

# Quevedo y el descenso de Orfeo: mito, reescritura y cuestiones poéticas<sup>1</sup>

Pedro Ruiz Pérez / Elena Cano Turrión  
Universidad de Córdoba  
Departamento de Literatura Española  
Plaza del Cardenal Salzar, s / n  
14071 Córdoba  
fe1rupep@uco.es / lh2catue@uco.es

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 19, 2015, pp. 85-107]

Faltan aún estudios que trasciendan la cartografía descriptiva y avancen en el esclarecimiento de los usos y funciones del mito en la cultura heredera del humanismo, en particular en la poesía de los siglos XVI y XVII<sup>2</sup>. No obstante, resulta imposible concebir el discurrir colectivo de esta marea de versos sin tomar en consideración la presencia en ella del panteón clásico y el conjunto de fábulas en que se fue desplegando a lo largo de los siglos, con notable incremento de su materia y sus variaciones.

## APROXIMACIONES AL MITO EN QUEVEDO: ORFEO

Como tema, argumento o motivo, o sencillamente como recurso estilístico para la evocación o para el lucimiento culto, la materia mitológica o, quizá más exactamente, mitográfica ocupó amplias parcelas de la producción poética áurea, ya sea en forma de poemas exentos en emulación de epopeyas o epilios, ya sea en forma de una referencia al paso en la codificación de una *descriptio puellae*, una experiencia amorosa o un halago cortesano. Por esta razón es tan importante atender a la presencia reiterada de este elemento de la *inventio* como entrar en la matización crítica de su uso por el poeta y su función en el texto. Y ello incluye toda la variedad de tratamientos que el paso de los años, la diversidad de escuelas y las actitudes individuales le fueron confiriendo al legado ovidiano, justamente considerado «la biblia de los poetas»<sup>3</sup>.

No deja de resultar llamativo en este contexto que en la poesía de Quevedo el componente mitológico tenga un papel bastante reducido.

1. El presente trabajo se inscribe en las labores del proyecto «Sujeto e institución literaria en la edad moderna», FFI2014-54367-c2-1-R del MINECO

2. Sirva la referencia de Kluge, 2014.

3. Tras la obra inaugural de Cossío (1998) y el panorama de Guillou-Varga (1986), dos acercamientos distintos y complementarios se hallan en Romojaro (1998) y Cano Turrión (2007). En Bègue y Ponce (2010) se recogen acercamientos actualizados.

Los relativamente escasos tanteos críticos a esta faceta de su producción se han ceñido de habitual a acercamientos estilísticos a unos pocos textos en los que una figura mítica se integraba en la economía expresiva de la composición, aunque nunca constituyera el eje o la piedra angular de la construcción poética<sup>4</sup>. El ingenio burlesco<sup>5</sup>, en general y con razón, ha sido lo más destacado, y en esa trituradora de la mirada quevedesca los protagonistas y la acción de la fábula se han enfrentado a una implacable desintegración, o desconstrucción en el idiolecto crítico reciente. Una mirada panorámica por los versos de nuestro autor<sup>6</sup> viene a ratificar esta impresión.

Cuando los miembros del panteón clásico comparecen en imágenes positivas, generalmente sirven para resaltar la distancia que con ellas mantiene la realidad presente, si no es para darle cuerpo a la convencional alabanza al noble o el elogio al amigo o compañero en la república de las letras; el poder de Júpiter o el saber de Apolo se destacan como referencias (relativamente) frecuentes en este apartado. Más abundantes son, en cambio, las recurrencias de figuras cargadas de valor negativo. Es el caso de Faetón (62, 822) y Midas (102), por su soberbia y el castigo consecuente; el de Adonis (787), Narciso (200) y Acteón (77), por su final trágico; y, por su distancia de los valores, el de Leandro (237), Friné (103) y Helena (312), si admitimos estos arquetipos como parte de la fábula clásica *lato sensu*. Quizá esa visión negativa, antiheroica, opera en la base del hecho, bastante singular en el conjunto de los grandes poetas de estos siglos, de la ausencia completa en la producción quevedesca de una fábula mitológica «en seso».

En este escenario alcanza una cierta singularidad lo relativo a la figura de Apolo por la importancia de esta divinidad en el universo conceptual de Quevedo<sup>7</sup>, en sus valores y en su axiología poética, pero también por la amplitud de la escala que le hace recorrer, desde las cumbres de las altas ruedas a las sentinas de la comicidad, con sus correlatos virgilianos del *sublimis* y el *humilis stilus*. Entre el dios de la luz y de las artes y el «bermejazo platero de las cumbres»<sup>8</sup> media todo un camino de descenso, en el que Quevedo se complace en detenerse en sus últimas etapas, las de la degradación burlesca. El proceso se aprecia con claridad en el mitema central del uso petrarquista de la imagen apolínea, el de la persecución de Dafne. La ninfa convertida en laurel y transformada en figura metonímica de la divinidad que provocó su ruina y su sublimación, se había convertido ya en el siglo XVI en un emblema de la tematización petrarquista, en su doble plano de amor y poesía. Remitiendo por procedimientos conceptistas de homofonía

4. No es el caso de los trabajos de Walters, 2005; y Morros, 2007.

5. Así lo ha señalado Fasquel, 2011.

6. Citamos siempre por la edición de José Manuel Blecua (Quevedo, 1969-1971), remitiendo a su numeración para los poemas.

7. Véase Ruiz Pérez, 2003.

8. Véase Barnard, 1987; y Arellano, 1998.

tanto a lo dorado (*l'aurea*), como a lo espiritual (*l'aura*) y al laurel como símbolo de eternidad y triunfo poético, Laura, la amada del poeta, se erige en centro de un haz de valores simbólicos y significativos, donde se funden amor y poesía, como se entrecruzan en la persecución de la ninfa por el dios de los poetas, con un resultado que se mueve entre la imposibilidad y la transustanciación sublimada de realidad en símbolo. En este punto, cualquier revisión en clave burlesca de la fábula no deja de representar un cuestionamiento de la poética heredada, un espejo deformante de una tradición, en la que, por otra parte, Quevedo se instala cómodamente en su poesía seria. De manera particular, podemos concretar esta posición en relación a la lírica española a partir de la relevancia del soneto XIII de Garcilaso<sup>9</sup>, con su morosa y sublimada pintura de la metamorfosis de la ninfa perseguida, que marca para la posteridad el canon en el tratamiento de la materia ovidiana, sobre todo cuando sus motivos cuentan también con una aproximación pictórica. Así, cuando Quevedo (209) trata la misma fábula como si usara un espejo invertido respecto al modelo del toledano está abriendo, con el convencional recurso del *contrafactum* o la parodia, una relectura del modelo, cercana a la emulación y, en todo caso, vinculando al tratamiento del mito un fuerte componente metapoético, al que no es ajeno, por supuesto, el carácter propio de la divinidad elegida. Apolo, valga insistir, es el dios de la poesía, el mismo que corona al poeta en la cumbre el Parnaso, en imagen completada y explotada por el propio Quevedo a la hora de reunir su poesía para la edición, tanto en el título y marco conceptual desplegado en la *dispositio*, como en la síntesis suprema del grabado de apertura, con el laurel surgido de la transformación de Dafne como imagen recurrente y distintiva.

Insistimos. No sólo cuando el mito alude directamente a unos valores poéticos puede alcanzar una dimensión metapoética. Al constituir una tradición, su presencia en un poema evoca todos los modelos previos y establece, *velis nolis*, un diálogo creativo con los mismos, entre la *imitatio* y la *emulatio*, entre el respeto a la tradición y la innovación, si no llega a mediar incluso un componente de rivalidad directa o de respuesta precisa a un texto anterior. En el entorno cercano de Quevedo, los casos de Góngora y Carrillo, a propósito de Polifemo, y de Lope / Pérez de Montalbán y Jáuregui, a propósito de Orfeo<sup>10</sup>, bastarían para dar sustento a nuestra afirmación. La situación de esta práctica en la teoría de la intertextualidad podría complementar, si fuera necesario, la mera constatación histórica. Cuando el tratamiento del mito da en

9. Así lo estudian Álvarez Barrientos, 1984; Torres Nebrera, 1971; y Martinengo, 1999.

10. Aunque habremos de profundizar en ello, adelantamos en este punto datos quevedianos bien conocidos, como las tensiones con el autor de las *Soledades*, el elogio lírico a Carrillo al frente de sus poesías póstumas, las oscilantes relaciones con Jáuregui y la clara enemiga con Montalbán. Todo ello apunta un potente campo literario en constitución y la trabada red de relaciones que se establecía en él, también con Quevedo ocupando un lugar de centralidad (Jauralde, 1998; Cutiérrez, 2005).

lo burlesco, con lo que tiene de reelaboración paródica de un modelo, expresa o implícitamente evocado, el carácter metaliterario se acentúa y le otorga a la composición una dimensión más allá de la mera y gratuita jocosidad, al tiempo que introduce una renovación en el sistema poético, al alterar las relaciones establecidas por el *apertum* clásico entre lo elevado y lo degradado, entre la materia y su plasmación textual.

En un caso en concreto, y no alejado del campo mítico-simbólico de Apolo y la coronación del poeta, Quevedo plantea (y de manera reiterada) este desplazamiento y las tensiones derivadas de un camino desde lo alto a lo bajo, explotado por la presencia de este movimiento en el argumento de la fábula, hecha de ascensos y caídas. Es el caso de Orfeo, el inspirado poeta y enamorado trágico, que antes de colocar su lira en el cielo a través del catasterismo, lo ha tocado con los dedos y ha descendido, literalmente, al centro del infierno<sup>11</sup>. De la cumbre del Parnaso (una de las dos, que Quevedo actualiza en su obra), a la que lo ha conducido la dulzura de su canto y la potencia con que altera y devuelve la armonía a la naturaleza, pero también a la que ha accedido por su unión con Eurídice, el poeta mítico ha de descender al infierno, primero el metafórico, con la pérdida de la amada (la misma que explota el *Canzoniere* y su inagotable secuela), y después el real, cuando su valer como poeta le abre las puertas del Hades y alcanza la piedad de Plutón; la recuperación de la esposa abre un nuevo camino de ascenso, de retorno al mundo, pero el incumplimiento de la condición impuesta devuelve las cosas a su estado previo, con una separación que lleva a Orfeo a acabar su ascenso al mundo de los vivos, mientras se hunde en los infiernos de la desesperación; su posterior desmembramiento por las ménades, su inmersión en el río y la sublimación de su lira reiteran ya de manera definitiva el doble movimiento de ascenso y descenso. El tratamiento burlesco de un mito de componentes complejos y dimensión trágica acentúa al máximo la tensión dialéctica formulada en términos espaciales, de subida y bajada, y una figura mítica de facetas dispares.

Hijo de Apolo y cantor-poeta, inductor de la armonía en la naturaleza y de las leyes y la civilización entre los humanos, enamorado, sujeto de una pérdida por la muerte causada por la serpiente escondida en la hierba, héroe que baja a los infiernos, trágico protagonista de una segunda pérdida, mártir de su amor y víctima propiciatoria de la ira de las pasiones desatadas, Orfeo aglutina bajo su nombre y en el despliegue de su historia una gran variedad de mitemas con valor arquetípico. De un lado podemos situar los relacionados con su faceta de músico y enamorado, vinculados a la imagen de armonía, a la unión de los opuestos, la *concordia discors*. Del otro lado nos quedan los relativos al *descensus ad inferus* y el despedazamiento final, correspondientes al espacio de la violencia, propio del héroe y del universo trágico, a los que ya Orfeo aparece liga-

11. Para un análisis del mito véase Gil, 1974; Cabañas, 1947; y Gamechogicoechea Llopis, 2011.

do por su condición semidivina. En términos poéticos, los que ahora nos interesan, la formulación remite al mismo juego de tensiones. El primer plano, el del músico enamorado, constituye el objeto de la lírica, de la que el propio Orfeo constituye emblema y personificación; en el segundo, el héroe es el sujeto de la épica, género en el que la fábula mitológica, formulada como epilio, ocupará un lugar privilegiado durante la primera mitad del siglo xvii. Como hemos apuntado, no hay una muestra de este género como tal en la obra de Quevedo, al menos en seso, pero es en ese horizonte en el que hay que citar el acercamiento a la materia órfica en un breve romance (765) cuyo alcance empieza a entrecerse a partir de los propios avatares de su elaboración y transmisión<sup>12</sup>.

#### LOS TEXTOS DEL ORFEO QUEVEDIANO

Junto a la manifestación impresa, recogida en el *Parnaso*, tres testimonios con diferencias significativas acreditan la pujanza de una transmisión manuscrita, a la que podría aplicarse la definición clásica de que este romance, como el tradicional, perdura en las variantes. Bien podría hacerse si no existiera esa versión impresa, autorizada por el autor, y respecto de la cual no cabe considerar el corpus manuscrito como una continuidad deturpada del texto autorial a partir de errores de copistas. Las variaciones se manifiestan ya desde el verso inicial («A buscar a su mujer», «Cuentan que por su mujer», «Orfeo por su mujer»), con una cantidad y naturaleza tal de los cambios, que no cabe conceptuar los testimonios como un mismo texto con alteraciones, sino más bien como cuatro textos distintos, que parece ser el criterio adoptado por José Manuel Bleuca en su edición, al disponer, junto al texto impreso, las otras tres versiones. La condición autorial de las alteraciones se nos antoja indiscutible, por lo que lo adecuado sería hablar de sucesivos estadios redaccionales. La trayectoria lleva desde el impulso creativo inicial a la versión definitiva, en el posiblemente muy distanciado contexto de una específica estrategia de edición, tan relacionada con las condiciones de la transmisión impresa de la poesía lírica a mediados del siglo xvii como con las particulares actitudes derivadas de la posición de campo del autor y su opción para publicar sus obras al final de su vida<sup>13</sup>. En la cada vez más instaurada articulación de *natura-ars-exercitatio* puede hallarse una raíz sustancial de este proceso, que pasa por la depuración y formalización del impulso creativo inicial hasta desembocar en la forma *ne varietur* elegida para una difusión que cada vez más (aunque no sea el caso de Quevedo) tiene que ver con la profesionalización del poeta. No obstante, lo que va extendiéndose como concepción y como práctica quizá no baste para explicar este caso particular. En él los rasgos ligados a la condición de romance burlesco aparecen contaminados (cuando no sobrepasados) por la condición de la fábula y sus componentes,

12. Han tratado del texto Pitollet, 1904; Buchanan, 1905; y Pérez Gómez, 1951.

13. Véase Gutiérrez, 2005.

además de por el diálogo con otros acercamientos contemporáneos al mito de Orfeo y su tratamiento poético. Así, desde la más superficial consideración de la naturaleza de las variantes a la incardinación de la obra (en sus distintas etapas y textos) en su preciso marco histórico, con un componente de sociología del campo literario y su dinámica, se impone postular que la indispensable consideración del texto (de los textos) sobre la mesa no puede detenerse en el espacio delimitado por la disciplina ecdótica. Más bien debe desplazarse hacia una forma de filología de autor, en la que se sumen a las consideraciones sobre las variantes internas del texto lo que toca a sus relaciones externas, ligadas a la posición de su creador en el campo literario de su momento, mejor dicho, de los sucesivos momentos en que toma y retoma el poema.

Partimos, pues es difícil hacerlo de otro modo, de la edición de José Manuel Blecua, en cuyas páginas la problemática textual del romance queda apenas esbozada y muy lejos de una resolución efectiva. Ciertamente, el magistral editor no estaba obligado en el contexto de su magna empresa a una labor más acabada, y ya es meritorio que dejara unos cimientos bien firmes para acometer una tarea crítica más particular y pormenorizada. Su inicio se apoya en la solución para presentar al lector los materiales textuales, pese al contradictorio cruce de criterios manejados en las decisiones editoriales. Al aplicar la norma general de descoyuntar la ordenación quevediana del *Parnaso*, Blecua aparta los textos de su inicial contexto editorial, cercano a la voluntad del poeta, lo que en este caso se vuelve una decisión positiva al salvar el riesgo de colocar el poema únicamente en este marco artificial. Al tiempo, a la hora de ordenar los testimonios el editor parece conceder una cierta primacía, al menos en el orden de presentación, a la versión impresa, lo que, al margen de juicios de calidad, trasluce una perspectiva sobre la lectura diacrónica de los avatares del texto, que es la que seguimos, pues más que remontarse al origen nos interesa considerar la dirección que sigue lo que sin duda es un proceso de reescritura.

Retomamos, pues, los materiales proporcionados por Blecua en las páginas dedicadas a esta composición (765), manteniendo las denominaciones por letras para las familias de testimonios. La agrupada como A es la de la rama impresa, con base en la edición del *Parnaso español* (Madrid, 1648), incluyendo la impresión zaragozana del año siguiente; en ella el poema se incluye en la musa Talía, la vi del volumen, con el número xc, rodeado de otros romances en burla, sin que la coincidencia temática se sume a la de metro y tono, lo que no permite plantear otra lectura que la sugerida en el epígrafe, con un carácter satírico y con un objeto no infrecuente en los versos y prosas del autor. Se extiende a lo largo de 10 cuartetes.

Bajo la letra B se reúnen hasta tres manuscritos de la BNE, hoy fácilmente analizables en sus contenidos a partir del catálogo dirigido por Pablo Jauralde (1998b). En él vemos que el ms. 3940 se articula en dos partes, de distinta mano para cada caso, con sendos cancioneros, res-

pectivamente, de Quevedo y Garcilaso, mucho más extenso el primero, con 200 folios de versos tras los *Anales de quince días*; nuestro poema ocupa una posición en el último cuarto de la colección, y presenta un error de copia en el primer verso: «*Cuenta que por su mujer*»; el epígrafe que lo encabeza es «A la fábula de Orfeo cuando bajó al infierno para sacar a su mujer». Frente a éste, los otros dos manuscritos, 4100 y 3700, se muestran mucho menos sistemáticos, como los típicos cartapacios de acarreo en que manos muy distintas van copiando sin un orden ni criterio preciso poemas de la primera mitad del siglo XVII, con una cronología relativamente delimitada, pues da por sancionada la beatificación de Teresa de Jesús, en tanto que don Gaspar sólo ostenta el título de conde de Olivares. Los tres testimonian un estadio del texto en el que no hemos considerado variantes menores de transmisión (anotadas por Blecua), insignificantes a nuestro propósito. En todos los casos se trata de una composición en 9 cuartetos.

La rama C es más escueta en sus testimonios, sobre todo al descartar la copia tardía del siglo XIX, de mero valor arqueológico, como denota la referencia a los «antiguos poetas» que acompaña al rótulo de *Colección de poesías jocosas, satíricas y letrillas*. El testimonio más cercano a la cronología del poema es el conservado en la Biblioteca de Palacio con el número 1577; la inclusión de un destacado volumen de poesía del siglo XVI (Diego de Zúñiga, Acuña, Montemayor, el Góngora más joven...) indica la persistencia de un gusto que no permite situar la copia en una cronología tardía, muy avanzado el siglo XVII. El poema aparece sin epígrafe introductorio y se desarrolla en 8 cuartetos.

Finalmente, la rama D la compone un único testimonio, de nuevo de la BNE, el ms. 3796, que forma parte de una serie más amplia de cartapacios (incluyendo el anterior y el posterior en la numeración de la Biblioteca) formados de distintas manos y con una variada mezcla de poemas de los siglos XVI y XVII; en el que nos interesa alternan sin un criterio rector textos de los Argensola, de Góngora y de Quevedo, cuyos romances burlescos se mezclan con textos ajenos. La versión del romance va introducida por el epígrafe «*Sátira de Góngora*» y ocupa 8 cuartetos.

La consideración de las variaciones entre las distintas ramas de testimonios puede dibujar algunas conclusiones si avanzamos algo parecido a un *stemma* que ayude a articular las relaciones de filiación o de separación entre los textos, no ya en busca de un original más o menos arquetípico, sino para tratar de recomponer el orden de la (re)escritura por si ello nos permite esbozar una hipótesis sobre el designio que la rigió. Con ello se apuntarían las posibles intenciones autoriales o de sentido del texto, a través de lo que podría considerarse pactos de lectura condicionados por la circunstancia contextual o por las estrategias del autor-editor a la hora de presentar el texto, desde la *dispositio* elegida a la rotulación empleada, si es el caso.

La primera observación que se impone es la tendencia al incremento de la extensión, por muy reducido que sea, hasta culminar en el impre-



so, que ofrece la versión más amplia. Como no es probable ni tendría sentido un proceso de despojamiento de estrofas, hay que postular que el orden marcha hacia la versión A, sin que quepa pensar en movimientos alternos de avance y retroceso en lo relativo a la extensión. Al ser las más cortas, las versiones C y D deben situarse en los estadios más tempranos. Ya en el primer verso, D y B muestran una desviación compartida, que debe entenderse como común, en un movimiento separativo de C, que quedaría así en la fase inicial (siempre en relación a los testimonios conservados). Como pruebas externas al dato de la extensión y a la versión (que no error) común separativa pueden apuntarse el hecho de que el manuscrito en que se conserva también tendría una datación temprana (a tenor de la persistencia de la poesía del siglo anterior) y que el poema aparece en él sin ningún rótulo, como si no necesitara mayor indicación de su sentido, que debiera ser evidente por el propio contenido del texto o por la inmediatez de la posible circunstancia que le diera lugar.

De C a D se mantienen la estructura y la extensión. A la revisión se añaden variaciones que no mejoran el texto (a veces lo contrario), sin que puedan considerarse errores involuntarios de copia. No hay base sólida para atribuir la redacción a la mano del autor, salvo que se tratara de un intento precipitado, quizá forzado por la situación, de reconstrucción del poema desde la memoria para ofrecerlo en un contexto determinado, más o menos relacionable con lo que cabe derivar del epígrafe que lo encabeza; en cualquier caso, de mano de Quevedo o no, parece que la reelaboración puede deberse a una voluntaria labor de adaptación, por más que no todos los cambios resultaran acertados. Aunque no es imposible que se trate de un añadido de un copista posterior, ajeno al proceso de reescritura, la adición del epígrafe podría apuntar a una voluntad de recontextualización del poema; si es el caso, no lo hizo, sin embargo, sin una cierta ambigüedad a la que volveremos más adelante.

Algunos de estos cambios se retoman o mantienen en B, lo que, a partir del incremento en la extensión y la alternancia de rasgos conjuntivos y separativos con D, apunta a que se trata de una reelaboración de C con elementos de contaminación de D, correspondiente a una rama más alta o, de manera más precisa, a una fase previa de elaboración. En la revisión estilística, que comienza por el cambio en el rótulo introductorio y combina rasgos de los otros testimonios manuscritos, la versión B avanza en los cambios o desanda lo adelantado por D, con aciertos en ambos casos, pero también con algún notable desacierto, como el de la inversión del orden de las estrofas que presentan sucesivamente el efecto del canto órfico en las ánimas que penan en el Hades y la concesión por sus gobernantes ante las peticiones del enamorado; ningún otro testimonio ofrece en este punto el orden de B, que, por lo demás, no duda en mantener la versión de C cuando D no estuvo afortunado en su enmienda. El rasgo más destacado, por su importancia y su valor significativo, es la adición de un nuevo cuartete, entre los que hacían los



números 2 y 3 en las versiones anteriores. En él aparece un elemento antes omitido, pese a ser una de las imágenes más características de Orfeo, la relativa a su poder para alterar la naturaleza, como al hacer moverse los cerros en pos de su música; con el inevitable tratamiento burlesco, al componer B su responsable sumó esta referencia con acierto, ya que, además de complementar en pocos versos la poliédrica figura del héroe trágico, añadiendo un punto positivo, también funciona narrativamente como justificación de lo que va a ocurrir en el infierno, pues su efecto en él aparece como inevitable continuación de lo que ya ocurría en el mundo exterior. La definitiva versión impresa mantendrá y en su posición, aunque con una reelaboración estilística, esta unidad estrófica y su motivo narrativo.

Al llegar a considerar el texto A volvemos a encontrar unos resultados muy parecidos a los ya señalados en la versión precedente. En lo tocante a la reelaboración estilística, en el texto confluyen lecturas procedentes de las versiones anteriores, sin que se incline de una manera clara, mucho menos exclusiva o hegemónica, por una de ellas, como si el autor, en momentos cercanos a la decisión de editar o en el proceso de preparación de los textos, hubiese decidido decantar los tanteos previos con un fuerte proceso de revisión, hasta alcanzar la forma idónea para presentarse ante el público lector en un volumen impreso. La relación con C en este apartado muestra las mismas fluctuaciones, al igual que ocurre en el plano estructural, con decisiones de reescritura de distinto sentido. Así, mantiene la interpolación del cuartete dedicado al efecto órfico sobre la naturaleza, si bien introduce en él variantes redaccionales sustantivas, lo que implica una voluntad de continuidad, pero también de revisión, ambas netamente autoriales. Junto a ello, con el mismo criterio, Quevedo (ahora sí indudablemente él, si no es que hubo una intervención de González de Salas) retorna a las versiones iniciales en el punto del orden estrófico, restituyendo el más temprano y lógico en el punto señalado en el párrafo anterior. En resumen, al constituir A se tuvo presente B y de manera particular, pero sin la fidelidad que pudiera lastrar cambios de envergadura. Otra vez el de más consideración se sitúa en el apartado de las adiciones, en este caso en un lugar tan marcado semántica y pragmáticamente como es el cierre de la composición. Restando algo del carácter conclusivo a la estrofa anterior, la última en las versiones previas, A añade un cuartete que funciona como clausura y conclusión, con algo de moraleja y fuertes tintes misóginos y contrarios al matrimonio<sup>14</sup>, que orienta definitivamente la lectura, sobre todo en correspondencia con el nuevo cambio en el epígrafe, el más explícito de los tres conocidos.

Desde la historia del texto, y tras la constatación de un proceso de reescritura y la dirección que sigue, es justamente el elemento de la rotulación inicial del poema el que nos permite orientarnos hacia las

14. Véase Arellano, 2005.

preguntas por el sentido, el del poema y el de sus cambios. Sinteticemos las constataciones antes de avanzar en la interpretación. La que se presenta como primera versión carece de epígrafe, lo que bien puede interpretarse como una relación muy directa y evidente con su contexto, toda vez que en cualquiera de los estadios la materia argumental de la narración es evidente, y sólo podrían admitirse cambios, matizaciones o valoraciones dispares en lo tocante a la orientación de su chanza, esto es, a la pragmática operante en una situación contextual determinada. Al otro extremo de la trayectoria, en la versión definitiva el rótulo es de lo más explícito e inequívoco, además de verse ratificado por la estrofa añadida al final, poniendo el énfasis en las circunstancias de los maridos, para actualizar con la doble pérdida de Orfeo un motivo tradicional en la materia satírica, el de los maridos infelices a causa de las mujeres, jugando con la paradoja de la dicha en la pérdida. No es esta, sin embargo, la connotación que se desprende de los otros dos epígrafes conocidos, mucho más escuetos y denotativos, lo que no permite postular una evolución lineal en este plano, sino más bien una relación triangular.

En su esclarecimiento podría ser de utilidad una datación concreta e inequívoca de los textos, de la que carecemos. Debemos apoyarnos, pues, en las imprecisas conclusiones alcanzables a partir de algunos de los datos expuestos. Si pensamos en una redacción final no muy alejada de los años cercanos a su muerte, cuando el poeta preparaba los textos del *Parnaso*, podrían haber discurrido dos décadas desde la primera aparición del romance. El dato externo nos lo proporciona la cronología del manuscrito 3700 de la BNE en el que se copia el texto. Al seguir refiriéndose a Olivares como conde, apunta a una fecha anterior o muy cercana a 1625, cuando comienza a ser llamado conde-duque al sumar el ducado de Sanlúcar. Tratándose de un testimonio de la rama B, si la reconstrucción realizada es correcta, debemos retrasar algo la fecha de la redacción inicial, si bien en este punto las evidencias externas no nos permiten un detalle mayor, y tampoco es de descartar que el copista del ms. 3700 recogiera textos con un cierto retraso y sin conocimiento actualizado de los cambios en el entramado aristocrático. Bajo su aparente diversidad, los cambios en la rotulación del poema sí parecen coincidir en algunos de los rasgos resultantes, ligados a las referencias (meta)literarias, centradas en Góngora y la fábula, y con carácter burlesco, expreso en la noción de sátira y apuntado de manera más implícita en la apelación «a la fábula», que parece abrir un diálogo con el texto, sea cual fuere. Si esta percepción es correcta y mantiene alguna significación, podemos iniciar la consideración de los cambios desde un panorama en el que se esboza un paso desde la falta de indicaciones a una de carácter muy genérico, pasando por dos referencias, muy cercanas, en las que pueden adivinarse huellas de una polémica literaria más o menos en germen.

## UNA HIPÓTESIS: ¿UNA DISPUTA POÉTICA?

En las no muy abundantes aproximaciones críticas al texto, su sentido no ha despertado demasiado interés. Ha sido un aspecto bastante desatendido y que en general ha quedado bastante neutralizado, entre la evidencia de su narración, reforzada por la adición de la estrofa final, y la orientación marcada por el epígrafe que se le incorpora en la versión definitiva, la consagrada en la primera salida editorial del texto. La misoginia quedó expresamente subrayada en el ya clásico estudio de Amédée Mas (1957)<sup>15</sup>, en línea con la más acendrada imagen de Quevedo, lo que implica dejar de lado cualquier posible singularidad del texto, reducido a una muestra más de la inquina hacia la mujer reiterada en la obra del poeta, mientras la complementaba en intensa dialéctica con la depuración de una sublimada doctrina amorosa<sup>16</sup>. Ni esta tensión ni las dudas procedentes de la debatida intervención de González de Salas en la configuración última de los textos del *Parnaso español*, con sus marbetes introductorios incluidos, han abierto brecha alguna en una generalizada y, por otra parte, poco profusa lectura del romance sobre Orfeo, relegado al cajón de las burlas acerca de la situación de los maridos, a cuyas congojas se presenta la singular condición de Orfeo, doblemente viudo, como una triaca no exenta de burla e irónica paradoja. Este panorama crítico o, por mejor decir, la falta del mismo abre espacio para una reflexión, por más que haya de limitarse a unos postulados muy hipotéticos.

La falta de datos ciertos sobre la cronología de las diferentes versiones deja cualquier acercamiento interpretativo en el aire de la especulación, con el apoyo no muy sólido en algunos indicios y en algunas posibilidades. Entre los primeros, el que nos parece de una inconsistencia más reducida es el que parte de la constatación de los perfiles que adopta la tendencia dibujada por los cambios recompuestos en la historia del texto. En ellos cabe ver con aceptable claridad un desplazamiento desde la inmediatez de un impulso (creativo o satírico) a una depurada y apreciable elaboración de orden artístico, en clave de rúbrica editorial, de cierre *ne varietur* tras una trayectoria con marcados avatares textuales y paratextuales. Como hemos visto al tomar estos últimos como referente, se aprecia un gran salto en la semántica y la pragmática desde los testimonios intermedios al definitivo, un desplazamiento que, si cabe, acentúa aún más el carácter metaliterario de las introducciones de lectura de los textos D y B.

En las dos versiones los epígrafes presentan, bajo su inicial diversidad, coincidencias significativas, a partir de lo relativo al tono, con sus alusiones a un autor y una obra, uno claramente nominado y otra apenas aludida, aunque quizá los límites en sus referentes sean los contra-

15. El eco del planteamiento puede seguirse en Riandière La Roche, 1994; Arellano, 2005; y Cacho Casal, 2005.

16. Imprescindible en este punto, Fernández Mosquera, 1999.

rios. Vayamos por partes. El tono de burla es uno de los componentes de mayor persistencia en las transformaciones del texto. La burla, tan características en nuestro autor, afecta, es evidente, al objeto del poema en su plano interno, esto es, al protagonista de la fabula y al género, los maridos, a los que representa en la manipulación quevedesca. La actitud burlesca se extiende, como es lógico, al tratamiento de la historia, incluyendo punto de vista, retórica y léxico específico, desembocando de lleno en el universo literario de la sátira y su clave de *ridendo fustigat mores*. Ahora bien, y ello es una constante del género desde sus orígenes arcaicos y clásicos, los límites del objeto inmediato son frecuentemente desbordados, para extender la sátira a otros modelos literarios, ligados o no al objeto en cuestión. Cuando en la realización textual del encabezamiento de la composición satírica recurren las referencias literarias esta marca cobra mayor peso, hasta llegar a hacerse significativo.

La referencia a Góngora plantea una duda inicial, si bien la trayectoria del texto y las nulas dudas sobre su autoría la despejan con solvencia. Si bien en «sátira de Góngora» el nombre del poeta cordobés podría tomarse en clave de genitivo subjetivo, indicando la autoría del texto, la constante inclusión del romance en las obras de Quevedo nos lleva a interpretar como la más probable la lectura de la alusión como genitivo objetivo. Esto es, Góngora aparece como objeto, no como autor, de la sátira, y esto nos llevaría a leer la sátira como formalizada a través de una de sus modalidades, la parodia, lo que llevaría a reclamar la existencia de un referente literario de cierta concreción. A ello puede apuntar la más delimitada, aunque más imprecisa, referencia de «la fábula de Orfeo» del epígrafe de B. No es completamente descartable que la fórmula contenga una alusión a la genérica formulación narrativa de un mito que, por la diversidad de sus componentes (poesía, amor, tragedia, descenso a los infiernos...), presentaba un atractivo indiscutible para los poetas, como muestra la continuidad de alusiones desde la aparición en el tapiz de las ninfas garcilasianas en la Égloga III. Sin embargo, resulta difícil prescindir de la relevante actualidad del mito y de su tratamiento en fábulas poéticas en un entorno muy cercano al de Quevedo y en fechas próximas a las postulables para la datación del romance, en un episodio iniciado con la publicación por Jáuregui en 1624 de su extenso poema en octavas *Orfeo*, con las secuelas que suscitó.

La enemiga quevediana para con el autor de las *Soledades* se extendió en el tiempo y, aun prescindiendo de abundantes atribuciones apócrifas, salpicó profusamente la escritura en prosa y verso de nuestro autor, por lo que resulta bastante difícil en este campo encontrar un dato para la referencia directa, máxime cuando no se halla en la relación de obras del cordobés ninguna identificable con una fábula sobre el esposo de Eurídice<sup>17</sup>, en tanto que tampoco componen la temática o los

17. Sí encontramos varios sonetos dedicados a las fábulas órficas, atribuibles en distinto grado al cordobés. En el contexto, ilustran el revuelo provocado por el poema de

motivos conyugales un rasgo pertinente en la obra gongorina. La condición clerical del autor en el plano real tampoco permitiría pensar en que el ataque sugerido en el rótulo pudiera referirse a una circunstancia biográfica o un rasgo vital. A la vez, tampoco la estrategia del posible ataque se sitúa en la «parodia idiomática» habitual en piezas como *La culta latiniparla* o la *Aguja de navegar cultos*, donde es la exageración de los rasgos de estilo consagrados por los imitadores del cordobés, lo que, con un grado adicional de exageración, se apodera de la textualidad de la pieza, haciéndola explotar en un alarde de irrisión. Si existe la burla literaria en nuestro romance, ha de situarse en un plano más diluido, y justamente por el procedimiento inverso. Así, más que un ataque directo a Góngora, se trataría de una toma de posición frente a los excesos de un gongorismo en pleno auge. Y en esa toma de posición Quevedo optaría por una estrategia distinta a la de la parodia, más sutil en su relación con el objeto, pero apreciable para quienes percibieran la claridad con que la opción por lo burlesco y su aparejado *humilis stilus* se situaba frente a la sublimidad de la fábula y el tratamiento recibido en un contundente poema contemporáneo sobre la materia.

En las antípodas del furibundo ataque del *Antídoto*, que le situó a la cabeza de la falange de opositores al gongorismo vinculado al estilo de las *Soledades*, Jáuregui sorprende a propios y extraños con la cercanía de su fábula mitológica al estilo del cordobés, y justo en el mismo año en que también da a las prensas su *Discurso poético*, en el que sintetiza una estética más conciliadora pero aún distante de la propuesta gongorina<sup>18</sup>. El impacto del *Orfeo* suscitó una gran ola de reacciones en el entorno del poeta, lo mismo si miramos a sus relaciones estrictamente literarias que si atendemos al marco cortesano de relaciones en Madrid y en la órbita de los núcleos palaciegos de poder e influencia, en disputa en los momentos iniciales del valimiento de Olivares, con sus expectativas de reforma y su apuesta por dar un mayor relieve a artistas y escritores en la nueva imagen del poder. Entre esas reacciones la más trascendente en la historia literaria es la que llevó la firma de Juan Pérez de Montalbán y que, sin volver sobre las debatidas y sospechosas cuestiones de autoría real, se adscribe inequívoca y estruendosamente al círculo de Lope de Vega, otro de los impugnadores iniciales de la innovación gongorina y aliado natural del sevillano en esta causa. El mismo año de 1624 aparecía el *Orfeo en lengua castellana*, en clara respuesta al anterior, y dedicado a Bernarda Ferreira de la Cerda, la poeta portuguesa que publicaría años más tardes sus romances de las *Soledades de Buçaco*, que bien podría leerse en diálogo con las gongorinas, en clave moral y en un estilo más templado, comenzando por la opción métrica. No era tan templado el registro adoptado en el poema firmado por

Jáuregui, pero no pueden situarse como objeto del ataque del romance, y menos en clave de sátira personal contra Góngora.

18. Lo analiza Rico García, 2001.

Montalbán, que se sitúa, en cambio, en el mismo campo métrico que su antecesor y objeto de ataque. Encaminado en el mismo molde de las octavas empleado por Jáuregui, el poema amparado por el padre de Montalbán en su papel de librero reducía la sublimidad del metro épico por excelencia y lo situaba en un registro más propio del *mediocris stilus* al impregnarlo del defendido ideal de llaneza identificado como conatural a la lengua castellana, respecto al que el inicial modelo gongorino y la entendida como imitación por Jáuregui representaba una traición, máxime tras las iniciales posiciones estéticas del sevillano.

Las circunstancias son suficientemente conocidas<sup>19</sup> y de un alcance en que no podemos detenernos aquí. Es más; ni siquiera contamos con una evidencia de que exista una relación directa entre el romance de Quevedo y este episodio datable en la cercanía temporal de las primeras fases de escritura. No obstante, resulta difícil prescindir de ese telón de fondo para el poema en sus versiones iniciales y dejar de pensar en ello cuando uno de los epígrafes hace una directa mención de «la fábula» y el otro actualiza la clave gongorina para la interpretación de la sátira. Si bien los argumentos negativos carecen de fuerza probatoria, parece significativo el cambio operado de cara a la edición impresa del poema en el contexto de la senectud quevediana. Pasado 1640, a unos años de la muerte de Góngora, Lope y Montalbán y en la cercanía del óbito de Jáuregui, silenciados los ecos de la polémica en torno a los respectivos *Orfeos*, el contexto se ha disuelto, y lo que pudo ser una sátira con un objetivo directo y marcado se queda sin un referente válido para los lectores que adquieren un volumen donde el poema es recontextualizado en una clave genérica y estilística con el sello de la musa Talía y su pluralidad de valores, entre lo bucólico y lo cómico. Apagado el fragor del cuerpo a cuerpo de una polémica generalmente sostenida en el cauce del manuscrito, y encarando una edición en la que el autor trata de dignificar su práctica de la poesía para completar su imagen de escritor, pudo pesar la consideración moral y poética del rechazo a la invectiva y su componente personal, en la que se había basado la censura de las ediciones póstumas de su rival, abanderada por el padre Pineda hasta conseguir la retirada inquisitorial de las *Obras en verso del Homero español*. En estas cuestiones de estrategia editorial y la necesidad de dotar de una cierta autonomía referencial al poema encontramos la causa inequívoca de la decidida apuesta por integrar el romance por la vía del epígrafe y la adición de la moraleja final en el discurso subgenérico de la sátira de estados y su reconocible motivo del cónyuge infeliz. El cierre explicitaba lo apuntado en el final de las versiones previas, pero la elección de un epígrafe redundante en su denotación acentúa esta marca y, sobre todo, aleja el poema de las líneas de lectura apuntadas en los epígrafes con que corrió en las versiones manuscritas, ya lejanas en el tiempo y sus circunstancias. Si existe un paralelismo (por no decir una

19. Las explicita Millé, 1926.

razón causal) entre las variantes y los cambios de contexto, la reorientación referencial de la versión A iluminaría retrospectivamente la posible concreción de las versiones iniciales, seguramente más apegadas a un referente externo, con un mayor grado de circunstancialidad, si puede expresarse así. La relación alentaría la búsqueda del objeto ligado a la sátira siquiera sea por vía de hipótesis.

En este punto se plantea la relación del romance con las dos fábulas *Orfeo* aparecidas cuando Quevedo rondaba el entorno de Olivares en el que también tenían un sitio o pugnaban por él los dos nombres mayores ligados respectivamente a las dos ediciones de 1624, Jáuregui y Lope. Comenzamos por aquí el acercamiento a un haz de relaciones con bastante de personal, pero muy ligadas a las respectivas posiciones de campo sostenidas por los autores, tanto en el más restringido y específico círculo de la «república de los poetas» como en el del clientelismo. A diferencia de la sostenida con Góngora, constante en su polarización, las relaciones de Quevedo con Lope, Montalbán y Jáuregui se abren en un abanico más amplio y complejo, con matices y variaciones dignas de tener en cuenta. Con el Fénix, al que dedica poemas laudatorios (304, 309), la relación no se muestra con mucha nitidez y debemos verla a través del cristal de Montalbán, el responsable expreso de la respuesta a Jáuregui, que es el asunto que reclama nuestra atención. El menosprecio de Quevedo por el hijo del librero Alonso Pérez, el gran promotor de la proyección editorial de Lope por esos años, se plasma en toda su intensidad en las agrias páginas de *La Perinola* (1632), donde, además de los orígenes plebeyos del discípulo de Lope, se ridiculiza la propuesta materializada en el *Para todos*. Su ideal de llaneza y accesibilidad venía a recalcar la propuesta de un *Orfeo* castellano, que sin duda repugnaría a un Quevedo alejado de este tipo de popularismos cuando se trataba de una literatura ajena al mero chiste verbal o la sátira inclemente. Y Lope estaba detrás de este planteamiento como se situaba tras el nombre de Pérez de Montalbán en la respuesta a Jáuregui, del mismo modo en que podía verse alcanzado por las andanadas de *La Perinola* años después de este episodio.

Tampoco salía indemne del texto de Quevedo el propio Jáuregui, como en un preámbulo impreso de la rivalidad que alcanzaría su mayor grado de virulencia apenas unos pocos años después, en gran parte por razones políticas, cuando Quevedo se había alejado de los círculos de Olivares y se manifestaba decididamente en contra de las estrategias del valido. Entre 1634 y 1635 se cruzan varios textos de Quevedo y Jáuregui con manifiestas diferencias políticas. Son evidentes en el *Memorial* del sevillano, en respuesta a la *Carta a Luis XIII* de Quevedo a propósito del saco de Tirlmont por los franceses<sup>20</sup>; y más explícitas, si cabe, son las que afloran a raíz de *La cuna y la sepultura* (1634), contestada en pocos meses por Jáuregui en *El retraído*, en el que sitúa las

20. Son estudiados por Crosby, 1961.



diferencias ya en la *Política de Dios*, lo que no es un dato desdeñable, a tenor de la argumentación de Crosby, cuando rastrea las fases en que la relación entre los dos autores no estaba marcada por la enemistad. Es justamente una aprobación de Jáuregui, en el desempeño de su cargo de censor del Santo Oficio, reproducida en una edición de la *Política de Dios* de 1627, la que lleva al quevedista a postular que al menos hasta ese año pudo extender una relación de amistad, muy distinta a la registrada en la década siguiente. Sin embargo, la lectura de la aprobación no permite extender los posibles vínculos entre los autores hasta la categoría postulada por Crosby, posiblemente derivada de la voluntad de plantear una polaridad como la expresada en el título de su artículo. Nada hay en la censura que se aparte de las convenciones del género; es más, podría tomarse como algo fría en comparación con el tono encomiástico que estas piezas comenzaban a adquirir junto a un carácter cada vez más analítico y valorativo de los contenidos y la forma de la obra. Una cierta probidad y responsabilidad «profesional» en el ejercicio del cargo bastarían para explicar la actitud aprobatoria de Jáuregui, sin que tenga que mediar ningún vínculo personal con el autor de la obra, y menos aún de amistad, máxime cuando por esos años Quevedo no había manifestado la acusada deriva antiolivarista que marcaría su vida y su carrera años después<sup>21</sup>. Precisamente en los círculos cercanos al valido de Felipe IV cabría situar la rivalidad (siempre con un punto de proximidad) que podría enfrentar a ambos autores, así como a Lope de Vega, a la altura de 1624, con los *Orfeo* por medio.

El de las dos fábulas mitológicas es un año de marcado ascenso del gongorismo en el núcleo mismo del poder político y cultural representado por el aristócrata andaluz. A él va dirigido el *Orfeo* de Jáuregui, con su clara decantación por el estilo del cordobés, hasta extremos risibles, que motivaron respuestas satíricas<sup>22</sup>, como el soneto anónimo cuya atribución de autoría a Quevedo por Astrana es desmentida también por Crosby; en esta composición el argumento es la pretendida dualidad manifestada en relación al *Discurso poético* del mismo año, hasta el punto de que acaba interpelando al sevillano: «Declárate en las hembras o en los machos, / que inculto y culto hermafrodita eres». Pero lo cierto es que el tratado poético, también dirigido a Olivares, no es una ataque al cultismo o culteranismo, sino más bien una conciliación que permitía su aceptación y asentamiento en los círculos oficiales, los de la poética y los de la política. A ellos se dirigía también Lope, acomodando en *La Circe* el legado estilístico de su otrora rival, ya en horas bajas y alejado de la corte; la dedicatoria a Olivares concretaba el acercamiento que ya venía intentando desde *La Filomena* dos años antes y parecía confirmar

21. Cabría añadir a este capítulo, y en línea con la argumentación sobre la convencionalidad de estas prácticas, la aprobación de Quevedo a la *Apología de la verdad* de Jáuregui (Madrid, 1625), recordada por Jauralde (1998). Tampoco se escapa la cercanía de fechas a la de aparición del *Orfeo*.

22. Son recogidos por Jordán de Urríes, 1899, pp. 106-107; Cabañas, 1947, pp. 142-151.

la inclinación del valido por la triunfante poética gongorina, con las diferencias ideológicas y aun sociales que Quevedo percibía en ella respecto a las posiciones ocupadas y mantenidas por él. La aparición del segundo *Orfeo* vendría a cerrar el círculo o, de manera más precisa, el triángulo de autores y modelos, lo que podría haber movido a Quevedo a intentar marcar sus posiciones también frente a Lope y al hilo del tratamiento «épico» de las dos fábulas, por más que representaban propuestas estilísticas enfrentadas y separadas también de las específicamente quevedianas.

En su romance, con toda la distancia que ya esta opción aparejaba respecto a los grandes poemas sobre Orfeo, Quevedo marca también sus diferencias con los dos estilos, el hinchado de gongorismo y el que pretende reducir el tratamiento del mito a los límites de una pretendida tradición castellana, que el Fénix y su bando quieren patrimonializar y lo están haciendo con cierto éxito. Sin duda, para Quevedo la mitología no representa una materia con suficiente consistencia como para sustentar un tratamiento serio a la altura de sus exigencias para una literatura que, más que nunca en estos años, se planteaba en sintonía con las propuestas de reivindicación y regeneración representada por la Junta de Reformación, con su voluntad de corregir usos y costumbres, valores ideológicos y prácticas formales. El mito clásico podía encarnar en este planteamiento, al margen de materia para la ocasional ilustración estilística, una idea de degeneración antinacional, que sólo podía ser objeto de la burla, frente a lo que habían planteado Jáuregui y Montalbán-Lope, situándola en el centro del debate estilístico y estético, sin ninguna atención al *utile* que debía tener la poesía en la mentalidad clasicista asumida por Quevedo. El tratamiento de una parte de la fábula (justamente aquella que, con el descenso al infierno, desarrollado en el canto II del poema de Jáuregui, engloba el componente más oscuro y esotérico) puede leerse como una respuesta, en clave de burla, al mito como materia poética seria, a sus cultivadores, a la polémica en la que se encontraban inmersos y, en definitiva, a toda una literatura, la de la novedad, frente a la cual el señor de la Torre de Juan Abad erigía su discurso, así en seso como en una burla no exenta de trascendencia y sentido.

#### CONCLUSIONES: EN CLAVE DE POÉTICA

Abandonamos un juicio de intenciones de productividad limitada más allá de su capacidad de sugerencia al no contar con una prueba documental concreta, y avanzamos en la dirección interpretativa abierta justamente en la relación, directa o indirecta, inconsciente o voluntaria del texto final, con las otras realizaciones de la fábula. Con ellas establece un juego de oposiciones críticas que pueden leerse en clave de poética, desde la misma condición ternaria del conjunto de piezas y el sistema de oposiciones que las engarza. Las modificaciones en el texto de Quevedo ponen de relieve algunos de los elementos significativos,

subrayando su pertinencia, y desde ellas es posible establecer una lectura del texto en la singularidad que plantea en el conjunto de la serie.

Los cambios no tardan en aparecer. En D y B la revisión altera el verso 1 y plantea un desplazamiento de gran productividad. En C, «A buscar a su mujer / Orfeo bajó al infierno», la denotación es directa, y la voz narrativa parece hacerse cargo plenamente de la veracidad y pertinencia de la afirmación, puesta *ante oculos* y respetada en su integridad; aunque en las estrofas siguientes aparece el «dicen» como un elemento de interposición, el primer efecto ya está asentado, y la relativización introducida parece afectar sólo a los detalles, sin cuestionar la verdad esencial de la bajada a los infiernos tras la esposa perdida. D y B comparten la variante, y los versos iniciales se convierten en «Cuentan que por su mujer/ Orfeo bajó al infierno», colocando en el punto de arranque un *verbum dicendi* que separa la acción relatada del receptor, sin que el narrador avale su verdad: lo que él constata es que se cuenta, pero no le otorga ninguna autoridad a la materia del relato, como corresponde a la fábulas de la paganidad. El uso de una tercera persona del plural con valor impersonal pone aún más en entredicho la fiabilidad de los hechos, evocando sutilmente la capacidad de distorsión de una transmisión de esa naturaleza, oral y sin *auctoritas*, como corresponde a la forma popular y su materia desacreditada. El cambio, aunque con una variación estilística de orden hiperbático, se mantiene en la versión definitiva, constatando una pertinencia que se ve ratificada por otros elementos textuales.

El primero de los elementos de cohesión en este punto es la sostenida presencia de «cantando» en el verso 5, presente en todas las realizaciones y correspondiente a una de las versiones más conocidas y prestigiosas de Orfeo. Lo que hace el cambio, a partir de una explotada homofonía *contar / cantar*, es subrayar la oposición, destacando el prosaísmo de la versión frente al carácter lírico de la figura original. La adición a partir de B de la tercera estrofa, con la alusión a los efectos del canto de Orfeo, explícitamente mencionado, refuerza este sentido, incidiendo en el recurso típicamente quevedesco de marcar la tensión entre los extremos, degradando los rasgos propios de lo sublime con la técnica de la caricatura y lo grotesco, aunque en este caso más bien habría que decir lo prosaico. La marca aparecía en el desplazamiento al romance y en el rebajamiento de la temática en torno al héroe y el estilo con que la desarrolla. En la versión definitiva la primera parte del cuartete, antes del chiste en los versos finales, subraya el efecto positivo («Montañas, riscos y piedras / su armonía iban siguiendo»), para dejarlo caer de inmediato con la paradoja que representa el descenso a los infiernos y, sobre todo, la huida de su esposa, si bien no por efectos de su canto, sino por el incumplimiento del precepto del Hades. Convertido en objeto de la imaginación popular y su transmisión, el personaje se aleja de su original condición de héroe trágico y lírico, acercándose a la figura que puede ser objeto de la consideración jocosa,

sustituyendo el infierno real, al que también descendieron Hércules o Eneas, por una metáfora casera, la de las penas conyugales de un marido descontento con su esposa.

Un cambio que aparece en el otro extremo del poema, en la que era la estrofa final hasta la adición de la versión impresa, vuelve sobre este asunto y confirma lo significativo de la variación inicial, proyectándola ahora con un valor más sistemático. En C, la que consideramos primera versión, la metarreferencia al propio texto para apuntar su significación se realiza mediante el término «historia», que parecería corresponder con el valor de veracidad apuntado por la ausencia de *verbum dicendi* en los versos introductorios. Sin embargo, la denominación aparece a nuestro juicio como un término no marcado, para referirse a un relato (*story* en inglés), sin ninguna connotación predeterminada. El hecho de que se mantenga (o se retome) en la versión B, con los relevantes cambios ya comentados, se nos muestra como un argumento a favor de esta interpretación. Por otro lado, D había introducido aquí una modificación, sustituyendo el término original por «letra». Si no frente a «historia», «letra» incorpora frente al «contar» inicial un valor de escritura, y «escrito» es uno de los significados que da *Autoridades* al término. Definido también como «composición métrica que se hace para cantar», el nuevo término refuerza el componente de artificio, de construcción retórica que tiene la historia y la prepara para extraer de ella una significación, como sucede en otra de las acepciones del término, cuando es empleado para designar «el mote que explica el cuerpo de una empresa». El valor es pertinente cuando el uso aparece en la estrofa que va a introducir la interpretación o moraleja, alejando el texto del valor de una historia autónoma, con valor esencial, como en el mito, para acercarlo más bien al género de la fábula, como un cuentecillo donde el valor arquetípico se ha convertido en esquemático para ilustrar y sostener una conclusión a modo de enseñanza, por lo que es dirigido comúnmente a un público infantil o iletrado. En ese marco, la variante implica una degradación en el valor concedido al texto. La tendencia se acentúa en la versión final, pues Quevedo hace imprimir en este caso «conseja», concluyendo el desplazamiento en esta escala ternaria. Frente a la fábula, que cuenta con la autoridad de Esopo y el valor de su carácter didáctico, la conseja sólo presenta connotaciones y semas negativos, ya que, aunque Covarrubias la pone en relación con «consejo», posiblemente aprovechando el juego de palabras y de registros con que Alemán sostiene su *Guzmán de Alfarache*, *Autoridades* deja claro el uso poco apreciativo: «Cuento, patraña o fábula que se inventa y dice, algunas veces para sacar de ella una moralidad, y las más para diversión y pasatiempo». Y esta es, según la hipótesis propuesta en el apartado anterior, la lectura a que Quevedo reduce el poema antes de darlo a las prensas e incorporarlo de manera definitiva al corpus ordenado de su producción en verso.

Historia, letra y conseja dibujan una línea de degradación, la que desemboca en los registros de la sátira, de la burla y del *humilis stilus*, en paralelo a como la figura de Orfeo desciende en la escala de valores desde la cumbre del poeta hijo de Apolo al hondón del marido vulgar. El proceso corresponde a la estrategia quevedesca de selección en la materia de la fábula, para quedarse con los elementos más bajos, los más propicios a un tratamiento jocoso incluso en su sentido de pérdida y emplazamiento infernal. Situado ya el asunto en el nivel de lo marital, Eurídice es omitida y sustituida por un espacio vacío, en el que no hay cabida ni para el nombre propio, Quevedo completa así la labor de borramiento de la materia amorosa, la misma que podía sublimar a Orfeo a partir de su conexión con la música, y deja campo abierto para el despliegue de una misoginia que no por tópica deja de resultar significativa, aunque no es ahora el momento de detenerse a insistir más en ella.

Más pertinente resulta la consideración del modo en que el infierno, el Hades clásico, pierde toda su potencia simbólica para convertirse en una cosmografía poética de uso un tanto pedestre, aunque tremendamente productivo. Ya no se trata del *inferus*, el lugar prohibido del que no se retorna, salvo cuando el héroe lo convierte en un paso iniciático, en una prefiguración de su triunfo definitivo, camino de la divinización, la fundación de un imperio o la gloria. En su lugar, el infierno al que desciende el marido y del que se libra con la muerte de su mujer opera como una vulgar metáfora del casamiento, explotando el sentido más negativo y bajo del vínculo conyugal, el que ata o unce al marido a un yugo insoportable. Es el campo de la misoginia y su relación con la sátira. Como ésta en el esquema arquitectónico de los géneros, el infierno ocupa el lugar más bajo, el espacio inferior que la cosmología clásica, tanto grecolatina como judeocristiana, situaba bajo el mundo medio habitado por los hombres y el nivel celestial superior, morada de los dioses, en un esquema tripartito extendido a prácticamente toda la ordenación de la realidad, la poética incluida.

Como el romance en la métrica, como el infierno en el cosmos, como la sátira en los géneros, el poema de Quevedo se sitúa en el registro más bajo, en el *humilis stilus*, que contrasta con otras realizaciones de la fábula, el gongorino y sublime de Jáuregui y el llano y medio de Montalbán-Lope. De este modo completa la jerarquía establecida desde la *rota Virgilii* en un conjunto de textos unidos por el argumento, muy posiblemente por la fecha y con cierta probabilidad por un designio de disputa literaria. Frente a otros ejemplos del tratamiento burlesco de una materia que llegaba prestigiada por una cierta dignidad, en el caso del romance sobre Orfeo la opción estilística es clara y sin elementos de contaminación. Se aprecia bien, si lo comparamos, por ejemplo, con el caso del *Poema heroico de las locuras y necedades de Orlando*, que ya denota desde el título la mezcla de lo elevado o heroico y de lo propio de la burla, derivando la locura en necedad y despojándola de la ambigüedad original de la *furia* o *mania* en el *romanzo* ariostesco. La orientación

de la parodia idiomática mediante la mezcla de estilos para conseguir en el poema los efectos de comicidad y grotesco ha sido ampliamente señalada por la crítica, y Sabor de Cortázar (1966-1967) ha precisado su vinculación a cuatro rasgos con apreciable vigencia en los años de composición del texto, entre 1626 y 1628; estos rasgos, que iluminan las opciones del texto dedicado a Orfeo, son el desplazamiento al octosílabo, la postergación de las reglas, la ruptura del decoro estilístico y el empleo de la parodia.

En ese contexto puede entenderse mejor la opción de Quevedo por el descenso a las burlas, acompañando al infierno a un Orfeo menos apenado por la pérdida de la esposa que por el matrimonio mismo, en grotesca degradación del mito. El recurso se muestra como una manifestación de un sentido particular del *aptum* o decoro, en que no halla su lugar la materia mitológica si no es como objeto de la irrisión o su aplicación a una lección satírica. Pensando directamente en ellos o no, Quevedo ofrece con su texto y sus continuas revisiones una alternativa a los poemas dedicados a Orfeo, pero también a sus propuestas estilísticas, desplazando el tratamiento del mito a un espacio que, además de como confrontación, actúa como complemento, como cierre de la escala genérica y la rueda de los estilos, por más que el posible alcance que pudiera haber tenido en su momento se fuera difuminando hasta la convencional formulación del *Parnaso español*, acomodando el poema, por el mismo procedimiento esencial de la ordenada jerarquía de los estilos, a la imagen que el poeta quería ofrecer de sí a las puertas de la posteridad, cuando, como Orfeo y, en el otro extremo, el enamorado del soneto, buscaba vencer las aguas del Leteo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Barrientos, Joaquín, «Dafne y Apolo en un comentario de Garcilaso y Quevedo», *Revista de Literatura*, 92, 1984, pp. 57-72.
- Arellano, Ignacio, *Comentarios a la poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- Arellano, Ignacio, «El matrimonio en la poesía satírica y burlesca de Quevedo», en *El matrimonio en Europa y el mundo hispánico: siglos XVI y XVII*, ed. Jesús María Usunáriz Carayoa e Ignacio Arellano, Madrid, Visor, 2005.
- Barnard, Mary, *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon and the Grotesque*, Durham, Duke University, 1987.
- Bègue, Alan y Jesús Ponce Cárdenas (ed.), monográfico de *Lectura y signo*, 5, 1, 2010.
- Buchanan, Milton A., «A neglected versión of Quevedo's "romance" on Orpheus», *Modern Language Notes*, xx, 4, 1905, pp. 116-118.
- Cabañas, Pablo, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, csic, 1947.
- Cacho Casal, Rodrigo, «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 19-32.
- Cano Turrión, Elena, (ed.), «*Aunque entiendo poco griego...*». *Fábulas mitológicas burlescas en el Siglo de Oro*, Córdoba, Berenice, 2007.

- Cossío, José María de, *Fábulas mitológicas en España* (1952), Madrid, Istmo, 1998.
- Crosby, James O., «The Friendship and Enmity Between Quevedo and Juan de Jáuregui», *Modern Language Notes*, 76, 1, 1961, pp. 35-39.
- Fasquel, Samuel, *Quevedo et la poésie du burlesque au XVII<sup>e</sup> siècle*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011.
- Fernández Mosquera, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- Gamechogoicoechea Llopis, Ane, *El mito de Orfeo en la literatura barroca española*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011.
- Gil Fernández, Juan, «Orfeo y Eurídice (Versiones antiguas y modernas de una vieja leyenda)», *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, 1974, pp. 135-194.
- Guillou-Varga, Suzanne, *Mythes, mythographies et poésie lyrique au Siècle d'Or espagnol*, Paris, Didier, 1986.
- Gutiérrez, Carlos M., *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University, 2005.
- Jauralde, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- Jauralde, Pablo, (dir.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Arco Libros, 1998b.
- Jordán de Urríes, José, *Bibliografía y estudio crítico de Juan de Jáuregui*, Madrid, 1899.
- Kluge, Sonia, *Diglossia. The Early Modern reinvention of Mythological Discourse*, Kassel, Reichenberger, 2014.
- Martinengo, Alessandro, «La degradación del mito de Dafne en un soneto burlesco de Quevedo», en *Rostrros y máscaras: personajes y temas de Quevedo*, ed. Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 107-119.
- Morros, Bienvenido, «La mitología en el Barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo», *La Perinola*, 11, 2007, pp. 185-226.
- Mas, Amédée, *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo*, Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
- Millé y Jiménez, Juan, «Jáuregui y Lope», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, VIII, 1926, pp. 126-136.
- Pérez Gómez, Antonio, «A propósito de un romance de Quevedo: Orfeo en los infiernos», *Bibliografía Hispánica*, IX, 1951, pp. 89-90.
- Pitollet, C., «À propos d'un romance de Quevedo», *Bulletin Hispanique*, V, 1904, pp. 332-346.
- Quevedo, Francisco de, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971.
- Riandière La Roche, Josette, «Images contrastées de la femme chez Quevedo», en *Images de la femme en Espagne aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*, ed. Augustin Redondo, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelles, 1994, pp. 167-182.
- Rico García, José Manuel, *La «perfecta idea de la altísima poesía». Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*, Diputación de Sevilla, 2001.
- Romero, Rosa, *Funciones del mito clásico en el siglo de oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Barcelona, Anthropos, 1998.
- Ruiz Pérez, Pedro, «Imágenes simbólicas de la escritura en Quevedo», *Laurel*, 7-8, 2003, pp. 5-44.
- Sabor de Cortázar, Celina, «Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo», *Filología*, XII, 1966-1967, pp. 95-135.
- Torres Nebrera, Gregorio, «Análisis comparativo de un texto de Garcilaso y de Quevedo», en Manuel Ariza Viguera, Joaquín Garrido Medina y Gregorio



- Torres Nebrera, *Comentario lingüístico y literario de textos*, Madrid, Alhambra, 1981, pp. 189-210.
- Walters, David Gareth, «Formulaciones del mito en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola*, 9, 2005, pp. 227-240.