

# Los textos de Virgilio y Ovidio en el *Orfeo en lengua castellana* (1624) de Juan Pérez de Montalbán\*

## *Virgil's and Ovid's texts in the Orfeo en lengua castellana (1624) by Juan Pérez de Montalbán*

Juan Luis ARCAZ POZO

Universidad Complutense

Recibido: 25 de febrero de 2003

Aceptado: 14 de marzo de 2003

### RESUMEN

El presente artículo estudia el uso que el autor del *Orfeo en lengua castellana* (1624) hace de las dos principales fuentes latinas que transmiten el mito de Orfeo y Euridice (Virgilio, *Geórg.* IV 457-527 y Ovidio, *Met.* X y XI 1-84), valorándose, en cada caso, el peso que estos textos tienen en la redacción del extenso poema de Pérez de Montalbán.

Arcaz Pozo, Juan Luis. «Los textos de Virgilio y Ovidio en el *Orfeo en lengua castellana* (1624) de Juan Pérez de Montalbán», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* vol. 23, núm. 1 (2003) 211-226.

### PALABRAS CLAVE

Mitología  
Tradición  
clásica  
Ovidio  
Virgilio

### ABSTRACT

This paper studies the use made by the author of the *Orfeo en lengua castellana* (1624) of the two main Latin sources which transmit the myth of Orpheus and Eurydice (Virgil, *Georg.* IV 457-527 and Ovid, *Met.* X and XI 1-84), in order to estimate in each case the importance these texts have in the redaction of the long poem by Pérez de Montalbán.

Arcaz Pozo, Juan Luis. «Virgil's and Ovid's texts in the *Orfeo en lengua castellana* (1624) by Juan Pérez de Montalbán», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* vol. 23, núm. 1 (2003) 211-226.

### KEY WORDS

Mythology  
Classical  
Tradition  
Ovid  
Virgil

El *Orfeo en lengua castellana* de Juan Pérez de Montalbán, publicado en Madrid en 1624, es un poema de asunto mitológico cuyo mayor interés, a ojos de la crítica, reside básicamente en las circunstancias que rodearon su composición y en el objeto que se proponía el poema al concebirse como ataque frontal contra el reto-

---

\* Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación PB98-0776 financiado por la DGICYT. Asimismo, las páginas que siguen son una reelaboración de la ponencia que con el título «Las fuentes clásicas en el *Orfeo* de Juan Pérez de Montalbán» el autor pronunció en el marco del Seminario Internacional Complutense «La mitología en el Siglo de Oro», celebrado en la Facultad de Filología de la UCM del 11 al 12 de diciembre de 2000.

ricismo barroco, marcadamente gongorino, del *Orfeo* de Juan de Jáuregui, publicado también en Madrid cuatro años antes que el anterior y que, en palabras de Cossío<sup>1</sup>, es uno de los más importantes poemas de asunto mítico escritos en lengua castellana. Con todo, el texto del *Orfeo* que aquí nos ocupa resulta ser, a luz del estudio de sus fuentes clásicas, un buen ejemplo del uso que se hace de éstas y una buena muestra, mucho mayor que en el propio Jáuregui<sup>2</sup>, de la presencia de las *Metamorfosis* ovidianas en la poesía barroca de contenido mitológico del siglo XVII.

El objeto, pues, de este trabajo, prescindiendo de las cuestiones que se han planteado en la crítica a propósito de la paternidad del poema —atribuido indistintamente a Juan Pérez de Montalbán y a Lope de Vega— y de sus verdaderas intenciones<sup>3</sup>, será el de delimitar cuál es el grado de dependencia del texto en relación a las dos principales fuentes clásicas que transmiten el episodio (a saber: el famoso *excursus* virgiliano de *Geórgicas* IV 457-527 y la amplia digresión de Ovidio sobre el mito contenida en *Metamorfosis* X y XI 1-84) y, asimismo, señalar también si existe o no dependencia alguna con respecto al poema de Jáuregui, texto al cual pretendía responder, según se sabe, este *Orfeo en lengua castellana* que vamos a comentar<sup>4</sup>.

El poema que nos ocupa<sup>5</sup> está dividido en cuatro cantos que a lo largo de sus 234 octavas recorren de principio a fin los pormenores del desgraciado mito de Orfeo y Euridice. En el primero de ellos, aparte de las numerosas octavas dedicadas a describir las excelencias del cantor tracio, se alude a los amores de ambos antes de celebrarse la boda; el segundo se centra fundamentalmente en la muerte de la ninfa acosada por Aristeo; el tercero describe la bajada de Orfeo a los Infiernos y el trágico fin de su propósito; y, por último, el cuarto expone la triste

<sup>1</sup> Cf. J.M.<sup>a</sup> de Cossío, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid 1952, p. 402.

<sup>2</sup> Sobre la presencia en el poema de Jáuregui de las fuentes clásicas que aquí se van a comentar, véase la edición de la *Poesía* de Juan de Jáuregui a cargo de J. Matas Caballero (Madrid 1993) y nuestro trabajo, «Virgilio, Ovidio y Jáuregui: el mito de Orfeo en molde culterano», en A. Alvar Ezquerro-J. García Fernández-J.Fco. González Castro (eds.), *Humanismo y Tradición Clásica. Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos*, Madrid 1999, pp. 47-54. Cf., asimismo, G. Diego, «El virtuoso divo Orfeo», *Revista de Occidente* 14 (1926) 182-201; P. Cabañas, *Orfeo en la literatura española*, Madrid 1948; J.M.<sup>a</sup> de Cossío, *op. cit.*, pp. 145-ss; L. Gil, «Orfeo y Euridice: versiones y modernas de una antigua leyenda», *CFC* 6 (1974) 135-193; y, más recientemente, E. Herreros Taberner, *Las Geórgicas de Virgilio en la literatura española*, Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense, Madrid 1998, pp. 371-377 (exhaustivo estudio sobre la tradición de la obra virgiliana que, no obstante, no comenta el texto del poema de Montalbán que aquí nos ocupa).

<sup>3</sup> Un estado de la cuestión de esta polémica puede verse en la Introducción al texto de Montalbán de F.B. Pedraza Jiménez publicado, en edición facsimilar, en 1991 (cf. Juan Pérez de Montalbán, *Orfeo en lengua castellana*, facsímil de la edición príncipe, Madrid 1624, reproducción cuidada por M. Prieto, prólogo de F.B. Pedraza Jiménez, Aranjuez 1991, esp. pp. IX-XIII). Véanse, asimismo, las páginas correspondientes al *Orfeo* de Montalbán que pueden leerse en el estudio preliminar de la edición de J.E. Laplana Gil (Juan Pérez de Montalbán, *Obra no dramática*, Madrid 1999, pp. XXIX-XXXVI).

<sup>4</sup> Una excelente comparación entre las poéticas de ambos autores a la luz del uso que hacen del mismo mito en sus respectivos poemas sobre Orfeo es la realizada por J. Matas Caballero, «La mitología, campo de tiro, en la batalla de los estilos poéticos», en *La poética de la Metamorfosis. II Reunión del Grupo de Estudios Literarios del Siglo de Oro (Almería, 8 al 10 de mayo de 1997)*, en prensa. Debo agradecer a su autor el haberme facilitado la consulta del original que presentó a este coloquio.

<sup>5</sup> El texto de Montalbán que citamos está tomado de la edición ya mencionada de J.E. Laplana Gil (pp. 323-380).

canción que el héroe entona tras la segunda pérdida de la esposa y su muerte a manos de las bacantes. Aunque el poema, según se ve, sigue en esencia los principales hitos del relato según lo transmiten las fuentes clásicas, el contenido de aquél excede con mucho los límites narrativos de éstas, pues podemos leer numerosas digresiones introducidas por el autor bien a propósito de algún detalle relacionado con el hilo narrativo del mito objeto del poema (así ocurre, por ejemplo, a propósito del rapto de Prosérpina, sobre el que Montalbán se extiende tomando como referencia la narración del propio Ovidio en el libro V de *Metamorfosis*) bien sin que tengan nada que ver con el relato, aunque sí probablemente con las intenciones de fondo del poema (como sería el caso de la lista de autores contemporáneos a los que alaba Montalbán y que va engarzada a lo largo de varias octavas del canto IV).

En cuanto a la presencia de las mencionadas fuentes clásicas del episodio sobre Orfeo y Eurídice, en vista de la inicial digresión que nada tiene que ver con éstas y que se extiende sobre las excelencias musicales del vate de Tracia, no es posible encontrar una primera muestra de ellas hasta la octava 49 del canto I. Éste es precisamente el momento en que el autor alude a los funestos augurios con que se celebra el matrimonio expresándolos, en general, en términos muy parecidos a los empleados por Ovidio en *Met.* X 4-7, aunque también aquí Montalbán se extiende bastante, mucho más que la fuente antigua, al relatar cómo todo apuntaba a un fatal desenlace. Así ocurre en la referida octava 49:

Ya con un lustro más, de quince a veinte,  
 en la perfecta edad para casarse  
 Orfeo la pidió, y infelizmente  
 la infausta boda vino a concertarse....

en la 50:

Con poco gusto la montaña toda  
 (puesto que alegre a festejarla vino)  
 trágica y triste celebró la boda,  
 claros efectos del cruel destino;  
 que mal presago el gusto se acomoda  
 al decreto oponiéndose divino,  
 que cuantos casos por los hombres vienen  
 de su bien o su mal preludios tienen,

o, por fin, en la octava 57, que es la que mejor muestra la huella sobre esta fatal circunstancia inicial:

A la fiesta asistieron tristemente  
 Himeneo nupcial, pronuba Juno,

muerta la luz, en traje diferente,  
sin querer admitir placer ninguno,

como bien podemos observar a partir del texto latino (*Met.* X 1-5):

*Inde per inmensum croceo velatus amictu  
aethera digreditur Ciconumque Hymenaeus ad oras  
tendit et Orphea nequiquam voce vocatur.  
Adfuit ille quidem, sed nec sollemnia verba  
nec laetos vultus nec felix attulit omen.*

A continuación, en las octavas 59-60<sup>6</sup>, y tal vez como eco y reelaboración del celeberrimo pasaje virgiliano de *Geórg.* IV 511-515 relativo al lamento del ruiseñor que no es traído a colación posteriormente por el poeta cuando hubiera sido oportuno de haber seguido el texto de Virgilio (esto es, cuando Orfeo pierde por segunda vez a Eurídice), se incluye una variación amplificadora de los funestos augurios que se ciernen sobre el matrimonio y que recuerda, por otro lado, a la octava 13 del poema de Jáuregui<sup>7</sup> en que también se mencionaba el graznido de una corneja como uno más de los malos presagios que rodearon la boda:

A vista de los nuevos desposados  
tiró un pastor con una honda a un nido,  
cayendo con la madre los atados  
ramos, entre el horrisono estallido;  
revolaron los otros espantados,  
y al puesto en sangre y en dolor teñido  
volvió el esposo la siguiente aurora:  
allí suspira y gime, canta y llora.

¿Qué pájaro no fue trágico agüero  
aquella noche? ¿Qué siniestras aves  
no dieron con su canto horrible y fiero  
anuncios tristes de sucesos graves?

<sup>6</sup> La octava 59, en la que se alude al motivo del nido destruido, se ha puesto en relación con el nido de tórtolas destruido por el celoso Belardo en el romance «El tronco de ovas vestido» (cf. F.B. Pedraza, *ed. cit.*, p. XX). No obstante, nuestra opinión –apoyada sobre todo en el verso «allí suspira y gime, canta y llora» como eco de *Geórg.* IV 514-515: *ramoque sedens miserabile carmen / integrat, et maestis late loca questibus implet*– es que tras el motivo, tal vez si inspirado en el susodicho romance, se encuentra una más que plausible reelaboración de los versos virgilianos.

<sup>7</sup> «Si en diversión alegre el florecido / campo les presta deleitable asiento, / de ave siniestra el lúgubre gemido, su gozo altera con infausto acento» (cf. J. Matas Caballero, *ed. cit.*, p. 432).

Por otro lado, de indudable cuño virgiliano, en contraste con lo anterior, es la inclusión a principios del canto II (concretamente en la octava 3) del personaje de Aristeo como causante de la alocada carrera de Eurídice que la llevará a la muerte. Pero lo más importante y significativo con respecto al texto virgiliano, es que no sólo nos encontramos con la simple aparición de este elemento del mito claramente deudor de las *Geórgicas* y que también aparecía en el poema de Jáuregui, sino que Montalbán, en contraste con el texto jaureguiano, se extiende a lo largo de varias octavas en relatar algunos pormenores relativos a la apicultura en idénticos términos a como lo hace Virgilio al comienzo del libro IV de su obra aprovechando el calificativo de «protomelicola» (octava 4 del canto II) con que nuestro autor designa a Aristeo. En este sentido dependen claramente de *Geórg. IV* 67-94 los versos de las octavas 6-7:

Éste enseñó (después que de los bueyes  
dejó el oficio) que si a guerra fiera  
de las abejas vienen los dos reyes,  
el uno a manos de su dueño muera;  
que dos se impiden con diversas leyes,  
porque ha de ser (aunque ciudad de cera),  
uno el gobierno, que aun de allí se arguye  
que el reino dividido se destruye.

Dio señas del que tiene más decoro  
para el gobierno, porque aquél se guarde,  
que todo salpicado a manchas de oro  
resplandece en la frente de su alarde;  
que el otro es erizado, y como toro  
vencido, es débil, pálido y cobarde,  
y como si a su rey quitan las alas  
con él se están en las melifluas alas,

de *Geórg. IV* 164-169 los de la octava 8:

También éste enseñó cómo en sus puertas  
tienen porteros que abren y que toman  
las flores que otras traen, y despiertas  
a ver el tiempo astrólogos se asoman;  
y cómo van por agua descubiertas,  
antes que el pasto de las flores coman:  
brezo, tejo, azafrán, jacinto y casia,  
aroma fértil de que abunda el Asia,

o, finalmente, aunque con sustanciosas reducciones y simplificaciones, de *Geórg.* IV 251-27 los de la octava 9:

Cómo si enferman, las alienta al vuelo  
 el gálbano y tomillo en humo y llama,  
 la centaura olorosa y el amelo  
 de flor dorada en verdinegra rama;  
 cómo las más ancianas con desvelo,  
 para ganar de diligentes fama,  
 fortalecen las celdas y colmenas  
 con un susurro que se escucha apenas.

Pero no obstante este sorprendente virgilianismo que presenta el texto de Montalbán (sorpresivo porque es accesorio al propio relato mítico que se nos narra) y en una prueba más del ovidianismo que jalona y marca toda la composición, la persecución de Aristeo en pos de Eurídice está modelada —porque en ella también se recrea Montalbán, contrariamente a Virgilio, quien sólo aduce el hecho en sí de la carrera— al estilo de las correspondientes persecuciones de Siringe y Dafne por Pan y Apolo (incluso hay petición de ayuda a los dioses por parte de Eurídice en la octava 20), a cuyos mitos se refieren, además, las octavas 21 y 22, en un plausible intento de adornar y entreverar la fuente virgiliana con elementos y detalles de la epopeya metamórfica de Ovidio:

Siguiendo sus estampas Aristeo  
 (que se detuvo por coger las flores),  
 iba diciendo, con mayor deseo,  
 a mujer sin amor: ¡Detente, amores!  
 ¿Soy por ventura yo tan rudo y feo  
 como el rústico dios de los pastores?  
 ¿Tienes por dicha tú por más hazaña,  
 que ser tierna mujer, ser débil caña?

Mira que Dafne, por castigo agora  
 de hojas vestida, el alma en tronco rudo,  
 al mismo amante que laurel la adora  
 se está quejando con acento mudo;  
 si coronar la frente vencedora  
 de espada y pluma es el favor que pudo  
 pedirle a un dios, el que es mortal, ¿qué puede  
 hacer por ti, que en tu memoria quede?

Pero es que el ovidianismo no sólo se queda ahí, pues incluso tras el momento de la picadura que sufre Eurídice, el efecto de la sangre que mana de la herida se refiere (octava 26), en fun-

ción de las transformaciones que opera en la naturaleza circundante, muy acorde al estilo narrativo de Ovidio en las *Metamorfosis*:

Desde entonces los blancos alhelíes  
aromáticos jaspes se volvieron,  
y los puros claveles carmesíes  
más encendida púrpura vistieron;  
las yerbas, transformadas en rubíes,  
en minas de Ceilán se convirtieron,  
alegando la tierra la sangría  
con la misma riqueza que vertía.

También podrían añadirse como versos de filiación ovidiana los que culminan la octava 31 y se refieren al momento del último suspiro de la ninfa que es recogido por la boca de Aristeo; éstos recuerdan la emocionada agonía de Procris, cuyo último aliento encuentra del mismo modo acogida en la boca de su malhadado esposo Céfalo, según nos cuenta Ovidio en *Met.* VII 661-865 (especialmente vv. 859-862). Así leemos en Montalbán la muerte de Eurídice:

pero al tiempo que Eurídice espiraba,  
por dar satisfacción a su deseo,  
quiso coger con libertad grosera  
la ya mortal respiración postrera;

y de este otro modo la de Procris en Ovidio (*Met.* VII 860-861):

*Dumque aliquid spectare potest, me spectat et in me  
infelicem animam nostroque exhalat in ore.*

Tras la muerte de Eurídice vienen los lamentos de Orfeo, y la conclusión de éstos de nuevo vuelve a expresarse en parecidos términos a como podemos leerlos en el texto virgiliano (*Geórg.* IV 460-466), donde los lamentos del tracio obtienen respuesta en la propia naturaleza que llora al unísono con Orfeo la pérdida de la joven esposa (octavas 50-53):

Así se lamentaba el triste esposo,  
y así los altos montes que le oyeron  
a su postrero acento lastimoso  
con duplicados ecos respondieron:  
el campo, el soto, el prado, el valle umbroso,  
todos llorando Eurídice dijeron,  
ni fue peña tan dura, que rompida  
no repitiese Eurídice perdida.

Quejábbase con voces tan súaves,  
 que por los verdes sauces de los ríos  
 de él aprendieron a decir las aves:  
 ¡Ay dulce prenda de los ojos míos!.  
 Lloraron su dolor los montes graves,  
 y el Hebro y Nestos en sus centros fríos  
 con intrinca las obas se enlutaron  
 y los verdes corales se quitaron.

Lloróla el alto Ródope, el Pangeo,  
 y la tierra de Reso belicosa,  
 los getas y la hija de Ericteo,  
 ceñida de ciprés la frente hermosa;  
 lloráronla las ninfas del Egeo,  
 y saliendo a la margen arenosa,  
 fabricaron en arcos de cristales  
 una pira de perlas y corales.

Lloróla el tracio Bósforo y Etusa,  
 el río Atira y el corriente Neso,  
 y desde Filonópolis confusa  
 al término del aurea Quersoneso.  
 Tú, ninfa celestial, décima Musa,  
 llora también el trágico suceso  
 con el aljófar de esas dos auroras;  
 mas, ¿quién ha de cantar mientras tú lloras?

Por su lado, el canto III, dedicado por entero a la bajada de Orfeo a los Infiernos, se inicia con una larga digresión en la que, a modo de *recusatio*, el poeta refiere su intención de evitar la relación de los horrores que pueblan el infierno, en obvia referencia al poema de Jáuregui que sí daba cabida en su relato a ello<sup>8</sup> (octava 4):

Yo, que aborrezco Tántalos y Furias,  
 lo menos te diré que han dicho tantos,  
 aunque por ti me oponga a las injurias  
 de los que pintan hórridos espantos.

<sup>8</sup> Esto ocurre a lo largo de todo el canto II jaureguiano (octavas 29-62), dedicado en exclusiva a describir el tránsito de Orfeo por los Infiernos hasta que alcanza el palacio de Plutón y Prosérpina aludiendo a todos los horrores que pueblan la morada infernal.

No obstante, Montalbán se demora con cierta complacencia en narrar el tránsito de Orfeo a través de la Estige hasta alcanzar la morada de los dioses infernales. Al hilo de este viaje, sucintamente aludido en las fuentes clásicas y ampliamente desarrollado, como se ha dicho, en el texto de Jáuregui, el autor refiere los estragos que la música del tracio va causando en los habitantes del Averno. Así, igual que en los relatos de Virgilio y Ovidio, la magia de su música paraliza el incesante suplicio de los famosos condenados que sucumben ante el hechizo de su canto (octava 15):

Cantó cosas tan altas, tan süaves,  
que suspendieron los tormentos duros,  
pesadas ruedas y rapantes aves,  
los Manes de los cóncavos oscuros.

Lo que sigue tras esto ya no podemos leerlo en los pasajes que los latinos dedican al episodio, pues Montalbán introduce aquí (octavas 20-36) un amplio *excursus* a propósito del rapto de Prosérpina que muestra numerosos paralelismos con otro lugar de *Metamorfosis* en que Ovidio nos narra este mito; concretamente, en V 346-572<sup>9</sup>.

Parece que Montalbán hubiera aprovechado las palabras que en el texto de Ovidio Orfeo les dirigía a los dioses de abajo para extenderse a ese propósito en los amores de Plutón y Prosérpina siguiendo, con notable evidencia (hay incluso clara referencia al sulmonés en la expresión «gran poeta»), los versos de *Metamorfosis* en que se da inicio a este episodio, como puede verse si comparamos la octava 20 de este canto III:

Con cuatro montes—dijo el gran poeta—  
los yertos miembros a Tifonte oprime  
su misma presunción, y le sujeta  
por más que airado y tremebundo gime;  
la reina de las islas inquieta,  
tiembla el líbico mar, tiembla Inarime,  
y porque el respirar le desocupe,  
por la boca del Etna fuego escape,

con las siguientes palabras de Ovidio (*Met.* V 346-353):

---

<sup>9</sup> En la idea de que el poema podría ser de Lope de Vega, algunos comentaristas del texto (cf. F.B. Pedraza, *ed. cit.*, p. XXXIII) han puesto en relación este *excursus* sobre el rapto de Prosérpina con el poema mitológico de Claudiano, pues el Fénix afirma en varias ocasiones a lo largo de su obra haber traducido en su juventud el *De rapto Proserpinae*. No obstante, vistas las evidentes deudas con respecto a Ovidio, el pasaje incluido aquí está modelado e inspirado sin lugar a dudas en la epopeya de Ovidio. Un amplio estudio de las principales fuentes clásicas que transmiten el episodio del rapto de Prosérpina y algunos ejemplos de sus derivaciones literarias puede verse en M.<sup>a</sup> D. Castro Jiménez, *El mito de Prosérpina: fuentes grecolatinas y pervivencia en la literatura española*, Madrid 1993.

*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  
eiecat flammamque ferox vomit ore Typhoeus.*

Entre otros detalles que remiten claramente a la fuente ovidiana, a la que amplifica o resume con entera libertad —pues, obviamente, no es ése el objeto del poema de Montalbán, por mucho que pueda demorarse en este detalle—, cabe destacar, por ejemplo, éste alusivo al momento en que se produce el rapto de Prosérpina mientras recogía unas flores que en su huida dejó caer al suelo (octava 33):

El flamigero rey, como acomete  
tímida garza halcón, de los feroces  
caballos la victoria se promete:  
suenan las ruedas al partir veloces;  
al trasladarla desde el Etna al Lete  
quejosa suspiró, lloró, dio voces,  
no por la fuerza, aunque del rey tremendo,  
mas por las flores que perdió corriendo,

del mismo modo que podemos leerlo en Ovidio (*Met.* V 396-401):

*...Dea territa maesto  
et matrem et comites, sed matrem saepius, ore  
clamat, et, ut summa vestem lanariat ab ora,  
conlecti flores tunicis cecidere remissis,  
tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis:  
haec quoque virgineum movit iactura dolorem.*

Asimismo, al igual que en el texto de Ovidio, también Montalbán alude a las metamorfosis de las Aqueloides en Sirenas y de Aretusa en fuente. A las primeras se refiere en la octava 34 (conforme a lo dicho al propósito por Ovidio en *Met.* V 552-563):

Las ninfas, despreciando el valle ameno,  
fueron trepando las desiertas peñas  
hasta que apenas por el mar Tirreno  
el robo y robador dejaron señas:

precipitadas al profundo seno  
 (mal despenas Amor a quien despeñas),  
 del piadoso Neptuno recibidas  
 quedaron en sirenas convertidas;

y, a las segundas, en la octava 35 (conforme a *Met.* V 487-508):

Ceres, mal informada de Aretusa,  
 ya fuente de llorar, último extremo,  
 la hija infama, el robador acusa  
 al tribunal de Júpiter supremo.

Y, por fin, la conocida decisión en torno a Prosérpina que dictamina Júpiter—la de pasar una mitad del año con su esposo raptor y la otra mitad con su madre—, es recogida en la octava 36:

Júpiter manda dividir el año,  
 y que asista seis meses a su esposo  
 y seis a Ceres, que amoroso engaño  
 no le castiga bien juez amoroso,

en muy parecidos términos a como hace Ovidio en *Met.* V 564-567:

*At medius fratrisque sui maestaeque sororis  
 Iuppiter ex aequo volventem dividit annum:  
 nunc dea, regnorum numen commune duorum,  
 cum matre est totidem, totidem cum coniuge menses.*

A continuación, se prosigue con el relato del canto de Orfeo ante los dioses infernales (alterando en este caso leves referencias a ambos textos latinos: el detalle de adormecer a Cérbero de la octava 43 es un virgilianismo de *Geórg.* IV 483—*tenuitque inhians tria Cerberus ora*— o el que se refiere a que las Furias, también en la octava 43, olvidaran su cruel natural es un ovidianismo de *Met.* X 45-46—*tunc primum lacrimis victarum carmine fama est / Eumenidum maduisse genas...*) y se explicita a las claras, como ocurre en Ovidio (*Met.* X 50-52: *hanc simul et legem Rhodopeius accipit Orpheus / ne flectat retro sua lumina, donec Avernas / exierit valles*) y no tanto en Virgilio (*Geórg.* IV 491: *immemor heu! victusque animi respexit*), cuál es la condición para que pueda llevarse a Eurídice (octava 44).

Igualmente, en discreta alternancia con referencias a los dos poetas latinos, el autor refiere los pormenores de la segunda pérdida de la esposa por la imprudencia de mirarla antes de alcanzar el mundo de los vivos. No se incluye en este momento algo que hubiera sido casi lógico esperar y que ya dijimos que en cierto sentido se había adelantado antes (la comparación del

pesar de Orfeo con el del ruiseñor que ha perdido a sus crías), pero cabe entender como variación de este símil los versos de la octava 57<sup>10</sup> que siguen inmediatamente a los que aluden a la pérdida de Eurídice:

Pudiendo, no quisiste ser dichoso,  
de que a los dos mayor desdicha alcanza.  
¡Adiós eternamente, dulce esposo,  
que ya perdí de verte la esperanza!  
Cual suele el tierno niño que, lloroso,  
al pájaro que vuela se abalanza,  
suelto del hilo en que le tuvo atado,  
corrió el amante en lágrimas bañado.

El comienzo del canto IV se inicia con los vanos intentos de Orfeo por convencer de nuevo a Caronte para que lo transporte una vez más ante los dioses infernales. En vista de que no lo consigue, y en claro seguimiento de Ovidio, el tracio se traslada a las inmediaciones del Ródope para entonar su postrera canción que, una vez más, sigue en todo punto a lo que el sulmonés desarrolla a lo largo de la última parte del libro X de *Metamorfosis*<sup>11</sup>. No obstante, tal vez debido a un cierto confucionismo del autor o a una deliberada intención de éste por integrar en el canto de Orfeo algunos de los datos ovidianos relativos a los amores desdichados que menciona en este lugar de su obra, Montalbán incorpora como parte de la canción de Orfeo algunos episodios que en Ovidio no tenían esa ubicación, ya que en su poema la mención a tales relatos se justificaba por formar sus personajes parte del auditorio que la música de Orfeo había sido capaz de congregar en torno suyo. Así ocurre con Atis transformado en pino (octava 41), a quien el sulmonés se refiere en *Met.* X 103-105:

<sup>10</sup> Octava que, no obstante, se pone en relación con el soneto 161 de las *Rimas* de Lope de Vega, una composición que también llora la pérdida del amor (cf. F.B. Pedraza, *ed. cit.*, p. XIX): «Cual engañado niño que, contento, / pintado pajarillo tiene atado, / y le deja, en la cuerda confiado, / tender las alas por el manso viento; / y cuando más en esta gloria atento, / quebrándose el cordel, quedó burlado, / siguiéndole, en sus lágrimas bañado, / con los ojos y el triste pensamiento».

<sup>11</sup> Según F. B. Pedraza (*ed. cit.*, p. XXXV), aquí Orfeo canta «los mitos en que el amor juega un papel trascendental. Más que una narración de cada uno de ellos, se trata de un catálogo de los asuntos recreados por el vate de Tracia [similar, anota Pedraza, a la galería de pinturas del palacio de Apolo que describe Villamediana en su *Faetón*]. Se recuerdan los casos lastimosos de Atis, Cipariso, Tifonte y los gigantes, Egeo, Ganimedes, Jacinto, los Cerastas (transformados en toros por Venus), Pigmaleón, Mirra, Adonis e Hipómenes y Atalanta». No hay mención, por tanto, ni explícita ni implícita a que la fuente de todos estos mitos sea el canto de Orfeo de las *Metamorfosis* de Ovidio (excepción hecha de lo relativo a Tifeo y los Gigantes –cuya mención, en Ovidio, forma parte de la invocación inicial de Orfeo antes de iniciar su catálogo de amores desgraciados, aunque no en Montalbán, quien los incorpora, igual que en los casos de Atis y Cipariso, a la canción en sí del tracio– y a Egeo –tampoco aludido en la epopeya ovidiana y si es que es a él, y no a Ícaro, a quien se refieren los versos «y aquel a quien el mar [aunque le asombre] / le dio la sepultura por el nombre» de la octava 42–).

Cantó cómo Cibeles al hermoso  
Atis pidió que castidad guardase,  
con pacto que ella al mozo virtuoso  
en juventud eterna conservase;  
mas como de una ninfa el amoroso  
ruego, o su gran belleza, le engañase,  
perdió tan alta prenda, y el divino  
poder, airado, convirtióle en pino,

o con Cipariso metamorfoseado en ciprés (octava 42), aludido por Ovidio en *Met.* X 106-142:

Cantó cómo el gallardo Cipariso  
murió llorando por su ciervo amado,  
quedando en muestra de su poco aviso  
en pirámide verde transformado.

Lo que sigue a continuación sí forma parte ya del canto del Orfeo ovidiano, de tal modo que las octavas del poema de Montalbán recogen uno a uno los distintos mitos insertados por Ovidio en este pasaje y, aunque en la epopeya latina éstos ocupaban una desigual extensión, aquí a todos se les dedica una sola y exclusiva octava. Así ocurre con los versos de *Met.* X 155-161 relativos a Ganimedes, que se condensan en la octava 43:

Cantó cómo rompiendo el claro viento  
águila enamorada, como suele  
negra nube escupir rayo violento  
que con truenos horrisonos expele;  
arrebato de Troya el fundamento  
de su incendio fatal, y cómo impele,  
llorando el mozo, el robador turbado  
hasta llegar al pabellón dorado;

con los de *Met.* X 162-219 dedicados a Jacinto, las Propétides y los Cerastas y los de *Met.* X 243-297 en que se habla del mito de Pigmalión, que aparecen todos sumamente reducidos en las octavas 44-45:

Cantó cómo lloraron a Jacinto  
Febo y las ninfas, alternando a coros,  
y que la amante del planeta quinto  
los Cerastas volvió piedras y toros;  
y cómo puso en un dorado plinto  
por más estimación que sus tesoros

Pigmaleón la imagen que, animada,  
por largos años fue su esposa amada.

Era de piedra y en mujer volvióla  
Venus, dejando el arte a la figura,  
para que no quedase mujer sola  
que pudiese alabarse de ser dura;  
que puesto que a las buenas acrisola  
la casta resistencia en la hermosura,  
pocas veces juntó Naturaleza  
en ellas la crueldad y la belleza;

con el de Mirra y Cíniras de *Met.* X 298-502, escuetamente mencionado, frente a la amplia digresión ovidiana, en la octava 46:

Cantó de Mirra el amoroso engaño  
hecho a su padre, y de aquel tronco rudo  
el parto lastimoso, desengaño  
de cuánto Amor en los mortales pudo;  
árbol, en fin, de los demás estraño  
al monte vino, y con silencio mudo  
las ramas acercó de aromas llenas:  
así suelen mover pasadas penas;

con el de Adonis de *Met.* X 503-739, tratado con idéntica brevedad en la octava 47:

No menos, flor hermosa que ya fuiste  
alma bella de Adonis, te acercaste  
al eco dulce de tu historia triste  
y los granos en lágrimas trocaste;  
tú, que para matar de amor naciste  
a la madre de Amor, y me vengaste,  
¿supiste de su lira qué secreto  
hijo te hizo de quien fuiste nieto?;

y, por último, con el de Hipómenes y Atalanta de *Met.* X 560-704, que es notablemente resumido también en las octavas 48-49:

Pasó por la resina trasparente  
de las unidas cerdas el sonoro  
iris de ácana roja, y dulcemente

dio vida a las templadas líneas de oro,  
 para cantar, oh Hipómenes valiente  
 (moviendo a envidia el apolíneo coro)  
 la triste historia tuya y de Atalanta,  
 que huyó de amor con ligereza tanta.

Allí cantó que fuistes el ejemplo  
 que al mundo fue tan claro testimonio  
 de aquel respeto que se debe al templo,  
 cuyo rigor no acepta el matrimonio.

El final de este canto IV se concluye con la muerte de Orfeo a manos de las bacantes y todo ello aparece expuesto siguiendo también de cerca el texto ovidiano, aunque al final nuestro poeta no incluye claramente la metamorfosis de las cícones en vides<sup>12</sup>, tal como ocurre en *Metamorfosis* y, asimismo, en el poema de Jáuregui. Y no sólo es que el despedazamiento del vate tracio se explique en parecidos términos a como lo hace Ovidio, sino que el autor del *Orfeo* hace constar algunos detalles, ausentes en Virgilio y ausentes también en Jáuregui, que evidencian una vez más su clara deuda con el texto del sulmonés. Así, por ejemplo, tras referir cómo la cabeza de Orfeo va a la deriva por el Estrimón hasta alcanzar las playas de Lesbos, se alude a la serpiente que se enrosca en torno suyo con la intención de morderla y que quedó convertida en piedra por intervención de Febo, según *Met.* XI 56-60:

*Hic ferus expositum peregrinis anguis harenis  
 os petit et sparsos stillanti rore capillos.  
 Tandem Phoebus adest morsusque inferre parantem  
 arcet et in lapidem rictus serpentis apertos  
 congelat et patulos, ut erant, indurat hiatus,*

algo que queda perfectamente recogido en la octava 55 del texto de Montalbán:

Pero hambrienta de ti culebra fiera  
 (que aun hasta allí la envidia te seguía  
 y con harpada lengua te mordiera

<sup>12</sup> Con todo, el contexto de las octavas 50-54 en se que alude a este hecho invita a pensar en que es el texto ovidiano alusivo a la metamorfosis de las bacantes el que se esconde tras palabras de Montalbán; a ello puede responder la referencia al tropel de bacantes como «armada escuadra de mujeres locas» que «cubre las verdes elevadas rocas» (octava 50) y la alusión al resultado del ataque contra Orfeo en los siguientes términos (octavas 52-53): «Con piedras, palos, troncos, ramas, hizo / la escuadra bacanal tan fiero estrago, / que con darles la vida satisfizo / el pecho ya de tanto mal presago. / Como después del rígido granizo / (clarificando el sol el viento vago) / suele quedar la vid, que en tanto colmo / de verdes hojas abrazaba al olmo, / que allí el sarmiento, allí los verdes grumos / yacen entre la arena desmayados, / y de las ramas los pimpollos sumos / del olmo esmaltan los vecinos prados».

si no vengara el cielo su osadía)  
 acometió tu rostro entre la esfera  
 del agua que la riñe y la desvía,  
 hasta que, en piedra convertida, cesa  
 de la crueldad y de la injusta empresa.

Y así, finalmente, se concluye en la octava 56 con la venturosa bajada última de Orfeo a los Infiernos para encontrarse de manera definitiva con su amada Euridice, según lo señalado nuevamente por Ovidio en *Met.* XI 61-65:

Bajaste a los Elisios, alma pura,  
 sin pena del horrisono Aqueronte,  
 ni te detuvo la región oscura,  
 ni pagaste la barca de Caronte.  
 De Euridice, tu esposa, la hermosura,  
 tan cantada de ti por todo el monte,  
 gozaste para siempre, que es más fuerte  
 que las sangrientas leyes de la muerte.

A la vista de los ecos y reminiscencias que hemos ido señalando con respecto a las fuentes clásicas que transmiten el episodio, la conclusión más significativa que cabe señalar en torno al poema de Montalbán y al empleo que en él se hace de dichas fuentes es que toda la composición está impregnada de un generalizado ovidianismo que va más allá de la presencia en sí del episodio sobre Orfeo de *Metamorfosis*. Porque no es sólo que el autor conceda más protagonismo a la fuente ovidiana que a la virgiliana —usada paradójicamente con cierta profusión no en lo que se refiere al mito en sí, sino más bien en algunas digresiones accesorias al hilo de lo narrado, como ocurre con las octavas que glosan al personaje de Aristeo en su relación con la apicultura—, sino que, en la medida en que la ocasión se lo permite, la presencia del Ovidio de las *Metamorfosis*, de algunos rasgos y temas bien conocidos de la obra —los mitos de Dafne y Siringe, el rapto de Prosérpina y algunas otras referencias—, se hace manifiesta como en un alarde del perfecto conocimiento que el autor debería tener de ellas. Ésta es una gran diferencia con respecto al poema de Jáuregui —y, además, una marca ineludible de su independencia con respecto a él—, al cual podríamos caracterizar, en cuanto a su deuda con las fuentes clásicas, de más virgiliano que ovidiano o, al menos, tan virgiliano como ovidiano. Por el contrario, el autor del *Orfeo en lengua castellana* construye su poema básicamente con la materia de *Metamorfosis* y lo hace al estilo de ésta, alternando lo estrictamente relacionado con el mito con relatos y digresiones accesorias que, en ocasiones —como es el caso de la lista de autores del canto IV—, se antojan innecesarias y superfluas, además de poco pertinentes al hilo argumental del poema, aunque tal vez oportunamente traídas a colación con respecto a las intenciones de fondo —ajenas al uso de las fuentes clásicas— del texto de Montalbán.