



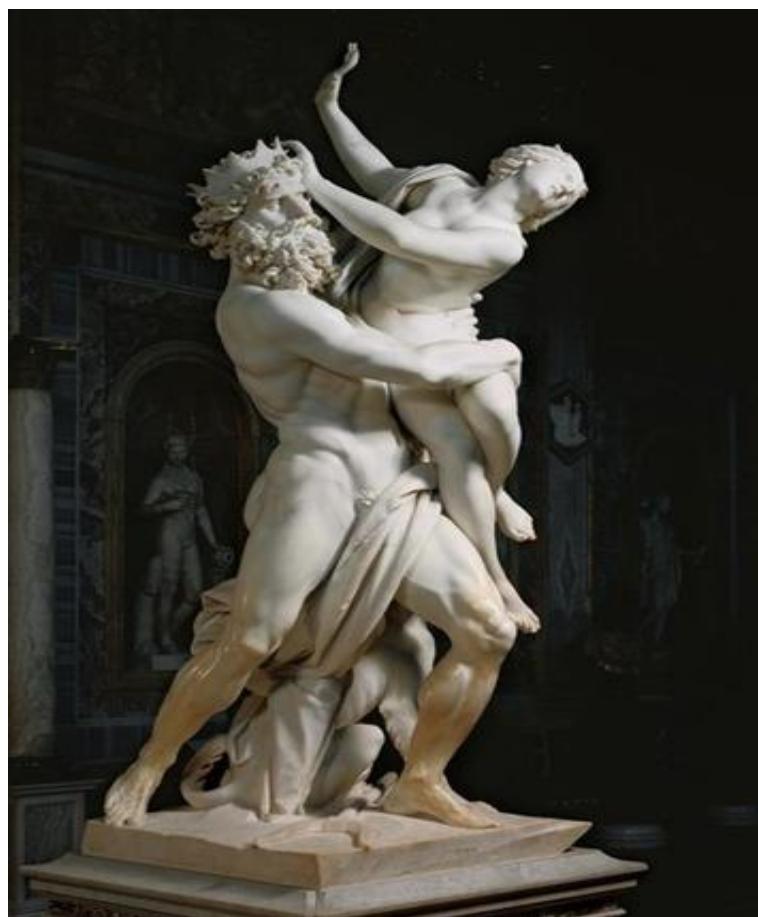
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Feito Sánchez, Margarida; Morros, Bienvenido, dir. El mito de Prosérpina en la literatura española del Siglo de Oro. 2015. 42 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/136991>

under the terms of the license

El mito de Proserpina en la literatura española del Siglo de Oro



Margarida Feito Sánchez
Trabajo de Final de Grado
Grado en Lengua y Literatura Españolas
Tutor: Bienvenido Morros
Curso 2014-2015

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. ORIGEN, DESARROLLO Y SIGNIFICADO DEL MITO	3
2.1 El mito de Prosérpina.....	3
2.2 Fuentes clásicas.....	5
2.2.1 «Himno homérico a Deméter»	5
2.2.2 Las <i>Metamorfosis</i> de Ovidio	6
2.2.3 Los <i>Fastos</i> de Ovidio	7
2.2.4 <i>De raptu Proserpinae</i> de Claudio.....	8
2.3 Fuentes medievales	10
2.3.1 La <i>General Estoria</i> de Alfonso X	10
2.3.2 Los <i>Doze Trabajos de Hércules</i> de Enrique de Villena	11
2.3.3 <i>Decires narrativos menores</i> y <i>El sueño del Marqués de Santillana</i>	12
2.4. Las fuentes renacentistas	13
2.4.1 La <i>Philosophia secreta</i> de Pérez de Moya	13
2.4.2 <i>El Crótalon de Cristóforo Gnofoso</i> de Cristóbal de Villalón.....	15
3. EL USO DEL MITO EN LOS AUTORES DEL SIGLO DE ORO.....	15
3.1 El <i>Robo de Proserpina</i> de Francisco de Faría	16
3.2 <i>La Arcadia</i> de Lope de Vega	18
3.3 <i>La Gatomaquia</i> de Lope de Vega	19
3.4 «Al tramontar del sol la ninfa mía» de Luis de Góngora.....	20
3.5 «De la florida falda» de Luis de Góngora.....	22
3.6 «Cual llena de rocío» de Barahona de Soto	23
4. CONCLUSIONES.....	25
BIBLIOGRAFÍA	27
ANEXOS	29

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es realizar un estudio sobre el mito de Proserpina¹ en la literatura española del Siglo de Oro, teniendo en cuenta la influencia y la significación que adquirió la mitología grecorromana como temática en las artes; especialmente en la literatura y las artes plásticas, dado que, como indica Rosa Romojaro [ver anexo 1]. Esto es, el uso de los mitos clásicos es una constante que se ha mantenido a lo largo del tiempo, y que tuvo su mayor desarrollo en la literatura renacentista, fruto del afán humanista por recuperar los temas y los tópicos grecolatinos, entre otros motivos, pero que también continuó empleándose en los siglos posteriores, pertenecientes al Siglo de Oro español, aunque, claramente, con una intencionalidad totalmente distinta, dado que la función del mito clásico varía en cuanto al periodo literario, así como en el autor, tal y como podrá observarse en dicho trabajo.

Para ello, se recurrirá al análisis de una serie de textos pertenecientes a este periodo literario en los que aparece reflejado dicho mito con la intención de averiguar cuál es la voluntad de cada autor y qué significación se le atribuye. En cuanto a la estructura, inicialmente se realizará una breve descripción del mito de Proserpina, la diosa del Hades, también conocida como Perséfone en la mitología griega, donde se hará especial hincapié en la escena del rapto por parte de Plutón, pues la temática del rapto se ha relacionado tradicionalmente con este mito, pues dicho tema es un tópico literario constante y recurrente que, además, se encuentra en diversos mitos. De este modo, se continuará con el desarrollo y el significado del mito en las fuentes clásicas partiendo de uno de los testimonios más antiguos en los que aparece reproducido el mito, que es el «Himno homérico a Deméter». No obstante, las dos fuentes clásicas más relevantes en cuanto al mito y su transmisión son, por un lado, las pertenecientes a Ovidio, que hace uso del mito en dos obras; *Fastos* y en las *Metamorfosis*, y, por otro lado, la obra de Claudio titulada *De raptu Proserpinæ*.

Una vez analizadas las fuentes clásicas, se proseguirá con los textos seleccionados pertenecientes a la literatura española de la Edad Media en los que puede observarse el uso del mito, como sucede en autores como Alfonso X, Enrique de Villena y el Marqués

¹ En relación con la acentuación de Proserpina, como bien indica María Dolores Castro Jiménez, la correcta acentuación del nombre de la diosa y la que se utilizará a lo largo del trabajo es la latina (Proserpina), a pesar de que la más difundida ha sido la forma no acentuada del nombre: Proserpina (1993: 31).

de Santillana. En cuanto a la literatura española del Renacimiento se estudiarán obras como la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya y *El Crótalon* de Cristóbal de Villalón, en las que el mito adquiere un nuevo punto de vista. Finalmente, tras el recorrido, se iniciará el apartado más significativo del trabajo, pues se estudiará minuciosamente el uso del mito en los autores del Siglo de Oro. Hay que tener en cuenta la gran cantidad de textos literarios que han plasmado dicho mito, por lo que se ha realizado una selección de una serie de textos, que se han considerado de gran interés para el análisis del mito, como por ejemplo la *Arcadia* y la *Gatomaquia* de Lope de Vega, dos poemas de Luis de Góngora («Al tramontar del sol la ninfa mía» y «De la florida falda») y una canción de Luis Barahona de Soto («Cual llena de rocío»). Sin embargo, dada la importancia que tuvo en la época, también se estudiará la traducción de *De Raptu Proserpinae* de Claudio por Francisco de Faría, así como un soneto de Francisco de Córdoba que fue escrito a propósito de la traducción de Faría.

2. ORIGEN, DESARROLLO Y SIGNIFICADO DEL MITO

2.1 El mito de Prosérpina

Prosérpina o Perséfone, hija de Júpiter y Ceres, es la diosa de los Infiernos y esposa de Plutón, aunque en su origen fue una divinidad relacionada con la agricultura, al igual que su madre Ceres, la diosa de la tierra y la agricultura. El mito cuenta que dicha joven, descrita como bella, pura y virginal, se encontraba un día, junto a sus amigas, recogiendo flores en la llanura del Enna (Sicilia), cuando Plutón emergió de la tierra y, tras enamorarse fugazmente de la joven, la raptó y se la llevó al Inframundo. No obstante, tanto el espacio del rapto como algunos otros elementos de la historia difieren dependiendo de la versión, ya que la localización puede ser descrita siguiendo la tradición ática, situada en el Eleusis, o la tradición siciliana, situada en la llanura del Enna.

Un aspecto que cabe destacar es la descripción del lugar del rapto, ya que, a pesar de la variación geográfica, las versiones pertenecientes a fuentes clásicas describen dicha localidad mediante el uso del tópico del *locus amoenus*, puesto que se presenta a la joven en un paisaje idílico, rodeada de árboles, flores, agua, entre otros elementos de la naturaleza. También resulta significativo el hecho de que Prosérpina se halla recogiendo flores junto al resto de muchachas, mediante la realización de una competición juvenil,

lo cual acentúa el carácter infantil que aún posee la joven, pues se trata de un presagio, ya que se recurre a la imagen de la desfloración como metáfora de la pérdida de la virginidad tras contraer matrimonio con Plutón. En cuanto al tipo de flores, cada versión proporciona un catálogo propio de flores, sobre las que se tratará en adelante. Hace falta enfatizar que el matrimonio es entendido de un modo metafórico como un rapto por parte del novio, ya que, en cierto modo, se lleva consigo a la mujer despojándola de su familia.

Una vez llevado a cabo el rapto, por un lado, la bella Prosérpina pide auxilio, se dirige a sus amigas, a su madre y, en algunas versiones, a su padre, hasta que llega hasta el Inframundo, donde, junto a su marido, se convierte en la nueva reina del mundo de los muertos, aunque ésta se siente temerosa y asustada, motivo por el cual, Plutón, intenta tranquilizarla mostrándole los beneficios de ser reina, pero también le comunica que no debe sufrir, ya que también podrá disfrutar del matrimonio, pues el rapto se justifica, en todo momento, como un acto de amor. Por otro lado, el mito se enlaza con la historia de Ceres, su madre, que mantiene un estrecho vínculo con su hija Prosérpina, pues, una vez se percata de que su hija ha desaparecido, abandona sus obligaciones en la tierra y provoca una fuerte hambruna entre las gentes, ya que las plantas y las flores se mueren como sucede en invierno.

Una vez descubre que su hija ha sido raptada por Plutón decide acudir a Júpiter para que le devuelva a su hija, dado que, siendo su padre, debería tener una mínima consideración. Así pues, Júpiter dialoga con Plutón y le exige que devuelva a Prosérpina a su madre, pero, ante todo, se debe cumplir una condición, pues sólo puede regresar si la joven no ha injerido ningún alimento, puesto que existía la creencia de que comer junto a los muertos implicaba permanecer vinculado al mundo de éstos. Ceres, esperanzada, recibe la noticia de que, lamentablemente, su hija ha injerido unos granos de granada, cantidad que también varía dependiendo de la versión. Es preciso subrayar la fruta mencionada, pues adquiere una significación importante en relación con el mito, dado que, según la interpretación de María Dolores Castro Jiménez [ver anexo 2]. Además, la granada presenta un doble valor, ya que su color rojo simboliza la sangre y la muerte, así como representa la fecundidad, lo cual es un «alimento nupcial idóneo» (Torres, 2005: 82), pero también, el hecho de que Prosérpina acepte comer los granos de granada ofrecidos por su marido, recuerda a la tradición que seguía la novia griega, pues vida de mujer casada.

Por lo tanto, optan por encontrar una solución, que acaba siendo un pacto que consiste en dividir la estancia de Prosérpina en los dos mundos partiendo de los doce meses del año, ya que, a partir de ese momento, la joven reina permanecería junto a su marido durante seis meses, los equivalentes al otoño y el invierno, mientras que en el inicio de la primavera regresaría con su madre para permanecer junto a ella otros seis meses, equivalentes a la primavera y el verano, con lo cual se explica, a su vez, el funcionamiento de las estaciones del año. De este modo, Ceres regresa a sus funciones y hace renacer las plantas en toda la tierra. Asimismo, el mito puede entenderse como una clave alegórica, puesto que los meses bajo tierra, aquellos que permanece con su marido en el Inframundo, casualmente coinciden con el otoño y el invierno, estaciones en las que la tierra se encuentra en estado de muerte, mientras que el regreso de Prosérpina al mundo terrenal coincide con el nacimiento de las flores; esto es, con la llegada de la primavera. En suma, el mito de Posérpina posee un doble valor, dado que destaca por la alegoría del matrimonio, reflejada en la escena del rapto, pero también representa una alegoría de las estaciones del año, puesto que, partiendo del mito, se logra explicar el funcionamiento del ciclo anual de la tierra.

El mito también está vinculado con los misterios eleusinos, unos ritos de iniciación al culto de Ceres y Prosérpina, que están basados en la historia del rapto y que combinaban un festival agrario y las creencias sobre la vida después de la muerte. Es decir, los misterios de Eleusis representan una celebración por el regreso de Prosérpina, que coincidía con el regreso de la primavera y de la vida, también considerado como un renacimiento, lo cual se ha interpretado como el renacimiento de la vida vegetal. De este modo, el «ciclo de la naturaleza acabó extendiéndose al ciclo de la vida humana a la que también se le prometía un nuevo renacer» (Torres, 2005: 76). En esencia, dicho ritual prometía la prosperidad en la vida, así como la bienaventuranza en el Más Allá, lo cual queda simbolizado en la granada, modelo de fecundidad y muerte (Torres, 2005: 82).

2.2 Fuentes clásicas

2.2.1 «Himno homérico a Deméter»

La fuente literaria más antigua del mito se encuentra en los *Himnos homéricos*, concretamente en el «Himno homérico a Deméter», en el que, a pesar de estar dedicado a Deméter, se hace referencia al rapto de Prosérpina, dada la importancia de la relación materno-filial entre ambas. Dicha versión describe a Prosérpina como una joven «de

delicados tobillos» (II, v. 2), pero también se hace alusión a su hermosura en el himno XIII; «muchacha, la hermosísima Perséfone» (XIII, v. 2). José B. Torres añade que Prosérpina es un personaje caracterizado por ser ambivalente, puesto que «reúne aspectos vitalistas y de ultratumba: [...] es una joven en edad nubil, pero Perséfone es también reina de los muertos» (2005: 72).

La localización del rapto sigue la tradición ática, pues lo sitúa en la llanura de Nisa, y sus acompañantes son las hijas de Océano; las Oceánides. El catálogo de flores que se presenta en el himno es variado, pues se nombran diferentes tipos de flores: «rosas, azafrán, violetas preciosas, iris, jacinto / y narciso» (II, v. 6), aunque cabe destacar que al narciso se le dedican siete versos, y es considerado como el cebo utilizado para Prosérpina, pues, como señala José B. Torres, el narciso era interpretado por los antiguos por poseer facultades afrodisíacas (2005: 85). En este caso, tras el rapto, Prosérpina invoca a su padre, Júpiter, mientras tanto, Ceres es informada de la desaparición de su hija y averigua, gracias al Sol, que Plutón la ha raptado, motivo por el cual decide abandonar sus funciones del cuidado de la tierra, mostrando desinterés por las cosechas, fruto de su ira, lo que provocó una gran carestía que desencadenó en una fuerte hambruna. En esta versión, la joven sólo injiere un grano de granada, que le ha sido ofrecido por Plutón, lo cual une a ésta con el mundo de los muertos, y el pacto establecido entre los padres, Ceres, Júpiter y el marido está basado en la repartición de cuatro meses con su marido y los ocho restantes junto a su madre.

2.2.2 Las *Metamorfosis* de Ovidio

A pesar de la relevancia que se le atribuye al «Himno homérico a Deméter», hace falta enfatizar las dos fuentes latinas más significativas en relación con el mito, que son aquellas pertenecientes a Ovidio y Claudio, puesto que los autores posteriores seguirán una fuente u otra para hacer uso del mito. Por un lado, Ovidio utiliza el mito de Prosérpina en dos obras: las *Metamorfosis* y los *Fastos*. Por lo que se refiere a las *Metamorfosis*, el mito aparece en el Libro V y sigue la tradición siciliana, pues localiza la escena del rapto en la llanura del Enna (Sicilia). Además, la localización destaca por la descripción detallada e idílica que le dedica el autor, que utiliza, como se ha mencionado anteriormente, el tópico del *locus amoenus* [ver anexo 3]. Las flores que destacan son violetas y blancos lirios, pues Prosérpina juega a cogerlas con sus compañeras.

En cuanto al enamoramiento, Plutón se enamora al instante de Prosérpina y es entonces cuando, fugazmente, decide raptarla para casarse con ella, pues «hasta tal extremo llega el ímpetu del amor» (V, v. 434). En ese instante, invoca desesperada a sus acompañantes, pero sobre todo a su madre, y, tras el repentino rapto, se caen las flores que estaba recogiendo: «tanta era la ingenuidad de sus tiernos años, que también esa pérdida le causó dolor» (V, vv. 444- 445). Tal y como se puede observar, se insiste en su tierna edad, y en el dolor de la pérdida de las flores, lo cual puede relacionarse con la pérdida de la virginidad de la muchacha, pues «Prosérpina, al ser raptada y violada, pierde las flores junto con su castidad» (Marrón, 2011: 145).

Un encuentro que sólo se produce en dicha versión es la aparición de Cíane, una ninfa, que advierte a Plutón de que no puede convertirse en el yerno de Ceres sin tener su consentimiento, dado que no ha pedido permiso a la madre de la novia, pues ha optado por el rapto. Entonces, Plutón, furioso, golpea la tierra y abre un camino hacia el Tártaro, mientras Cíane se convierte en un riachuelo tras derramar un mar de lágrimas. Ceres se entera de que su hija ha desaparecido e inicia la búsqueda encendiendo una antorcha en el cráter del Etna. En esta versión, Ceres encuentra el cinturón de su hija y, cegada por la ira, provoca una carestía salvaje destrozando la tierra y matando a animales y campesinos, pero aparece Aretusa, que le pide piedad ante la humanidad, pues ha visto a Prosérpina en el Inframundo, y, a pesar de estar triste, debe valorar que es una reina. Cabe destacar que el autor hace énfasis en las emociones y en el deseo de venganza por parte de Ceres, ya que la pena por la ausencia de su hija se convierte en ira, motivo por el cual opta por castigar a la humanidad con la carestía. Además, justifica el rapto, en palabras de Júpiter, como un acto de «amor verdadero», y es la joven la que coge por sí misma la fruta de un árbol, comiéndose cuatro o seis semillas de la granada, lo que se relaciona con los meses, ya que Júpiter divide el año en doce meses [ver anexo 4].

2.2.3 Los *Fastos* de Ovidio

La segunda obra de Ovidio en la que reaparece el mito de Prosérpina es en la obra titulada *Fastos*, un libro en el que se describen ceremonias, festivales y cultos que practicaba el pueblo romano. El autor, tras narrar la Fiesta de Ceres, procede con la historia del rapto de Prosérpina, pues anuncia que «la propia materia exige que relate / el rapto de la virgen» (IV, vv. 418-419). Dicha versión, al igual que en las

Metamorfosis, sigue la tradición siciliana en la localización del rapto. Sin embargo, varía en cuanto al catálogo de flores que es extenso: violetas, amapolas, jacinto, amaranto, tomillo, melilotos, rosas, pero Prosérpina recoge «delicados azafranes y lirios blancos» (IV, v. 442). También es diferente el ser que informa a Ceres del rapto, pues no se trata de Aretusa, sino del Sol, como sucedía en el *Himno homérico*, que todo lo ve, así como la reacción de Ceres ante el rapto, puesto que, en dicha versión, no decide castigar a la humanidad con una carestía de un modo intencionado, sino que, debido a la búsqueda de su hija, olvida por completo sus funciones agrícolas, ya que la terrible hambruna es fruto del descuido y no de la venganza.

Este aspecto resulta relevante, dado que destaca en contraposición con el carácter vengativo de Ceres en las *Metamorfosis*, pues la Ceres de los *Fastos* se lamenta y pide piedad, incluso promete no vengarse siempre y cuando le devuelvan a su hija. Cabe destacar, también, que Prosérpina come tres granos de granada, y que el pacto queda dividido en seis meses con su madre y seis meses con su marido, lo cual finaliza con la vuelta de Ceres a sus obligaciones y, por ende, con una cosecha abundante. Finalmente, según María Dolores Castro Jiménez, la versión de los Fastos comparte más similitudes con el «Himno homérico a Deméter» que con las *Metamorfosis* porque en las Metamorfosis «se introducen más episodios de otras fuentes que tratan el elemento metamórfico» (Castro Jiménez, 1993: 204).

2.2.4 *De raptu Proserpinae* de Claudio

La otra fuente latina destacable es la obra titulada *De raptu Proserpinae* de Claudio donde el autor añade nuevos elementos al mito. Inicialmente, el más destacable es un acontecimiento que no aparece en las fuentes anteriores, pues, Plutón, se queja de su soltería y, furioso tras verse obligado a permanecer soltero, amenaza a los dioses con iniciar una guerra contra ellos. Por ello, Júpiter reflexiona sobre qué mujer le puede entregar, hasta que se decide por su hija Prosérpina, la cual ya presenta numerosos pretendientes. Por ese motivo, su madre, Ceres, temiendo un rapto, la oculta en un palacio de Sicilia, pero no sabe que Júpiter ha dialogado con Venus, la cual se encarga de distraer a Ceres para que Prosérpina se dirija al prado junto a otras jóvenes; las ninfas y las sirenas. Otro aspecto relevante es que Venus encuentra a Prosérpina tejiendo, lo cual se relaciona con el tema del bordado, que se remite al orfismo, pues el manto era interpretado como el universo.

En síntesis, Prosérpina desobedece a su madre y sale a recoger flores, concretamente un narciso, pero cabe señalar otra acción significativa, pues la joven se teje su propia corona de flores poco antes del rapto [ver anexo 5]. En cuanto a la localización del rapto, Claudio sigue la tradición siciliana, al igual que Ovidio, situándolo en la llanura del Enna. Una vez realizado el rapto repentino, la joven pregunta cuál ha sido su crimen para merecer dicho rapto y compara su suerte con la de otras jóvenes que fueron raptadas, pero que, al menos, seguían viviendo en la Tierra, dado que a ella se le ha despojado de su madre, de la luz solar, de su virginidad, al ser llevada al Inframundo, puesto que el matrimonio entre Plutón y Prosérpina puede entenderse como un sacrificio para evitar la guerra. En relación con esto, Gabriela Marrón indica que «en el matrimonio de Prosérpina subyacen una guerra y una muerte simbólicas» (2011: 133), ya que, por un lado, el momento del rapto es presentado como un encuentro bélico, pues la aparición de Plutón se compara con el adversario atravesando una ciudad amurallada, y, por otro lado, contrae matrimonio con el dios de la muerte.

No obstante, las tristes palabras de Prosérpina producen que Plutón se ablaide [ver anexo 6], con lo que le comunica que debe ser feliz porque a partir de ese momento se ha convertido en la dueña de la eternidad. La llegada de los esposos al Tártaro se describe con un recibimiento por parte de los habitantes, hasta que se celebra el banquete nupcial. Finalmente, en el «Libro último», Claudio relata la asamblea de dioses en la que Júpiter informa de que Ceres, furiosa por el rapto de su hija, ha provocado la carestía en toda la tierra, pues ésta, a partir de un sueño premonitorio, ha sabido que su hija ha desaparecido, aunque Electra, la nodriza de Prosérpina, es la que le informa del rapto. Cabe enfatizar que en el momento en el que Ceres inicia la búsqueda o la peregrinación la obra quedó interrumpida.

Para concluir la versión de Claudio, merece especial mención el tratamiento de las flores por parte del autor, así como la significación que les atribuye, ya que, como se ha señalado anteriormente, la primera relación sexual de la mujer se vincula de un modo metafórico con la planta despojada de sus flores [ver anexo 7]. En este caso, el laurel cortado de raíz se utiliza para simbolizar el rapto y la desfloración de la joven, y, además, es la planta en la que se convierte Dafne cuando es perseguida por Apolo. Esto es, el autor sigue el tópico recurrente de la flor cortada como símbolo de la primera relación sexual de la mujer, pues ya en autores como Catulo se utilizaba dicha imagen como símbolo de la pérdida de la castidad. Además, Claudio describe el proceso de

floración que se produce en las praderas del Etna intensificando la tonalidad rojiza de las flores estableciendo una relación entre la fecundación de las praderas y la consumación que se realizará posteriormente. No obstante, cabe destacar que en ningún momento se relata textualmente el encuentro sexual, sino que se evidencia. En definitiva, el rapto de Prosérpina ha sido concebido «como una muerte simbólica que se equipara con el tronchamiento de las flores que ella misma recoge en las praderas del Etna» (Marrón, 2011: 149).

2.3 Fuentes medievales

La literatura medieval y los autores medievales no dejaron atrás las fuentes clásicas, sino que siguieron difundiendo la mitología, aunque con una intencionalidad distinta, pues se aprovechó para relacionarla con la religión cristiana y las preocupaciones de la época. Hace falta señalar que un número considerable de autores recurrieron al uso del rapto de Prosérpina en sus textos, así como también se hizo uso de dicha figura femenina en la literatura popular; esto es, en algunos de los romances pertenecientes al *Romancero viejo*, aunque en el presente trabajo se ha considerado oportuno seleccionar cuatro textos medievales en las que puede observarse dicho uso: la *General estoria* de Alfonso X, *Los Doze trabajos de Hércules* de Enrique de Villena y dos textos poéticos del Marqués de Santillana.

2.3.1 La *General Estoria* de Alfonso X

Alfonso X El Sabio (1221-1284), junto a sus colaboradores de la Escuela de Traductores de Toledo, escribió alrededor de 1270 (s.XIII) la obra titulada *General Estoria* en la que el monarca tuvo la intencionalidad de recopilar la historia universal en romance castellano. Para ello, tomó como punto de partida la historia de la creación bíblica, pero también hizo uso de las fuentes de la mitología grecolatina, lo cual resulta novedoso y significativo para el momento, dado que optó por unir episodios bíblicos con episodios míticos.

El fragmento en el que aparece el mito de Prosérpina se sitúa en el octavo libro de la Primera Parte de la obra en un momento en el que el autor está añadiendo información sobre los hijos de Júpiter, dentro de los cuales está Prosérpina («Dela deessa Venus e de sus fijos, e de Proserpina, e delos paliscos, e delos montes de Trinacia, e del Sriatheo de Libia») [ver anexo 8]. Tal y como el propio autor cita, toma como fuente principal los *Fastos* de Ovidio para la narración del mito, aunque también se ha identificado el

uso de las *Metamorfosis*. El mito es narrado brevemente, pues sólo hace mención del momento en el que la joven se encuentra recogiendo flores con otras doncellas y del instante del rapto. En cuanto a la localización, sigue la tradición siciliana, ya que se refiere al lago Pergusa, puesto que su fuente es Ovidio.

Hace falta enfatizar que Alfonso X se despoja de cualquier elemento que pueda parecer fantástico, como señala María Dolores Castro, haciendo alusión a las palabras de María Rosa Lida, «[...]lo que le escandaliza en las fábulas de Ovidio [...]no es su irreverencia o su sensualidad, sino su fantasía sobrenatural» (1993: 361). Además, el monarca señala intencionadamente las funciones de Prosérpina y Plutón como reyes del Inframundo, ya que son los encargados de «ayuntar los spiritus infernales quenos omes llamavan diablos» (I, VIII, II: 404). Es decir, el Hades es interpretado desde la mentalidad cristiana, por lo que puede observarse la clara unión entre los elementos bíblicos y los paganos. Cabe recordar que Alfonso X sigue la tradición evemerista ideada por Evémero de Mesene (s.IV a.C), el cual realiza una interpretación de los mitos basada en la creencia de que los dioses paganos fueron personajes históricos del pasado, expuestos a una magnificación e idealización fantasiosa por parte de la tradición.

2.3.2 Los *Doze Trabajos de Hércules* de Enrique de Villena

La obra de Enrique de Villena (1384-1434), escrita en la primera mitad del siglo XV y difundida a lo largo de este siglo hasta su publicación en 1483, es de vital importancia por el uso de la mitología clásica, dado que debe situarse a caballo entre la Edad Media y el Renacimiento, motivo por el cual en muchas ocasiones se ha considerado como uno de los precedentes del Humanismo. Por lo que se refiere a la intencionalidad del autor, la función de dicha obra consiste en transmitir su visión personal sobre la sociedad a la que pertenecía tomando como punto de partida la mitología clásica [ver anexo 9]. El rapto de Prosérpina es introducido en el quinto trabajo de Hércules: «De como el can cervero fue sacado del infierno e atado. Estado de çibdadano». En la primera parte, Villena deja constancia de que va a contar el mito de Prosérpina tomando como fuente principal las *Metamorfosis* de Ovidio, y, durante la narración, remite al momento del rapto, aunque, al igual que Alfonso X, no se extiende demasiado en la descripción del rapto, pues ni siquiera detalla sobre el tipo de flores que está recogiendo la joven [ver anexo 10].

No obstante, lo más llamativo es la finalidad del relato, puesto que utiliza el previo rapto de Prosérpina en manos de Plutón para hacer alusión al intento de rapto que resultó fallido por parte de Teseo y Pirítoo, que, a su vez, permite mencionar uno de los trabajos de Hércules. El nexo de unión que utiliza para unir las dos historias es que en el mundo terrenal habían desparecido todos los dioses, por lo que únicamente quedaba una descendiente, que es Prosérpina, y por eso, Teseo [ver anexo 11] decidió realizar un descenso a los infiernos junto a Pirítoo para desposarse con ella, pero éstos no contaban con que Plutón, que en el texto es mencionado como Orco [ver anexo 12], fruto de la interpretación everemista, sabía cuál era su intención, motivo por el cual les hizo prisioneros atándolos a una silla de la que no podían levantarse, hasta que Hércules descendió para capturar al Can Cerbero y, según el autor, fue así como intentó salvar a los dos prisioneros, aunque el único que pudo volver al mundo terrenal fue Teseo.

Hay que tener presente que dicha contaminación entre los dos mitos: el de la bajada a los infiernos de Teseo y Pirítoo y el de los doce trabajos de Hércules ya se había documentado previamente en la obra de Giovani Boccaccio titulada *Genealogía de los dioses paganos* (1350), en la que Boccaccio decide versionar la interpretación de ambos mitos, puesto que afirma que Hércules optó por bajar al Inframundo a domar al Can Cerbero con el objetivo de salvar a Teseo y Pirítoo, pero realmente fue una orden de Euristeo lo que le condujo al descenso. Sin embargo, la parte de mayor importancia es la cuarta en la que el autor obtiene una moraleja de la historia recientemente contada, ya que tanto la finalidad de la obra como el fin del uso de la mitología es realizar un ejercicio moralizante. En suma, la moraleja que el autor atribuye a dicha historia es que la obligación de todo ciudadano debe ser, por un lado, evitar los robos y, por otro lado, evitar la guerra, lo cual demuestra que hace una utilización del mito ateniéndose a sus intereses.

2.3.3 *Decires narrativos menores* y *El sueño* del Marqués de Santillana

Don Íñigo López de Mendoza (1398-1458), también conocido como el Marqués de Santillana, fue un caballero letrado, que escribió durante la Baja Edad Media y que forma parte del prerrenacimiento español junto a autores como Juan de Mena, entre otros. Por lo que se refiere a su obra, se han seleccionado dos poemas: *Decires narrativos menores* y *El sueño* en los que el autor menciona y utiliza el mito de Prosérpina. Por un lado, el poema titulado *El sueño*, que también ha recibido el nombre

de *Batalla de Venus y Diana*, es un *dezir* en el que el yo lírico da cuenta de sus tormentos y sufrimientos causados por Amor, figura alegórica del amor, pues todos aquellos que se dejan guiar por Venus acaban sufriendo. La estrofa más significativa en relación con el mito es la LXVII, en la que el yo lírico se equipara con Prosérpina tras haber sido dañado por el amor, ya que, al igual que ella, se siente robado, desamparado y prisionero de sus sentimientos como la joven que fue raptada y se sintió alejada de su madre, siendo obligada a vivir en el Inframundo, por lo que se comparan los sentimientos del sujeto lírico tras el desengaño amoroso con el sufrimiento de Prosérpina cuando fue raptada [ver anexo 13].

Por otro lado, en los *Decires narrativos menores* (ca. 1437), dentro de los cuales el componente mitológico adquiere una gran significación, el Marqués de Santillana menciona a Prosérpina en el *Dezir* que se inicia «Al tiempo que demostrava». El texto se empieza con la voz de yo poético que se encuentra de noche y se le aparece una joven dama cuyo nombre desconoce. No obstante, es preciso destacar el tratamiento de la diosa Prosérpina, puesto que es aludida para identificarla con la luna [ver anexo 14], ya que la diosa del Inframundo, tal y como afirma María Dolores Castro Jiménez [ver anexo 15]. Para ello, se destaca la brillantez y la luminosidad que proyecta la luna, en este caso Prosérpina, ante la oscura noche.

2.4. Las fuentes renacentistas

Las fuentes renacentistas son una clara evidencia de la importante significación que adquiere la mitología grecorromana como la tradición clásica durante este periodo. Además, hay que tener en cuenta que una de las fuentes principales del Renacimiento fueron las *Metamorfosis* de Ovidio. En cuanto a las fuentes renacentistas seleccionadas para el análisis del uso del mito, cabe destacar la *Philosophia Secreta* de Pérez Moya y *El Crótalon de Cristóforo Gnofoso*.

2.4.1 La *Philosophia secreta* de Pérez de Moya

La obra del humanista Juan Pérez de Moya, publicada en 1584, es el tratado más importante de mitología grecorromana de la época, puesto que fue el primer manual renacentista sobre mitología compuesto en castellano. La función del autor es, partiendo de diferentes interpretaciones de una serie de personajes mitológicos, transmitir al lector cómo debe concebirse el mundo, «pero también cómo debe el hombre vivir en él, de acuerdo con una moral natural que coincide con la revelada» (Zamora, 2008: 1). Para

ello, le otorga un lugar indispensable a la filosofía, pues sus palabras son propias de un discurso filosófico y moralizador.

El fragmento en el que el autor alude a Prosérpina se corresponde al Artículo I del Capítulo XIV titulado «Del robo de Proserpina», donde Pérez de Moya menciona explícitamente haber utilizado como fuente principal las *Metamorfosis* de Ovidio, por lo que sigue la versión de éste para relatar el rapto de la joven, pues cabe recordar que dicha obra fue una de las fuentes principales para los autores renacentistas, aunque también hace alusión a Claudio y al historiador griego Diodoro Sículo [ver anexo 16]. Lo más significativo es que Prosérpina es descrita como la diosa que poseía tres significados: «las simientes o meses; la Luna; y la reina de los infiernos» (XIV, artículo I). A continuación, en el apartado de la declaración histórica, da una visión desde la historia, y afirma que Plutón no fue un Dios, sino que fue un hombre mortal, rey de los Molosos, momento en el que alude a Orco, que habitaba cerca de Sicilia, y decidió raptar a Prosérpina para casarse con ella porque vivía cerca de su territorio [ver anexo 17]. No obstante, cabe enfatizar la interpretación que realiza el propio autor del mito, pues, según él, el hurto significa que Prosérpina debe concebirse como la simiente, pues cuando los labradores siembran y la cosecha no crece tal y como se espera parece como si alguien se lo hubiera llevado, lo que recuerda al robo.

Además, sólo es posible que el que se lo haya llevado sea el que vive bajo tierra, es decir, Plutón. También menciona otra posible interpretación, que sigue teniendo relación con la tierra y la cosecha, ya que el hecho de que la joven descienda por debajo de la tierra puede entenderse como que las simientes han de enterrarse bajo tierra para que posteriormente nazca su fruto, lo que se vincula directamente con la fertilidad, como lo será la acción de coger flores en el instante previo del rapto [ver anexo 18]. Resulta de vital importancia la simbología y la interpretación que el autor le atribuye a la granada, ya que defiende que el color rojizo de la fruta implica la sangre y, por ende, la fertilidad. Asimismo insiste en la significación del número de granos de granada que ingiere la joven según las versiones, pues tanto el número 7 como el número 3 son números vinculados con algún tipo de simbología. En el caso del número 7, es el número de los planetas y de los días que forman la semana, así como el número 3 representa las dimensiones del cuerpo, según Aristóteles, que se corresponde a la anchura, la largura y la profundidad [ver anexo 19].

2.4.2 *El Crótalon de Cristóforo Gnofoso* de Cristóbal de Villalón

El Crótalon (1553), obra firmada por Cristóforo Gnofoso, fue posteriormente atribuida a Cristóbal de Villalón, humanista conocido durante todo el periodo renacentista. Por lo que se refiere a la obra, caracterizada como erasmista, es una metáfora de la transmisión del saber, cuya estructura está marcada por un conjunto de diálogos entre el Gallo, que es la reencarnación de Pitágoras, y el zapatero Miçilo. Asimismo, destaca por el uso de los modelos antiguos tales como Homero, Virgilio, Lucano, entre otros, lo que justifica el uso de elementos propios de la tradición clásica, como la mitología (Rallo, 1982: 13). El capítulo que interesa en relación al mito de Prosérpina es el «Decimocuarto canto del gallo», que trata sobre el descenso de los Infiernos, pero también sobre cómo ha sido abordado dicho tema o tópico en los poetas e historiadores antiguos.

A lo largo del fragmento el Gallo insiste en que todas las referencias a las que los poetas clásicos recurrían constantemente en relación con el Inframundo, incluso los propios personajes mitológicos tales como Plutón o Prosérpina, no existen, instante en el que se puede observar la primera alusión a la diosa del Infierno [ver anexo 20], puesto que, según el autor, dichas alusiones no son más que una invención poética. No obstante, señala que lo más relevante de estas fábulas es que, tras ellas, se esconden las preocupaciones y las lecciones morales que afectan al hombre. Posteriormente, aparece explícita la mención del rapto, tras haber aludido a la zona de Sicilia donde se halla el volcán del Etna, pues justo al lado de este monte tuvo lugar el rapto de la joven mientras recogía flores [ver anexo 21], lo que muestra que Cristóbal de Villalón sigue la tradición siciliana.

3. EL USO DEL MITO EN LOS AUTORES DEL SIGLO DE ORO

Tras una visión amplia y diacrónica del mito de Prosérpina en la literatura española, desde la Edad Media y el Renacimiento, y en las previas fuentes clásicas, el siguiente apartado se corresponde con el tema central del trabajo, motivo por el que se han seleccionado una serie de textos literarios en los que puede demostrarse que el rapto de Prosérpina continuó siendo una gran fuente de inspiración para muchos autores. En cuanto a los textos analizados, se han tenido en cuenta la traducción de *De raptu Proserpinæ* realizada por Francisco de Faría bajo el nombre de *Robo de Proserpina* (1608), el soneto de Francisco de Córdoba «Llevó consigo al tenebroso Infierno», dos

fragmentos de dos obras de Lope de Vega tituladas *La Arcadia* (1598) y *La Gatomaqueia* (1634), dos composiciones poéticas de Luis de Góngora: el soneto «Al tramontar del sol la ninfa mía» (1582) y la canción «De la florida falda» (1608), y, finalmente, la canción de Barahona de Soto («Cual llena de rocío»), en la que no se produce un rapto, pero sí puede observarse un intento y, por ende, una clara resonancia del mito. En relación con este periodo debe mencionarse que, en el tránsito del Renacimiento al Barroco, se produjeron una serie de cambios en cuanto a los modelos referentes, pues, aunque autores como Virgilio, Horacio y Ovidio siempre fueron utilizados, los autores barrocos añadieron nuevos referentes a los que se les asignó una gran relevancia, como Lucano y Marcial, entre otros, aunque el que interesa vinculado al estudio presente es Claudiano, puesto que, como afirma Jesús Ponce [ver anexo 22].

3.1 El Robo de Proserpina de Francisco de Faría

La traducción de Francisco de Faría (ca 1562-1616), que fue impresa en Madrid en el año 1608 (s. XVII), recibió fuertes elogios por parte de Lope y Cervantes, lo que indica la gran repercusión que tuvo dicha traducción, así como el mito de Prosérpina en los autores del Barroco. De hecho, Cervantes elogia a Faría y a su labor como traductor de dicha obra mediante una mención honorífica que realiza en su *Viaje del Parnaso* (1614) [ver anexo 23], donde precisamente señala la importancia de volver a sacar a la luz el mito de la diosa del Infierno. Paralelamente, el archiconocido Lope de Vega también glorifica al autor en el Canto XIX de su obra *Jerusalén conquistada* (1609) [ver anexo 24], donde el poeta juega con el verbo ‘robar’ y la flor del ‘laurel’, elementos relacionados con el rapto de Prosérpina, para hacer alusión a la brillante traducción, pues, de un modo hiperbólico representa la imagen del mismísimo Claudiano cediéndole a Prosérpina a Faría para demostrar que su traducción es tan digna como la propia obra de Claudiano.

Cabe recordar que dicha traducción fue realizada a partir de la versión *Cl. Claudiani Proserpinæ Raptus cum Iani Parrhasii Commentaris*, editada en París en 1511, una obra de gran circulación en la época cuyo título fue traducido por Faría como *Robo de Proserpina de Claudiano*. Lo más significativo es que dicha obra no volvió a editarse hasta el siglo XIX (1806) a cargo de Bartolomé José Gallardo, un bibliotecario de las Cortes de Cádiz. Sin embargo, resulta totalmente relevante mencionar que no sólo autores como Cervantes y Lope de Vega conocieron la traducción y elogiaron a Faría,

sino que también otros personajes ilustres de la época como don Francisco de Córdoba, el Doctor Tribaldos de Toledo, Fernando Bermúdez Carvajal y el Licenciado Clemente de Villarroel y Guzmán dedicaron unos versos a la obra.

En esencia, todos los poemas pertenecientes a los autores mencionados unen el mito con el elogio a Faría, pero sólo uno de los poemas le atribuye más relevancia al mito, que es el soneto de Francisco de Córdoba (ca 1565-1626), conocido como el abad de Rute, que fue un humanista español del Siglo de Oro, amigo personal de don Luis de Góngora al que defendió y admiró. Por lo que se refiere al soneto [ver anexo 25], los dos primeros cuartetos hacen alusión al rapto de Prosérpina, cuyo nombre no aparece explícito, sino que es referenciada como la «progenie bella» (v.2) de Ceres. Tampoco el nombre de Plutón se menciona explícitamente, pues aparece como «el invidioso yerno» (v.4), ya que, cabe recordar que, en la versión de Claudio, Plutón tiene envidia del resto de dioses porque están casados, y él no, motivo por el que decide raptar a la joven hija de Júpiter. Sin embargo, tanto Ceres como Júpiter, que en el soneto es Jovis, sí son mencionados con sus respectivos nombres. También se alude a Venus; «la Acidalia estrella» (v. 3), ya que fue ella quien prestó su ayuda a Plutón para llevar a cabo el rapto.

La segunda estrofa, por un lado, describe el sentimiento de tristeza de Prosérpina tras haber sido llevada al Infierno, ya que su rostro derrama lágrimas, pero su llanto es descrito como un «llanto tierno» (v. 5), lo que enfatiza la edad todavía nubil de la bella diosa. Por otro lado, también tiene presente a Ceres, que ha dado la vuelta al mundo para encontrar a su hija y cuando la encuentra descubre que no puede sacarla del Inframundo y llevársela consigo, hasta que posteriormente llegue al trato acordado con Júpiter y Plutón, aunque en ningún momento se menciona dicho trato. En cuanto al primer terceto, casualmente se tiene en consideración a Teseo, por lo que también recuerda el mito de Píritoo y Teseo junto a Hércules cuando descienden al Averno. No obstante, en la última estrofa, perteneciente al último terceto, el soneto deja de hacer alusión al mito para dar paso al elogio dirigido a Faría, «cisne gentil del Dauro» (v. 13), donde se utiliza la referencia a su origen granadino, que es comparado con Orfeo por su dote artístico, pues Orfeo está íntimamente relacionado con las artes y, sobre todo, con la música y la poesía.

Para finalizar este apartado, debe señalarse el sentido que le atribuye el propio Francisco de Faría a la traducción y, por consiguiente, a la historia del mito, pues, previamente a la traducción, el autor escribe el sentido historial y el sentido natural del mito. Primeramente, Faría, en el sentido historial, propone que, en realidad, quien robó a Proserpina fue Orión [ver anexo 26], un cazador que escuchó la noticia, que circulaba por todo el mundo, de que la hija de la reina de Sicilia, la joven Proserpina, poseía una gran hermosura. Así pues, éste decidió viajar a Sicilia para comprobar tal belleza, y en el mismo instante en el que la vio se enamoró y la raptó [ver anexo 27]. No obstante, apunta que, posteriormente, los poetas que utilizaron dicho mito le dieron la interpretación que ellos quisieron y aprovecharon que siempre se ocultó quién fue el raptor para culpar a Plutón [ver anexo 28], pues así fue como lo interpretó Claudio. El sentido natural resulta totalmente relevante, ya que puede observarse una clara reminiscencia de la interpretación sobre el mito que defiende Pérez de Moya en su *Philosophía secreta*, lo que demuestra una fuerte influencia. La interpretación se basa en la concepción del mito de Proserpina como una alegoría de la cosecha y del proceso de la siembra del fruto que se relaciona, a su vez, con su madre, Ceres, la diosa de la agricultura [ver anexo 29].

3.2 *La Arcadia* de Lope de Vega

Lope de Vega (1562-1635) fue un autor que optó, a lo largo de su obra, por hacer uso de diferentes mitos que forman parte de la mitología grecorromana, puesto que, según José María de Cossío [ver anexo 30]. En relación con el uso del mito de Proserpina, Lope no sólo lo utilizó en sus obras, sino que él mismo, en edad juvenil, tradujo el poema *De Raptu Proserpinae* de Claudio a finales del siglo XVI, y fue muy parafraseado en la época. De hecho, lo declaró de forma explícita en una estrofa de su *Égloga a Claudio* [ver anexo 31], en la que da cuenta de que realizó la traducción del poema de Claudio, que dedicó al Cardenal Colona, sobre la historia de la joven y hermosa Proserpina, que fue robada.

La Arcadia (1598), una novela pastoril que sigue la tradición de *La Arcadia* (1504) de Jacopo Sannazaro, narra la historia amorosa entre los pastores Anfriso y Belisarda, cuya relación se trunca a causa de los celos, motivo por el que, Belisarda, a modo de venganza, se casa con otro pastor, Salicio, mientras que Anfriso busca una solución para su desesperación acudiendo a Polinesta, quien le hace saber que sólo mediante el

estudio y la virtud será capaz de olvidar a Belisarda (Morby, 1975: 18-19). La primera referencia a Prosérpina aparece en boca de Dardanio, un pastor, que está conversando con Anfriso, el cual le promete a éste que si le pide lo que más desea en ese momento él hará posible que se cumpla, a lo que Anfrisio responde que lo que más desea es poder ver a su amada Belisarda. De este modo, Dardanio empieza a pronunciar un conjuro en el que se dirige a Plutón, y es entonces cuando recuerda que el rey del Inframundo tiene que vivir seis meses sin su esposa, pues ésta vive seis meses con su madre en el cielo y seis meses con su marido en el Infierno, a lo que se le añade la analogía de Prosérpina con la luna [ver anexo 32].

La segunda referencia es, sin duda, la más significativa en toda la obra, puesto que Belisarda, la pastora protagonista, se siente identificada con la propia Prosérpina. Esta unión del sentimiento de yo lírico con la protagonista del mito es totalmente relevante, ya que le otorga mayor intensidad al uso del mito, así como, además, es una técnica bastante recurrente, puesto que ya anteriormente, tal y como sucedía en la poesía del Marqués de Santillana, el yo lírico se vincula directamente con la joven Prosérpina. Regresando al texto, Belisarda, que conversa con Olimpo, le hace saber que, al igual que Prosérpina, ella también fue arrebatada de los brazos de su madre [ver anexo 33]. Por último, la tercera referencia al mito es la menos relevante, dado que únicamente se menciona a Plutón, pero lo que más llama la atención es que, en lugar de aludir directamente a Plutón con su nombre, utiliza la referencia al mito, pues se refiere a él como el «robador de Proserpina» (pg. 343).

3.3 *La Gatomaquia* de Lope de Vega

La Gatomaquia, que fue publicada tras el fallecimiento del autor en el año 1634, es un poema burlesco que el propio Lope firmó bajo el pseudónimo de Tomé de Burguillos. La obra, que se ha caracterizado como heroicocómica, presenta un tema épico en el que Zapaquilda, una bella felina, está enamorada de Micifuf, pero justamente el día de su boda es raptada por Marramaquiz. No obstante, en el final de la obra Marramaquiz muere disparado por un cazador cuando se dirige a buscar comida, y así Zapaquilda y Micifuf pueden volver a encontrarse y viven juntos felizmente. Tal y como ha podido observarse, el tema del rapto forma parte del argumento de la obra, motivo por el que en el momento en el que Lope describe el rapto de Zapaquilda por parte de Marramaquiz relaciona dicha situación con el rapto de Prosérpina [ver anexo 34], así como también

menciona el rapto de Helena por parte de Paris y el romance morisco de Moriana y Galván, en el que la joven también es raptada por el moro Galván, que la robó de la huerta de su padre y la tuvo cautiva en su castillo (Sabor, 1982: 189).

Un aspecto que debe señalarse es el símil que utiliza el autor para explicar el rapto, ya que, mediante el uso de elementos simbólicos del amor, que también se relacionan con el mundo de las plantas y los árboles, como la hiedra y el olmo, describe cómo Zapaquilda es raptada por Micifuf, pues el raptor, que se la lleva consigo, fruto de la pasión amorosa que siente por ella, la abraza de tal forma para llevársela, que parece la hiedra aferrada, en este caso, al tronco del olmo, lo que es una clara muestra de la estrecha relación que se establece entre los sentimientos y los elementos de la naturaleza. No obstante, según Celina Sabor, Lope realiza un cambio en la simbología mezclando dos imágenes distintas, pues normalmente la hiedra aparece adherida a un muro, mientras que la vid es la que se vincula con el olmo (1982: 188). Por último, resulta de vital importancia mencionar que diferentes poetas, a lo largo de la historia de la literatura, recurren a imágenes que representan elementos de la naturaleza para expresar sentimientos tales como la pasión o la frustración amorosa, ya que, es preciso recordar el uso reiterado de las flores y el acto de la desfloración en relación con el rapto de Proserpina, así como, en esta obra, Lope de Vega decide utilizar las imágenes de la hiedra y el olmo para el rapto de Zapaquilda.

3.4 «Al tramontar del sol la ninfa mía» de Luis de Góngora

Luis de Góngora (1561-1627) también recurrió, a lo largo de su composición poética, a los diferentes mitos grecorromanos, pues cabe recordar que en el periodo barroco la mitología continuó siendo un tópico literario muy cultivado por los autores, especialmente en la poesía. Además, tal y como podrá observarse en el análisis de los poemas del autor, recibió una fuerte influencia de poetas ilustres renacentistas tales como Petrarca, Torquato Tasso y Bernardo Tasso, que conseguirá plasmar a la perfección en sus versos. Asimismo, las *Metamorfosis* de Ovidio, como sucedía en el Renacimiento, continuaron siendo una de las fuentes principales que los autores consultaban para tratar temas mitológicos, pero también cabe recordar la traducción de Claudio, realizada por Francisco de Faría e incluso por Lope de Vega, del *De raptu Proserpinae*, que consiguió tener una gran influencia en los autores del Siglo de Oro, dentro de los cuales destacan Lope de Vega, Quevedo y Góngora, entre otros.

En relación con el mito de Prosérpina, se ha seleccionado uno de los sonetos más celebrados de Góngora que se inicia con el verso «Al tramontar del sol la ninfa mía» [ver anexo 35] y en el que el poeta recurre a dicho mito. Ante todo, cabe mencionar que el primer verso del soneto está inspirado en un verso de Bernardo Tasso (1493-1569), que dice así: «Al tramontar del sol chiaro e lucente», pero parece ser que no es la única influencia de Góngora, pues, según Antonio Carreira [ver anexo 36], e incluso en la misma primera estrofa se hace alusión a un tópico petrarquista basado en la creencia de que el pie de la amada tiene la capacidad de hacer nacer flores allí donde posa sus pies.

Así pues, la primera estrofa, correspondiente al primer cuarteto, se describe la imagen de una ninfa que, casualmente, se encuentra en un «verde llano» (v. 2), lo que recuerda al tópico del *locus amoenus* en el que se sitúa a la joven Prosérpina en la llanura del Enna, previamente al rapto, y que, además, está arrancando flores, donde se introduce la imagen de la desfloración, que tiene claramente connotaciones eróticas, pero, además, mientras que con su mano arranca las flores, con sus pies provoca que renazcan allí donde pisa, momento en el que el poeta sigue la tradición petrarquista introduciendo dicho tópico.

En cuanto al segundo cuarteto, que para Crawford es «una de las más bellas cosas que Góngora escribió nunca» (Cifr. 2009: 89), prosigue con la descripción de la ninfa, pues el viento provoca que su rubio cabello, que es comparado con el oro, le ondee «cual verde hoja de álamo lozano» (v. 7). No obstante, de relevante importancia es el detalle que se transmite en el primer terceto, ya que la falda de la joven está repleta de los despojos de las flores arrancadas, que recuerda a los despojos que menciona Claudio en su versión. Para finalizar, el segundo y último terceto, que se caracteriza por la gran intensidad que posee, es en el que aparece la influencia explícita de Claudio, seguramente por la repercusión de su obra, que se recuperó en el siglo XVII, ya que menciona un elemento que únicamente aparece en el poema de Claudio, y es que, dicha ninfa luce una guirnalda de flores, y cabe recordar que Prosérpina en *De raptu Proserpinae* se teje su propia corona de flores antes de ser raptada, lo que se vincula con el matrimonio y la pérdida de la virginidad.

Sin embargo, también hace alusión a otro tipo de guirnalda, relacionada con el mito de Ariadna [ver anexo 37], que también fue raptada, pues su raptor (Dionisio) le regaló una diadema y, al morir, dicha diadema se convirtió en una constelación. En síntesis, es un

soneto con ecos de Petrarca, Bernarndo Tasso, Torquato Tasso, Claudio y probablemente también de Ovidio, y está inspirado en el mito de Proserpina, concretamente el momento previo al rapto, puesto que en ningún momento se menciona el rapto ni la presencia de Plutón, sino que los elementos utilizados y referidos (verde llano, las flores despojadas, la guirnalda de flores) deben situarse en un momento previo.

3.5 «De la florida falda» de Luis de Góngora

Paralelamente, años después, Góngora escribió una canción («De la florida falda») [ver anexo 38] en la que claramente puede observarse una alusión al soneto previamente analizado, pues incluso uno de los versos; «que pide, con ser flores» (v.5) es muy parecido a un verso del soneto: «con ser de flores, la otra ser de estrellas» (v.13). Esto es, en la primera estrofa aparecen tres alusiones que se relacionan directamente con el poema anterior. Inicialmente, la imagen de una falda que está florida; o expresado de otro modo, está llena de despojos, aquellos despojos de las flores que han sido arrancadas previamente. El segundo aspecto es la mención de la guirnalda, cuya descripción recuerda a la de Claudio, y, por ende, a la corona de flores que se teje Proserpina, pero lo que llama la atención es que el yo poético ha sido el que le ha regalado las flores, concretamente jazmines, a su amada, que en el poema es Clori². Acto seguido, el yo lírico, dirigiéndose a su amada, describe cómo, tras haberse tejido su propia guirnalda con los jazmines que él le ha regalado, las propias flores sienten envidia por la belleza de Clori, pues los jazmines también quisieran poseer la misma blancura que la piel de la amada, así como desprender el mismo olor.

De este modo, el yo lírico exalta, mediante el énfasis de la tez blanca, la belleza de la dama, lo que da paso al tercer elemento, puesto que se hace referencia a la blancura de sus sienes; un motivo que forma parte de la tradición petrarquista, y, además, esta parte del cuerpo también se menciona en el soneto de Góngora. Es decir, por un lado, se destaca la blancura de las sienes, lo que se relaciona directamente con la tez blanca y la belleza que ello implica, pues debe recordarse que, a lo largo del Renacimiento, se impuso el tópico de la *donna angelicata*, vinculado con la belleza femenina ideal, que consistía en la exaltación de una serie de rasgos femeninos: tez blanca, cabello rubio

² Siguiendo la interpretación de José María Micó y teniendo en cuenta el poema, es posible que Góngora optara por utilizar este nombre poético por influencia de los *Fastos* de Ovidio, pues éste identificó la ninfa Cloris con Flora, que casualmente fue quien regaló la miel a los hombres. (1990: 118)

como el oro y ojos claros. Por otro lado, también puede interpretarse la referencia a las sienes por ser las dos partes laterales de la cabeza sobre la que se posa la guirnalda. A continuación, el yo lírico, da cuenta a su amada de cómo consiguió dichas flores, pues para ello tuvo que sufrir el dolor de ser atacado por las abejas que le picaron con su agujón. Finalmente, el yo lírico le pide a Clori que le premie con sus besos, pues, como afirma Dámaso Alonso, el poeta la sirve con flores, mientras que ella le paga con la miel de sus labios (Cifr. 1990: 121).

3.6 «Cual llena de rocío» de Barahona de Soto

Luis Barahona de Soto (1548-1595) fue un poeta humanista cuyas composiciones poéticas, de fuerte contenido italianizante, fueron publicadas tras su muerte. Un claro ejemplo es la canción seleccionada para el análisis («Cual llena de rocío»), canción pastoril de gran reconocimiento, puesto que forma parte de las ocho composiciones del poeta que, diez años después de su fallecimiento, fue incluida en las *Flores de poetas ilustres* (1605) por Espinosa (DiFranco y Rico García, 2006: 51). Dicha canción [ver anexo 39] resulta significativa en relación con el mito de Proserpina porque, aparte de ser una composición lírica en la que puede observarse una clara influencia de la tradición clásica por las varias alusiones a diferentes elementos vinculados con las historias mitológicas, el poeta recrea una escena en la que el yo lírico, que es el enamorado que observa con gran admiración a su dama, realiza un intento de rapto, aunque no lo consigue, pues la joven consigue huir de él. Asimismo, también aparecen una serie de elementos que recuerdan a la escena del rapto de la joven Proserpina, sobre los que se tratará a continuación.

Inicialmente, en las primeras estrofas de la canción, el yo lírico, que se esconde para contemplar la belleza de su amada, describe a su dama, que es una pastora, aunque también ha sido interpretada como si fuera una ninfa, en un entorno puramente bucólico, puesto que el lugar donde se encuentra presenta las características típicas asociadas al tópico del *locus amoenus*; se encuentra en un verde valle, rodeado de un río y de árboles y plantas floridas, lo que recuerda al valle del Enna. Paralelamente, la descripción de la joven, basada en la belleza renacentista, está centrada en el énfasis de su «marmóreo cuello» (v.10), sus cabellos de oro, que el viento los ondea, sus ojos claros, pero también señala otras partes del cuerpo como «el nevado pie y la pierna bella» (v.59), «los hermosos brazos» (v.43) y «el codo desnudo» (v.44). No obstante, lo

más relevante, que se asemeja a los dos poemas de Góngora anteriormente analizados, es que ésta arranca las ramas de los árboles, de las que vuelven a brotar las flores y se destaca que camina «dejando alegre el suelo» (v.7), verso que presenta una reminiscencia del tópico petrarquista basado en la idea de que el lugar por donde pisan los pies de la amada renacen las flores.

Tras la realización de la descripción, el yo poético, que sigue escondido, se sienta tan cerca de la dama, que sus impulsos le conducen a querer cogerla de la mano, pero en ese instante ella se percata de que alguien la está observando y sale corriendo, y mientras corre, los despojos de las flores, que ella había arrancado, van cayendo al suelo (otro elemento que comparte con los poemas anteriores). Hay que tener en cuenta la referencia que introduce al poeta, ya que esta huida se asocia con el intento de rapto de Eurídice, que también huía de Aristeo, un pastor que la perseguía con la intención de raptarla, y entonces fue picada por una víbora que le causó la muerte.

Durante la huida, el tono de la canción cambia totalmente, dado que el sujeto lírico, que ahonda en su sentimientos, emite una serie de preguntas retóricas para así transmitir sus desdichas, que se convierten en quejas de amor porque su amada se muestra esquiva, mientras que él le hace saber que no quiere hacerle daño, así como le pide que le dé la oportunidad de conocerle, pues se halla totalmente enamorado de ella. Sin embargo, el esfuerzo resulta en vano, ya que la dama, asustada, decide marcharse, momento en el que, como señala Belén Molina, la huida se compara con la descripción de Virgilio en la *Eneida* en la que se refiere a la carrera de Camila (2005: 297), lo que demuestra la relevancia de la tradición clásica en dicho autor.

Así pues, puede decirse que esta canción presenta una serie de características que comparte con los poemas de Góngora, ya que en los tres casos las protagonistas de la poesía son situadas en un lugar bucólico, destacan por un prototipo de belleza y, además, todas ellas realizan la acción de arrancar flores, aunque también difieren en algunos aspectos, puesto que, en los dos poemas de Góngora, la dama se teje una guirnalda, mientras que en la canción de Barahona de Soto no aparece ningún tipo de guirnalda, pero sí el intento de rapto, que, por el contrario, no aparece en los textos de Góngora. No obstante, lo más importante es tener presente que los tres textos recuerdan al mito de Proserpina, ya sea por los elementos que aparecen descritos, o bien por la alusión a ciertas escenas significativas del mito en los diferentes poemas como son las

de la joven arrancando flores, relacionado con la pérdida de la castidad, la joven tejiendo su propia guirnalda de flores, vinculada con la unión matrimonial tras el rapto, y el intento de rapto.

4. CONCLUSIONES

En conclusión, es bien sabido que el mito de Prosérpina, que se relaciona directamente con el tema del rapto, ha sido un tópico de la tradición literaria sobre el que diversos autores han decidido tratar en sus composiciones literarias, al igual que ha sucedido con otros mitos, pues es preciso volver a subrayar la gran importancia que adquiere la mitología en la historia de la literatura y de las artes en general, pues, según Margherita Morreale [ver anexo 40]. Tomando como punto de partida las palabras de Morreale, debe destacarse que cada mito, en este caso el de Prosérpina, es utilizado con un fin y una intención específica que va variando dependiendo del autor y el periodo literario. Así pues, se ha podido observar a lo largo del estudio, aparte de la significación y la gran difusión del mito de Prosérpina en las distintas épocas, que desde su primera aparición documentada en los *Himnos homéricos* y posteriormente en las dos fuentes clásicas más relevantes: las *Metamorfosis* de Ovidio y el *De raptu Proserpinae* de Claudio, aparte de los *Fastos* de Ovidio, han sido los dos textos sobre los que los autores posteriores se han basado para hacer alusión al mito.

En cuanto a la referencia del mito en la literatura española, las fuentes medievales analizadas demuestran que tanto Alfonso X como Enrique que de Villena y el marqués de Santillana toman como fuente principal las *Metamorfosis* de Ovidio, aunque deben mencionarse los diferentes usos del mito, ya que, mientras que en la *General estoria* y los *Doze trabajos de Hércules* es utilizado con una intención puramente moral, pues además éstos siguen la tradición everemista, en los textos poéticos del marqués de Santillana, compuestos a finales de la Edad Media, el rapto de Prosérpina aparece, como sucede en *El sueño*, como un precedente del sentimiento del yo lírico, el cual se equipara con la joven raptada, algo que posteriormente en el Siglo de Oro volverá a retomarse. Por lo que se refiere a las fuentes renacentistas, sigue primando la intención didáctica y moral, dado que el mito es mencionado con el objetivo de realizar una reflexión moral, como es el caso de la *Philosophía secreta* de Moya y *Crótalon*, donde el rapto se utiliza como la acción que da pie a iniciar el proceso de plantación de la simiente, pues Prosérpina, que metafóricamente es la propia simiente, es trasladada al

Infierno (bajo tierra), para volver a renacer al cabo de 6 meses con la primavera; estación del año en el que brotan la gran mayoría de frutos y flores.

Finalmente, en el Siglo de Oro se producen una serie de cambios vinculados con el mito, ya no sólo por la recuperación del texto de Claudio, que es traducido por Francisco de Faría, aunque las Metamorfosis de Ovidio continuaron siendo una de las fuentes principales, sino porque la finalidad del mito adquiere una nueva función, puesto que, como sucedió con la gran mayoría de mitos utilizados en la época, la mitología se torna una manera de expresar un símbolo o emblema. Esto es, en los textos pertenecientes al Barroco, ya sea en prosa o en verso, el mito de Prosérpina se introduce con una función puramente simbólica. Así sucede en las obras de Lope, donde, de nuevo, el yo lírico, que además es una mujer, se siente robada como la propia Prosérpina en la *Arcadia*, o en la *Gatomaquia* donde el tema principal de la obra es el propio rapto y que, por lo tanto, se hace referencia al rapto de la joven hija de Ceres, ya que la temática del rapto se vincula con el mito de ésta, entre otros.

También se encuentra esta importancia en los versos de Góngora y Barahona de Soto, en los que de nuevo la amada, a la que va dirigida el poema, es descrita y relacionada con Prosérpina mediante la inserción de una serie de motivos recurrentes que recuerdan al mito como la descripción del lugar, la importancia de las flores o de la guirnalda, o incluso la mención del rapto, que se vinculan con otros aspectos emblemáticos que forman parte del mito como el matrimonio, la pasión amorosa y la pérdida de la virginidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO X El Sabio (2009): *General Estoria*, Primera Parte, Tomo I, coord. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Madrid: Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro.
- BOCCACCIO, Giovani (2008): *Los quince libros de la Genealogía de los dioses paganos*, ed. María Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea.
- CASTRO JIMÉNEZ, María Dolores (1993): *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- CLAUDIANO, Claudio (1993): «Rapto de Prosérpina», en *Poemas II*, traducción y notas de Miguel Castillo Bejarano, Madrid: Gredos.
- DE CERVANTES, Miguel (1980): «Viaje del Parnaso», en *Poesías completas*, ed. Vicente Gaos, Madrid: Castalia.
- DE COSSÍO, José María (1952): *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Espasa-Calpe.
- DE FARÍA, Francisco (2010) [en línea]: Robo de Proserpina de Claudio, transcripción y notas de Jesús M. Morata, Disponible en: www.antequeranogranadinos.com, última consulta: 13/05/2015.
- DE GÓNGORA, Luis (2009): «Al tramontar del sol la ninfa mía», en *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Barcelona: Crítica.
- DE GÓNGORA, Luis (1990): «De la florida falda», en *Canciones y otros poemas en arte mayor*, ed. José María Micó, Madrid: Espasa-Calpe.
- DE SANTILLANA, Marqués (2003): *Poesías completas*, ed. Maxim P.A.M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Madrid: Castalia.
- DE VEGA, Lope (1982): *La Gatomaquia*, ed. Celina Sabor de Cortazar, Madrid: Castalia.
- DE VEGA, Lope (1975): *La Arcadia*, ed. Edwin S. Morby, Madrid: Castalia.
- DE VILLALÓN, Cristóbal (1982): *El Crótalon de Cristóforo Gnofoso*, ed. Asunción Rallo, Madrid: Cátedra.
- DE VILLENA, Enrique (1958): *Los doce trabajos de Hércules*, ed. Margherita Morreale, Madrid: Biblioteca selecta de clásicos españoles.
- DIFRANCO, Ralph A. y RICO GARCÍA, Manuel (2006): *Cancionero sevillano B2495 de la Hispanic Society of America*, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- ESPINOSA, Pedro (2005): «Cual llena de rocío», en *Flores de poetas ilustres*, ed. Belén Molina Huete, Sevilla: Clásicos andaluces.

- GRIMAL, Pierre (1981): *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- Himnos homéricos* (2005): ed. José B. Torres, Madrid: Cátedra.
- MARRÓN, Gabriela (2011): *El Rapto de Proserpina: Un nuevo contexto para la trama épica*, Argentina: Ediuns.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1988): *Fastos*, traducción y notas de Bartolomé Segura Ramos, Madrid: Gredos.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1995): *Metamorfosis*, traducción y notas de Ely Leonetti Jungl, Madrid: Espasa Calpe.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1995): *Philosophía secreta*, Madrid: Cátedra.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2011) [en línea]: «*De sene Veronensi*: Quevedo, Lope y Góngora ante un epígrama de Claudio», en *La Perinola*, v.15, Universidad Complutense de Madrid: Madrid, pp. 313-329, Disponible en: www.upf.edu/todogongora/_pdf/De_sene_veronensi.pdf, última consulta 20/05/2015.
- ROMOJARO, Rosa (1998): *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro*, Barcelona: Anthropos.
- ZAMORA CALVO, María Jesús (2008) [en línea]: «Juan Pérez de Moya y su secreta filosofía», en *Centro Virtual Cervantes*, Disponible en: http://cvc.cervantes.es/el_rinconeteanteriores/agosto_08/04082008_01.htm, última consulta 26/04/2015.

ANEXOS

Anexo 1

La mitología clásica [...], como parte de la temática heredada de la tradición antigua, se inscribe en el legado cultural de Occidente como una constante de contenido que, desde la Edad Media, permanece vigente hasta nuestros días. (Romojaro, 1998: 11)

Anexo 2

La granada está vinculada a la ceremonia del matrimonio y era un regalo nupcial [...] que se relacionaba con la fertilidad por la cantidad de las pepitas o granos cuya función era asegurar la descendencia de la pareja. (Castro Jiménez, 1993: 128)

Anexo 3

Un bosque rodea el lago, ciñendo una cortina, aparta los rayos del sol. Las ramas dan frescor y la tierra húmeda produce flores vaporientas: reina allí una perpetua primavera. (*Metamorfosis*, V, vv. 388-390)

Anexo 4

Ahora la diosa, divinidad común a los dos reinos, pasa el mismo número de meses junto a su madre y junto a su marido. (*Metamorfosis*, V, vv. 430-431)

Anexo 5

Se agita más que las otras por un ardiente deseo de coger flores la que es esperanza única de la diosa frugífera; ora llena con los despojos de la campiña sus sonrientes canastillos de mimbre trenzado, ora reúne las flores, y ella misma, ignorante, se corona, fatídico presagio de su casamiento. (*Raptu*, I, vv. 138-142)

Anexo 6

Tales palabras y el llanto hermoso ablandan al cruel dios y siente los suspiros del primer amor» (*Raptu*, II, vv. 273-274)

Anexo 7

Se elevaba, además, un laurel más querido por ella que todo el bosque [...], lo ve cortado profundamente de raíz y con las ramas en desorden sucias de polvo. (*Raptu*, II, vv. 127-128)

Anexo 8

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 era con ella, e salieron a andar por los campos de la ribera dun grand lago que avie nombre Pergusa, que estava 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 delos infiernos como avemos dicho, vio a Proserpina, e fue enamorado della luego, e llegos, e robola e levos la forçada. E dixiéronle a ella otrossí d'allí adelante reína de los infiernos porque dizién así a su marido. E otrossí porque amos a dos tan bien ella como Plutón se trabajavan de ayuntar los espíritus infernales, a los que los omnes llamavan diablos. (*General Estoria*, I, VIII, II, 403-404)

Anexo 9

De ahí el interés de la obra de Villena para la historia de la tradición clásica, y sobre todo de la transmisión de asuntos mitológicos y de su inserción en los ideales de la Edad Media. (Morreale, 1954: 9)

Anexo 10

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 guarnesçian. E asi andando proserpina se alongo de la compañía 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 fendedura e mostrandose tomo por fuerça a proserpina e levosela a la fondura de los infiernos para se casar con ella. (*Los doze trabajos de Hércules*, V, vv. 13-21)

Anexo 11

Más allá encontró a Teseo y Pirítoo, que estaban vivos, pero a quienes Hades tenía encadenados por haber llegado hasta su mansión para llevarse a Perséfone [...] Heracles, con permiso de Perséfone, libertó a Teseo, mas Pirítoo hubo de quedarse en los infiernos, como castigo a su audacia. (Grimal, 1981: 248)

Mientras tanto, Teseo y Pirítoo estaban en los Infiernos, víctimas de su temeridad. Hades simuló recibirlos favorablemente y los invitó a sentarse en su mesa, ofreciéndoles un banquete. Pero, clavados en sus asientos, no pudieron levantarse ya y quedaron prisioneros. Cuando Heracles descendió a los Infiernos, quiso liberarlos, pero sólo Teseo fue autorizado por los dioses a volver a tierra. Pirítoo hubo de quedar eternamente sentado en la Silla del Olvido. (Grimal, 1981: 510)

Anexo 12

En las creencias populaes, Orco, rey de los molosos, es el demonio de la muerte, bastante mal diferenciado de los propios Infiernos, morada de los muertos. Aparece en las pinturas funerarias de las tumbas etruscas en forma de un gigante barbudo e hirsuto. Poco a poco, este demonio se ha ido aproximando a los dioses helenizados, y ha pasado a ser sólo otro nombre de Plutón o Dis Pater, pero Orco ha quedado vivo en la lengua familiar, mientras las otras dos divinidades pertenecen a la mitología erudita. (Grimal, 1981: 389)

Anexo 13

De mortal golpe llagado / en el pecho e mal ferido / en el campo amortecido / yo finqué desamparado, / e prestamente robado / yo fui, commo Proserpina, / e de Cupido e Ciprina / e pensamiento entregado. / Del qual soy aprisionado / en gravísimas cadenas, / do padesco tales penas / que ya non bivo cuitado. (*El sueño*, LXVIII, vv. 529-540)

Anexo 14

Al tiempo que demostrava / Proserpina su vigor / e con fólçida claror / la escur[ez]a separava, / mi sentido trabajaba / en ver la visión que vía, / la qual toda mi alegría / a desora me robava. (*Dezir*, I, vv. 1-7)

Anexo 15

Se le 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 y durante seis crece. (Castro Jiménez, 1993: 100)

Anexo 16

Plutón [...] vino a Sicilia, y llegando a una floresta de arboleda muy hermosa, en donde a la sazón Proserpina estaba holgando, cogiendo flores en compañía de otras vírgenes, la cual [...] excedía en gentileza de cuerpo y hermosura, vista de Plutón, enamorándose della y tomándola súbitamente de sobresalto, la llevó consigo. Ella daba voces, pedía favor a su madre y compañeras que la valiesen [...]. Ciane [...] viéndolos venir y conociendo a Proserpina, pesóla mucho verla llevar contra su voluntad; procuraba estorbar los pasos de Plutón [...] Viendo Plutón que no podía pasar, hubo grande ira, y [...] abrió la tierra, por donde entró para los infiernos con su carro y doncella. Ciane [...] hizo gran llanto y descubrió a Ceres el robo de su hija; y como Ciane amase mucho aquella fuente que guardaba, entróse en ella y fue luego convertida en agua. (*Philosophía secreta*, I, XIV, artículo I)

Anexo 17

Plutón fue un verdadero hombre y no dios de los infiernos, más rey de los Molosos, provincia a la parte occidental de Grecia, y así es cercana a 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. (*Philosophía secreta*, I, XIV, artículo I, Declaración histórica)

Anexo 18

Hurtar Plutón a Proserpina, denota que cuando los labradores siembran y no nace tan presto como querrían, parece que lo llevaron o hurtaron; y porque no hay quien lo lleve, salvo el que debajo la tierra habita, y ese 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. Hundirse Plutón con Proserpina por debajo de tierra, es decir que las simientes se han de enterrar o cubrir para que nazcan

[...] Ser robada Proserpina estando cogiendo flores en Sicilia, por estas flores se denota la fertilidad y templanza de los aires. (*Philosophía secreta*, I, XIV, artículo I, Aplicación)

Anexo 19

Decir Ovidio que Proserpina comió siete granos de granada, y otros que tres: Dicen granos de granada por cuanto son bermejos o colorados, semejantes a sangre, que es bermeja. Y Ovidio quiso significar en esto el principio de la vida vegetativa en las meses que son hierbas, significándolo por aquello que es comienzo de la vida en el animal, que es la sangre, y en la hierba el principio de la vida es el humor terrestre nutrimental. Ser estos granos siete o tres, por este número quiso significar el cumplimiento del nutrimento, porque si el grano no tuviere debajo de la tierra toda la alteración necesaria, no nacería ni vendrá a perfección de meses. Este nutrimento cumplido se significa por cualquiera destos números, porque siete son los planetas [...], y siete son los días con que se mide nuestra vida, y acabados comienzan de nuevo ellos mismos, otra y otras veces, y no hay más, y ese es número finito que se toma por infinito. También el tres es número que significa cumplimiento, por cuanto tres son las dimensiones de todo cuerpo, como prueba Aristóteles. Estas dimensiones de todo cuerpo que decimos ser tres, son anchura, largura y profundidad o grosezna, como declaramos en nuestra Geometría. (*Philosophía secreta*, I, XIV, Artículo V, Declaración)

Anexo 20

Pero primero quiero que sepas que no hay allá aquel Plutón, Proserpina, Aeco y Cançerbero, ni Minos, ni Rhodamante, juezes infernales; ni las lagunas ni ríos que los poetas antiguos fingieron con su infidelidad. (*El Crótalon*, Decimocuarto canto, 336)

Anexo 21

Y ansí dixeron ser el infierno en aquellas partes de Siçilia, pro causa de aquel monte ardiente que está allí llamado Ethena, que por ser el fuego tan espantoso y la sima tan horrenda les dio ocasión a fingir que fuese aquélla una puerta del infierno, y también porque junto a este monte y *sima* dizen los historiadores que Plutón, rey de aquella tierra, hurtó a Proserpin hija de Çeres, que siendo niña doncella andaba por aquellos deleitosos prados a coxer flores. (*El Crótalon*, Decimocuarto canto, 337-338)

Anexo 22

Cabría sostener que el Barroco literario constituyó una verdadera *Aetas Claudianeas*, ya que el magisterio del oscuro escritor alejandrino [...] se hizo patente en infinidad de poemas neolatinos, italianos y españoles. (Ponce, 2011: 313)

Anexo 23

Este que de la cárcel del olvido / Sacó otra vez a Proserpina hermosa, / Con que a España y al Dauro ha enriquecido. (*Viaje del Parnaso*, II, vv. 181-183)

Anexo 24

Y tú, por verde años, desengaño / De que merecen su debida gloria / Roba a Claudio su laurel, Faría / Pues ya su Proserpina te confía (Jerusalén conquistada, canto XIX, vv. 120-124)

Anexo 25- (Don Francisco de Córdoba, Racionero en la Santa Iglesia de Córdoba, al Doctor Don Francisco de Faría)

Llevó consigo al tenebroso Infierno,
robada a Ceres, su progenie bella,
no sin favor de la Acidalia Estrella,
del alto Jove el invidioso yerno.

Bañado el rostro bello en llanto tierno,
su madre el mundo rodeó por vella;
hallola, y a la luz quiso traella,
mas no pudo sacarla del Averno.

En vano procuró volverla al día
el amigo mayor del gran Teseo,
probando el temple de acerado filo,

que a ti solo tal gloria se debía,
cisne gentil del Dauro, nuevo Orfeo,
aunque el Arno murmure y gima el Nilo.

Anexo 26

Orión es un gigante cazador, hijo de Euríale y Posidón, o bien de Hirieo. También se le creía nacido de la Tierra, como casi todos los gigantes. De su padre Posidón había recibido la facultad de andar por la superficie del mar. Era de una belleza extraordinaria, y estaba dotado de prodigiosa fuerza. (Grimal, 1981: 393)

Anexo 27

Sucedió que esta Ceres, reina de Sicilia, tuviese una hija llamada Proserpina, cuya hermosura era notoria. De esta tuvo noticia Orión, y por otro hombre Aldioneo, rey de Epiro y de los molosos; y asombrado con la fama de tanta belleza, deseó verla, y secretamente partió a Sicilia. Y habiéndola visto, se encendió en tan gran amor, que la robó estando ausente su madre Ceres. (*Robo de Proserpina*, Sentido historial)

Anexo 28

Esta historia dio ocasión a los poetas, así griegos como latinos, y cada uno fingió conforme al dictamen de su entendimiento; y como el robador fue oculto, y en mucho tiempo no se tuvo noticia de él, fingieron que Plutón, rey del Infierno, había robado a Proserpina. (*Robo de Proserpina*, Sentido historial)

Anexo 29

Por los seis meses que Proserpina está con Plutón en el Infierno, se entienden los seis que la semilla está debajo de la tierra y no se muestra con espiga granada, hasta fin de otros seis meses *que* los panes tardan en sazonarse y recogerse, que son los seis meses que fingen que está *con* su madre, que esto es estar el trigo en poder de los labradores. (*Robo de Proserpina*, Sentido natural)

Anexo 30

La materia mitológica había siempre tentado la inspiración de Lope de Vega, y buena prueba de ello son sus autos alegóricos de tema mítico, y sobre todo, sus comedias mitológicas, en las que da libertad a su genio para tratar estos temas con el carácter dramático que cuadraba mejor al de su temperamento. (De Cossío, 1952: 318)

Anexo 31

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. (*Égloga a Claudio*, vv. 7-12)

Anexo 32

Así nunca la divina luz del hermoso día descubra las fealdades de tu reino, y así de Júpiter alcances los seis meses de año que de su trina Proserpina careces. (*La Arcadia*, III, 247)

Anexo 33

Porque yo fui forzada, tiranizada y arrebatada de los brazos de mi madre, como de los brazos de Ceres Proserpina cuando el hermano de Júpiter la llevó por fuerza a su escuro reino. (*La Arcadia*, III, 255)

Anexo 34

Furioso entonces, sobre estar celoso / de donde estaba ¡ay mísera! Escondida, / trasladóla a sus brazos, inhumano, / cual suele hiedra a los del olmo asida / trepar lasciva a la pomposa copa / vistiendo el tronco de su verde ropa, / de tiernos lazos y corimbos llena. / Así Paris robó la bella Elena, / las naves aguardando en la marina; / y así fiero Plutón a Proserpina. (*La Gatomaquia*, Silva V, vv. 371-380)

Anexo 35- Luis de Góngora

Al tramontar del sol la ninfa mía,
de flores despojando el verde llano,
cuantas trocaba la hermosa mano,
tantas el blanco pie crecer hacía.

Ondeábale el viento que corría
el oro fino con error galano,
cual verde hoja de álamo lozano
se mueve al rojo despuntar del día;

mas luego que ciñó sus sienes bellas
de los varios despojos de su falda
(término puesto al oro y a la nieve),

juraré que lució más su guirnalda,
con ser de flores, la otra ser de estrellas,
que la que ilustra el cielo en luces nueve.

Anexo 36

Salcedo Coronel [...] encuentra este soneto inspirado en el de Torquato Tasso (1544-1595) «Celi che sovra ogni altra amo ed onoro» (*Le Rime*, nº 5). (Carreira, 2009: 89)

Anexo 37

Ariadna es hija de Minos y Pasífae [...] y Dionisio [...] fascinado por la belleza de la joven casó con ella y le condujo al Olimpo. Como regalo de bodas, le dio una diadema de oro, obra de Hefesto. Esta diadema se convirtió más tarde en una constelación. (Grimal, 1981: 51).

Anexo 38- Luis de Góngora

XI (1608)

De la florida falda
que hoy de perlas bordó la alba luciente,
tejidos en guirnalda
traslado estos jazmines a tu frente,
que pide, con ser flores,
blanco a tus sienes y a tu boca olores.

Guarda de estos jazmines
de abejas era un escuadrón volante,
ronco, sí, de clarines,
mas de puntas armado de diamante;
púselas en huida,
y cada flor me cuesta una herida.

Más, Clori, que he tejido
jazmines al cabello desatado,
y más besos te pido
que abejas tuvo el escuadrón armado;
lisonjas son iguales
servir yo en flores, pagar tú en panales.

Anexo 39- Luis Barahona de Soto

[CXXIII]

Cual llena de rocío
suele salir, los campos alegrando,
la clara Aurora con el rostro helado,
sutil aura soplando,
tal por el verde prado
salió mi pastorcilla al llanto mío,
dejando alegre el suelo,
y de sus gracias envidioso el cielo.

Espárcese sin arte
sobre la nieve del marmóreo cuello,
tirada en hebras, larga vena de oro,

y para enriquecello
con bien mayor tesoro
en dos madejas varias se reparte,
descubriendo la cara,
más que la luna y las estrellas clara.

La tierna yerba crece
donde la planta sienta, y cría olores,
y el árbol que desgaja con su mano
pimpollos brota y flores,
y el aire fresco y vano,
hablando con olores lo enriquece,
y lleno de alegría
promete al mundo venturoso día.

Alzó la vista luego,
y al revolver llevó tras sí la lumbre
que el sol dio al río, al monte, al prado, al valle.
Conoce su costumbre
que no hay do no se halle
de su belleza el amoroso fuego,
y así, cogió los ojos,
 llenos de gloria y ricos de despojos.

Estaba yo midiendo
con tan dichoso bien mi desventura,
y el fin de mis pasiones deseado,
con alma limpia y pura,
con el semblante amado,
y en los ojos clarísimos leyendo
de aquélla que no fuera
para mí tan crüel si no me viera.

Ya al cuello sentía en vano
por dulces lazos los estrechos nudos
de los hermosos brazos que aún se vían
sobre el codo desnudos,
y ya se me fingían
la ocasión y la dicha por mi mano,
cuando, mirando atenta,
de haberme descubierto amor se afrenta.

Doncella temerosa
no huye el pie de víbora pisada
con tanta ligereza, ni el herido
ciervo a la deseada
fuente correr se vido
con alma más ferviente y pavorosa,
que ella volvió la espalda,
soltando al viento la delgada falda.

Alceme de improviso,
temiendo tanta pérdida, del suelo;
y vi el nevado pie y la pierna bella,
y el delicado velo
que el viento ondeaba en ella
pedazos descubriendo del paraíso,
y que hurtaba el viento
la gloria que merece mi tormento.

Do quiera se ofrecían,
para esforzarme el curso, varias cosas
a los hambrientos ojos seguidores:
aquí las blancas rosas,
allí las tiernas flores
que huyendo de mí se le caían;
ya el pie en la blanda arena,
y el cabello que el aire desordena.

Mas tanto se apresura
el diestro miedo y el deseo a porfía,
a nuestras plantas alas enlazando,
[.....]
el milagro mayor de hermosura,
y sobre blanca nieve
la sangre roja se derrama y llueve.

¿Cómo podrá sufrirse
tanta crueldad en tanta gentileza,
y en tanto amor efetos tan crueles?
¿Y que tanto aspereza
rompa las blanca spieles
do la gloria de amor puede escribirse?
Confuso así conmigo,
parando el curso, cobro aliento y digo:
«Marfil, ébano, nieve,
rubíes, ámbar, plata, perlas, oro,
mis ojos, mi alma, mi regalo y vida,
detén, que no soy toro
ni fiera que, herida,
en tu desgracia y desamor se mueve;
un alma soy sedienta
que con mirarte vive y se sustenta.

Detén el paso agora,
y vuelve a conocerme, no me tuyas,
ya no te sigo, bástanme mis males.
Detente, no destruyas
Las carnes celestiales
y aquesa clara luz que el sol adora.
Detén, que esas espinas

no conocen el bien por do caminas.

Matarme no te asombre
y, pues las fieras mata en las montañas,
vuelve esa flecha y mátame aquí agora.
Rómpeme las entrañas
donde tu imagen mora
fiera a los hombres y a las fieras hombre,
que no aprovecha, esquiva,
matarte, si en mi pecho quedas viva.

Vuelve esos ojos bellos
a aquesta tierra por donde has pasado,
que por lástima mías está sembrada
de aquese humor sagrado,
teñida colorada,
y cojamos del suelo los cabellos
y los fieros abrojos
que tienen de tu sangre los despojos.

¡Oh gloria mal perdida!
¡Oh licores divinos derramados!
¡Oh sangre sepultada entre estas peñas!
Si destos desdichados
miembros no te desdeñas,
tú serás mi manjar y mi bebida,
y la enemiga tuya
estarás siempre en mí aunque más huya.

¡Oh hebras que supistes
vencer al oro y a la luz del día,
y, como al mío, encadenar mil cuellos!
¡Oh toda mi alegría!,
manojos de cabellos,
que de la ingratitud os despedistes,
quedaos, quedaos conmigo,
que os seré más piadoso y más amigo.

¡Oh corazón de acero
jamás de mis miserias lastimado
y más soberbio y más presuntuoso
que el pavón alabado,
más bravo y desdeñoso
que osa de Libia y que león más fiero!
Oh si el cielo ordenase
que otro, cual tú me tratas, te tratase!

Mas, ay de mí, ¿qué digo?
Nunca jamás te veas ablandad,
pues para mi dolor no te blandaste;

que aquesto que he rogado
ya tú lo procuraste
por hacerme de todos enemigo.
Antes, así fenezcas,
que nadie te ame y tú los aborrezcas».

Estando yo esparciendo
aquestas quejas de mi mal no hondas,
ella huyó con ligereza tanta
que por las claras ondas,
sin mojarse la planta,
pudiera de los ríos ir corriendo,
y encima, sin fatiga,
del alto trigo sin doblar la espiga.

Anexo 40

La mitología atrae nuestra atención [...] 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. (Morreale, 1954: 9)