

## El Orfeo de Jáuregui

Martha Elena Venier  
*El Colegio de México*

En el libro primero de la *Biblioteca histórica*, Diódoro de Sicilia relata con pormenor la ascendencia egipcia en el origen de los mitos órficos; en I, 92 dice que después de la visita de Orfeo a Egipto y de observar sus costumbres trajo “buena parte de sus ceremonias, los ritos orgiásticos y la fabulosa historia, —falsa en su opinión— del descenso al Hades” (I, 96, 1-5). En el libro cuarto, cuenta brevemente la historia de Orfeo, su conocimiento de los dioses, sus ritos, poemas, música, el viaje con los argonautas. Poco dice sobre Eurídice, salvo, escuetamente, que por amor a ella Orfeo bajó al Hades y con su melodía persuadió a los dueños del inframundo para que devolvieran la vida a la ninfa. En la *Biblioteca mitológica* de Apolodoro, se cuenta en breve la historia del descenso y ascenso, más el destino final, muy dionisiaco, de sus restos: la cabeza parlante del poeta que termina, junto a su lira, en Lesbos, patria de poetas.

Iconografía, poesía, teatro, ópera contienen datos mínimos sobre el asunto, rozan la superficie. El mito es complejo, saturado de misterios desde sus orígenes y asociado a ritos de iniciación; incluso hay poesía de Orfeo o, por lo menos, aquí y allá fragmentos que se le atribuyen. En un pasaje no muy claro del *Cratilo* (402c), sobre el nacimiento de Océano, se citan versos de su autoría y en los fragmentos de las *Rapsodias*, afirma el editor que “es la obra atribuida a Orfeo más mencionada y de la que más fragmentos conservamos”

(Anónimo 2006: 107). Aunque la fecha putativa de su composición es bastante tardía como para considerarla prehomérica, el músico sería un personaje histórico asociado con la astrología, la magia y una cosmogonía que se originó en Babilonia *ca.* setecientos años antes de la era común.

West comienza su extenso recorrido por los temas de la poesía órfica con matices agresivos: “The magic of Orpheus’ song drew animals and trees; the magic of his name has attracted a more unruly following, a motley crowd of romantic and mystics, of impostors and poetasters, of dizzy philosophers and disoriented scholars. The disorientation of the scholars is understandable after so many centuries in which Orpheus was all this to all men” (West 1983: 1).<sup>1</sup> No es suficiente, pero es necesario detenerse aquí, porque, en síntesis, y prescindiendo de doscientas páginas, la cita es buen resumen de todo lo que atañe a la poesía sobre Orfeo.

Cualquier historia del arte iconográfico, musical, literario, está salpicada de Orfeos, desde los inicios de la cultura occidental, de manera directa o indirecta. Basta recorrer el índice analítico de *La tradición clásica* de Gilbert Highet<sup>2</sup> para advertir que se extendió hasta la reinterpretación del mito en el siglo veinte, con los ejemplos que se ocurren más destacados, el *Orfeo* de Cocteau, la *Eurídice* de Anouilh, *Die Sonettean Orpheus* de Rilke. De manera indirecta, su destino es síntesis de infortunio o de algo poco definido, desde la elaboración dramática conforme al mito hasta el romance burlesco de Quevedo, que comienza, “Orfeo por su mujer/ cuentan que bajó al infierno,/ y por su mujer no pudo/ bajar a otra parte Orfeo”. En las composiciones modernas, lo órfico puede ser simplemente una alusión vagamente orientada a la poesía, un título atractivo, vacío

---

<sup>1</sup> Los estudios más actuales sobre el tema se pueden encontrar en los dos gruesos tomos, casi 2000 páginas, coordinados por Bernabé y Casadesús (2008).

<sup>2</sup> Es necesario añadir los artículos de María C. Crocci da Graca y A. Míguez Baños, “Orfeo y Eurídice: algunas visiones del mito a través de la historia de las artes», *Estudios Clásicos*, 107 (1995): 63-87, y Ramiro González Delgado, “Interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo y Eurídice por Fulgencio y Boecio, y su pervivencia en la *Patrología Latina*”, *Faventia*, 25 (2003): 7-35.

de anécdota, salvo quizá los sonetos de Rilke, que conjuntan mito clásico y creación moderna con estilo excepcional.

Virgilio y Ovidio añaden al drama la despedida de la ninfa; el primero en al cuarto de las *Geórgicas* (vv.490 ss.), el segundo en el libro décimo de *Las metamorfosis*; aquí, a la plática con los dueños del Érebo sigue una conmovida escena gráfica en la que cada dios, según su naturaleza, reacciona a las súplicas de Orfeo. A la inversa de Virgilio, la vuelta de Eurídice al Hades en la versión de Ovidio, transcurre en silencio elocuente:

Itaque iterum moriens non est de coniuge ququam  
 Questasuo — quid enim nisi se querentur amatam?—  
 Supernumque «vale» quod iam vix duribus ille  
 Acciperet, dixit revoluta querens eodem est.  
 (Vv. 60-64)<sup>3</sup>

El cambio en el relato, sin alterar otra parte del tradicional, es el encuentro de la pareja en el libro XI; cuando lira y cabeza flotan hacia Lesbos (vv. 61-66), la sombra de Orfeo desciende y se encuentra con la de Eurídice: *invenit Eudicice cupidisque amplectur ulnis* [encuentra a Eurídice y la envuelve en abrazos vehementes]. En esos datos sustenta Jáuregui su *Orfeo*, en octavas reales rigurosas. Un Orfeo más, que podría ubicarse temporalmente entre la breve égloga escénica de Poliziano, también en octavas reales, que —según opinión de quien lo presenta— es “in sostanza un rappresentazione e como tale, invece el progressivosvolgimentodeicaratteri e del loro contrasto, non altrodà che una narrazione in dialogo, la quale, dove la passione cresce, assorge alla lirica”<sup>4</sup> y el *Orfeo en lengua castellana* de Pérez de Montalbán (atribuida a Lope, por prestigio y estilo), respuesta inmediata, en composición y fecha de publicación, al

<sup>3</sup> “Y ya muriendo otra vez no hubo quejas contra su cónyuge — pues ¿cómo podía quejarse de ser amada?— y dijo el “adiós” supremo, que ya en sus oídos apenas suena y regresó al mismo lugar otra vez”.

<sup>4</sup> *Stanze Orfeo rime*, a cura di Sergio Marconi, con il saggio “Delle poesie toscane di Messe Angelo Poliziano” de Giosue Maducci, Feltriniana Economica, Firenze, 1932, p. 52.

de Jáuregui. El problema en este caso es más la circunstancia que envolvió este millar de versos, que el poema mismo, porque el barroco, que abunda en composiciones sobre temas mitológicos —y remito aquí el estudio de Rico García—<sup>5</sup> tuvo como centro, al parecer, los cinco capítulos que acompañaron el *Discurso poético*, también de 1624.

Todo trabajo crítico que se concentra en este período—desde el *Polifemo* hasta el *Orfeo en lengua castellana*— resume, o se extiende en ella, la controversia pública y acrimoniosa, y en el partido que tomaban los participantes; no es necesario repetir los pormenores de la querrela documentada con detalle por los que estudian la obra de Jáuregui, casi como referencia obligada a la época y sus circunstancias, e incluso su carácter proclive a la polémica. Se trata, pues, de ver qué consiguió Jáuregui en su *Orfeo*, prescindiendo de un medio que abundaba en poemas mitológicos, sobrevivía en disputas, aunque no (no del todo, por lo menos) del *Discurso*, considerado sustento teórico de su práctica poética. Con el *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades* en mano, se advierte, sin mucho lucubrar, que Jáuregui, buen lector, no saltó una línea de las *Soledades*, y que su sarcasmo a propósito de léxico repetido con frecuencia, abuso de hipérbaton, lítote, neologismos y metáforas atrevidas, se extiende en el *Discurso*, pero sin escándalo, con opiniones en medios tonos y buena cantidad de sentido común, apoyado en citas abundantes y atinadas de autoridades griegas y latinas, que Jáuregui conocía bien.

En vez de poner por delante el *Orfeo*, habría que buscar en la traducción de la *Guerra civil* las raíces de su extenso poema y opinión crítica. Quien lea la *Farsalia* de Jáuregui sin Lucano al lado no tiene problemas, porque las octavas narran de manera puntual el transcurso y desenlace del final de la república. Con Lucano al lado, se advierte que Jáuregui amplificó donde y cuando creyó necesario, aunque el original permanezca si se desplaza la digresión.

---

<sup>5</sup> *La perfecta idea de la altísima poesía: las ideas estéticas de Juan de Jáuregui*. Sevilla: Diputación, 2001.

La crítica asocia los principios de su discurso a la composición del *Orfeo*, aunque parece demasiado programático. El contenido del *Discurso*,<sup>6</sup> leído a la par del *Antídoto*,<sup>7</sup> parece más cuestión de sentido común sobre “el estilo mayor”, accesible solo al que sabe más, bien matizada la polémica con testimonio clásicos, no excesivos, sino al punto. Para que el lector no se llame a engaño, discurre en el capítulo sexto sobre la oscuridad o lo que se supone tal: “Sea el primer supuesto que no es ni debe llamarse oscuridad en los versos el no dejarse entender de todos y que a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad cuanto la perspicuidad. Que se manifieste el sentido no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores no penetrables a vulgar vista: a esto llamo perspicuo y lo otro claro. Cierto es que los ingenios plebeyos y los no capaces de alguna elegancia no pueden extender su juicio a la majestad poética, ni ella podría ser clara a la vulgaridad menos que despojada de las gallardías de su estilo, del brío y alteza de sus figuras y tropos, de sus conceptos grandes y palabras más nobles: circunstancias y adornos forzosos en la oración magnífica” (125-126).

El juego ingenioso de claridad y *perspicuitas* tiene un problema, pues lo que puede ser antítesis, oscuridad-transparencia, es, en su opinión, esencia de lo no común, de lo que suspende, de la poesía más alta. Hay otro problema. Según opinión general, en el juicio crítico posterior, Jáuregui no trascendió como poeta inspirado, pero si el *Orfeo* es su composición más trabajada, por el número de versos, por el tema, convendría ver en qué destaca. Prescindo aquí de sus caídas en el conceptismo; antes bien, parece natural que, como otros en la época, recurra a léxico latinizante y sature el texto

---

<sup>6</sup> Cito por la edición de Melchora Romanos (1978). Precede esta edición amplio estudio sobre la vida y obra del poeta, que entró en polémica con lo más granado de la poesía barroca (Góngora, Lope, Quevedo). Su traducción del *Aminta* de Tasso tuvo fama por su excelencia; no así la *Farsalia*, versión libre y peculiar de la *Guerra civil* de Lucano. En *Clásicos Castellanos* (2 ts., 1973) se reunió buena parte de su obra poética.

<sup>7</sup> Eunice Joiner Gates, *Documentos gongorinos: los discursos apologéticos de Pedro Díaz de Rivas y el “Antídoto” de Juande Jáuregui*, México, Colmex, 1960.

de personajes y temas mitológicos a modo de refuerzo metafórico o de ejemplo de lo que precede o sigue al verso.

Los cinco cantos siguen la anécdota sin alteraciones; es algo ocioso abundar aquí en su contenido, porque Matas Caballero, en *Juan de Jáuregui, poesía y poética*<sup>8</sup> los analiza en pormenor: el canto primero, origen del drama, en el que no faltan (octava estrofa) signos de augurios tenebrosos; segundo, el descenso; tercero, el lamento de Orfeo, pérdida de Eurídice; cuarto, el espacio musical, consecuencias en la naturaleza; quinto venganza de las bacantes, muerte de Orfeo, reunión con Eurídice.<sup>9</sup>

En el canto uno, a pesar de la hipérbole acumulada en alusiones mitológicas, modera el drama con versos que llegan incluso a la melancolía: “florido ornato finge al campo ameno/ la sangre entre la yerba matizada”, que aluden a la herida de Eurídice. En el canto segundo, y es de esperar, no sólo aumenta, sino instala el verso en matices oscuros desde el primero:

En la fragosa Ténaro, que inunda  
el Laconio ponto, en sitio incierto  
rudo taladro de canal profunda  
rompe el terreno cavernoso y yerto;  
intonsa breña con horror circunda  
el rasgado peñón y esconde abierto  
cóncavo tal que a la Tartárea estança  
por las entrañas del abismo alcança.

<sup>8</sup> Diputación provincial de Sevilla, 1990, cap. VI.

<sup>9</sup> Cito por la versión de Lorenzo García Madrid (1684), en cuarto, impreso en romano de 12 puntos, adornado con viñetas finas, que tiene detalles particulares: en casi todo el poema las estrofas se ordenan a tres por página, pero en el cuarto canto el cajista ubicó cuatro estrofas en tipo menor, de diez puntos, probablemente para cerrar pliego, y lo mismo en las dos primeras del quinto, porque el grosor de la viñeta le quitaba espacio. El dueño del libro, aquí y en la *Farsalia*, se tomó libertades y corrigió, aquí y allá léxico que no le parecía adecuado. En la octava estrofa del segundo canto tachó *tropella* (“riesgos tropella”) y escribió *repele*, y en la octava 24 del primer canto, corrigió un verso hipométrico “siempre el laurel y la corona” en “siempre el *verde* laurel y la corona”.

No es necesario enumerar la acumulación de léxico sombrío, acentuado por la abundancia de la apicoalveolar oclusiva sorda *t*, y la vibrante lateral simple o múltiple que contribuyen a destacar lo cavernoso y áspero del paisaje, pero es necesario señalar el oxímoron ingenioso de los dos primeros versos con el que describe, sin dar más explicaciones al que lo ignora, porqué la península inunda el mar, no a la inversa, creando los golfos de Mesenia y Laconia.

En ciertos versos se advierte la dificultad de la consonancia en el pareado, donde, por lo general, se muestra siempre menos inspiración y más dificultad; en la estrofa seis, por ejemplo, “lexos se mira y con espanto, y miedo / el pie lo huye y lo demuestra el dedo”. Pasada la sorpresa, es evidente que no pudo solucionar las exigencias del consonante, sino con una sinécdoque, “dedo”, la huella que deja el pie al huir. Pero se recupera de esa dificultad y poca elegancia con otros versos cuando el canto de Orfeo diluye la crispación de la cueva en la estrofa 14, por ejemplo, “Olas de voz inundan el Érebo,/ y en deleite se anega la tristeza”.

Prescindo de los cantos tercero y quinto; en el primero, el regreso de Eurídice a Hades se anuncia con escándalo de la naturaleza (estrofas 34 -35) y los “clamores arduos” de la ninfa (36); en este, que en la tradición órfica está relacionado con el rito dionisiaco de la muerte y el renacimiento, Jáuregui opta por el final de Ovidio, una sombra que busca y encuentra a la otra y “en sus brazos se internó glorioso”. En el canto cuarto, creo, se encuentra el centro y sostén del poema,<sup>10</sup> por la armonía difícil que es necesario concertar entre la música y la naturaleza en movimiento. Orfeo rechaza el consuelo que le ofrecen las ninfas, sigue el llanto repetido que observan las horas, amplificado con pocas variantes en las dos estrofas siguientes, luego afina las cuerdas de la lira y, apoyado en el tronco de una haya, comienza su canto en una octava bien alimentada de temas y léxico barrocos:

---

<sup>10</sup> Matas Caballero (1990: 204 ss.) titula el episodio “El concierto de Orfeo”.

con fácil ademán, con planta leve,  
sereno el rostro de beldad labrado,  
donde venció al clavel pálida nieve,  
la voz y aliento esparce organizado  
y el labio apenas pronunciando mueve;  
ni cuando más el canto se acelera  
vicia semblante ni facción altera.

Otra vez, la amplificación por seis octavas, en las que la adjetivación, con frecuencia, y a veces la aliteración, dan sentido a la melodía. Aquí los adjetivos y las sibilantes advierten que la voz ha descendido a casi un susurro:

Ya se reforma a entonación mediana,  
y en recatados puntos perezosos  
la garganta solícita y liviana  
de allí acomete lances presurosos,  
ya en voz igual, suspensa, soberana  
sólo describe rasgos sonorosos;  
en lánguida cadencia al fin se oculta,  
y el dormido silencio la sepulta.

Y en otro, la gama de tonos casi llega al *staccato*: “no emplea/ acto en que alguna agilidad no estrene/ mil quiebros debilita, mil falsea/ puntos; tal vez se vibra y tal sostiene/ su aliento,/ ya se arroja, ya se aguarda,/ ya en veloz fuga, ya en sonancia tarda”. Luego, también dando tiempo a la reacción de la naturaleza, comienza el proceso de la aparición: primero las plantas (en consorcio mudo,/ piadosas, cuanto plácidas y ledas,/ honran la voz agrícola, que pudo/ plantar sin mano bosques y alamedas”), luego piedras, aguas, aves, animales, acompañados de sus atributos.

Lo que distingue este canto del resto es la estructura metódica; en otros, segundo y tercero, por ejemplo, puede abundar la hipérbole, en especial cuando procura figurar cierto espacio o circunstancia, pero en este, ha conseguido lo que pocos: poner música y canto en palabras. Incluso Gerardo Diego, que en su muy citado

artículo de la *Revista de Occidente* (“El virtuoso divo Orfeo”) ubica a Jáuregui en la “balanza de precisión”, porque es mejor retórico que poeta con mucho vuelo, se detiene en este canto y lo cita por extenso.

Opina Mercedes Blanco, que este es “un texto erizado de neologismos semánticos, un énfasis majestuoso y un estilo solemne en consonancia con la grandeza trágica del asunto; todas las características de estas últimas octavas [las que cierran el quinto canto] son típicas del poema y de la ambición que lo inspira. Queda clara la lección estética del texto: un verdadero poeta debe poder extraer de la fábula antigua una doctrina sobre el arte mismo, en este caso sobre la inmensa dignidad y fragilidad del artista ideal” (1910: 57).

Quizá “erizado de neologismos” tenga algo de hipérbole. Un análisis más detenido de su léxico en cualesquiera de sus funciones podría decir con más certidumbre dónde ascienden, dónde caen sus versos y por qué; qué latinismo fuerza el verso (*espelunca*, por ejemplo), cuál se acomoda al metro, qué justifica las repeticiones tan criticadas a Góngora. Queda por resolver la cuestión repetida de la relación íntima entre su discurso y el poema. Sin duda, no llega a las dificultades de la composición gongorina; el encabalgamiento es escaso, lo mismo que la lítote y no hay que buscar rastro de hipérbaton; si la adjetivación y la abundancia de alusiones a personajes, lugares y temas míticos fuerzan a veces la lectura, no entorpecen la interpretación. Jáuregui procura, es evidente, la perspicuidad, que en su caso podría entenderse como transparencia no gratuita: entiende el que sabe. Hay un par de líneas sentenciosas en el *Discurso* que quizá ayuden a ubicar su idea: “entender lo que se habla en poesía no es lo mismo que conocer sus méritos; muchos entenderán lo que dice y no conocerán lo que merece”.

## Referencias bibliográficas

ANÓNIMO

2006 *Hieros logos, poesía órfica sobre los dioses el alma y el más allá.*  
Ed., Alberto Bernabé. Madrid: Akal.

BERNABÉ, A. y CASADESÚS, F.

2008 *Orfeo y la tradición órfica.* Madrid: Akal.

BLANCO, Mercedes

1910 “La estela del *Polifemo* o el florecimiento de la fábula barroca  
(1613-1624)”. *Lectura y Signo*, 5, 57.

MATAS CABALLERO, Juan

1990 *Juan de Jáuregui, poesía y poética.* Sevilla: Diputación provincial.

WEST, M. L.

1983 *The orfic poems.* Oxford: Clarendon Press.