi del imperio Acheronteo,
Señor de la Chaonia, o el Moloso?
El Epirota principe Aidoneo (...)
(I 53-55)

Pero, donde más se aprecia la influencia de Ovidio en estos primeros libros del poema es en la descripción del carácter de Prosérpina, donde se produce una confusión con la Dafne ovidiana (*Met.* I vv. 452-578), e incluso con influencias también de la Camila virgiliana (*Aen.* VII vv. 806- 811 y XI vv. 535-584).

Nos dice Silvestre de Prosérpina:

"De pinos coronado un bosque umbroso,
A quien respetan Ethneos los rigores,

Que hizo sagrado templo religioso,
Y agradable aromaticos olores:
Elige Proserpina por reposo,
Vomo por inquietud sus moradores,
Causando el arco de su mano, y cejas
Llanto en los hombres, risa en las conejas.

Era la caza todo su cuidado,
Penetrando en los bosques escabrosos,
Y al Adonis desdeña delicado,
Por seguir a los Martes mas cerdosos:
Quando buscan las otras desenfado,
Repasando los libros amorosos,
Ella ojea los ciervos, y sus males
Alivia de su vida en los Annales.

Olvida trages, y desprecia modas,
Del plumado carcax siempre cubierta,
Mientras conciertan sus vecinas bodas,
Sus puercos montaraz ella concierta:
Rustico el natural murmuran todas,
viendo, que amor en ella no despierta;
Si el agua limpios, ella dá mil cercos
Al monte su enemiga haciendo puercos.
(...)

"La corte le hacen muchos mozalbetes,
Medio Deidades, todos Principotes,
Y quando ellos se explican con billetes
La señora responde con virotos."

(III 41-43)

Hasta aquí las semejanzas son tanto con Dafne como con Camila
(24): pasión por la caza, desdén por los hombres y por los trajes

bonitos, persecución por parte de muchos pretendientes. Pero la indignación de Cupido ante esta actitud y la herida con una de sus flechas, son característicos del pasaje de Apolo y Dafne (Met. I vv. 468-474) que Silvestre evocaría así:

"Armado llega Amor a los umbrales,
Pero medroso vuela hacia otras gentes:
Volvamos, dice, que esta da señales
De infamar mis harpones insolentes,
Y hai (según los despojos aquí encuentro)
Tantos colmillos fuera, como dentro."

(III 44)

Cupido dispara a Prosérpina, pero no sabemos qué efecto causa en ella la flecha, ya que el relato se desvía hacia Plutón que, asistiendo a la escena, se asusta y huye, pero es entonces la propia Venus, quien para evitar que se arrepienta de su intención de raptar a Prosérpina, le hiere con una flecha:

"No solo el negro Dios de las cavernas
Ha de ser con mi signo señalado
Sino quantos exentos echan piernas
De essotra parte del Estygio vado:
Y entre las llamas arrojando eternas
Un harpon, que es veleta en un tejado,
Un instante tardó (no muchos días)
En quemar las esphinges, las harpias."

(III 72)

Por lo tanto, también aquí, es Venus la encargada de unir a

Prosérpina y su tío, como en Ovidio (*Met.* V vv. 365-383), aunque en éste convencía a su hijo para que disparara, mientras que en Silvestre lo hace ella misma.

Pero, lo más original de Silvestre, es haber adaptado el tema del Rapto de Prosérpina a la tradición épica virgiliana. Ya Claudiano seguía esta línea, como pudimos observar (25), por lo que muchos tópicos épicos: la invocación inicial, el sueño premonitorio, los discursos, écfrasis le llegan a Silvestre a través del *De Raptu Proserpinae*. Pero hay otros de tradición épica, cuyo modelo es Virgilio, que Silvestre adapta pese a que no aparecían en las fuentes que nos transmiten el mito de Prosérpina, por tratarse de un requisito imprescindible para un poema épico, pero siempre reformándolos con el tono burlesco que impregna toda su obra.

Como primer ejemplo de tópico épico adaptado al tono general del poema es la invocación a las Musas, representadas aquí como cabras del monte:

"Cabras del Pindo nueve siempre errantes,
Mas que las fixas del Olimpo estrellas
Numerosas, y mucho más brillantes,
Pues prestais todo el año luces bellas,
De la bicorne frente rutilantes
Iluminad mi mente con centellas,
Y su caudal mi espíritu haga rico,

Que así lo cantaré, si me hace el pico,
Las palmas, que en las vuestras continentes
Denotan mayor triumpho en mas batalla,
Pues las puntas de lenguas eloquentes
Rompen de la esquivez la fuerte malla;
Mojad de la Castalia en las corrientes,
Y rociando la mente, que ahora calla,
Su licor por mi testa se derrame,
Y no la erisipele, aunque la inflame."
(I 5)

Tópico épico también es el uso de la prosopopeya para describir la llegada de la noche y el día (26), y así encontramos descrita la llegada de la Aurora en Silvestre:

"Apenas la hija hermosa de Palante
De sus hacas rosillas, o rosadas
Empezaba a sacar por el Levante
Las dos cabezas Moras, o moradas;
Y las estrellas, palido el semblante
De su oficio, mirandose apeadas,
De un sudor todas se cubrieron frio,
Que las hierbas recogen por rocío.
(III 55)

Tenemos también una coincidencia contenido/forma en la descripción de la llegada de la noche al final del libro segundo, pero, en este caso, el autor se introduce en la obra para anunciarnos que ha llegado para él el momento de acostarse:

"Mas mi pluma descanse entre algodones,

Mientras fatigo las de mis colchones."

Aparte de la inclusión en el mito de estos tópicos que acabamos de ver, hay manipulaciones más importantes que pretenden proporcionar a la narración una envoltura épica.

No existía, por ejemplo, en la fábula de Prosérpina ninguna batalla, únicamente Claudiano alude a unos preparativos bélicos, por parte de los habitantes del Averno, motivados por su indignación por seguir soltero:

*Dux Erebi quondam tumidas exarsit in iras
Proelia moturus superis, quod solus egeret
Conubiis sterilesque diu consumeret annos
Impatiens nescire torum nullasque mariti
Inlecebras nec dulce patris cognoscere nomen.
Iam quaecumque latent ferali monstra barathro
In turmas aciemque ruunt contraque Tonantem
Coniurant Furiae crinitaque sontibus hydris
Tesiphone quatiens infausto lumine pinum
Armatos ad castra vocat pallentia Manes.
Paene reluctatis iterum pugnancia rebus
Rupuissent elementa fidem penitusque revulso
Carcere laxatis pubes Titania vinclis
vidisset caeleste iubar rursusque cruentus(...)*

(I vv. 32-45)

Pero las intenciones de Plutón se calman con la intervención de Láquesis, quien le aconseja negociar con Júpiter, para que le conceda una esposa.

A Silvestre esta insinuación de Claudiano, la posibilidad de una guerra llevada a cabo por los habitantes del mundo de Ultratumba, le proporciona la ocasión de introducir en su obra una serie de escenas, inspiradas en la tradición épica, y en concreto en Virgilio: el catálogo de los ejércitos, las armas del héroe, la descripción de la batalla y los juegos organizados para celebrar la victoria.

En el catálogo de tropas de Plutón (II 57-78-III 2-8), se produce un acercamiento del tema a la época del autor, pues todos los países y regiones de los que proceden los combatientes corresponden a los conocidos en época de Silvestre. Se produce además, como ya dijimos antes, una cristianización, pues los combatientes a las órdenes del dios de Ultratumba si transforman aquí en "diablos" o "demonios", así por ejemplo se dice:

"Quantos demonios el Habana encierra
A Tabafert sacar manda en dos trices,
Que a proposito son para la guerra,
Los que en paz se sustentan con raices:
De la Canaria repartida tierra,
Los Guanchos llama feos de narices,
Que son, después de fuertes, y soldados,
Los únicos, que tiene Afortunados."

Las armas del héroe, las fabrica y se las entrega Vulcano, quien hace su aparición saliendo de un río de betún, escena que el mismo Silvestre compara con la aparición del río Tiber en

Virgilio:

*ego sum pleno quem flumine cernis
stringentem ripas et pingua culta secantem,
caeruleus Thybris, caelo gratissimus amnis.
Hic mihi magna domus, celsis caput urbibus exit.*

(Aen. VIII vv. 62-65)

La evocación del tema en la aparición de Vulcano es como sigue:

"Dale la mano, amigo, a un compañero,
Que en betun por hablarte se remoja,
Y trepara este circulo ligero
A no hallarse con con una pierna coxa:
Ya el cuerpo se miraba mas somero,
Y conco dedos en el borde arroja,
Y como el Tyber, quando hablar desea,
La cabeza sacó de entre la brea.

(III 13)

El propio dios describe las armas de las que hace entrega a Plutón, mencionando la costumbre de llevar grabados en ellas los hechos de los antepasados (en el caso de Eneas, los sucesos futuros (Aen. VIII vv. 626-728), pero no se entretiene en describirlos:

"Un morrión, brazaletes, peto, y gola,
Que porque el tiempo ha sido tanpreciso,
Y no es esta razon amigo sola,
Si bien limado, viene todo liso:
No lo hai mejor en la celeste vola,
Verse en él puede el Rabadan de Amphryso,

Los gravados mejor guardan los hechos
De los antepasados, que los pechos.

En quantos a otros mi primor dispensa
De su estirpe los hechos van gravados,
Mas de los cuepos para la defensa
Los antes sirven mas, que los passados:
Por no hacer a la obra alguna ofensa,
Y mis trabajos esconder limados,
Dexe tus altos inferos blasones,
Que dibuxados tuve con carbonos.

(III 19-20)

El enfrentamiento bélico , da lugar a una escena alegórica, dentro del tono burlesco de la obra, en la que los ejércitos de Plutón, los demonios, asaltan un convento donde Prosérpina ha sido recluida por su madre, bajo la protección de la diosa casta: Palas; ésta finalmente se retira por orden de Júpiter, y los ejércitos ocupan el convento:

"Vuelven en sí, y al templo las legiones,
Y seguras persisten en su intento,
Atacando la cerca con cordones
En cintura metieron el convento.
Medrosos suben por los torreones,
Y el oído aplicaban siempre atentos,
Temiendo de qualquiera badulaque,
Que a todos como están los desataque."

(V 25)

Para celebrar la victoria, en el infierno se organizan unos juegos:

"Empezar intentaban ya los juegos
en honor de sus Manes soberanos,
Que llamron Olympicos los Griegos,
Y circenses les nombran los Romanos:
Los demonios acuden andariegos,
Los mas remotos como los cercanos,
Assi el vecino Griego del Achaya,
Como el longiquo Arabe de Pancaya."

(VI 15)

La competición tiene ecos de los juegos fúnebres en honor de Anquises (Virg. Aen. V vv. 94-604) se celebran en ellos: carreras a pie y en carro (VI 19-47) y con naves por la laguna Estigia (VI 53-80).

Imitación también de Virgilio (Aen. VI) es la catábasis que Ceres, según Silvestre, debe llevar a cabo para sacar a su hija del infierno (XII 45-42), esto le da ocasión de describir el mundo de ultratumba siguiendo el modelo Virgiliano de la catábasis de Eneas, para visitar a Anquises. Como ejemplo de esta dependencia, veamos las abstracciones que se arremolinan en el umbral de este mundo:

*Vestibulum ante ipsum primisque in faucibus Orci
Luctus et ultrices posuere cubilia Curae,
pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus,
et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas,
terribiles visu formae, Letumque Labosque;
tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis*

*Gaudia, mortiferumque adverso in limine Bellum,
ferreique Eumenidum thalami et Discordia demens
vipereum crinem vittis innexa cruentis.*

(VI vv. 273-281)

Silvestre, recoge todos estos conceptos: *Luctus*, "Lamentos"; *Morbi*, "Achaques"; *Senectus* "Vejez"; *Metus*, "Miedo"; *Fames*, "Hambre"; *Egestas*, "Necesidad y Pobreza"; *Letum*, "Muerte"; *Consanguineus Leti Sopor*, "y al Sueño, (...) / hermanos son"; *mala mentis / Gaudia*, "La ferviente Luxuria"; *Bellum*, "Guerra"; *Discordia*, "Discordia", y nos da la siguiente descripción, que se ajusta totalmente al modelos Virgiliano:

"En el zaguan a la primer entrada
Dando gritos se oían los Lamentos,
Con una cara están mal agestada
Jugando los dolores a los cientos:
La Congoxa se mira trasudada,
Dificiles volviendo los halientos,
Los Achaques, de medicos con tretas,
Amarillas vestian las mucetas.

Corva se puso la Vejéz presente,
Mucho mas, que sus gustos, arrugada,
El Miedo, que va huyendo de la gente,
Tan pequeñico, que parece nada.
Corta la uña, pero largo el diente,
por no mascar, y por estar mascada,
En uno discurriendo, y otro insulto,
Descubre el Hambre macilento el vulto.

A la Necesidad, que es horrorosa,

Pues de Herege es su cara infame, y necia,
Tan puerca, que la cosa mas forçosa,
Nombre tal, por venirle vien, aprecia,
La Pobreza importuna, y cochambrosa,
Que a sí misma se enfada, y se desprecia,
De caldo de alquitran ciento diablillo,
Juntas la sopa echaba en un hornillo.

En el infierno vió la Muerte helada,
No tanto fuego ya calor se presta,
Y al sueño, que le sirve de almendrada
El ruido, que a los otros les molesta:
Hermanos son: parece está vaciada
Por un molde la una, y otra testa,
Mas entre sus dos cuerpos me hago cargo,
Que tiene el de la Muerte mas de largo.

La ferviente Luxuria arrebolada,
Los sepulcros abria con sudores,
No su nariz estrena regalada
La tierra, que la comen sus amores.
La peste se miró toda abrassada,
Y quemados sus paños interiores,
Todos la huyen, nadie se le llega
Y ella tramposa a todos se la pega.

Enfrante está la Guerra muy rompida,
Largos le cuelgan, y crecidos pechos,
Que mama el Assentista sin medida,
Y dexa sus deseos satisfechos.
De suegras la Discordia está ceñida,
Y sellado el papel guarda sus hechos,
De sus carnes se ceban como viles
Escribanos, Consultos y Alguaciles."

Por último, hay que señalar, dentro de las influencias virgilianas, que Silvestre, dedica el canto séptimo a la bajada a los infiernos por parte de Teseo y Pirítoo con el fin de raptar a Prosérpina:

ARGUMENTO SEPTIMO

"Dos mozalbetes de la vida airada
Al infierno se fueron una tarde,
Sin temer la salida poco usada,
De su gran desvergüenza haciendo alarde;
Uno, y otro se queda en la estacada,
Aunque el uno, ni el otro fue cobarde,
Aquel de una mordida del Cerbero,
Este de mal de piedra en el trasero."

El episodio nos hace pensar que la intención de Silvestre era tratar de forma burlesca la fallida aventura de Niso y Euríalo en la *Eneida* (IX vv. 176-449). Para ello utiliza este episodio relacionado con Prosérpina, cuya finalidad: raptar para Pirítoo a la diosa de los infiernos, se aleja mucho de la intención heroica de los dos personajes virgilianos, pero se adapta al tema y al tono de la obra de Silvestre.

Concluyendo, después de lo que hemos podido observar, es evidente que, si Claudiano utilizaba como fuente principal a Ovidio, para su versión del mito, y a Virgilio y la tradición

épica posterior, para la forma, a las fuentes de Pedro Silvestre se añade entonces el *De Raptu Proserpinae* principalmente, Ovidio y sus *Metamorfosis*, influencia inevitable tratándose de temas mitológicos. Para la forma se sirve de Virgilio que le llega a través de su imitación de Claudiano y, por otro lado, lo recibe por la lectura directa de la *Eneida* y una tradición épica muy arraigada ya en sus días y que repetía una serie de tópicos imprescindibles a la hora de componer un poema de este tipo.

Por último, el mito, aparte de ajustarse a esquemas formales vigentes en la época de Silvestre, sufre un acercamiento a la realidad que vive el autor dando así lugar a los anacronismos que hemos ido observando en la exposición.

Enrique Zumel: *El Robo de Proserpina*

En 1870, en el Teatro Lope de de Rueda de Madrid se representa la obra de Enrique Zumel *El Robo de Proserpina*. Dentro del género dramático al que pertenece el autor especifica que se trata de un "juguete cómico en tres actos y prosa".

La acción se desarrolla en una fonda de San Sebastián, en la que el entrometido posadero, Timoteo, hace un verdadero alarde de erudición mitológica, de tal forma que el lugar representa, según sus palabras un Olimpo poblado de dioses:

TIM: Fonda convertida en Olimpo, con la presencia de la ninfas que la honran!

Y más adelante:

TIM: Hombre, sí! ¿Por qué no come usted conmigo? Aquí la mesa redonda está muy animada; es un verdadero festín del Olimpo de los griegos; hay diosas, ninfas, sátiros y un excelente Ganimedes!

Su costumbre de comparar situaciones de la vida común con mitos clásicos, que ninguno de los huéspedes conoce, da lugar a múltiples equívocos, como más adelante veremos, llegando alguno de ellos a exclamar en un momento de la obra:

LEON: Hombre! No nos maree usted con esos dioses y esas tonterías que saca siempre a relucir!

TIMOTEO: (Tonterías llama a la historia mitológica! Oh! ignorancia!)

A medida que se desarrolla la obra, cada personaje, encarna, a través de las palabras del posadero, a diferentes dioses y situaciones míticas, según su pasado, su carácter, su ocupación, etc.

Dorotea es Venus, casada con el celoso León, quien, a causa de estos celos unas veces es Vulcano y otras es Marte. Por su ocupación de comerciante es Mercurio, atendiendo a la etimología del dios al que ya en la antigüedad se relacionaba con esta ocupación:

TIMOTEO: (...) Hola! Señor don León, ex-Mercurio o ex-mercader...

LEON: Comerciante.

Pero por su pasado es Júpiter seductor de diferentes mujeres. En conversación con Ernesto, uno de los personajes, éste lo compara con un Don Juan, pero inmediatamente el posadero, encuentra la identificación adecuada con el mito de Júpiter y Dánae, la lluvia de oro, representa aquí, como en otras ocasiones, el amor por dinero:

ERNESTO: Don León es un ente original; después de haber tenido una juventud borrascosa; después de haber sido un Tenorio, un seductor por su dinero...

TIMOTEO: Vamos! Como Júpiter transformado en lluvia de

oro.

Más adelante es Júpiter seductor de Antíope:

TOMOTEO: Hola! Una víctima! Crónica escandalos! Cuénteme usted eso!

ERNESTO: Una artesana, a quien engañó disfrazado de menestral, antes de casarse...

TIMOTEO: Miren el don León! Como Júpiter, que se disrazó de sátiro para seducir a Antíope!

Y, por último, aparece como Júpiter metamorfoseado en toro para seducir a Europa, comparación que, por supuesto, ofende a Don León, quien no sabe de los dioses y sus aventuras y lo toma en otro sentido:

TIMOTEO: (...) Con que en otros tiempos se ha disfrazado usted de artesano para engañar a las chicas del pueblo!

(...)

LEON: ¿Qué quiere usted decir?

TIMOTEO: Con que así como Júpiter se metamorfoseó en toro para robar a Europa, usted también...

LEON: ¡A mí no me venga con esas alusiones!

TIMOTEO: Se metamorfosea en menestral, en lluvia de oro y en otras cosas para engañar a las nuevas Ledas y Antíopes...

LEON: Pero ¿qué laberinto me arma usted nombrándome personas que no conozco?

Don César, cumpliendo con las funciones de Ceres en el mito, hace las veces de padre preocupado por el futuro de su hija,

Angela, a quien se alude unas veces como Hebe, diosa de la juventud y otras como Prosérpina.

Esta ha sido encomendada a los cuidados de un aya, a la que Timoteo compara con un cancérrero o con un Argos femenino.

El criado, Juan, encarna a Ganimedes en la mesa:

TIM.: (...) ¿Qué traes, Ganimedes?

JUAN: Me llamo Juan.

TIM.: Ya lo sé; pero como nos escancias el vino en la mesa...

O bien, en sus funciones de botones, a Mercurio:

TIM.: (:::) Tú aquí, además de la de Ganimedes, ejerces la misión de Mercurio.

JUAN: ¿Cómo de Mercurio?

TIM.: Mercurio era el mensajero de Júpiter.

JUAN: Ya! Eso será en otro pueblo, porque aquí no he conocido ningún Júpiter.

TIM. Es verdad, era en otro Olimpo.

JUAN: ¿Olimpo? Ya sé! en Barcelona, que hay un teatro que se llama así.

La trama gira en torno a la fusión de tres historias mitológicas, en las que, debido a una serie de falsas interpretaciones de los hechos y de la personalidad de un último personaje, Ernesto a quien se compara unas veces con Plutón y otras con Adonis o Apolo:

1. Por un lado, Timoteo y el celoso don León, piensan que Ernesto quiere seducir a Dorotea, el posadero previene al marido

contándole la fábula del adulterio de Venus con Marte:

TIM.: (...) Cuando Vulcano, prevenido por Apolo, supo que Venus se entendía con Marte, fabricó las maravillosas, redes, con que burlando la vigilancia de Gallo, pilló a los culpables en fragante delito!

LEON: Pero, hombre! Quiere usted hablar claro? ¿Qué enredos está usted fraguando?

TIM. ¿Yo enredo? No señor! Yo refiero los sucesos mitológicos, y nada más! Yo no me meto en vidas ajenas!

LEON: ¿Pero a qué viene...

TIM.: Créame usted a mí! Tienda sus redes; no duerma usted esta noche!

Como nos indica la alusión a "Gallo" y a las redes, tenemos aquí una comparación entre Vulcano y el retiario, uno de los combatientes en las luchas de gladiadores, cuyo contrario era *Gallus*, según nos transmite Festo: *Retiario pugnanti adversus murmillonem, cantatur: "Non te peto, piscem peto. Quid me fugis, Galle?"* Quia murmillonicum armaturae Gallicum est, ipsique murmillones ante Galli appellabantur.

2. Más adelante, Timoteo, para advertir a Dorotea, de que no huya con Ernesto, pues su marido está al tanto y piensa matar al supuesto amante, le relata la fábula de Venus y Adonis, la ignorancia de Dorotea en cuestiones mitológicas la lleva a ofenderse al escuchar que a su marido se le compara con un

jabalí:

TIM.: (...) Marte, era amante de Venus; ésta, esposa de Vulcano; pero además se aficionó al bello cazador Adonis, y el guerrero amante tuvo noticias de su afición.

DOR.: ¿Y a mí qué me importa ese cuento?

TIM.: Ya verá usted. Decidido a tomar venganza de la perjura y de su bello rival, se transformó en jabalí, y cuando Adonis iba de caza...

DOR.: ¿A los montes de Toledo?

TIM.: Esos montes no se conocían todavía. Prosigo: cuando Adonis iba de caza, se le puso a tiro; el joven cazador, creyéndole un jabalí vulgar, le hirió con un dardo, pero el dios se volvió inmediatamente y de una dentellada abrió en canal al desgraciado Adonis, el cual exhaló el último suspiro, que fue llevado a Venus en alas del Zéfiro.

DOR.: ¿Y me ha llamado usted a esta hora para contarme eso?

TIM.: Ya le dije que los sucesos se reproducen con puntos de contacto, y éste se va a reproducir aquí esta noche sucediendo otra catástrofe!

DOR.: No le entiendo a usted.

(...)

TIM.: Viene a que usted va a ser esta noche Venus; el cazador Adonis, el joven del paraguas; y el jabalí, su marido!

DOR.: ¡Caballero!

TIM.: Quiero decir, el celoso Marte.

3. Pero, lo que en realidad se va a desarrollar es un frustrado intento de rapto de Prosérpina, no sólo por lo que al título de la obra se refiere, sino por una serie de paralelismos entre el mito y la situación en la que se encuentran los personajes.

En primer lugar, de la misma forma que Ceres, en Claudiano, rechaza a los múltiples pretendientes de su hija y la oculta en Sicilia temiendo un rapto, don César, el padre, viaja mucho, para evitar la boda de su hija con un joven que no es de su agrado, pero en este caso la muchacha, al contrario que Prosérpina, conoce al pretendiente, tal como cuenta don León interrumpido por las puntualizaciones mitológicas de Timoteo:

LEON: (...) Pero supo que su hija estaba enamorada.

TIM.: ¡Hola! andaba Cupido en el asunto. ¿Cómo es que no recurrieron a su hermano el Himeneo?

LEON: Porque, según he sabido, el amante era un joven elegante y guapo...

TIM.: Un Adonis; ¡es claro!

LEON.: Pero hijo de un militar enemigo de don César; y el odio que tiene al padre, le ha hecho oponerse a estos amores; así es, que porque la chica le olvide y él no pueda seguirla, la tiene como el Judío errante; siempre viajando; quince días aquí, otros quince en Pamplona, un mes en París, etcétera, etcétera. Vive sin sosiego, y siempre alerta por si el amante aparece.

El padre en su ausencia para asistir a reuniones políticas

acostumbra a encomendar a su hija a un aya, que viaja con ellos, como Ceres, en Claudiano, al ocultar a Prosérpina en Sicilia, la deja en manos de Electra. En la obra de Zumel, una noche, aprovechando la ausencia de don César, Angela y Ernesto deciden fugarse.

La primera alusión directa al mito la hace el posadero intentando advertir, del rapto al celoso don León, pues piensa, en ese equívoco que antes decíamos que se produce, que la que va a fugarse es su mujer, Dorotea:

LEON: ¡Miserable! ¡El me conocía! ¡El nos sigue desde Madrid! ¡El ha averiguado mi vida para hacer que mi mujer la sepa e indisponerme con ella! ¡Ah! Yo me vengaré, voto al infierno!

TIM.: Hombre, ahora que habla usted de infierno, me recuerda usted un lance que se va a parodiar esta noche en este Olimpo.

LEON: ¿Aquí? ¿Un lance del infierno? ¿Qué lance es ese?

TIM.: Plutón, dios de las regiones infernales, estando privado de grata compañía, robó a Proserpina.

Al final y tras solucionar las confusiones, el padre acaba accediendo al matrimonio de la hija.

En conclusión, por lo que se refiere a lo que nos interesa, el mito aparece en la obra de Zumel, como simple alusión que se relaciona con una situación social: la fábula de Venus y Vulcano trata los celos y el adulterio. En el caso del mito de Prosérpina

representa los impedimentos que pone un padre al matrimonio de su hija, cuya única solución es la fuga/rapto.

No tiene gran interés el uso que de los mitos hace Zumel se trata simplemente de múltiples referencias a dioses y situaciones. Son elementos que le sirven para justificar el título y la trama de esta comedia de enredo, limitándose exclusivamente a aludir a ellos sin profundizar.

Antonio Machado

Teníamos ya noticia de la existencia de una recreación del *Himno homérico a Deméter* en el libro *Nuevas canciones* (1917-1930) de Antonio Machado. Esta noticia que nos proporcionaba M^a R. Lida (27) se refiere al poema "Olivo del camino".

Es el momento de la vuelta a su tierra natal Andalucía y a sus paisajes (el olivo), pero sin olvidar los que durante un tiempo ha contemplado en Castilla (la encina):

"Hoy, a tu sombra, quiero
ver estos campos de mi Andalucía,
como a la vera ayer del Alto Duero
la hermosa tierra de encinar veía.
Olivo solitario,
lejos del olivar junto a la fuente
olivo hospitalario
que das tu sombra a un hombre pensativo
y a un agua transparente, (...)" (2)
(II vv. 15-25)

La visión del olivo le hace remontarse a Grecia y recordar, mediante un epíteto homérico, a la diosa a la que se le consagraba dicho árbol:

"guarde tus verdes ramas, viejo olivo,
la diosa de ojos glaucos, Atenea."
(II vv. 26-27)

La referencia a Grecia y la rama de olivo, lo sitúan en el ámbito

religioso, en el que nos presenta la imagen de Deméter, descansando "jadeante" tras la peregrinación:

"Busque tu rama verde el suplicante
para el templo de un dios, árbol sombrío:
Deméter jadeante
pose tu sombra, bajo el sol de estío."

(III vv. 1-4)

Nos traslada de esta forma al episodio mítico, sin mencionar el rapto, la escena sigue la descripción que el *Hym. Dem.* hace de la llegada de la diosa a Eleusis: el descanso junto al pozo Partenio (vv. 98-100), a la sombra de un olivo (v. 100):

ἔτετο δ' ἐγγὺς ὁδοῖο φίλον τετιημένη ἦτορ
Παρθενίῳ φρέατι ὅθεν ὑδρεύοντο πολῖται
ἐν σκιῇ, αὐτὰρ ὑπερθε πεφύκει θάμνος ἐλαίης,

"Se sentó a la vera del camino, afligida en su corazón, en el pozo Partenio, de donde sacaban agua los de la ciudad. A la sombra, pues por encima de ella crecía la espesura de un olivo."

Machado recoge como veremos a continuación, con unas rápidas alusiones el abandono del cielo por parte de la diosa (cf. *Hym. Dem.* vv. 92), la travesía hacia Eleusis surcando "la espalda del mar" imagen que tiene resonancias del *Hym. Dem.* "sobre el ancho lomo del mar llegué, sin quererlo" (v. 124) y la angustia de su corazón (*Hym. Dem.* v. 98):

"Que reflalezca el día
en que la diosa huyó del ancho Urano,
cruzó la espalda de la mar bravía,
llegó a la tierra en que madura el grano,
y en su querida Eleusis, fatigada,
sentóse a reposar junto al camino,
ceñido el peplo, yerta la mirada,
lleno de angustia el corazón divino...
Bajo tus ramas, viejo olivo, quiero
un día recordar del sol de Homero."

Se centra Machado en el episodio eleusino, recreando la narración que de éste hace el *Himno homérico a Deméter* (vv. 98-275):

"Al palacio de un rey llegó la dea,
sólo divina en el mirar sereno,
ocultando su forma gigantea
de joven talle y de redondo seno,
tocado el manto azul por burda lana,
como sierva propicia a la tarea
de humilde oficio con que el pan se gana.

De Keleos la esposa venerable,
que daba al hijo en su vejez nacido,
a Demofón, un pecho miserable,
la reina de los bucles de ceniza,
del niño bien amado
a Deméter tomó para nodriza.
Y el niño floreció como criado
en brazos de una diosa,
o en las selvas feraces
-así el bastardo de Afrodita hermosa-
al seno de las ninfas montaraces."

Vemos así, la acogida en casa de Céleo ("Keleos" aquí, quizá aparecía así en la traducción manejada por Machado); la transformación de su aspecto de diosa por el de pordiosera (cf. *Hy, Dem.* v. 101); la noticia de que el niño es tardío "hijo en su vejez nacido", "la reina de los bucles de ceniza" (cf. *Hym. Dem.* v. 187) y, por último la función de nodriza (cf. *Hym. Dem.* vv. 220-221).

Las siguientes dos estrofas (V-VI) están dedicada a la descripción de la fallida immortalización por la aparición de Metanira (cf. *Hy. De.* vv. 240-249) y la recriminación a la humanidad "Tal es, raza mortal tu cobardía" (cf. *Hym. Dem.* vv. 256-263); la epifanía de la diosa "Yo soy Deméter.." (cf. *Hym. Dem.* vv. 269ss.):

"Mas siempre el ceño maternal espía,
y una noche, celando en la extranjera,
vio la reina una llama. En roja hoguera
a Demofón, el príncipe lozano.
Deméter impasible revolvía.
Al cuello, al torso, al vientre, con su mano
una sierpe de fuego le ceñía.
Del regio lecho, en la aromada alcoba,
saltó la madre; al corredor sombrío
salió gritando, aullando, como loba
herida en las entrañas: ¡hijo mío!"

"Deméter la miro con faz severa.
-Tal es, raza mortal, tu cobardía.
Mi llama el fuego de los dioses era.

Y al niño, que en sus brazos sonreía:
-Yo soy Deméter que los frutos grana,
¡Oh príncipe nutrido por mi aliento,
y en mis brazos más rojo que manzana,
madurada en otoño al sol y al viento!...
Vuelve al halda materna, y tu nodriza
no olvides, Demophón, que fue una diosa;
ella trocó en maciza
tu floja carne y la tiñó de rosa,
y te dio el ancho torso, el brazo fuerte,
y más te quiso dar y más te diera;
con la llama que libra de la muerte,
la eterna juventud por compañera."

En la última estrofa se encuentra la primera alusión a la hija de Deméter, pero con el nombre latino Prosérpina. Es el principio de esta estrofa un himno a Deméter, inventora de la agricultura, que recuerda el de Ovidio en *Met.* V vv. 341-346:

*Prima Ceres unco glaebam dimovit aratro,
prima dedit fruges alimenta que mitia terris.
Illa canenda mihi est; utinam modo dicere possim
carmine digna dea est! Certe dea carmine digna est*

Así en Machado:

"La madre de la bella Proserpina
trocó en moreno grano,
para el sabroso pan de blanca harina,
aguas de abril y soles de verano.
Trigales y trigales ha corrido
la rubia diosa de la hoz dorada,

y del campo a las eras del ejido,
con sus montes de mies agavillada,
llegaron los huesudos bueyes rojos,
la testa dolorida al yugo atada,
y con la tarde ubérrima en los ojos."

El poema vuelve al olivo y al ave de Atenea, a Ceres "la de la hoz bruñida", su sed y su angustia:

"Que en tu ramaje luzca, árbol sagrado,
bajo la luna llena,
el ojo encandilado
del búho insomne de la sabia Atena.

Y que la diosa de la hoz bruñida
y de la adusta frente
materna sed y angustia de uranida
traiga a tu sombra, olivo de la fuente."

Concluye con una nota de intimismo autobiográfico machadiano:

"Y con tus ramas la divina hoguera
encienda en un hogar del campo mío,
por donde tuerce perezoso un río
que toda la campiña hace ribera
antes que un pueblo, hacia la mar, navío."

Juan Benet

Para acercarnos a la obra de Juan Benet, *Un viaje de invierno* (1972), cuyo título deriva de *Die Winterreise*, una colección de 24 canciones compuestas por F. Schubert y W. Müller (28), y ver la utilización que en ella se hace de nuestro mito, consideramos oportuno ofrecer una rápida visión del argumento, utilizando para ello, dada la claridad de la exposición, las palabras de G. Sobejano:

"(...) Es ésta la menos narrativa de las novelas de Benet: consiste en la espera solitaria de una mujer, Demetria, que anualmente escribe cartas invitando a una fiesta en honor de su hija regresada, y en la aparición y final desaparición de un silencioso criado, Arturo. Tensiones de espera, insinuada atracción erótica, postración de la casa, omnipresente vacío: tales son algunos de los motivos de este poema acogido al lema "dia rón", a través de la corriente, a través del fluir del pensamiento. (...) En *Un viaje de invierno* el tema básico no parece ser sino la búsqueda de la propia verdad: en la espera inactiva, en el silencio, en el fracaso, y siempre a través del instinto, de la heterogeneidad, como dice Ortega, y la nostalgia, y contra la razón, y la norma y la costumbre. La rememoración del tiempo ido y de las imágenes flotantes en el oleaje del tiempo se da en esta novela limpia de injerencias racionales: el autor saca a los márgenes de las páginas los corolarios de su acompañamiento especulativo (...)"(29)

Tras esta descripción de la obra, nos vamos a centrar en aquellos elementos que Benet toma del mito y señalaremos a continuación cuáles son coincidentes con el resto de su narrativa.

El personaje principal, alrededor del cuál gira la constante reiteración de motivos que aparecen en la obra, es Demetria, cuyo nombre no aparece hasta muy avanzada la narración, y que en las primeras páginas se nos presenta como una madre preocupada por enviar las invitaciones para una fiesta en honor de su hija:

"En la primera semana de marzo solía cursar las invitaciones, cuya redacción le ocupaba por lo general tres días, cuando no era una semana entera. (p. 115)"

Esto, y su descripción: solitaria, enlutada y velada, nos hacen pensar en Deméter durante la peregrinación en busca de su hija:

"(contrastaba con el ropaje oscuro tan habitual en ella que en buena parte del país le había ganado el sobrenombre que hacía referencia a la negrura de su aspecto y sus velos, bien a la tenebrosidad de su retiro y la renuncia a toda apariencia amable y a cualquier sociedad de contemporáneos y vecinos, bien a la fidelidad a la memoria de un luto o el sibilino paralelo con la actitud sombría, vejada, dolorida y acaso vengativa de la diosa figaliana)." (p. 173)

Los motivos que Benet, según es su costumbre, reitera hasta la saciedad y que, como ya hemos apuntado, rodean a la también llamada "señora", se nos van desvelando poco a poco. El primero que conocemos es el tema central de la obra: la fiesta, que se celebra hacia los primeros días de marzo, pero sin que se sepa exactamente cuándo, permitiendo así esa sensación indeterminación e inminencia que recorre todas las obras de este autor:

"Así pues, era el anuncio de su próxima, quizás inminente llegada, advertida ya antes por el calendario. Pero el gesto quería decir justamente lo contrario: "Advierte que no es el calendario quien la trae. Nada que esté previamente establecido puede hacerla venir, su padre no lo permitiría. De ser alguien será lo indeterminado y ni siquiera el clima cuenta con el prestigio necesario para atraerla. Nos la devuelve nuestra propia...!ah! Por el contrario sí se puede decir -y el error es de poca monta- que con ella se inicia el calendario aunque nunca deberás deducir que con ella termina". (p. 174)

En los dos primeros capítulos el autor da vueltas y vueltas sobre el tema, en especial sobre su carácter sagrado de renovación, por ello en casa de Demetria no existe nada duradero: "No, no quiero en mi casa porcelanas ni objetos de metal, nada que dure. Observa que aquí todo es inestable y putrescible, es como debe ser". (pp. 208-209).

Las características de la fiesta evocan claramente el mito

y el ritual eleusino: es anual, transcurre durante una noche y evoca una tragedia:

"Una fiesta anual que si bien rompía la monotonía del retiro y el rigor de la ley de la hacienda -las depredaciones de una noche en contraste con la economía de un año- no por eso debía revestir en ningún caso un carácter ritual por su mucha repugnancia a dejar constancia y memoria de ella. Justamente era lo que se proponía conjurar con ella, todo el registro histórico borrado en una noche de dilapidaciones que por fausta que fuera (el mes de marzo y a veces el mes de abril) no por eso dejaba de ser complemento y correlato de toda la tragedia anterior." (p. 175)

Su carácter es también secreto y clandestino, como lo eran los misterios:

"Por eso la velada tenía -o debía tener- un algo o un mucho de clandestino; y los pocos que convocados o no, tenían algún conocimiento del caso habrían de suponer que se celebraba algo prohibido -sin saber por qué ley- pues de no ser así no tenía sentido el carácter secreto de la convocatoria." (p. 222)

La fiesta tiene como finalidad, celebrar la vuelta de la hija de la señora, Coré, que, a causa de un reparto alternante, no por parte de Júpiter, sino por "un defensor del vínculo...vestido de negro, con cartera de hule negro", estaba ausente seis meses al año, durante el invierno:

"No era por tanto posible fechar los orígenes de la fiesta, y en cuanto a su razón de ser bien claramente quedaba dicho en las participaciones que se trataba tan sólo de celebrar la vuelta de Coré, tras los seis meses de estancia decretados por aquél remoto defensor del vínculo que un día tan sólo y expresamente para eso acudiría a Región vestido de negro provisto de una cartera de hule negro, para hacerle partícipe de las capitulaciones; si quería tenerla debía darla por perdida y sólo si reconocía su existencia le sería dado esperarla, a partir de un momento sin fecha que comenzaba hacia la tercera semana de marzo". (p.146)

El regreso se produce en primavera (p. 155): "tras la obligada permanencia invernal en casa de su padre" (p. 221).

Hasta el capítulo IV no conocemos los motivos de otra constante: la soledad en que vive Demetria, casada y abandonada por su marido, Amat, rechazada por su propia familia que no accedía al matrimonio. Amat, con quien Coré pasa la mitad del año, representa la muerte, identificada con lo frío y con el invierno.

Sólo acompaña la soledad de "la señora" un personaje silencioso, Arturo de Bremont, su criado, en quien quizá podríamos encontrar reminiscencias del hierofante de los misterios, por sus atribuciones: "facultades que de ser ejecutadas le enseñorearían de tal modo de la casa y sus costumbres

que bien podría llegar a ser quien convocara o cancelara la fiesta" (p. 163)

Dentro del rapto de Perséfone, el tema del regreso alter-nante unido a la fecundidad, y al ciclo estacional, se encuadra perfectamente en la trayectoria narrativa benetiana, pues ambos compartían una serie de elementos que favorecían la adaptación de este mito.

Uno de estos motivos comunes, que gira también en torno a la vida de Demetria y de Coré, es el tema de la muerte, representada por Amat y por la figura de un caballo que acecha la casa de Demetria, irrumpiendo en ella al final de la obra:

"no volvió la vista atrás para reparar en la presencia del caballo -sus manos sujetas por la maniota pisaron con un solo golpe (que clausuró todo rumor) el suelo de parqué- cuya cabeza entre los visillos blancos introdujo en la casa la negra efigie de la fúnebre, estupefacta y adornada calvicia". (p. 372)

Representa este animal el dualismo vida/muerte (30), muerte temporal y resurrección, tema central del mito.

La localización transcurre en un tiempo mítico, que en esta ocasión se adapta a otro espacio mítico, Región, propio de la narrativa benetiana.

En Benet no podemos asegurar de qué fuente clásica

procede, ^{el mito} pero lo que sí es seguro es pasa por el tamiz de las interpretaciones antropológicas que éste ha recibido en nuestros días, de ahí la presencia constante en casa de Demetria del Bausán, muñeco que se hacía con la última gavilla de la cosecha, que se conservaba durante el invierno y se quemaba al año siguiente.

Salvador Espriu

Dentro de la vocación de cosmovisión de la obra espriuana, hemos podido observar siempre esa utilización de distintos elementos para él están en la base de la cultura de nuestro siglo y a los que el poeta otorga una función simbólica en el texto. El Antiguo Testamento, el Nuevo, la mística judía y cristiana, etc... están presentes a lo largo de la obra del poeta catalán. No podía no aparecer la mitología, en este caso griega, en un defensor, como él, de la lectura de los clásicos y así sus obras dramáticas: *Antígona*, que, aunque escrita en 1939 no fue publicada hasta 1955; *Otra Fedra, si gustáis* (1978), etc... y en 1981, la colección de prosas que nos ocupa, *Las rocas y el mar, lo azul*(31).

Dos textos nos hacen referencia en esta obra al mito de Perséfone. En primer lugar, el titulado *Plutón*, en el que aparece una escueta mención al rapto, momento en el que el raptor descubre la felicidad de lo que no posee y envidia a los hombres en su sencillez y vida de trabajo:

"Cuando al sacar la cabeza a la luz, tocado con el casco

que se llama kynée y que me hace invisible, percibí a Coré, ahora Perséfone, me enamoré de ella y en un instante la arrebató y la traía aquí. Pero me sobró tiempo para contemplar flores, sembrados, hierbas, bosques. Y envidié, por estas bellezas a quienes las producían y las cuidaban".(32)

Es la segunda prosa, la titulada *Perséfone*, la que más nos interesa, pues en ella los elementos de nuestro mito se convierten en el tema fundamental.

La actualización se hace en boca de una madre, cuyo nombre no se cita, que se dirige a su hija, quizá a través de un monólogo a modo de reflexión. Comienza así el texto situándonos en el mito y, en concreto, en el momento del rapto:

"Cuando siendo adolescente te arrebataron de pronto hacia el reino de las sombras, mi desesperación alcanzó límites extremos."(33)

Hace alusión a continuación al pacto por el cual Perséfone, con eso que hemos llamado el reparto alternante, pasaría una parte del año en el reino de Plutón y la otra con su madre. Este pacto, establecido entre su "marido", cuyo nombre no cita y, no sólo Zeus, sino todos los "dueños de las cumbres", establecería en Espriu que el tiempo que pasara con su madre fuera bien "la

tercera parte del año", bien "seis meses". Se hacen confluír así dos tradiciones pues, como veíamos, en el *Himno Homérico a Deméter* vv. 399-400 se habla de una tercera parte del año, mientras que el resto de las tradiciones establecen normalmente seis meses. Así mismo, volvemos a recordar el *Hym. Dem.* vv. 90-93, cuando se nos dice "(...) de las cumbres por mí abandonadas.

"Hubo a la postre un acuerdo entre tu marido y los dueños de las cumbres por mí abandonadas. En el pacto nos concedieron que pasáramos juntas una tercera parte del año o, si convenía, seis meses"(34)

Pero parece a la madre que Perséfone prefiere, poco a poco, permanecer en su "sitial en la tiniebla", como de hecho prefiere en Virgilio (*Georg. I* v.39), en Lucano (VI v.699), en Columela (*De agr.* X vv.271-273) y en los escolios a Virgilio de Probo (*ad Verg. Georg. I* 39), Servio (*ad Verg. Georg. I* 39) y en la *Brevis Expositio ad Verg. Georg. I* 38.

"Pero a lo largo del tiempo, cuando regresas, cada vez me resultas más lejana y extraña, casi desconocida. Tu dejadez me disgusta. ¿Por qué al menos no te peinas? Temo que añores el mundo de ahí abajo, tu sitial en la tiniebla".(35)

Y así, nos llega el catálogo de flores que parecen ya no agradar a Perséfone. Este catálogo es idéntico al que ofrece el

Hym. Dem. vv.5-15, y en él sólo una flor, aquella que aún le agrada, el "asfódelo" correspondería a la interpretación de *agallís*, que ya planteaba problemas en el Hym. Dem.(36)

"Ya no te atraen las flores del azafrán y del lirio azul, la rosa, la azucena, la violeta silvestre, el jacinto, el narciso. Sólo los asfódelos te gustan."(37)

El lugar castigado en Espriu será Lavinia, contrastando con la carestía más común en la mayoría de las fuentes que recae, como sabemos, sobre Sicilia:

"Vete, y yo intentaré hacer aquí tu trabajo, cuando los días del sol lleguen. Excepto en Lavinia y en las tierras que le quedan próximas, extendidas a la orilla del mar, fuera del alcance de mis piernas de vieja. Allí no habrá nunca más primavera, el reposo de la tarde sobre los sembrados."(38)

Al final, Espriu nos ofrece la conclusión haciendo referencia a los misterios. Pagan siempre los inocentes, los hombres inocentes. En el poeta de Arenys el hombre siempre se encuentra a merced de una inercia impuesta.

"Cada cosa tiene su precio, que los inocentes siempre acaban pagando. Lo lamento hasta las lágrimas, pero la edad me pesa, me agobia, y tampoco me es lícito, ni procurando esforzarme más aún, cambiar en benigna la

suerte de aquel pueblo, ante la voz que escucho, la advertencia enemiga de los establecidos, venerables, santos, profundísimos misterios."(39)

Fernando Savater: *Juliano en Eleusis*

Decía Gore Vidal en la introducción a su novela histórica sobre el emperador Juliano (40):

"Siempre se ha visto en Europa a Juliano como una especie de héroe oculto. Su intento de detener la cristiandad y de revivir el helenismo posee todavía un romántico atractivo y su personalidad ha ido reapareciendo en lugares dispares, en particular durante el Renacimiento y posteriormente en el siglo XIX".

En pleno siglo XX fijamos nuestra atención con Fernando Savater, en una, en mi opinión, de las figuras más interesantes de la historia (41), tanto por su carácter y personalidad, como por la época en que le tocó vivir, en plena era cristiana, cincuenta años después de la promulgación, por parte de Constantino, del Edicto de Milán que acababa con las persecuciones y consideraba la religión cristiana como oficial, aunque toleraba las demás. Ya en el momento de esta proclamación, existían en el seno de la Iglesia las diferencias entre arrianos y atanasianos que dieron lugar al Concilio de Nicea, presidido por el emperador en el 325, donde se condenó como herejía el arrianismo.

Sin embargo, años más tarde, con la subida al trono de Constancio, se produce un nuevo giro dentro de la religión

cristiana, ya que el nuevo emperador, convencido arrianista, expulsa de Alejandría, en el 356, al obispo Atanasio. Este nuevo rumbo dio lugar a cruentas luchas, incluso guerras civiles, podríamos decir, entre los cristianos y significó también el inicio de las persecuciones de los paganos, ya que, pese a la extensión e importancia de la nueva religión, muchas capas de la sociedad, en especial los filósofos, rétores y gramáticos, seguían siendo paganos.

En este momento histórico surge la figura de Juliano quien, educado en el arrianismo, recibió sus primeras lecciones de cristianismo de Eusebio, obispo de Nicomedia (42), y desde muy joven la primera impresión que le causaría esta religión fue la derivada de una interminable lucha entre ortodoxos y arrianistas. Sobre la situación de la Iglesia en esa época y la actitud de Juliano, nos habla J. Bidez:

"L'aversion d'un homme d'Etat pour le christianisme pouvait s'enveiller ou se renforcer -en ce temps-là- devant le spectacle qu'offrait l'Eglise même. "L'herésie d'Arius avait tout divisé et subdivisé; ce n'étaient qu'anathèmes lancés et reçus; les catholiques mêmes ne s'entendaient plus. Les évêques se disputaient des sièges, et le schisme ajoutait ses désordres à ceux de l'hérésie". Julien en fut de plus en plus scandalisé, aur fue et à mesure que, se détournant de ses premières croyances, il se mit à juger l'Eglise en adversaire. Il dut se dire, que, pour la cause de l'Empire, c'était une alliée brouil-

lonne et inquiétante. En s'associant avec elle, Constantin n'avait rien amélioré." (43)

Sin embargo, gracias a otro educador suyo, el eunuco Mardonio, Juliano conoció y se apasionó con los poetas y filósofos griegos (44).

Es Juliano el ejemplo de la tensión entre las antiguas costumbres y tradiciones religiosas y la nueva visión del mundo. Educado forzosamente en el cristianismo se sorprendía de que los asesinatos de su padre y de muchos de sus familiares procedieran de Constancio de quien se pensaba que era un ferviente cristiano:

"On se d'est demandé si l'orphelin persécuté par Constance ne renia pas le christianisme en haine de son persécuteur. Certainement, l'antipathie de Julien pour la religion de ses premiers maîtres dut naître en lui avec un sentiment de révolte contre les suspicions qui l'entouraient. Toutefois, si constance était chrétien, il était arrien aussi: par conséquent, pour lui faire pièce, il aurait suffi de passer au parti d'Athanase. D'ailleurs, la conversion religieuse de Julien a été trop fervente, et trop généreuse pour être expliquée toute entière par l'effet d'une rancune". (45)

Pero, como acabamos de ver en palabras de Bidez, su alejamiento del cristianismo no solo se debía al rencor por las muertes ocurridas en su familia, a esto se sumaba su naturaleza de carácter profundamente religioso, que tanto podía haberse

inclinado hacia el cristianismo como, tal como ocurrió, hacia los dioses paganos, pues únicamente veía en el primero crueldad, engaños e interminables y violentas discusiones dogmáticas. Además, en lugar de practicar la tolerancia, los paganos eran objeto de persecución por parte de aquéllos que promulgaban la religión del amor al prójimo. En esta situación, atraído por las corrientes neopláticas que, pese a quedar dentro de la antigua cultura del politeísmo, planteaban la necesidad de un monoteísmo, Juliano rechazó el cristianismo y se inclinó hacia la filosofía y los antiguos dioses, en especial hacia los cultos místicos, buscando un sentido a la vida (46).

Toda esta situación histórica vivida por Juliano, así como sus inquietudes, se refleja en la obra de F. Savater, quien, en el "postfacio" de su obra explica cómo nació en él la idea de ocuparse de esta figura histórica:

"Me he ocupado ya en otras dos ocasiones del emperador Juliano, pues su apunte biográfico abre mis *Apóstatas razonables* e inspira su título, mientras que en una supuesta arenga suya a las tropas frente a Ctesifonte figura entre los monólogos de *Criaturas del aire*. Pero desde bastante antes del primero tuve auténtica obsesión por el personaje, alentada por quién sabe que curiosas identificaciones o transferencias, y alenté el propósito de dedicarle un estudio más amplio tanto a él como a su época." (47)

Nos explica después como el estudio acabará convirtiéndose en la obra dramática que en este momento nos ocupa:

"Poco después, a raíz de alguna desafortunada experiencia, me convencí de que no estoy hecho para la erudición académica ni ella para mí, y empecé a considerar la posibilidad de acercarme a Juliano desde un ángulo literario diferente. Así nació la idea de un diálogo pseudo-platónico, que evolucionó más tarde hacia una obra teatral propiamente dicha". (p. 129)

Se reconoce Savater deudor de dos acercamientos novelescos al tema: *La muerte de los dioses* de Dimitri Mereshkowsky y *Juliano el Apóstata* de Gore Vidal, que en especial le hizo interesarse por la iniciación eleusina de Juliano, como más adelante tendremos ocasión de observar.

Justifica también en este "postfacio" su interés por las tensiones ideológicas de este emperador y por este siglo IV d.C. Todo ese conjunto, emperador, época y tensiones ideológicas, se convertirán en elementos utilizados de manera emblemática como caracterización de un momento histórico-cultural análogo, para el autor, al que vivimos:

" (...) me permito suponer un auge diferente entre los mitos del pasado sobre los que vamos a proyectarnos: el de esos siglos iniciales de nuestra era, milenaristas, gnósticos y estoicos, fanáticamente innovadores e ilus-

tradamente reaccionarios, en los que un Imperio, más gigantesco que nunca y, sin embargo agonizante, buscaba su nueva base ideológica y política, los peculiarismos tribales pujaban desmembradoramente y luchaba el mono-teísmo ascendente con el politeísmo exhausto. Esa fue la época de Juliano y, poniendo aparte en lo posible preferencias personales, no faltan razones objetivas para emparentarla con la nuestra o al menos con nuestras obsesiones simbólicas." (p. 132)

La obra teatral lleva el subtítulo de: "Misterio dramático en un prólogo y dos retablos". Si a este concepto de "misterio dramático", le unimos la cita del *Himno a Deméter*, con que comienza, tendremos que pensar inmediatamente que en parte es ésta la fuente en la que Savater se ha basado para la presentación de la iniciación de Juliano.

Se trata, en definitiva la obra de la fusión de dos temas: la presencia de Deméter y el desarrollo de los misterios por un lado y, por otro lado, el personaje del emperador y la problemática situación política y religiosa del siglo IV d.C.

Hemos de distinguir doce *dramatis personae* como elementos que configuran la obra:

- Los personajes históricos que serían el propio Juliano, su médico personal Oribasio, y el galo Nevitta, general de los

ejércitos imperiales. El Obispo Atanasio y su acompañante, Eusebio, que no necesariamente es un personaje real, pero que encarna a un joven cristiano.

- Como representantes de distintas corrientes filosóficas de la época: Menipo, un cínico, un persa, taumaturgo y Epifanio, un joven agnóstico.

- Por último, los personajes relacionados con el mito: Deméter, en el papel de vieja pordiosera que adopta durante la búsqueda de su hija;

Los anfitriones de la diosa en Eleusis: Celeo, que aparece aquí como un posadero, que acoge a los peregrinos de los misterios y en el segundo retablo hace también el papel de Hierofante. Baubó, su mujer, como se recordará el personaje órfico que asume las funciones de la Metanira del *Himno homérico*. Y Friné, una prostituta que ejerce en la posada.

El primer retablo se centra en la exposición de la situación religiosa en la época, la decadencia de los antiguos dioses sustituidos por el cristianismo, reflejada en las palabras del posadero, quien se lamenta de que al mismo tiempo desaparezcan también los peregrinos que acudían a iniciarse en los misterios, no ya por un sentimiento religioso, sino por un descenso en los ingresos del negocio.

POSADERO

"Entonces, nada. ¿Acaso tengo que darte explicaciones? Mi

mujer se refiere al turismo, ¿lo oyes? La religión es una cosa (*se persigna*) y el turismo otra. ¿Qué culpa tengo yo de que mi padre haya puesto su posada en el camino de Eleusis? Eran otros tiempos... Yo no tengo nada que ver con esas supersticiones, pero no me vendría mal que guardaran todavía un poco de vigencia. Ya ni curiosidad les queda por los misterios. Eran mamarrachadas, pero dejaban su dinero." (p. 17)

A lo que Baubó responde con la primera alusión a la nueva situación religiosa bajo el gobierno de Juliano, restauración de la que, sin embargo, el posadero no es partidario, por considerar que es imposible una vuelta a las antiguas creencias:

BAUBO

"Estoy segura de que este año volverá a peregrinar mucha gente a Eleusis. El nuevo Augusto quiere que los misterios sean otra vez lo que fueron.

POSADERO

El nuevo Augusto... (*baja un poco la voz*) haría bien dejando las cosas como están. No se debe intentar resucitar lo que está muerto y bien muerto. Ahora somos cristianos." (p. 18)

La figura del emperador, se nos presenta de acuerdo con lo que de él se conoce, en especial por la descripción que del mismo ha hecho Gore Vidal resaltando su intención de igualar a Marco Aurelio :

ANASTASIO: (...) En el fondo, es como un niño caprichoso que juega a ser Marco Aurelio". (p. 25) (48)

Encontramos, también, una clara presentación de la confusión de ideas, en especial en materia religiosa, caracterizadora de la figura del emperador, pues su sentimiento religioso no estaba muy lejos de las concepciones cristianas:

ATANASIO

"(...) ¡Maldición sobre quien pretende retirarle a la Iglesia de Cristo el justo reconocimiento que le otorgó Constantino! ¡Que dios le confunda!

MENIPO

No necesita que nadie le confunda; el pobre suele confundirse bastante él solito." (p. 23)

Y más adelante las consideraciones que le indica Oribasio sobre su educación y su excesivo sentimiento religioso que podría igualmente haberse inclinado hacia el cristianismo:

ORIBASIO

"¡Ah, sí, tu pasado cristiano...! Mira, yo creo que los cristianos tienen demasiada poca fe para tu gusto. No creen en la costumbre ni en la tradición, no creen en la gloria de Roma ni en la mayoría de las cosas que cuentan los libros antiguos en los que estudia con respeto la gente culta como tú y como yo. Son fanáticos, pero innovan, mientras que tú prefieres dogmas más acrisolados. Eres pariente de ellos por el fervor, pero os distancia su provocativa capacidad de irreverencia.

(...)

ORIBASIO

¿Ves como eres demasiado crédulo? Necesitabas una tarea y los cristianos te la han proporcionado. Estás en deuda con ellos. tu fe es militante: lo mismo podía haberte dado por hacer triunfar definitivamente el signo de la Cruz que por borrarlo de la faz de la tierra. Eres un alma abierta y generosa, pero demasiado dispersa, por lo que necesitas alguna intransigencia para centrarte. (...)" (pp. 74-75)

Por último, su interés por la religión aparece reflejado en la primera aparición en escena del personaje discutiendo sobre Aristóteles con su médico y amigo Oribasio.

Dentro de la conflictiva situación religiosa de la época, dos personajes representan a los cristianos, el obispo Atanasio, quien había podido regresar de su exilio gracias a las leyes de permisividad religiosa que había promulgado Juliano, y el joven cristiano que lo acompaña con la intención de acabar con el emperador pagano.

Las tensiones religiosas dentro de la Iglesia que, en parte, influyeron, como decíamos antes, en que Juliano se inclinara de nuevo hacia los dioses paganos, los enfrentamientos entre arrianos y anastasianos, aparecen representadas en la obra de Savater en los personajes del Obispo Anastasio y del posadero, arrianista. La discusión entre ambos concluye con unas irónicas palabras de Juliano:

POSADERO

"(...) te he oído decir que Cristo es igual en sustancia a su Padre y que no fue creado por El, lo que me parece contrario a la majestad incomparable de la primera persona de la Sagrada Trinidad.

(...)

ATANASIO

¡Herejía! ¡Maldita estirpe de Arrio, cuándo nos veremos libres de ti! El padre de la herejía ya ha reventado en las letrinas como una vejiga llena de pus, pero sus blasfemias siguen repitiéndose pese a que la verdad ha sido establecida de una vez por todas en Nicea. ¡Dios permita que se les pudra la lengua en la boca a quienes las difunden!

POSADERO

Pero yo creo...

JULIANO

¡Caridad, hermano Atanasio! ¡Qué hermoso es el amor entre cristianos! (*Irónico*). " (pp. 42-44)

Hasta aquí lo que en el primer retablo se refiere a la presentación del personaje de Juliano y a la confusa situación religiosa en que se encontraba el Imperio.

Por lo que se refiere a la utilización del mito, la obra se abre con un prólogo, en el que la diosa Deméter, mediante un largo monólogo, nos pone al corriente de la desaparición de su hija. La fuente es con toda seguridad el *Himno a Deméter*, aunque mezclado quizá con el conocimiento de alguna otra fuente, como

más adelante veremos.

La diosa entra en escena, vestida de pordiosera, apariencia que, según hemos visto, adopta Deméter en la búsqueda de su hija. Dice haber oído gritar a Perséfone, lo que recuerda las palabras del *Hym. Dem.* vv. 39-40: "Y la oyó su venerable madre. Un agudo dolor se apoderó de su corazón":

"¡La he oído, la he oído! Gritó tres veces como un pájaro asustado. Me llamaba "¡Madre!" Por tres veces me llamó la niña: "¡Madre, madre, madre!", y luego otra vez el silencio. Se cerró el incansable, éter, cosió el desgarrón causado por los gritos como la alcahueta remienda un virgo, y ya no volví a oír a mi niña. No volví a oírla ni he vuelto a verla." (p. 11)

Para referirse a la muchacha aparecen epítetos: "¡Mi niña, el charquito claro de mis ojos donde yo me reflejaba (...)!", algunos de corte homérico: "la cintura de nieve y plata que sólo manos de madre habían acariciado" que recuerda aquél: βαθυκόλποις

"de ajustado regazo" (*Hymn. Dem.* v. 5). Su juventud aparece manifiesta en el apelativo de "niña".

El conocimiento de otras fuentes, aparte del *Himno a Deméter*, quizá versiones órficas, creemos que se demuestra, aparte de por la aparición de Baubó, en lugar de Metanira, en el episodio eleusino, por el ofrecimiento de una recompensa (49): la inmortalidad, a cambio de noticias acerca de su hija:

"Por favor, decidme si sabéis algo de mi hija. ¿Quién me ayudará a encontrarla? ¿Quién seá capaz de reunir a la niña con su madre? Para quien me ayude, tengo el regalo más raro: le haré inmortal. O si así lo prefiere, le mataré para siempre, le haré dormir sin sueños. Mi corazón enlutado será suyo para siempre y no habrá nada que no le conceda aún antes de pedírmelo. Pero que me devuelvan a mi hija, a mi niña, a mi virgencita..." (p. 12)

Deméter cuenta brevemente cómo tuvo lugar la desaparición de su hija, mencionando de manera escueta algunas de las flores del catálogo del *Hymn. Dem* vv. 5-15, y destacando sobre todo la importancia del narciso que atrajo la atención de Prosérpina, por su aroma que cautivaba al cielo a la tierra y al mar:

†κῶδιστ' ὀσμῆ† πᾶς δ' οὐρανὸς εὐρὺς ὑπερθε
γαῖά τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἄλμυρὸν οἶσμα θαλάσσης.

"y al fragante aroma todo el ancho cielo en lo alto y la tierra toda sonreían, así como el acre oleaje del mar"
(*Hymn. Dem* vv. 13-14)

"¿Sabéis? Le gustaban los jacintos, las rosas, las violetas..., ¡Ay! Pero fue un narciso lo que la perdió. Un narciso alto y apuesto como un irresistible galán, a cuyo aroma parecía soñar la tierra entera y se mecía como embrujado el mar. Yo no estaba allí para advertirla, para detenerla." (p. 12)

También aquí el Sol, "el único que lo ve todo" ("tú que sobre toda la tierra y por el mar diriges desde el éter divino

la mirada de tus rayos" *Hymn. Dem.* vv. 69-70), está presente en el momento del rapto:

ἀλλὰ σὺ γὰρ δὴ πᾶσαν ἐπὶ χθόνα καὶ κατὰ πόντον
αἰθέρος ἐκ δίης καταδέρκεαι ἀκτίνεσσι,

"El sol la vio avanzar hacia el narciso, con los brazos tendidos, pero el sol no sabe prevenir. Como es el único que lo ve todo, ya no recuerda qué es lo importante ni qué está en juego bajo su ciega luz." (p. 12)

El raptor no aparece mencionado por su nombre, sino que recibe también epítetos homéricos: "el Oscuro Señor", "El, que tanto súbditos tiene" (ἄναξ πολυδέγμων "El Soberano que a muchos acoge" *Hymn. Dem.* v. 18), "el que tantos enjambres de sombras puede hacer arremolinar", "el más rico de todos", "el Dueño de lo Inferior"). Se alude a la repentina apertura de la tierra, con un símil, imitación aquí también del lenguaje épico, y al rapto (*Hymn. Dem.* vv. 16-20), y concluye el monólogo con una invocación de ayuda y la repetición de las palabras iniciales:

"Antes de alcanzar la flor tentadora se rajó el campo, casi sin ruido, como una cortina que se corre, y allí estaba el Oscuro Señor sobre su caballo de niebla. ¡El, que tantos súbditos tiene, que tantos enjambres de sombras puede hacer arremolinar, mientras pían millones de voces sin respuesta como el confuso rumor de una tormenta lejana! Pero él quería a mi niña, quería la blancura viva y tibia de mi virgencita. Se la llevó abajo y ahora ya es como si nunca hubiera sido. No se la ve, no se la oye...

Pero a mí sí me oirán, tienen que oirme: ¡quiero que me devuelvan a mi hija! ¡Ayudadme! ¡Ayudadme, mortales, si queréis dejar de serlo! ¡Ayudadme a recuperar a mi hija! El más rico de todos, el Dueño de lo Inferior, me la ha quitado; no le bastan sus riquezas, la posesión aciaga de todo lo que alienta, pues todo se le va acercando poco a poco, sin pausa, hasta caer en sus manos... Pero también quiere a mi niña, el dulce palpitar de su pecho recién formado... ¡Ayudadme! ¡Que vuelva conmigo, con su madre! La oí una vez, otra, tres veces y luego nada. Silencio. Le gustaban los jacintos, las rosas, las violetas... encontró un narciso... (Sale). (p. 12-13)

Al final del primer retablo, tras la salida de la posada de Juliano y sus dos acompañantes, el escenario queda en penumbra, todos los personajes quedan inmóviles, a excepción de Baubó y Friné. Deméter hace su entrada y se recrea aquí parte del episodio eleusino, según aparece en el *Himno a Deméter*. Baubó interroga a la anciana, sobre su procedencia y su aspecto triste. La diosa, no se da a conocer, sino que cuenta a las dos mujeres la misma historia inventada que en el *Hymn. Dem.* (vv. 119-134) relata a las hijas de Céleo junto al pozo Partenio. Los ecos, como podrá apreciarse en la comparación de ambos pasajes, son más que evidentes:

τέκνα φίλ' αἴ τινές ἐστε γυναικῶν θηλυτεράων
χαίρετ', ἐγὼ δ' ὑμῖν μυθήσομαι· οὐ τοι ἀεικὲς
ὑμῖν εἰρομένησιν ἀληθέα μυθήσασθαι.
† Δὼς ἐμοί γ' ὄνομ' ἐστί· τὸ γὰρ θέτο πότνια μήτηρ·
νῦν αὖτε Κρήτηθεν ἐπ' εὐρέα νῶτα θαλάσσης
ἤλυθον οὐκ ἐθέλουσα, βίη δ' ἀέκουσαν ἀνάγκη

ἄνδρες ληϊστῆρες ἀπήγαγον. οἱ μὲν ἔπειτα
νηὶ θεῆ θορικὸν δὲ κατέσχεθον, ἔνθα γυναῖκες
ἠπείρου ἐπέβησαν ἀολλέες ἠδὲ καὶ αὐτοὶ
σεῖπνον ἐπηρτύνοντο παρὰ πρυμνήσια νηός·
ἀλλ' ἐμοὶ οὐ δόρποιο μελίφρονος ἦρατο θυμός,
λάθρη δ' ὄρμηθεῖσα δι' ἠπείροιο μελαίνης
φεῦγον ὑπερφιάλους σημάντορας, ὄφρα κε μή με
ἀπριάτην περάσαντες ἐμῆς ἀποναίατο τιμῆς.
οὔτω σεῦρ' ἰκόμην ἀλαλημένη, οὐδέ τι οἶσα
ἢ τις δὴ γαί' ἐστὶ καὶ οἵ τινες ἐγγεγάασιν.

"- (...) Ahora, desde Creta, sobre el ancho lomo del mar, llegué, sin quererlo. Por fuerza, mal de mi grado, con violencia, se me llevaron unos piratas. Luego, en su raudo bajel arribaron a Tórico, donde pusieron pie en tierra firme las mujeres reunidas mientras ellos disponían un festín junto a las amarras de la nave. Pero mi ánimo no apetecía la comida dulce como la miel. Así que, partiendo a escondidas, a través del oscuro continente huí de mis soberbios dueños, para que no disfrutaran de un precio por mí, vendiéndome sin haberme comprado. Así llegué hasta aquí, vagabunda, y ni siquiera sé qué tierra es ésta ni quiénes la habitan".

(*Hymn. Dem.* vv. 119-134)

Obsérvese ahora la recreación, bastante amplificada, por parte de Savater:

DEMETER

"Acabo de llegar de Creta, hijas mías, sobre el ancho lomo del mar. De allí me raptaron los piratas con astucia y violencia: de la casa que había sido de mis padres y de los juegos con mis hermanas- ¡Ay, la dulce Creta, donde a todas horas se oyen risas de mujeres! ¿Sabéis que allí las

muchachas se alimentan con los pétalos de una flor misteriosa y luego bailan desnudas ante los pitones de toros bravos? Pero a mí los piratas me raptaron, arrogantes halcones del mar, en su barco veloz me llevaron hasta el puerto de Zóricos. Organizaron una gran fiesta, porque son fieras nerviosas que sólo se calman encharcándose de vino y concediéndose abundante placer con esas mujeres muy pintadas, de trenzas largas, que esperan en los puertos. Durante toda la noche se oyeron canciones irreproducibles y gritos alegres y el chasquido de palmadas golosas en algún trasero cazado al pasar. Me ofrecieron participar en su festín, pero yo no quise, porque sabía que a la mañana siguiente pensaban venderme como esclava en Zóricos a algún príncipe brutal de tierra adentro, uno de esos gañanes muy velludos que siempre huelen a sudor y a montería. Cuando la fiesta estaba en su apogeo me deslicé sin ser vista hacia popa, tomé impulso y salté al continente sombrío que tan hostil y justo trato dio a Ulises. Así burlé a mis amos soberbios, que querían venderme sin haberme comprado. Nadé durante toda la noche, quizá durante varias noches: mientras estuve en el mar no recuerdo ningún amanecer. Por fin alcancé la orilla y comencé a vagar, a vagar... Sé que nunca volveré a tener casa. Así he llegado hasta aquí: no sé cómo se llama esta tierra ni quiénes la habitan. ¡Me gustaría tanto descansar!" (pp. 58-59)

Referencias al aspecto enlutado de Deméter durante la búsqueda de su hija, aparecen en las palabras de Friné, tras el relato de la diosa: "Acércate más al fuego para secar tus ropas. O mejor, yo te buscaré otras, más alegres."

Según las indicaciones para la puesta en escena, Deméter:
(Se cubre el rostro con el velo), como en el *Hymn. Dem.* vv. 197-198: Sentada allí, se echó el velo por delante con sus manos".

Las siguientes palabras de Deméter, sus deseos de prosperidad y el ofrecimiento de trabajar como nodriza, se inspiran en el final del diálogo de la diosa con las hijas de Céleo, junto al pozo, en el *Hymn. Dem.* vv. 135-144, tal como se puede ver a continuación:

ἀλλ' ὑμῖν μὲν πάντες Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες
δοῖεν κουριδίους ἄνδρας καὶ τέκνα τεκέσθαι
ὡς ἐθέλουσι τοκῆες· ἐμὲ δ' αἴτ' οἴκτείρατε κοῦραι
προφρονέως φίλα τέκνα τέων πρὸς δώμαθ' ἴκωμαι
ἄνερὸς ἢ δὲ γυναικός, ἵνα σφίσιν ἐργάζωμαι
πρόφρων ὄϊα γυναικὸς ἀφήλικος ἔργα τέτυκται·
καὶ κεν παῖδα νεογνὸν ἐν ἀγκοίνησιν ἔχουσα
καλὰ τιθηνοίμην καὶ δώματα τηρήσαιμι
καὶ κε λέχος στορέσαιμι μυχῶ θαλάμων εὐπήκτων
δεσπόσουν καὶ κ' ἔργα διαθρήσαιμι γυναικός.

"Mas ojalá todos los que poseen olímpicas moradas os concedan esposos legítimos y parir hijos como los quieren sus padres. Apiadaos ahora de mí, muchachas, de corazón. Hijas queridas, ¿ a casa de quién podría ir, sea de un varón, sea de una mujer, donde pudiera realizar para ellos, bien dispuesta, cuantas tareas son propias de una mujer de edad? Llevando en brazos a un niño recién nacido podría ser una buena nodriza. También podría cuidar la casa y tendería en el fondo de las bien construidas alcobas el lecho del dueño. Podría asimismo instruir en sus labores a las mujeres."

Así en Savater:

DEMETER

"Gracias por vuestra piedad, hijas mías. ¡Que los dioses del olimpo os concedan maridos jóvenes y vigorosos, así como hijos si es que los deseáis! Escuchadme: ¿sabéis de alguna casa de confianza donde necesiten los servicios de una que ya no es joven? Podría cuidar a los niños y enseñar a las criadas jóvenes a preparar convenientemente el dormitorio del amo. ¡ay, si fuera útil para algo quizá lograse olvidar a ratos mi exilio, mi perdida Creta dorada y azul!" (p. 60)

Tiene lugar a continuación la escena de la *aischrología*, donde es evidente que Savater se aleja del *Himno homérico*, y representa la escena con la carga obscena que nos transmiten las fuentes órficas de Clemente de Alejandría (*Protr.* II 20-21) y Arnobio (*Adv. nat.* V 25-26) (50). Aquí Baubó, animada por Friné, consigue hacer reír a la diosa, las notas de puesta en escena son las que nos indican de qué forma:

(BAUBO empieza a hacer muecas ridículas y luego a levantarse las faldas por delante y por detras en una especie de danza grotesca y muy obscena). (p. 61)

Como conclusión de este primer retablo, después de la *aischrología*, se alude a la ruptura del ayuno por parte de la diosa, siguiendo nuevamente el *Hymn. Dem.* vv. 206-210: el ofrecimiento del vino y su rechazo por parte de la diosa, quien,

por su parte, les enseña a preparar el ciceón:

BAUBO

"¡Así me gusta! Y ahora voy a traerte un buen vaso de vino.

DEMETER

(*Todavía sonriente*) No, yo no bebo vino. Bebo otra cosa.

FRINE

¿Qué es, madre?

DEMETER

Una... mezcla. voy a enseñaros a prepararla. (*Ríen las tres*). " (p. 61-62)

Concluye aquí el primer retablo y episodio eleusino de la diosa. El segundo retablo se ocupa de la iniciación de Juliano en los misterios, cuya descripción, afirma Savater, como hemos visto antes, leyó en la novela de Gore Vidal. Veremos a continuación, cómo aparecen tratados los distintos momentos del rito.

En primer lugar, y ya al principio de la obra alude la prostituta Friné a la abstinencia sexual que debían observar los iniciados:

FRINE

"(...) Venían como locos, deseando echar el último polvo antes de..., porque más adelante ya no tendrían ninguna otra oportunidad, hasta volver de casa de la diosa." (p. 17)

Sobre las causas de esta abstinencia se admira el cínico Menipo, con el mismo tono jocoso con que lo hiciera Ovidio en

Amores III 10, ¿por qué es necesario guardar abstinencia durante sus fiestas, si la misma diosa conoció el amor?:

MENIPO

"Lo que no entiendo muy bien es por qué la diosa no quiere que se joda en su casa. Después de todo, ella también fue madre soltera, ¿no? Y de su hija..., ¡para qué hablar! la raptó el Señor del Infierno, y seguro que recibió peor trato de ella del que suele proporcionar él mismo a sus clientes..." (p. 18)

En el segundo retablo se representa la iniciación de Juliano en los misterios, para gran parte de la cual, como ya vimos, Savater reconoce la influencia del capítulo VIII de la novela de Gore Vidal, como tendremos ocasión de ver a continuación.

Comienza la acción junto al río Cefiso, donde antes de separarse de sus acompañantes y cruzarlo, Juliano nos recuerda la prohibición de los misterios y a las esperanzas escatológicas para los iniciados:

JULIANO

"Sí, éste es el río Kefisos. Sólo los que van a iniciarse deben cruzar el puente.

(...)

(...) Es el secreto mejor guardado del mundo. Durante más de mil años muchos han cruzado ese puente y todos han regresado, pero ninguno ha querido o sabido contar lo que vio más allá. No te preocupes, amigo mío; nada malo me ocurrirá en Eleusis. Las armas están prohibidas dentro del recinto sagrado. Tú, que velas por mi seguridad, debes saber que es en busca de seguridad por lo que me dirijo a

los misterios.

ORIBASIO

¿Seguridad contra qué, Juliano?

JULIANO

Digamos que contra las muerte.

ORIBASIO

¡Ay, me parece que tú no eres de los que están amenazados por la muerte, sino por la vida!

JULIANO

También para la vida preparan los misterios. Más allá de ese puente se esconde un manantial enigmático de fortaleza." (pp. 72-73)

La primera prueba que debe cumplir es pasar el río y soportar los insultos que le dirigen los embozados, tal como nos cuenta la tradición que hacían los iniciados y como aparece descrito en Gore Vidal. Savater se basa en algunos de los insultos que, según éste, recibió Juliano: se burlaban de su barba de chivo, de su carácter, según decían afectado y pretencioso.

Procede de *Juliano el Apóstata* su encuentro con el hierofante donde se le anuncia el fin de los misterios, pues el santuario sería destruido en el 396 por Alarico:

" - Soy hierofante -dijo simplemente-. El último hierofante de Grecia. Conozco muchas cosas, todas trágicas.

Me negué a aceptar eso.

- Pero. ¿cómo podéis ser el último? Durante siglos...

- Príncipe, esas cosas están escritas desde el comienzo.

Nadie puede cambiar el destino. Cuando yo muera, no será sucedido por un miembro de nuestra familia, sino por un sacerdote de nuestra secta. Él será de nombre, aunque no de hecho, el último hierofante. Entonces será destruido el templo de Eleusis..., todos los templos de toda Grecia serán destruidos. Vendrán los bárbaros. Prevalecerán los cristianos. Caerán las tinieblas sobre el mundo." (Gore Vidal, *Juliano el Apóstata*, p. 167-168)

HIEROFANTE

(...) Soy el hierofante de Eleusis, probablemente el último hierofante que guarda la casa de las diosas y guía a los iniciados hacia el fondo de los misterios.

JULIANO

¡El último! Pero ¿qué quieres decir? ¿Acaso me estás anunciando el final de los misterios?

HIEROFANTE

Así es. Yo soy el último de los míos, y tú eres uno de los últimos que serán iniciados.

JULIANO

¡No puede ser! Eleusis jamás perecerá. Las diosas no pueden morir.

HIEROFANTE

(...) ¡No, desde luego! Descuida, que las diosas no van a morir!. Pero digamos que van a sufrir otra ... metamorfosis. Su culto se transformará en algo muy diferente. Respecto a Eleusis..., bueno, creo que los días de los misterios han concluido." (p. 106-107)

La bebida del ciceón, le trae a Juliano a la memoria el momento de la Eucaristía cristiana:

HIEROFANTE

"(...) Mi misión no consiste tanto en prepararte como en desprevenirte ante lo sagrado. Púrgate de los que esperas y deja que opere en ti lo que no imaginas. Ahora vas a beber la mezcla que la diosa nos enseñó a componer (*Le tiende una copa*).

JULIANO

(*Apura la copa pensativo*) Me ronda la cabeza una idea blasfema... También los cristianos consumen ceremonialmente un vino en cuya fuerza mágica confían." (p. 116)

Ciertas semejanzas entre el cristianismo y los misterios, existen efectivamente, en especial en las esperanzas escatológicas y en algunos momentos de la celebración, que sin embargo era absolutamente individual, frente al sentido colectivo de la comunión cristiana (51).

Antes de despedirse, el Hierofante le recuerda a Juliano que su función, dentro del rito es representar a Plutón, y de este modo se rememoran algunos momentos del mito, la nostalgia de Perséfone, la estratagema de Plutón para que no vuelva definitivamente al mundo superior, la reunión madre-hija, el ciclo de las estaciones, la renovación de los cultivos en la tierra con el regreso de la diosa. Savater utiliza a R. Graves para la etimología de Perséfone: "La que trae destrucción" (52):

HIEROFANTE

"Mi tarea acaba aquí. Ante ti represento al señor invisible que surgió del fondo de la tierra para robar una doncella cuya risa pertenecía al reino del sol. Ella fue

dueña de las sombras y gobernó entre los muertos sin extrañeza, aunque no cesaba de llorar. Su nombre es Perséfone, que significa "la que trae la destrucción". ahora ya se ha reunido de nuevo con su madre, pero yo puse la semilla de una de mis frutas incoloras en su corazón y ella vuelve de cuando en cuando a mi lado, para contarme sus travesías fantásticas por el mundo de la luz. su verdad está aquí abajo, pero ella debe caminar en primavera sobre la tierra para que ser renueven los frutos del año. ¡Qué largo se me hace el solitario verano! Pero todo lo que pasa, vuelve. Pronto llegará el momento de oír otra vez sus cuchicheos en la oscuridad, hablando de estrellas y cascadas, de abejas entre flores y tempestades en alta mar." (p. 117)

En el último grado de iniciación, la revelación en el Telesterion, Savater sigue en las notas de puesta en escena, los que conocemos por Hipólito Ref. . 5,8, 39, que se trataba de una muestra de la espiga de trigo, Juliano, por fin comprende, pero se señala también la incapacidad de volver a revelar lo que se ha visto y sentido, motivo por el cual los misterios habrían permanecido siempre en secreto:

(JULIANO vacila un momento aún y entra. Oscuro. Cuatro espigas gigantescas, van creciendo sucesivamente con un suave silbido, como cohetes amarillos, y quedan oscilando con blando meneo. Se oye la voz de JULIANO en la oscuridad antes de verle iluminado: lleva un puñado de espigas en la mano)

JULIANO

"Las he visto crecer y mecerse bajo cielos negros que a

nadie comprenden, pero a nadie rechazan. ¡Qué poderosa es la mies, qué inevitable! Tanto tiempo buscando hasta por fin lograr abrirme a lo más evidente y secreto, al ejemplo de las espigas. (...) (pp. 118-119)

Concluye la obra con una nueva aparición de Deméter, que anuncia feliz la vuelta de su hija, la primavera en los campos, aunque no eterna, pues, inevitablemente, deberá compartir a Perséfone con Plutón. Por último, como al final del *Himno homérico*, ofrece esperanzas a los hombres que confíen en ella:

"Veo flores, veo flores que vosotros todavía no podéis ver. Pero confiad en mí: veo la catarata de flores que llegan despeñándose desde los años futuros y también veo la espesa alfombra formada por pétalos apagados de todas las flores pasadas. Huelo sus aromas mezclados y siento piedad y júbilo. Debéis confiar en mí: ¿acaso no sabéis que la niña ha vuelto? Sí, la niña ha vuelto. Es la misma y no es la misma. Trae en sus ojos y en la forma de cruzar los dedos crispados cuando duerme recuerdos del abismo del que fue efímera princesa. Ahora pertenece también a él y nadie podrá borrar las sombras que condecoran su inocencia inexplicable. Me resigno al secreto de mi hija: mimaré el enigma de la recobrada. Ahora sé que ya nunca podrá volver del todo, pero tampoco le es lícito irse por completo. Volverá a marcharse, qué duda cabe; pero el propio y previsible hecho de partir ya asegura su inevitable regreso. Lo demás no importa, aunque creáis lo contrario. Lo demás no tiene ninguna importancia. Confiad en mí. Acogeré vuestros temblores y vuestras protestas, vuestros esfuerzos y vuestras obsesiones, el brío de vuestros proyectos y la paz de vuestro olvido. ¿Sabéis algún verso?

Cantadme hermosos versos, pues me gusta oírlos. Enviadme el dolor de vuestra agonía y el hueco relincho de vuestras soledades. Los versos me permitirán entenderos como también han de permitirlos a vosotros entenderme. Nos haremos señales por medio de los poetas. Pese a todo, confiad en mí. No me pidáis que recuerde vuestros nombres, eso es imposible, sino pedidme, por el contrario, que os vaya poco a poco enseñando a olvidarlos. Yo soy la que ve las flores, las flores que podéis ver y las que os están vedadas. Que nada os turbe, pues. Sólo el misterio inquieta, y yo soy el misterio. No tembléis ante mi alegría aunque no os sea posible entenderla. Sí, estoy contenta. ¿Por qué no habría de estarlo si la niña ha vuelto? La niña ha vuelto, ¡ha vuelto! Creed la verdad que os anuncio: ha vuelto para siempre." (pp. 127-128)

De este modo se acerca Savater al personaje de Juliano, en sus propias palabras : "No pretendo, pues, poner en escena al "verdadero" Juliano, sino a uno verosímil y dramáticamente interesante (p. 133)." Pues, según su opinión hay muchas formas de ver a este emperador: "aún conociendo más o menos bien sus escritos, es posible imaginar diversos modelos irreconciliables de Juliano (p. 133)". Uno de los que cita, que no concuerda en absoluto con el que él nos presenta ("reconozco que es posible (aunque no lo considero probable, p. 133)", es el descrito por Cavafis, haciendo la señal de la cruz, asustado en el momento de la iniciación en los misterios:

"Mas cuando se encontró en la oscuridad,
dentro de las temibles entrañas de la tierra,

en compañía de griegos impíos
y vio surgir ante sí incorpóreos espectros entre
signos de gloria y grandes luminarias, el joven se
sintió por un instante presa del horror,
y un impulso le vino de sus años piadosos
que le obligó a hacer la señal de la cruz.
De pronto los espectros se esfumaron;
los signos gloriosos desaparecieron -las luces se
[extinguieron.

Los griegos se miraron con recelo.
Y el joven les dijo: "¿Habéis visto el prodigio?
Mis queridos compañeros, tengo miedo.
Tengo miedo, amigos míos, quiero irme.
¿No habéis visto cómo desaparecieron de repente
los espíritus al verme hacer
la señal sagrada de la cruz?"
Grandes carcajadas soltaron los griegos;
"¡Qué vergüenza, qué vergüenza decirnos esas
[palabras
a nosotros, sabios y filósofos. (...)" (53)

Por el contrario, la visión que de Juliano tiene Savater
está más cerca de la de Gore Vidal.

En cuanto a la función del mito, éste le sirve a Savater,
para localizar su obra en el escenario religioso de los miste-
rios y, rompiendo el tiempo mítico con la presencia etiológica
de Deméter en Eleusis, según se nos mostraba en el *Himno a Demé-
ter*, unir el origen de éstos con una de sus últimas celebraciones
antes de que el santuario desapareciese destruido por los
bárbaros: la iniciación del Apóstata. Una fusión de pasado y

presente, una experiencia que, con toda seguridad, a Juliano le hubiese gustado vivir.

Notas

1. Sobre las fuentes de la *General Estoria* cf. A.G. Solalinde, "Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio" *RFE* XXIII, 1936, pp. 113-143; M^a R. Lida de Malkiel, "La *General Estoria*: notas literaria y filológicas (I)" *RPh* XII, 1958-59, pp. 111-142 y "La *General Estoria*: notas literaria y filológicas (II)" *RPh* XIII, 1959-60, pp. 1-30; D. Eisenberg, "The *General Estoria*: Sources and Source Treatment" *Zeitschrift für Romanische Philologie* 89, 1973, pp. 206-227. Sobre el autor y su obra, en especial las *Metamorfosis*, cf. J.R. Ginzler, *The role of Ovid's "Metamorphoses" in the "General Estoria" of Alfonso el Sabio*, Univ. of Wisconsin 1971, en especial pp. 1-47.
2. Sobre la exégesis mitológica, y concretamente ovidiana, en la Edad Media, cf. la segunda parte del cap. "Fuentes".
3. art. cit. (I), p. 114.
4. Las citas de Alfonso el Sabio, son de la edición de .G. Solalinde, *General Estoria. Parte Primera*, Madrid 1930.
5. A. Graf, *Roma nella memoria e nelle immaginazioni del Medio Evo*, Turín 1883 citado en S. Battaglia, "La tradizione di Ovidio nel Medioevo" *Filologia Romanza* VI, 1959, pp. 185-224, esp. p. 190, n. 1; Ginzler, *op. cit.* p. 6. Sobre el uso de los *Mirabilia Urbis Romae* en la *General Estoria* cf. Solalinde, art. cit. pp. 113-121.
6. Cf. Ginzler, *op. cit.* p. 9.
7. Battaglia, art. cit.: "E quando nei secoli XI e XII la cognizione psicologica si sviluppa in tutta la sua urgenza, gli scrittori medievali, tanto gli speculatori del misticismo quanto i poeti del sentimento o dell'avventura o della nostalgia trovatorica, trovarono nelle opere di Ovidio la

più sapiente e sottile didattica. Da allora Ovidio rappresentó un codice, una "bibbia" come si definì sin dai contemporanei" p. 190 y n. 1.

8. *Op. cit.* p. 147.
9. *Los Doze Trabajos de Hércules*, edición, prólogo y notas M. Morreale, Madrid 1958, p. 1.
10. *Op. cit.* p. IX.
11. Las citas del *Los doze Trabajos de Hércules*, pertenecen a la edición antes citada de M. Morreale, p. 10.
12. Cf. el cap. "Fuentes", segunda parte.
13. *Op. cit.* p. XXXIII.
14. *Op. cit.* p. 47-48. Parece que Enrique de Villena utilizó para algunos de sus trabajos de Hércules las glosas que Nicolás de Trevet escribiera para la obra de Boecio, según han demostrado recientemente P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, "Las glosas de Nicolás de Trevet sobre los trabajos de Hércules vertidas al castellano: el código 10.220 de la B.N. de Madrid y Enrique de Villena" *Epos* (en prensa).
15. M. Morreale, *Op. cit.* p. 27.
16. Las citas proceden del tomo III la edición de Madrid 1963, en la Biblioteca de Autores Españoles t. 163.
17. La obra aparece publicada en Madrid: en casa de Francisco del Hierro, en 1721.; Sobre la oscura identidad de este autor cf. J. M. de Cossío, *op. cit.* pp. 805ss.
18. Sobre la adaptación y fuentes del género épico en la España del Siglo de Oro, cf. F. Pierce, *La poesía épica del Siglo de Oro*, Madrid 1968.
19. Sobre las influencias de la teoría literaria antigua y su

- mención en las "aprobaciones" de las obras, cf. Pierce, *op. cit.* pp. 13-14 y 232-233.
20. Sobre los temas más frecuentes en los poemas épicos españoles, cf. Pierce, *op. cit.* p. 220-221.
 21. Cf. Pierce, *op. cit.* p. 233.
 22. *Op. cit.* p. 23.
 23. Cf. el capítulo dedicado a Claudiano.
 24. Sobre las semejanzas Dafne con otras ninfas y diosas cf. nuestra memoria de licenciatura inédita, *El mito de apolo y Dafne en la Literatura española*, Madrid 1986, pp. 20-22; sobre las características de la Camila virgiliana, cf. V. Cristóbal, "Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano" *Est. Clás.* 94, 1988, pp. 43-61.
 25. Cf. el capítulo dedicado a Claudiano.
 26. Sobre este tópico, cf. M.R Lida, "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española" en *La tradición clásica en España*, Barcelona, 1975, pp.121-164.
 27. *La tradición clásica en España*, Barcelona 1975, pp.332; Antonio Machado, *Obras completas* (edición de Oreste Macrí) Madrid, 1990.
 28. Cf. Juan Benet, *Un viaje de invierno*, Madrid 1980; introducción y notas D. Martínez Torrón; cf. introd. p. 62.
 29. G. Sobejano, "La novela estructural: de Luis Martín Santos a Juan Benet" *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid 1975, pp. 580-581; D. Martínez Torrón, *op. cit.* introd. p. 63.
 30. D. Martínez Torrón, *op. cit.* introd. p. 86.
 31. Salvador Espriu, *Las rocas y el mar, lo azul*, Madrid-Barcelona, Alianza Editorial-Enciclopedia Catalana, 1986.

32. Id. p.21.
33. Id. p.22.
34. Id.
35. Id. pp.22-23.
36. Richardson, op. cit., p.143 y A. Bernabé, *Himnos Homéricos...*, p.63, n.40.
37. Espriu, op. cit., p.23.
38. Id.
39. Id.
40. Julian, 1964; trad esp. *Juliano el Apóstata*, Barcelona 1988, p. 9.
41. Sobre la figura de este emperador, cf. las dos monografías de J. Bidez, *La vie de l'empereur Julien*, París 1930 y P. Allard, *Julien l'Apostat*, Roma 1972, 3 vols.
42. Cf. Bidez, op. cit. pp. 16-18; Allard, op. cit. vol. I, pp. 270-271.
43. Op. cit. p. 85; donde cita a Amiano Marcelino, XXI 9,6; Allard, op. cit. pp. 270-271; Gore Vidal en su novela veía así esta escena:

"Súbitamente se abrió la puerta del osario y salieron corriendo dos ancianos perseguidos por una docena de monjes, armados con bastones. Los ancianos llegaron hasta la arcada donde nos hallábamos y entonces los monjes les dieron alcance. Los tiraron al suelo y empezaron a pegarles mientras gritaban: "¡Herejes! ¡Herejes!"

Me volví sorprendido hacia Mardonio.

- ¿Por qué les pegan?

Mardonio suspiró.

- Porque son herejes.

- ¿Asquerosos atanasianos? -Galo mayor que yo, ya conocía la mayoría de las supersticiones de nuestro nuevo mundo. (...)

Siempre he tenido una mentalidad lógica, incluso de niño.

- Si son cristianos como nosotros no debemos luchar contra ellos sino ofrecerles la otra mejilla. Además es indudable que nadie debe matar, porque Jesús nos dice que...

- Creo que no es tan simple como decís -replicó Mardonio.

Aunque sí que lo era. Hasta un niño podía notar la diferencia entre lo que los galileos decían creer y lo que en realidad creían, a juzgar por sus acciones. Una religión de hermandad y moderación que diariamente asesina a los que están en desacuerdo con su doctrina, sólo puede ser considerada hipócrita, o algo peor." (pp. 34-35).

El hecho de que incluyamos aquí la visión que de Juliano nos ofrece una novela histórica se debe a que figura entre las lecturas de Fernando Savater, junto con las dos monografías antes mencionadas, y, por lo tanto pudo sugerirle algunas de sus escenas y, en parte, su visión del emperador.

44. Cf. Bidez, *op. cit.* pp. 17ss; Allard, *op. cit.* pp. 272-280.

45. Bidez, *op. cit.* p. 86, donde se cita a Amiano Marcelino 2XXI 9,6 y XXI 11. Así interpretaba Gore Vidal la opinión de Juliano sobre el entonces emperador y uno de los motivos de su alejamiento :

"Todo lo que entendí es que Constancio era un cristiano devoto. Pero había matado a alguien de su propia sangre; por lo tanto, si era a la vez un buen cristiano y un asesino, algo fallaba en

esa religión" (p. 33).

46. Cf. sobre la religión de Juliano, Bidez, *op. cit.* pp. 27-35 y 82-90; Allard, *op. cit.* pp. 212-275.

47. *Juliano en Eleusis*, Madrid 1981, p. 129.

48. Gore Vidal, al principio de su obra, ponía en boca del mismo Juliano estas palabras:

"Sí, estoy tratando de imitar el estilo de las *Conversaciones consigo mismo* de Marco Aurelio, y he fracasado. (...) Yo no puedo compararme con Marco Aurelio, ni en cualidades ni en experiencia."

Y al final de la obra, en el momento de su muerte:

"Salucio sonrió y dijo: -Habéis superado a Marco Aurelio.

-Gracias -dijo Juliano. Luego cerró los ojos y esperó."

49. Cf. capítulo "Fuentes", en el apartado "Estudio mitográfico"

50. Cf. capítulo "Fuentes", en el apartado "Algunas apreciaciones a propósito de las fuentes"

51. Sobre la relación entre los misterios eleusinos y el cristianismo, cf. Fr. M.J. Lagrange, "Les Mystères d'Éleusis et le Christianisme" *Revue Biblique* 28 (N.S. 16), 1919, pp. 157-217.

52. *The Greek Myths*, 1958; trad. esp. *Los mitos griegos*, Madrid 1985², vol I, p. 111.

53. C.P. Cavafis, *Poesía completa*, Madrid 1989³, trad. esp. P. Bádenas de la Peña.

CONCLUSIONES

A lo largo de nuestro estudio hemos podido ir comprobando y convirtiendo en conclusivos algunos de los planteamientos que proponíamos al inicio como hipótesis de trabajo y que, al aparecer, terminado éste, verificados, se han convertido en el objeto real del mismo.

En primer lugar debemos hacer referencia al rendimiento metodológico, tal y como éste había sido propuesto en un principio. Creemos, tras haber finalizado el trabajo, que efectivamente el método elegido en el modo en que lo habíamos configurado inicialmente, ha sido el adecuado a la hora de facilitarnos la comprensión del funcionamiento de nuestro mito y sus diversas partes: tanto en las fuentes como en las obras de nuestra literatura. Decíamos en la introducción que el planteamiento central de este método se encuadraba directamente en el más clásico comparatismo, es decir en aquellos elementos que René Wellek denominaba "*relazioni reali*", *fonti ed*

influenze, 'scrittori intermediari' e reputazioni"(1). En este sentido, hemos podido ir comprobando cómo efectivamente el haber desglosado elemento por elemento el mito en todas y cada una de las fuentes clásicas, autor por autor y obra por obra, presentándolo de manera ordenada y metódica, nos ha facilitado por un lado el poder observar claramente cuáles de estas partes eran comunes a los autores incluidos en las fuentes, qué elementos diferentes incluían unos autores con respecto a otros, qué de común y qué de distinto, qué de permanente y qué de innovación había en todos ellos.

De esta manera, y por otra parte, hemos allanado el camino para poder establecer, ya dentro de lo que es el objeto fundamental de nuestro trabajo, tanto las dependencias que se establecen entre los autores de las fuentes, cuanto cuál o cuáles son las narraciones míticas conocidas y utilizadas por los autores españoles, en algunos casos por conocimiento de unas sí y otras no y, en otros, por elección voluntaria. Desde este planteamiento, hemos podido acercarnos con facilidad, como veremos, a aquellos elementos que voluntariamente se elegían del mito y a aquellos que de igual modo se desechaban.

Hemos podido comprobar a su vez como válidas las tres posibilidades de uso del mito que *a priori* nos habíamos planteado. Así, y como primera posibilidad, el mito podría ser utilizado como

conjunto y en la totalidad de sus elementos, dependiendo de varias narraciones o de una hipotética e ideal narración mítica con mayúsculas; estaríamos ante una posibilidad que, como se demuestra a lo largo del trabajo, aún no siendo totalmente descartable, no es prácticamente factible.

La segunda opción es la utilización de un mito que, entendido también como conjunto, dependiente de varias fuentes, recurre parcialmente a los elementos que en éstas se incluyen. Queremos hacer referencia en este caso y como ejemplo a figuras como Pedro Silvestre, que utiliza a Claudiano principalmente, completando su texto, a partir de donde se interrumpe la narración de éste con Ovidio y encuadrándolo en una forma épica de tradición virgiliana; o Salvador Espriu en el que también constatamos una *contaminatio* en este caso en lo referente al reparto alternante de la estancia de Prosérpina. También observamos esta confluencia de fuentes en los autores latinos. Hemos visto la problemática que rodea el discernimiento de la fuente ovidiana y las diferentes teorías que se basan, en su mayoría en la relación entre género y fuente. Por su parte Claudiano, cuya fuente sería Ovidio y una no localizada fuente órfica, encuadra ambas en una forma épica virgiliana.

La tercera opción que hemos constatado, es la de aquellas recreaciones que se ciñen a una sola tradición, a un solo texto, a una sola narración mítica de la que extraen y actualizan sus elementos total o parcialmente. Sería el caso de Machado y

Savater, cuyos textos son absolutamente fieles a una fuente salvo en algún detalle. Todo ello se establece desde aquello que en la introducción definíamos, parafraseando a K. Kerényi y F. Jesi como " mito tecnicizzato"(2) y el concepto de utilización.

Desde esta perspectiva, dos son las modalidades de uso que hemos verificado partiendo de los datos reales de los textos existentes y manejados. Por un lado, el mito, en su totalidad o parcialmente, puede convertirse en tema fundamental, es decir, en el elemento estructurador de todo el texto, pudiendo ser tanto un elemento a desarrollar, como es el caso de la Prosérpina de Pedro Silvestre, cubriendo los doce cantos que, a imitación de la estructura virgiliana, componen la obra, o bien, como ocurre con los textos moralizantes, puede ser un elemento que quiere ser explicado y justificado. Pensemos, lógicamente, en los manuales mitográficos, en Villena y en Pineda.

Por otro lado y como segunda modalidad hemos de apuntar aquella, también verificada en nuestro estudio, en la que el mito, igual que en el caso anterior de manera total o parcial, se introduce en una obra cuyo tema es más amplio, siendo en las recreaciones en la literatura española que hemos presentado, un elemento fundamental en el desarrollo del tema principal del texto. En Savater no es el mito el elemento principal, pero sí contribuye de manera decisiva, como hemos visto, a la

configuración del texto.

El segundo elemento que incluíamos en la exposición metodológica era el criterio geográfico. Hemos podido observar al acercarnos a los textos cómo al desarrollar el mito se introducía elementos propios de la cultura y literatura españolas, que son ajenos a otras literaturas. Así, por ejemplo, en la caracterización de los personajes, Pedro Silvestre, en su poema "jocoserio", se servirá de referencias a los tercios de Flandes o al Tenorio. De esta forma, Plutón será para Silvestre un Tenorio.

También el cronológico al que ya hemos hecho referencia parcialmente, nos demuestra su utilidad por varias razones. Entre ellas debemos aludir a las ya mencionadas con referencia al criterio geográfico. En ambos casos hemos comprobado el funcionamiento de aquello que denominábamos "esencias y sustratos" y si en aquel caso los elementos que conforman el mito se leían, recreaban y escogían desde un código improntado por hechos culturales marcados por un hecho espacial, aquí serán las distintas épocas y momentos, los que marquen los elementos culturales, los que guiarán las elecciones y usos de estos elementos. Sirva igualmente como ejemplo el autor aludido en el párrafo anterior. Por otro lado y como veremos más adelante, desde este criterio, hemos podido así mismo comprobar cómo se

establecen relaciones entre los textos no sólo por la paridad relativa de las concepciones que se aplican al mito, por la aplicación de un mismo concepto a la hora de interpretar el mito (cf. Enrique de Villena y Juan de Pineda como exégesis medievales), sino también por las fuentes que se establecen como referencia. No podemos olvidar cómo en la Edad Media Ovidio era la fuente principal.

En definitiva y como último elemento de esta primera conclusión referida al rendimiento metodológico, creemos, una vez finalizado el trabajo, que podemos afirmar que es a través de las dependencias textuales, de la intertextualidad, es decir, del funcionamiento de unos textos dentro de otros como hemos podido ir desentrañando cuál es el papel que el mito y sus distintos elementos han ido desempeñando en las obras tanto de los autores clásicos como actuales de nuestra literatura que lo utilizan. Utilización, espacio, localización y criterio cronológico, entendidos desde las relaciones entre los textos, vienen a configurar la realidad palpable del mito, de sus elementos en cada una de las recreaciones.

A continuación hemos de hacer referencia a una segunda conclusión relacionada fundamentalmente, aunque no de manera exclusiva, con el criterio cronológico al que hacíamos referencia. Frente a todo lo esperable, no es Ovidio en este

caso la fuente principal, como estábamos acostumbrados a encontrar en otros trabajos sobre tradición clásica (1). Sí lo es para toda la época de la Edad Media, interesada en encontrar bajo su contenido significados de tipo evemerista y alegórico. Mencionamos aquí la interpretación que sobre el texto de Ovidio hace Alonso de Madrigal. Nos encontramos, por el contrario, con otra fuente que supera en extensión y detalles a la ovidiana, y que compite con ella, hecho palpable en el poema de Pedro Silvestre, donde, como decíamos confluyen las dos, aportando Ovidio aquello que faltaba en la obra de Claudiano, por hallarse esta incompleta.

El *Himno Homérico a Deméter*, pese a su escasa difusión durante ciertas épocas por la falta de conocimiento de la lengua griega y sus textos, se convierte en fuente fundamental en nuestra literatura contemporánea. Tal es el caso, como hemos podido observar de Machado y Savater.

También podemos asegurar, como tercera conclusión, la enorme importancia del concepto de género literario como estructura que influye en la configuración del mito. Ya en las fuentes observábamos una utilización diferente del mito adecuada al género. Ovidio, en el que se dan dos tipos de recreación diferentes, una épica y otra elegíaca, parece escoger diferentes episodios del mito influido, no sólo por el diferente género en que ha de encuadrarlos, sino también por el diferente contenido

de la obra en la que se introduce. Del mismo modo Claudiano se ve influido por el género, adaptando un contenido en su mayor parte ovidiano a un contenido y, sobre todo, a una forma de tradición épica virgiliana.

En la Edad Media son las obras de tipo moralizante, en las que se pretende la explicación de los elementos del mito despojados de carácter divino y entendido éste como conjunto, estaríamos así observando el mito como elemento hacia el que se crea tal y como lo hemos propuesto antes, es la tónica casi exclusiva a través de la cual se introduce la narración mítica en el texto durante esta época. Hemos podido ver cómo después las posibilidades de introducción de Prosérpina y su historia en la obra se amplían, adecuándose a otros géneros, a otras necesidades impuestas por un texto e intención distintos. Ya en Ovidio podíamos constatar la importancia de este concepto en el resultado de sus dos versiones. Estaríamos en este segundo caso ante una concepción del uso del mito, bien como elemento desde el que se crea, bien como elemento con el que se crea dentro de un conjunto más amplio.

Para concluir este apartado de las tesis que hemos podido ir constatando a lo largo del trabajo, hemos de hacer referencia a una cuestión que nos parece de suma importancia a la hora de entender cómo funciona la narración mítica del mito de Prosérpina en lo referente a la relación que se establece entre los textos

antiguos y esos otros textos que hemos llamado recreaciones. Nos parece evidente que el mito funciona en tanto que realización de una serie de elementos que podríamos denominar culturales base, que son compartidos y, por tanto existen en el momento de la recreación y dentro del acervo cultural de los autores. Pero no por compartidos estos elementos aparecen como inmutables. Antes al contrario, conforme nos vamos alejando del tiempo en el que el conjunto del mito contenía una serie de valores religiosos compartidos por una sociedad, los elementos que lo componen se presentan e interpretan de maneras distintas y, de esa manera, la narración mítica se va convirtiendo de maneras diversas en un recurso textual que opera como una personificación, un medio para convertir en acto aquellas situaciones, aquellos modos de entender esos elementos culturales que se quieren presentar. Recreación adquiere así un carácter casi de sinónimo al de revalorización. Los elementos aparecen y desaparecen. Según los momentos y autores, se consideran importantes unos y banales otros. Y esto se produce de formas diversas: a través de la actualización de los papeles de los personajes: Céleo y Baubó transformados en posaderos en la obra de Savater; a través de la culturalización intencionada de sus elementos como propios y subyacentes de una cultura e ideología distinta a aquellas que, consideradas paganas, lo crearon: las interpretaciones moralizantes en los manuales y en las obras de Enrique de Villena y Juan de Pineda

Concluimos así las tesis que hemos podido ir comprobando a lo largo del trabajo. Todas ellas se derivan del método utilizado como conjunto y, por tanto, podrían haberse incluido en la primera, referente al rendimiento metodológico. Sin embargo, hemos considerado oportuno separar aquellas que por su claridad y evidencia, debían presentarse de modo más claro y conciso.

Notas

1. Algunos de estos estudios sobre la influencia de Ovidio en la literatura española, son los de P. Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid 1948; A. Gallego Morell, *El mito de Faetón en la literatura española*, Madrid 1961; F. Moya del Baño, *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia 1966; J.H. Turner, *The myth of Icarus in Sapin Renaissance Poetry*, Londres 1976; M.D. Castro Jiménez, *El mito de apolo y Dafne en la literatura española*, Madrid 1986 (mem. de lic. inédita); A. Zapata Ferrer, "Progne y Filomela; la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega" *Est. Clás. XXIX*, t. 92, 1987, pp. 23-58; J. Cebrián, *El mito de Adonis en la poesía de la Edad de Oro*, Barcelona 1989; Y. Ruiz Esteban, *El mito de Narciso en la literatura española*, Madrid 1990.

BIBLIOGRAFIA

ABREVIATURAS

AJPh	= American Journal of Philology
ARW	= Archiv für Religionswissen schaft.
ASNP	= Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa.
CFC	= Cuadernos de Filología Clási ca.
CJ	= The Classical Journal.
CPh	= Classical Philology.
CQ	= Classical Quarterly.
CR	= Classical Review.
EJb	= Eranos-Jahrbuch.
Jacoby, <i>FGrHist</i>	= F. Jacoby, <i>Die Fragmente der griechischen Historiker</i> , Berlín 1968ss
Kern, <i>Orph. frag.</i>	= O. Kern, <i>Orphicorum fragmenta</i> , Berlín 1922.
PP	= La Parola del Passato.
P.W., RE	= A. Pauly-G. Wissowa, <i>Realency- clopädie der classischen Al- tertumswissenschaft</i> , vol. I ss., Stuttgart 1893 ss.
QUCC	= Quaderni Urbinati di Cultura Classica.
RBPh	= Revue Belge de Philologie et d'Histoire.
RBi	= Revue Biblique.
REG	= Revue des Études Grecques.
RFE	= Revista de Filología Española,
RFIC	= Rivista di filologia e di

	Istruzione Classica.
RhM	= Rheinisches Museum.
RHR	= Revue de l'Histoire des Religions.
RPh	= Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes.
SCO	= Studi Classici e Orientali.
SIFC	= Studi Italiani di Filologia Classica.
SMSR	= Studi e Materiali di Storia delle Religioni.
TAPhA	= Transactions and Proceedings of the American Philological Association.
TAPS	= Transactions of the American Philosophical Society.
YCS	= Yale Classical Studies.

I. TESTIMONIOS LITERARIOS DEL MITO

- AGUSTIN DE HIPONA, *De civitate Dei*, ed., trad. y notas William M. Green, Londres-Cambridge, 1963, t. II.
- ALFONSO X EL SABIO, *General Estoria, Parte primera*, ed. A.G. Solalinde, Madrid 1930.
- ANTONINO LIBERAL, *Les Métamorphoses*, ed. trad. y notas M. Papathompoulos, París 1968.
- APOLODORO, *The Library*, ed. introd. y notas J.G. Frazer, Londres-Cambridge 1967.
- ARNOBIO, *Adversus nationes*, ed. C. Marchesi, Paravia 1953.
- ARNULFO DE ORLEANS, "Arnolfo d'Orléans: un cultore di Ovidio nel secolo XII" *Memorie del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere: Classe di Lettere, Scienze morali e Storiche* 24 (serie III) fascículo 4, 1932, pp. 157-234.
- BENET, J., *Un viaje de Invierno*, ed. Diego Martínez Torrón, Madrid 1980.
- BERSUIRE, Pierre, *Ovidius moralizatus*, ed. Fausto Ghisalberti, "L'Ovidius moralizatus di Pierre Bersuire" *Studi Romanzi* 23, 1933, pp. 5-136.
- BOCCACCIO, G. *Genalogiae deorum gentilium libri*, ed. V. Romano, Bari 1951; trad. esp. *La genealogía de los dioses paganos*, introd. trad. y notas M^a C. Alvarez Morán y R.M^a Iglesias Montiel, Madrid 1983.

- CALIMACO, *Fragmenta*, ed. R. Pfeiffer, Oxford 1965.
- CICERON, *De natura deorum*, ed., int. y notas H. Rackham, Londres-Cambridge 1979, t. XIX.
- CICERON, *Act. in C. Verrem sec. lib. (Discours)*, intr. trad. y notas H. De la Ville de Mirmont, París 1960.
- CLAUDIANO, *De Raptu Proserpinae*, ed., intr. y com. J.B. Hall, Cambridge 1969.
- CLEMENTE DE ALEJANDRIA, *Protepticus und Pedagogus*, ed. Otto Stählin, Berlín 1972.
- Collectanea alexandrina*, ed. I.U. Powell, Oxford 1925.
- COLUMELA, *De agricultura*, lib. X, ed. introd. y notas E. de Saint-Denis, París 1969.
- CONTI, N. *Mythologia*, Venecia 1567 (Nueva York-Londres 1976); trad. esp. *Mitología*, introd. trad. y notas M^a C. Alvarez Morán y R.M^a Iglesias Montiel, Murcia 1988.
- DIODORO SICULO, *The Library of history*, ed. trad. C. Oldfather, Cambridge-Londres 1968, t. III.
- ESPRIU, Salvador, *El mar las rocas, lo azul*, Madrid 1986.
- ESTACIO, *Thebais*, ed. trad. y notas J.H. Mozley, Cambridge-Londres 1967.
- EURIPIDES, *Fabulae (Helena)*, ed. G. Murray, Oxford 1909 (1969).
- FARIA, Francisco, *El robo de Proserpina*, Madrid 1608, B.N. R-1.205.
- FIRMICO MATERNO, *De errore profanarum religionum*, ed. y trad. Agostino Pastorino, Florencia 1969.
- FULGENCIO, *Mitologiarum libri tres*, ed. R. Helm, Stuttgart 1970.

- Fragmenta graecorum historiarum*, ed. F. Jacoby, Leiden 1968ss.
- GIOVANNI DEL VIRGILIO, "Giovanni del Virgilio espositore delle *Metamorfosi*" *GD*, XXXIV, n.s. IV, annuario Dantesco 1931, Florencia 1933, ed. F. Ghisalberti, pp. 2-100.
- HIGINO, *Fabulae*, ed. H.J. Rose, Leiden 1968.
- Himno Homérico a Deméter*:
The homeric hymns, ed. T.W. Allen-W.R. Halliday-E.E. Sikes, Amsterdam 1980 (reedición de la de 1936).
Inni omerici, ed. y com. Filippo Cassola, Milán 1975.
The Homeric Hymn to Demeter, ed. y com. N.J. Richardson, Oxford 1974.
- ISOCRATES, *The orations*, ed. trad. y notas G. Nolin, Cambridge-Londres 1966.
- JOHN OF GARLAND, *Integumenta Ovidii, poemetto inedito del secolo XIII*, ed. F. Ghisalberti, Messina-Milán 1933.
- LACTANCIO PLACIDO, *Lactantii Placidi qui dicitur commentarios in Statii Thebaida et in Achilleida*, ed. R. Jahnke, Leipzig 1898.
- LUCANO, *Bellum civile*, ed. introd. trad. y notas V.J. Herreo LLorente, Barcelona Madrid 1974.
- MACHADO, A., *Obras completas*, ed. Oreste Macrí, Madrid 1990.
- MADRIGAL, Alonso (el Tostado), *Comento a Eusebio*, Salamanca 1506, B.N. R-4.327.
- MITOGRAFOS VATICANOS, *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, ed. G.H. Bode, Hildesheim 1968.
- NICANDRO, *The poems and political fragments*, ed. intr. y notas A.S.F. Gow y A.F. Scholfield, Nueva York 1979.
- NONNO, *Dionysiaca*, Tr. W.H.D. Rouse, intr. H.J. Rose, notas L.R. Lind, Harvard Univ. Press 1962, vol. I.

- Orphicorum fragmenta*, ed. O. Kern, Berlín 1963.
- La sapienza greca*, G. COLLI, Milán 1977 (1981³).
- Orphei Hymni*, ed. G. Quandt, dublín-Zurich 1973⁴.
- OVIDE MORALISÉ*, ed. C. de Boer, Wiesbaden 1966.
- OVIDIO: *Publii Ovidii Nasonis, Fastorum libri sex The Fasti of Ovid*, ed. y com. J.G. Frazer, Londres 1929, vol. III.
- Metamorfosis*, ed. trad. y notas A. Ruiz de Elvira, Madrid 1964 (1988²)
- PANIASIS, *Poetarum epicorum graecorum. Testimonia et fragmenta I*, ed. A. Bernabé, Stuttgart 1987.
- Fragmentos de épica griega arcaica*, intr. y trad. A. Bernabé, Madrid 1979.
- PAUSANIAS, *Description of Greece*, ed. trad. y notas W.H.S.. Jones, Cambridge-Londres, 1964.
- PEREZ DE MOYA, Juan, *Filosofía secreta*, Barcelona 1977, 2 vol.
- PINEDA, Juan de, *Diálogos de agricultura cristiana*, B.A.E. Madrid 1963.
- PLUTARCO, *Lives (Theseus and Romulus)*, introd. trad y notas B. Perrin, Cambridge-Londres 1967.
- SAVATER, F. *Juliano en Eleusis*, Madrid 1981.
- Scholia graeca in Aristophanem*, ed. Fr. Dübner, Hildesheim 1969.
- Scholia in Nicandri Alexipharmaca*, ed. M. Geymonat, Cisalpino-goliardica 1974.
- Scholia in Nicandri Theriaca*, ed. Annunciata Crugnola, Milán 1971.
- SERVIO, *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, ed. G. Thilo, Hildesheim 1961.

- SILIO ITALICO, *Punica*, ed. trad. y notas, J.D. Duff, Londres 1968.
- SILVESTRE, Pedro, *La Proserpina*, 1971, B.N. 3-51412.
- SOLINO, *Collectanea rerum memorabilium*, ed. Th. Mommsen, Berlín 1958.
- VILLENA, E. *Los trabajos de Hércules*, ed. introd. y notas M. Morreale, Madrid 1958.
- *Tratado de la consolación*, ed., introd. y notas D.C. Carr, Madrid 1976.
- VIRGILIO, *Operae*, R.A.B. Mynors, Oxford 1969.
- VITORIA, Fray Baltasar, *Teatro de los dioses de la gentilidad*, Salamanca 1620, B.N. R-19.013.
- ZUMEL, Enrique, *El robo de Proserpina*, Madrid 1870.

II. ESTUDIOS

- ALLARD, P., *Julien l'Apostat*, Roma 1972, 3 vols.
- ALONSO, D., *Antología de la poesía lírica española*, Madrid 1978³.
- ALPHANDÉRY, P., "L'Evhemérisme et les débuts de l'histoire des religions au moyen-âge" *RHR* 109, 1934, pp. 1-27.
- ALVAREZ MORAN, M^a C., *El conocimiento de la mitología clásica en los siglos XIV al XVI*, Madrid 1976.
- "El Ovide Moralisé, moralización medieval de las *Metamorfosis*" *CFC* XIII, 1977, pp. 9-32.
- "Notas sobre el *Mitógrafo Vaticano III* y el *Libellus*" *CFC* XIV, 1978, pp. 207-223.
- ANTON, H. *Der Raub der Proserpina. Literarische traditionen eines erotischen Sinnbildes und mythischen Symbols*, Heidelberg 1967.
- ARENA, R., "Di un complesso mitico greco e dei suoi riflessi in area italica" *PP* XXIV, 1969, pp. 437-461.
- ARENAS, F., "Sobre los Dioses de los gentiles de Alonso Tostado Ribera de Madrigal" *Archivo Español de Arte* XLIX, 1976, pp. 338-343.
- BARSBY, J. *Ovid, Greece and Rome New Surveys in the Classics*, n. 12, Oxford Clarendon Press 1978.
- BARWICK, K., "Ovids Erzählung vom Raub der Proserpina und Nikanders *Heteroioumena*" *Philologus* 80, 1925, 454-466.
- BATTAGLIA, S., "La tradizione di Ovidio nel Medioevo"

- Filologia romanza* 6, 1959, pp. 185-224.
- BAYET, J., *Histoire politique et psychologique de la religion romaine*, París 1956; trad. esp. *La religión romana. Historia política y psicológica* Madrid 1984.
- BERNABÉ, A. (intr., trad. y notas), *Textos literarios Hetitas*, Madrid 1987.
- "Himno a Deméter 43-46, adaptación de un motivo anatolio" *Emérita* LVI, fasc. 1, 1988, pp. 87-93.
- "Pasaportes para el más allá. Las laminillas órficas de oro", Conferencia Pronunciada en el IV Curso Superior de Filología Clásica: Bienaventurados e inmortales, el 11 de julio de 1990.
- BERNET, E., "Die Quellen Claudians in *De Raptu Proserpinae*" *Philologus* XCIII, 1938, pp. 352ss.
- BERTINI, R., "Il canone della bellezza femminile in Claudio Claudiano" *QC* VI, 1984, pp. 161-172.
- BIDEZ, J., *La vie de l'Empereur Julien*, París 1930.
- BETHE, E., "Ovid und Nikander" *Hermes* 39, 1904, pp. 1ss.
- BOILLAT, M., *Les "Metamorphoses" d'Ovide: thèmes majeurs et problèmes de composition*, Berna-Francfurt 1976.
- BOISSIER, G., *La fin du paganisme*, París 1891.
- BOLGAR, R.R., *The classical heritage and its beneficiaries*, Cambridge 1963.
- BORN, L.K., "Ovid and Allegory" *Speculum* 9, 1934, pp. 362-379.
- BOYANCÉ, P., "Sur les mystères d'Éleusis. A propos d'un livre récent" *REG* 75, 1962, pp. 460-482.
- "Éleusis et Orphée" *REG* 88, 1975, pp. 195-202.

- BOWEN, E.W., "Claudian, the last of the classical Roman poets" *CJ* XLIX, 1953-54, pp. 354-358.
- BRAUNE, J., *Nonnos und Ovid*, Dallmeyer 1935. KEYDELL, R., *Gnomon* 11, 1935, pp. 597-605.
- "Nonno e Claudiano" *Maia* I, 1948, pp. 176-193.
- BRELICH, A., *Introduzione alla storia delle religioni*, Roma 1966.
- CALATAYUD, L.C., "La influencia literaria de Virgilio sobre Claudio Claudiano" *Revista de Estudios Clásicos* X, 1966, pp. 37-100 y XI, 1967, pp. 65-105.
- CAMERON, A., "A biographical note on Claudian" *Athenaeum* XLIV, 1966, pp. 25-38.
- *Claudian. Poetry and propaganda at the court of Honorius*, Oxford 1970.
- CAPLAN, H., "The Four Senses of scriptural interpretation and the medieval Theory of Preaching" *Speculum* IV, 1929, pp. 282-290.
- CASTIGLIONI, L., *Studi intorno alle fonti e alla composizione delle "Metamorfosi" di Ovidio*, Roma 1964.
- CASTRO JIMENEZ, M^a D., *El mito de Apolo y Dafne en la literatura española* (Memoria de Licenciatura inédita), Madrid 1986.
- "De Raptu Proserpinae de Claudiano en la traducción de Francisco de Faría" *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. III, 1989, pp. 433-441.
- CERRATO, L., "De Claudii Claudiani fontibus in poemate De Raptu Proserpinae" *Riv. di Fil.* IX, 1881, pp. 273-395.
- CLARKE, A.K., "Claudian's De Raptu Proserpinae" *Proc. Class. Assoc.* XXVII, 1930, pp. 38-41.

- "Claudian's methods of borrowing in *De Raptu Proserpinae*" *PCPhS*, n.s. 1, 1950-1951, pp. 4-7.
- COLLI, G., *La sapienza greca*, Milán 1977, vol. I.
- COOKE, J.D., "Euhemerism. A medieval interpretation of Classical Paganism" *Speculum* II, 1927, pp. 396-410.
- CORNFORD, F.N., *Essays and studies presented to William Ridgeway*, Cambridge 1913, pp. 153ss.
- COSSIO, J.M., *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952.
- CREMONA, V. "Originalità e sentimento letterario nella poesia di Claudiano" *Studi italiani pubblicati dall'Istituto di Filologia Classica di Bologna*, 1948, pp. 37-70.
- "La composizione del *De Raptu Proserpinae* di Claudio Claudiano" *Aevum* XXII, 1948, pp. 231-256.
- CRISTOBAL, V., *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid 1980.
- "Mitología clásica y cuentos populares españoles" *CFC* XIX, 1985, pp. 119-143.
- "Camila: génesis, función y tradición de un personaje virgiliano" *Est. Clás.* 94, 1988, pp. 43-61.
- "Mitología Clásica y cuentos populares. comentario al cuento de *Periquillo*", *Mitología Clásica. Teoría y práctica docente*, Madrid 1990, pp. 37-61.
- CURRAN, L.C., "Rape and rape victims in the *Metamorphoses*" *Arethusa* XI, 1978, pp. 213-241.
- CURTIUS, E.R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna 1948; trad esp. *Literatura europea y Edad Media Latina*, México 1984⁴.

- CHIRASSI COLOMBO, I., "Funzioni politiche ed implicazioni culturali nell'ideologia religiosa di Ceres nell'impero romano" *ANRW* 17,1, pp. 403-428.
- "Ceres", *Enciclopedia virgiliana*, Roma 1984, t. I, pp. 746-748.
- "Proserpina", *Enciclopedia virgiliana*, Roma 1988, t. IV, pp. 324-327.
- DELATTE, A., "Le Cycéon breuvage rituel des mystères d'Éleusis" *BAB* 5 S., 40, 1954, pp. 690-752.
- DIEZ DEL CORRAL, L. *La función del mito clásico en la Literatura contemporánea*, Madrid 1974.
- DILKE, O.A.W., "Patterns of borrowing in Claudian's *De Raptu Proserpinae*" *RPh* XLIII, 1965, pp. 60-61.
- DÜMMLER, F. "Ascalabos", *P.W. RE*, t. II.2, 1896, cols. 1607-1608.
- "Ascalaphos", *P.W. RE*, t. II.2, 1896, cols. 1608-1609.
- EATON, A.M., *The influence of Ovid in Claudian*, Washington 1943.
- EISENBERG, D., "The General Estoria. Sources and source treatment" *Zeitschrift für Romanische Philologie* 89, 1973, pp. 206-228.
- ELIADE, M., *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétitions*, Paris 1951; trad. esp. *El mito del eterno retorno* Madrid 1985⁶
- Aspects du Mythe*, Nueva York 1963; trad. esp. *Mito y Realidad*, Madrid 1985.
- ENGELS, J., *Études sur l'Ovide Moralisé*, Goningen-Batavia 1945.

- FABBRI, P., "Del vero Claudiano" *Athenaeum* XVII, 1939, pp. 27-40.
- FARGUES, P., *Claudian, études sur sa poésie et son temps*, Paris 1933.
- FELSON RUBIN, N. - DEAL, H.M., "Some functions of the Demophon episode in the *Homeric hymn to Demeter*" *QUCC* N.S. 5 (= 34), 1980, pp. 7-21.
- FLETCHER, G.B.A., "Imitationes vel loci similes in poetis latinis: Claudianus" *Mnemosyne* I, 1933, pp. 196-201.
- FO, A., "La tecnica poetica e lo stile di Claudio Claudiano nell'ultimo secolo di critica" *Cultura e Scuola* 8, 1978, pp. 49ss.
- *Studi sulla tecnica poetica di Claudiano*, Catania 1982.
- FÖRSTER, R., *Der Raub und die Rückkehr der Persephone*, Stuttgart 1874.
- FRAENKEL, H., *Ovid: a poet between two worlds*, California 1945 (Berkeley 1956).
- FRAZER, J.G., *The golden Bough*, Nueva York 1922 (edición abreviada); trad. esp. *La rama dorada*, México 1986¹¹.
- FRENZEL, E., *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart 1970; trad. esp. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid 1976.
- GRAVES, R., *Los mitos griegos*, Madrid 1985², vol. I.
- GALINSKY, G.K. *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975.
- GIL, L., *Transmisión mítica*, Barcelona 1975.
- GINZLER, J.R., *The role of Ovid's "Metamorphoses" in the*

- "General Estoria" of Alfonso el Sabio, Michigan 1987.
- GONZALEZ ROLAN, T. - SAQUERO SUAREZ-SOMONTE, P., "Un nuevo testimonio sobre la presencia de Giovanni Boccaccio en España" *Revista de Filología Románica* I, 1983, pp. 35-50.
- "Las Questiones sobre los dioses de los gentiles del Tostado: un documento importante sobre la presencia de G. Boccaccio en la literatura medieval española" *CFC* XIX, 1985, pp. 85-99.
- "Las glosas de Nicolás de Trevet sobre los trabajos de Hércules vertidas al castellano: el código 10.220 de la B.N. de Madrid y Enrique de Villena" *Epos* (en prensa).
- GRAF, M.F., *Éleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit*, Berlín-Nueva York 1974.
- GREENE, W.C., "The Return of Persephone" *CPh* 41, 1966, pp. 105-107.
- GRIMAL, P., *Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine*, París; trad. esp. *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona 1965.
- GUARDUCCI, M., "Laminette auree "orfiche" *Epigrafia Greca* IV, Roma 1978, pp. 258-270.
- "Laminette auree orfiche: alcuni problemi" *Epigrafica* 36, 1974, pp. 7-32.
- GUILLEN, C. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona 1985.
- GUTHRIE, W.K.C., *Orpheus and Greek Religion*, Londres 1952²; trad. esp. *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires 1966.
- HEINZE, R., *Ovids elegische Erzählung*, *Berichte der*

Sächsischen Akademie zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 71.7, Leipzig 1919 (= *Vom Geist des Römertums*, Stuttgart, 1960³, pp. 308-403.

- HERTER, H., "Ovids Persephone Erzählungen und ihre hellenistischen Quellen" *Rheinisches Museum* 90, 1941, pp. 236-268.
- HIGHET, G., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Londres 1949; trad. esp. *La tradición clásica. Influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México 1954 (= 1986); 2 vols.
- HINDS, S.E., "An allusion in the literary tradition of the Proserpina myth" *Classical Quarterly* 32, 1982, pp. 476-478.
- *The metamorphosis of Persephone*, Cambridge University Press 1987.
- HUXLEY, H.H., "Imitation and interpretation in Claudian" *PCA L*, 1953, pp. 28-29.
- "Claudian *De Raptu Proserpinae* II 163-169" *CR X*, 1960, pp. 8-9.
- JANSSENS, E., "Poésie et espérances eschatologiques dans l'Hymne homérique à Déméter" *Religions de Salut, Annales du Centre des Religions* 2, Bruselas 1962, pp. 39-57. ADKINS, A.W.H., *CR* 16, 1966, p. 123.
- JESI, F., *Letteratura e mito*, Turín 1968; trad. esp. Barcelona 1972.
- JESSEN, "Eubuleus", P.W., *RE* t. VI.1, 1907, cols. 861-869.
- KERN, O., s.v. "Baubo", P.W., *RE*, t. III.1, 1897, cols. 150-152.

- s.v. "Dysaules", P.W., *RE*, t. V.2, 1905, cols. 1888-1889.
- s.v. "Eumolpos", P.W., *RE*, t. VI.1, 1907, cols. 1117-1120.
- s.v. "Keleos", P.W., *RE*, t. XI.1, 1921, cols. 138-142.
- s.v. "Mysterien", P.W., *RE*, t. XVI.2, 1935, cols. 1283-1285.

KIRK, G.S., "Aetiology, ritual, charter: three equivocal terms in the study of myths" *YCS* 22, 1972, pp. 83-102.

- *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and other Cultures*, Cambridge-Berkeley-Los Angeles, 1970; trad. esp. *El mito. su significado y funciones en las distintas culturas*, Barcelona 1985.

- *The Nature of Greeek Myths*, Nueva York 1975; trad. esp. *La naturaleza de los mitos griegos*, Barcelona 1984.

LAFAYE, G., *Les Métamorphoses d'Ovide et leurs modèles grecs*, París 1904, reimpr. Hildesheim 1971.

LAGRANGE, Fr. M.J., "Les Mystères d'Éleusis et le Christianisme" *RBi* 28 (N.S. 16) 1919, pp. 157-217.

LAWSON, J.C., *Modern greek folklore and ancient greek religion*, Nueva York 1964.

LE BONNIEC, H., *Le culte de Cérès à Rome*, París 1958.

LENORMANT, *Monographie de la voie sacrée éleusinienne*, París 1864.

LENZ, F., "Ceresfest" *SIFC* X, 1932-1933, pp. 299-313.

LIDA DE MALKIEL, M^aR., "La General Estoria: notas literarias y filológicas (I)" *RPh* XII, 1958-1959, pp. 111-142.

- "La General Estoria: notas literarias y filológicas

- (II)" *RPh* XIII, 1959-1960, pp. 1-30.
- *La Tradición Clásica en España*, Barcelona 1975.
 - "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española" en *La Tradición Clásica en España*, Barcelona 1975, pp. 119-165.
- LOPEZ TORRIJOS, R., *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid 1985.
- MALTEN, L., "Ein alexandrinisches Gedich vom Raube der Kore" *Hermes* 45, 1910, pp. 506-553.
- "Altorphische Demetersage" *ARW* 12, 1909, pp. 417-446.
 - "Der Raub der Kore" *ARW* 12, 1909, pp. 285-312.
- MARCHESI, C., "Le allegorie ovidiane di Giovanni del Virgilio" *Studi Romanzi* VI, 1909, pp. 81ss.
- MARTIN, G., "Claudian and the *Pervigilium Veneris*" *Classical Journal* XXX, 1935, pp. 531-543.
- MARTINO, E. de, "I Gephyrismi" *SMSR* X, 1934, pp. 64-70.
- MENENDEZ PELAYO, M., *Bibliografía Hispano latina clásica*, Madrid 1950.
- MENNER, R.J., "Two Notes on Medieval Evehmerism" *Speculum* III, 1928, pp. 246-248.
- MONTANARI, F., "L'episodio eleusino delle peregrinazioni di Demetra: a proposito delle fonti di Ovidio, *Fast.* IV, 502-562 e *Metam.* V, 446-461" *ASNP: Lettere e Filosofia*, ser. III, 4, 1974, pp. 109-137.
- MONTEVERDI, A., "Ovidio nel medioevo" *Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* 5, 1958, pp. 697-708.
- MOTTE, A., "Mort er Renaissance dans les Mystères d'Éleusis"

- Mort et Fécondité dans les mythologies*, Centre de Recherches mythologiques de l'Université de Paris, Actes du Colloque de Poitiers 13-14 de Mayo 1983, Paris 1986, pp. 71-82.
- MOYA DEL BAÑO, F., *El tema de Hero y Leandro en la literatura española*, Murcia 1966.
- *Estudio mitográfico de las Heroidas de Ovidio*, Murcia 1969.
- MUNARI, F., *Ovid im Mittelalter*, Zurich 1960.
- MYLONAS, G.E., *Eleusis and the Eleusinian mysteries*, Princeton 1961.
- MYRES, J.L., "Perséphone and the Pomegranate (*H.Dem.* 372-374)" *CR* 52, 1938, pp. 51-52.
- OTIS, B., *Ovid as an epic poet*, Cambridge 1970.
- PANSA, G. *Ovidio nel Medioevo e nella tradizione popolare*, Sulmona 1924.
- PEPIN, J., *Mythe et alegorie. Les origines grecques et les contestations judeochretiennes*, Paris 1958.
- PERUTELLI, A., "Prima Ceres... Ovidius, Amores III, 10, 11ss. y Metam. V vv. 341ss" *SCO* 24, 1975.
- PICARD, Ch., "Sur la patrie et les pérégrinations de Déméter" *REG* 40, 1927, pp. 320-369.
- *Les origines du polythéisme hellenique*, Paris 1930.
- "Die grosse Mütter von Kreta bis Eleusis" *EJb* 6, 1935, pp. 97-116.
- PICCALUGA, G., "Pherephattes anthologia" *Maia* 18, 1966, pp. 232-253.

- PIERCE, F., *La poesía épica del siglo de Oro*, Madrid 1968.
- PRITCHARD, J.B., *Ancient Near Eastern Texts relating to the old Testament*, Princeton 1969³.
- PROPP, V., *La morfología del cuento*, Madrid 1981⁷.
- *Las raíces históricas del cuento*, Madrid 1987⁵.
- PUGLIESE CARATELLI, G., "La dea micenea Per(e)sa e Persefone" *SCO* 7, 1958, pp. 20-26.
- RADKE, G., *Die Götter Altitaliens*, Ascendorff 1965.
- RAPETTI, R., "Paniassi ed Eracle iniziato ai Misteri Eleusini" *PP* 21, 1966, pp. 131-135.
- RENZI, L., *Introduzione alla Filologia romanza*, Bologna 1976.
- REYNOLDS, L.D. - WILSON, N.G., *Scribes and scholars*, Oxford 1968; trad. esp. *Copistas y filólogos*, Madrid 1986.
- ROSCHER, W.H., *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Leipzig 1884-1937.
- ROSE, H.J., "The bride of Hades" *CPh* 1925, pp. 238-243.
- ROVIRA SOLER, M., *Valerio Flaco y las Argonáuticas Orficas*, Madrid 1982.
- RUIZ DE ELVIRA, A. *Mitología clásica*, Madrid 1983.
- "Céfalo y Procris : elegía y épica" *CFC* II, 1971, pp. 97-123.
- "Las grandes sagas heroicas y los cuentos populares" *Jano* 39, 21 de julio de 1972, pp. 49-51.
- "El contenido ideológico del labor omnia vicit" *CFC* III, 1972, pp. 9-33.
- SABOT, A., "L'Elégie á Rome: essai de définition du genre" *Hommages á Jean Cousin*, París 1983, pp. 133-143.

- SAINTILLAN, D., "Fécondité , mort et mariage" *Mort et Fécondité dans les mythologies*, Centre de recherches mythologiques de l'Université de Paris, actes du Colloque de Poitiers, 13-14 de Mayo 1983, París 1986, pp. 51-70.
- SANCHEZ LASSO DE LA VEGA, J. "El mito clásico en la literatura española contemporánea" *Actas del II Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1964, pp. 405-466.
- SCHEVILL, R., *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley, 1913.
- SCHWENN, F., "Triptolemos", *P.W. RE*, t. VII.A 1, 1939, cols. 213-230.
- SEGAL, C.P., *Landscape in Ovid's "Metamorphoses". A Study in the Transformations of a Literary Simbol*, Wiesbaden 1969; KENNEY, E.J., "Landscape in Ovid's *Metamorphoses*" *Gnomon* 42, 1970, pp. 418-419.
- SEGURA RAMOS, B., "El rapto de Prosérpina (Ovidio, *Fastos* IV, 417-620)" *Habis* 12, 1981, pp. 89-97.
- SEZNEC, J., *La Survivance des Dieux Antiques*, Londres 1940; trad. esp. *Los Dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid 1983 (1985²).
- SFAMENI GASPARRO, G., *Misteri e culti mistici di Demetra*, Roma 1986.
- STOCK McCARTNEY, E., "How the apple became the Tocken of Love" *TPhA* 56, 1925, pp. 70-81.
- SOLALINDE, A.G., "La fecha del *Ovide Moralisé*" *RFE* 8, 1921, pp. 285-286.
- "Fuentes de la *General Estoria* de Alfonso el Sabio"

RFE XXIII, 1936, pp. 113-141.

Teoria della Letteratura, ed. E. Raimondi-L. Bottoni, Bologna 1980².

TATE, R.B., *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid 1970.

TEJERINA, B., "El *De Genealogia Deorum Gentilium* en una mitografía española del siglo XVII: *El Teatro de los dioses de la gentilidad de Baltasar de Vitoria*" *Revista de Filología Moderna* 55, 1975, pp. 591-601.

THOMPSON, S., *Motiv index of Folk Literature*, Indiana Univ. Press 1955, 6 vols.

TKACH, J., "Iambe", P.W. RE t. IX.1, 1914, cols. 633-636.

WEST, M.L., *The Orphic poems*, Oxford 1983 (1984²).

WILKINSON, L.P., *Ovid recalled*, Cambridge 1955.

WASSON, R.G. - HOFMANN, A. - RUCK, C.A.P., *The road to Eleusis. Unveiling in the secret of the Mysteries* Nueva York-Londres 1978; trad esp. *El camino de Eleusis. Una solución al enigma de los misterios*, México 1985².

WASSON, R.G. - KRAMRISCH, S. - OTT, J. - RUCK, C.A.P., *Persephone's Quest*, New Haven-Londres 1986.

ZUNTZ, G., *Persephone*, Oxford 1971.

INDICE

INTRODUCCION.....	1
Notas.....	12
CAPITULO I: TIPOLOGIA, ORIGEN Y SIGNIFICADO DEL MITO....	13
1. Cultos de fecundidad.....	14
2. Cultos de iniciación.....	17
3. Relación con mitos del Próximo Oriente.....	18
4. Las teorías de Propp sobre morfología y origen de los cuentos en relación con el mito de Prosérpina.....	25
5. Nombres de la diosa.....	31
Notas.....	33
CAPITULO II: FUENTES ANTIGUAS:.....	39
- Estudio mitográfico.....	40
Notas.....	71
- Algunas apreciaciones a propósito de las fuentes	74
Notas.....	104
CAPITULO III: DESARROLLOS LITERARIOS DEL MITO EN LA ANTIGÜEDAD	
- <i>Himno Homérico : A Deméter</i>	115

- Narración mítica.....	116
- El <i>Himno</i> y los Misterios de Eleusis.....	131
Notas.....	143
- Las dos versiones de Ovidio.....	156
<i>Fastos</i> IV vv. 393-620: Narración mítica.....	157
<i>Metamorfosis</i> V vv. 341-661: Narración mítica.....	167
Fuentes y diferencia de género.....	179
Notas.....	206
- El <i>De Raptu Proserpinae</i> de Claudiano.....	215
Narración mítica.....	220
Fuentes.....	252
Notas.....	260
CAPITULO IV: FUENTES MEDIEVALES Y MODERNAS.....	265
a. Tratamientos medievales del mito: la exégesis mitológica en la Edad Media.....	266
b. La exégesis ovidiana.....	273
c. Compendios mitográficos medievales y modernos	297
c. 1. Boccaccio.....	298
c. 2. Natale Conti.....	306
c. 3. Alonso de Madrigal y J. Pérez de Moya	317
c. 4. Fray Baltasar de Vitoria.....	333
d. Traducciones.....	335

d. 1. Jorge Bustamante y Pedro Sánchez de Viana	335
d. 2. Francisco de Faría.....	336
Notas.....	343
CAPITULO V: TRATAMIENTOS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA.....	356
Alfonso X el Sabio.....	359
Enrique de Villena.....	364
Juan de Pineda.....	371
Pedro Silvestre.....	375
Enrique Zumel.....	408
Antonio Machado.....	417
Juan Benet.....	423
Salvador Espriu.....	430
Fernando Savater.....	435
Notas.....	464
CONCLUSIONES.....	470
BIBLIOGRAFIA.....	481
INDICE.....	504